

CRÍTICA

X FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO - 2013. LAS DEUDAS QUE SIEMPRE NOS DEJA EL TEATRO.*

X INTERNATIONAL THEATER FESTIVAL - 2013. DEBTS THEATER ALWAYS LEAVES.

Carlos Alberto Sánchez Quintero**

*** Profesor de Artes Escénicas y Literatura del Proyecto Curricular LEA, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Director Artístico de La Esfinge, Teatro de Ilusiones. Director de la Revista Cultural "Creadores". Director de la Casa de la Cultura de Usaquén. Maestro en Arte Dramático, ENAD. Investigador del Grupo de Investigación INTERTEXTO. Coordinador del Semillero de Investigación: La Imagen Escénica en el Proceso del Montaje Teatral. Investigador principal del proyecto de dramaturgia y montaje de Yo, Roa Sierra, CIDC, U. Distrital. Actor, director de teatro y dramaturgo. Publicaciones: coautor de Palabras, diálogos y sueños de La Esfinge. Autor de: Teatro de los 70s; Teatro para niños; Teatro de los 80s; Yo, Roa Sierra. E-mail: esfinge58@hotmail.com; www.esfingeteatro.com*

RESUMEN

Se trata de proponer una tipología para arriesgar algunas opiniones y emitir conceptualizaciones sobre los espectáculos que se observaron y se leyeron en el X Festival Internacional de Teatro Universitario. Conceptos que se expresaron de alguna manera en las jornadas del evento, por lo que muchas recogen las voces de quienes tuvimos el privilegio de referirnos a las obras. Los conceptos han sido parcelados en cuatro grupos de "Deudas": deudas con la Literatura, las deudas con la Historia, las deudas con los Pretextos Dramatúrgicos y las deudas con la Técnica y la Risa.

PALABRAS CLAVE

Relato, Dramaturgia, Puesta en escena, adaptación, Montaje, Dirección escénica, Texto narrativo, Texto de Montaje.

ABSTRACT

This article is about a typology to risk some opinions and give some concepts about performances that were attended and read about in the X International University Theater Festival. The concepts were somehow expressed during the event conferences, reason why many of them gather the voices of those who had the privilege to refer to the plays. The concepts have been divided into four groups of "Debts": debts with literature, debts with history, debts with drama pretexts and debts with technique and laugh.

KEY WORDS

Short story, Play-writing, mise en scène, adaptation, Staging, Scenic direction, narrative text, Staging text.

* Recibido:3 de Junio de 2013 , aprobado:13 de Septiembre de 2013

INTRODUCCIÓN

Desde hace algunos años he tenido una relación muy grata con el programa de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas y más específicamente con el Colectivo Teatral Inverso del grupo de investigación: Teatro, Cultura y Sociedad, al que me unen vínculos afectivos que se han expresado en varios proyectos de investigación, experimentación, creación y producción teatral.

Las deudas que he tenido con el Festival son de mucha gratitud, entre otras cosas, porque hay que reconocer que este es uno de los eventos más emblemáticos con los que cuenta la academia, y su proceso de empoderamiento, año tras año traspasa las fronteras. Particularmente en este año de 2013, el Festival tuvo que franquear serias dificultades, como la toma de las instalaciones de la universidad por parte de los estudiantes que reclaman mejores condiciones para el ejercicio de la actividad docente.

En medio de esta y otras adversidades el Festival se desarrolló con lujo de detalles, tanto en la programación y presentación de los montajes, como en el evento académico denominado “Los desmontajes”: un espacio para la lectura crítica y el diálogo entre creadores y espectadores que pretendemos ampliar la mirada de las diferentes puestas en escena, alrededor de diversas opiniones y conceptos cualificados de muchos de los participantes.

Este artículo lo he denominado “Las deudas que siempre nos deja el teatro”, porque quienes nos dedicamos a este oficio, desde las tablas o desde la

mirada pedagógica, siempre quedamos con muchas deudas, pues a una obra, convertida en espectáculo escénico, le queda prácticamente imposible abarcar todos los códigos propuestos en el campo de la significación y del programa narrativo del montaje, y además si a eso le añadíamos el énfasis que el director, en la organización del espacio escénico y de los elementos del montaje, le otorga como estatuto a su particular visión y estilo con el que asume y resuelve los problemas de la escena.

En este sentido, he intentado proponer una tipología para arriesgar algunas opiniones sobre los espectáculos que tuve oportunidad de leer, y que de alguna manera ya han sido expresadas en las jornadas del evento, por lo que reconozco que muchas recogen las voces de quienes tuvimos el privilegio de referirnos a las obras. Los constituyentes que deben aparecer en la obra para que se pueda hablar de relato. “Se trata de los principios en los que se resumen las características que, histórica y contemporáneamente, se consideran imprescindibles en la identificación de un texto narrativo” (Brémond, 1966, p. 36).

La tipología la he parcelado en cuatro tipos de deudas con las que nos fuimos de vuelta a la casa: las deudas con la Literatura, las deudas con la Historia, las deudas con los Pretextos Dramatúrgicos y las deudas con la Técnica y la Risa.

LAS DEUDAS CON LA LITERATURA

En este grupo estarían los montajes: *Informe para una academia*, *Platero y yo*, *Opus 190* y *Corazón delator*. Como infortunadamente

no pude llegar el primer día a la presentación de este último trabajo, y aunque conozco el texto del relato de Edgar Allan Poe, no puedo referirme a él. Los otros trabajos implican un desarrollo de estrategias dramáticas consideradas en el ámbito de la *Adaptación*, entendidas como el ajuste necesario del lenguaje de un género a otro, las modificaciones en el desempeño de una función distinta de la original. Estas formas distintas para que puedan ser leídas de manera diferente del medio y del público para los que fueron concebidas. “Una versión dramática y/o espectacular de un texto fuente previa, reconocible y declarada, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad (Dubatti, 1999, p. 70).

Los monos que fungieron de monos

Es el trabajo del grupo THAG-Theater Fellbach de Alemania, basado en el relato de Franz Kafka: *Informe para una academia*. Hay que subrayar que esta propuesta de entrada nos ofrecía algunas paradojas: Los monos fungiendo de monos, la propuesta de actuación de un actor de un grupo alemán cuyo nombre de pila es Antonio Bacca (luego supimos que era español y que no había estudiado Teatro sino Química) dirigida por un señor llamado Gustav Adolf, para un público como el nuestro que no deja de ser kafkiano en muchos sentidos. Nuestra relación con Kafka tiene que ver mucho con la lógica como opera este país, el tratamiento que el Estado le da a los actores como *Artistas del hambre*, los procesos burocráticos que no tienen nada que envidiarle al mismísimo *Proceso* de Kafka, y la manera

como por arte de magia nos convertimos en cucarachas a lo *Gregorio Samsa*, cuando hacemos las interminables filas en los aeropuertos si tenemos la suerte o la desgracia de salir del país.

La versión bilingüe que presentó el grupo, “peinada” para público hispanoparlante, enfatizó en las reiteradas traducciones del alemán al español para explicar algunos tópicos en las líneas argumentales, lo que producía un efecto de extrañamiento, y unos gags verbales con los que los espectadores nos congraciamos, como aquél de: “Tengo mucho miedo de que no me entiendan”.

La puesta en escena, me arriesgo a considerar, fue muy sencilla, casi que simple, pues se atuvieron a recrear el texto, con los elementos que encontraron a mano: una mesa, una silla, y una escalera que no fue utilizada suficientemente. La actuación sin mayores complicaciones, denotando una falta de entrenamiento en lo corporal, pues cuando se trataba de recrear al mono de la historia (Peter el Rojo), los movimientos simiescos, se quedaban un poco en el terreno socorrido del estereotipo, y con la oportunidad de trabajar sobre la escalera, el actor se mostró un poco pesado y sin mayor repertorio de giros y ademanes con la gestualidad propuesta en el mismo relato.

En esta obra hay una dura crítica al papel que la educación cumple, sobre todo si la miramos desde un enfoque conductista, en el moldeamiento de conductas. En el caso de Peter El Rojo, el simio es capaz de “aprender” el comportamiento y las normas de conducta de la especie que lo ha amaestrado, para luego devolverle

el favor con una parodia que puede convertirse en una ácida crítica de todo el sistema educativo, desde la noción misma de cultura, con la cual el género humano ha creído establecer las diferencias fundamentales con las demás especies que él ha creído “inferiores”.

Y aprendí, estimados señores. ¡Ah, sí, cuando hay que aprender se aprende; se aprende cuando se trata de encontrar una salida! ¡Se aprende de manera despiadada! Se controla uno a sí mismo con la fusta, flagelándose a la menor debilidad. La condición simiesca salió con violencia fuera de mí; se alejó de mí dando tumbos. Por ello mi primer adiestrador casi se transformó en un mono y tuvo que abandonar pronto las lecciones para ser internado en un sanatorio. Afortunadamente, salió de allí al poco tiempo. (Kafka, 2004, p. 7)

En conclusión, repito: un trabajo sin mayores problemas. Un texto adaptado para complacer a un público, con golpes de encaje, como el del uso pantomímico de un teléfono celular, al que el personaje contesta siempre con gracejos: una llamada de Darwin, otra de Freud, aquella de Hollywood, provocando siempre la risa de unos espectadores que nos mostramos complacientes con las estrategias del montaje.

Melodrama sobre un burro con acompañamiento de guitarra

Casi todas las obras literarias tienen el poder de evocar y producir diversas y polisémicas imágenes en el lector solitario y absorto; pero hay unas que oscilan en

reacciones en el lector que van del amor al odio. Es el caso de *Platero y yo*, del escritor Juan Ramón Jiménez.

El montaje de la Universidad El Bosque de Bogotá, con la dirección del avezado hombre de teatro Fernando Ospina, se nos presentó como el resultado de un proyecto de integralidad e interdisciplinariedad en donde dialogaran la actuación, la música y las artes plásticas y visuales. Así el trabajo se ofrece en el marco de una escenografía en donde dominan el blanco, el negro y los matices de grises, con trazos que remiten a la plástica oriental: una batería de biombos blancos, con troquelados y caligrafías ideográficas; acompañada de elementos estilizados igualmente, como una mesa y dos sillas blancas, un perchero, un candelabro, una botella de vino y dos copas. Una pantalla al fondo en donde se proyecta un video de difícil decodificación, y otra ventana proyectada en el costado derecho del escenario, y unos estampados en pintura para subrayar efectos de luz fosforescente.

Los lenguajes de la interdisciplinariedad aparecen puestos sobre la escena, pero están yuxtapuestos, no hay mayor conjunción en la dinámica del discurso escénico. La actuación del personaje que simboliza la presencia del autor, es de un virtuosismo impresionante, y precisamente su mayor virtud es que nos presenta una lectura memorizada del texto impecable. Si se cometen errores el espectador no los percibe. La actuación, provocada por una partitura musical (Castelnuovo-Tedesco, *Opus 190*) que propuso la musicalización de 28 capítulos de la novela, a pesar de la belleza de sus acordes, termina condicionando el ritmo

de la puesta en escena, por su exagerada lentitud y extensión, provocando una atmósfera de un teatro de la lentitud no muy bien asimilada, caracterizada por los tempos casi monorrítmicos, que le restan dinámica a la puesta en escena.

En conclusión, la obra nos deja como deuda el trabajo de no haber tenido la decisión de dinamitar el texto literario, que sigue en función de la narrativa de la novela, con tímidas propuestas para la acción dramática. Igualmente ocurre con la partitura musical: demasiado respeto por los acordes del compositor, y en la mayoría de las veces lo que exige la escena es un poco de irrespeto con los autores para descifrarlos de otro modo en el lenguaje del espectáculo teatral.

LAS DEUDAS CON LA HISTORIA

En este grupo, aunque las obras han partido de propuestas dramáticas, estas encaran el problema de enfrentarse con temas de la historia, sean estos de la fase precolombina o con asuntos de palpitante actualidad. En este sentido voy a hablar específicamente de los montajes: *Corre Carigüeta* y *Otra de leche*.

En el tratamiento de cualquier programa narrativo, sea la novela, el poema épico, la dramaturgia y aun la crónica periodística, se corre el riesgo de enfrentar el acontecimiento histórico sobre la base de las coordenadas espacio-temporales. Problemas relativos a lo diacrónico y lo sincrónico, el anacronismo, además de conceptos claves en el tratamiento de los temas históricos como la Prefiguración, la Figuración, y Refiguración.

En la base de toda la argumentación de Ricoeur se encuentra, en efecto, la afirmación de que la función mimética no se realiza tan sólo al interior del texto narrativo (sea éste de ficción o de historia), sino que se inicia con anterioridad a la existencia de éste en una precomprensión del mundo de la acción [...]. (Vergara, 2004, p. 18)

Del Correo de los Chasquis al correo electrónico

La propuesta escénica: *Corre Carigüeta*, del Grupo de tercer semestre de teatro de la Universidad de Antioquia, dirigida por el maestro Mario Wilson Bustamante, es una versión libre (muy libre) de la obra del maestro Santiago García y el Teatro La Candelaria. La obra basada en *La tragedia del fin de Atau Wallpa*, escrita por autor anónimo en idioma quechua, aproximadamente en 1555, recoge mucho de los textos conservados de las tradiciones parateatrales de la América prehispánica y su contacto con los españoles a su llegada.

Aunque la obra de García no pretende ser estructurada dentro del concepto clásico de la tragedia griega, y más bien su montaje lo enfoca dentro de los conceptos y las técnicas del teatro No japonés, algunos directores han creído ver en esta pieza la estructura de la tragedia tal como la concebía Aristóteles. Afrontar la tragedia a partir de un desgarramiento – existente– y no de una identificación a la manera preconizada por Aristóteles en su *Poética* (García, 1989, p. 42).

Se ha caído en la trampa de que se parte de la Maldición, en nuestro caso de la

Maldición de Felipillo que es el epítome de la Maldición de la Malinche, que tanto daño nos ha causado en nuestra condición de territorios propicios al colonialismo.

El montaje de la obra para ser abordado por un grupo de tercer semestre de un programa académico, es todo un dechado de precocidades. Tiene la virtud de que no le guarda mucha fidelidad a la propuesta original, y se lanza a la aventura de reinventarse todo el discurso escénico, con una concepción del espacio totalmente integradora, el empleo de la circularidad, el uso de material orgánico con una propuesta escenográfica, de utilería, vestuario y maquillaje sugerente, con énfasis en el manejo del color. La actuación es otra de las buenas pinceladas de la puesta en escena, a pesar de la juventud de las estudiantes, logran dibujar buenos roles como en el caso de Atawalpa y el Sacerdote. Los coros están imbuidos por una buena energía y bien intencionada expresión vocal, aunque en ocasiones se grita y se desafina.

En conclusión, es un montaje que asume riesgos y logra un buen equilibrio en la organización de casi todos los códigos del espectáculo. La deuda que nos deja este trabajo es la trampa de la inclusión del anacronismo del *Iphone*, pues además de que puede desvirtuar en un momento todo el andamiaje de un montaje rigurosamente construido, su inclusión puede resultar un simple capricho al querer hacer una analogía entre el correo de los chasquis con el cual, a través del sistema de postas, se mantenía informado a todo el imperio; con el adminículo de la revolución informática, se puede generar una lectura un tanto simplista y sesgada

en la concatenación desde la diacronía de los acontecimientos históricos.

Una imagen saturada de nuestra violencia

La obra *Otra de leche*, del joven dramaturgo valluno Carlos Enrique Lozano, es el fundamento del montaje del grupo de la ASAB - Universidad Distrital de Bogotá, con un trabajo de dirección de otra promesa joven del teatro: Claudia Patricia Arcila Prada. La puesta en escena aborda el tema de los actores del conflicto armado en Colombia, con sus protagonistas, los grupos armados ilegales: la insurgencia y los paramilitares. Tema candente, precisamente cuando se adelanta un proceso de diálogos de paz con la guerrilla de las FARC, y se realizó otro completamente fallido con las AUC en el gobierno cuestionado del presidente Álvaro Uribe Vélez.

La dificultad de abordar desde la escena estos temas que aunque datan de más de 50 años, se prolongan hasta la candente actualidad, y se pone sobre el tapete la necesidad de una distancia crítica para adentrarse en las contradicciones de una realidad que se nos presenta con múltiples aristas. En la reflexión historiográfica, la historia, nos recuerda que:

[...] en efecto, lo que sobrevive no es el complejo de lo que ha existido en el pasado, sino una elección realizada ya por las fuerzas que operan en el desenvolverse temporal del mundo y de la humanidad, ya por aquellos que se han ocupado del estudio del pasado y de los tiempos pasados, los historiadores. (Le Goff, 1991, p. 227)

Muchas de estas aristas son entre otras, causas traicionadas, procesos fracasados, y una orgía de violencia con un punto trágico de no retorno, que ensombrece nuestra vocación como país, aun cuando este fenómeno de la violencia política no sea exclusividad de Colombia, pero por sus matices y por el tratamiento que el establecimiento le ha dado, pareciera una desgracia imposible de superar. Por estas mismas razones, la obra se constituyó en el centro del debate más álgido en la lectura de los trabajos escénicos presentados en el Festival.

Hay que aclarar, sin embargo, que no se puede normatizar, ni establecer cánones sobre el estatuto escénico para abordar estos temas, y sobre esto mismo, el grupo aborda una puesta en escena llena de vigor, sin concesiones en la actuación, con un manejo de los elementos en el espacio muy coherente, y un gran impacto entre los espectadores. La música entra a jugar un papel muy importante en el programa narrativo del relato, y desde el comienzo la obra integra al público en un discurso sonoro y visual que atrae y agrede, evocando la sordidez de masacres para olvidar como la de El Salado: un fandango sangriento.

En conclusión, es un trabajo en el que se nota el compromiso de los estudiantes con el montaje, pero deja dudas muy grandes en torno al tema y a la pregunta de la saturación con estas imágenes de los desmanes y las barbaridades de los grupos armados, y si a eso se añade el hecho de que la televisión se ha encargado de trivializar los argumentos al punto de convertirlos en espectáculos de entretenimiento. Acotábamos también en la necesidad de encontrar otras figuras

que metaforicen esta realidad, para trocar las imágenes de la escena en otra poética de la violencia que no sea necesariamente la agresión, el grito, el eterno dolor de las víctimas y el alarido de los victimarios.

LAS DEUDAS CON LOS PRETEXTOS DRAMATÚRGICOS

En este grupo se analizan las obras que pudiéramos encuadrar dentro de una dramaturgia de autor, y que su puesta en escena devela las debilidades y las fortalezas de la pieza misma. Las obras a las que me refiero son: *La mala sangre* y *KVETH, comedia americana*. Estas piezas poseen una sólida estructura en el discurso narrativo, y el enfoque de sus procesos de montaje pone de relieve la necesidad de profundizar en temas como la dramaturgia del actor y la dramaturgia del mismo espectáculo escénico en donde la interlocución de todos los elementos de la escena, juega un papel muy importante. “En los últimos años, sin embargo, a pesar de que no se ha revertido completamente esa tendencia hacia lo textual, ha surgido vigorosamente ese interés del teatro como totalidad (Braun, 1986, p. 67).

La sangre del grotesco criollo

El trabajo presentado por el Grupo de teatro de la Universidad de Caldas, quienes jugaron de locales en el Festival, es la puesta en escena de la obra: *La mala sangre*, de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, convertida hoy en un icono de la dramaturgia latinoamericana, bajo la dirección del maestro Carlos Molano.

“La obra de Gambaro está comprometida con la realidad de su tiempo, a nivel

social, político y de género” (Wikipedia, 2013b), y participa de manera efectiva en el movimiento de Teatro Abierto liderado por Osvaldo Dragún.

El teatro tiene una doble vertiente: debe ser válido como literatura dramática y, a la vez, como hipótesis teatral. [...] El escenario impone reglas bastante rigurosas. Por ejemplo conocer los tiempos, porque una representación teatral tiene un tiempo determinado y un espacio preciso. (Gambaro, 1996, p. 89)

En Colombia su obra más conocida es *Antígona furiosa*:

[...] en la que la reutilización de un texto clásico sirve a la autora para llegar más allá. Es decir, partiendo de la base de un universo común al espectador y a la autora, esta última transgrede los límites del modelo inicial y conduce al espectador al punto de reflexión que ella propone. (Wikipedia, 2013b)

La mala sangre, está concebida en los presupuestos de “la pieza bien hecha” (*pièce bien faite*), un tipo de escritura cuya creación y características esenciales son atribuidas a Eugene Scribe (1791-1861). Esta estructura va a influenciar a dramaturgos fundamentales en la historia del teatro como a Strindberg y a Ibsen, y que fueron los pretextos de montaje preferidos en sus estudios por Stanislavski.

El montaje de la pieza abordado por el grupo de la Universidad de Caldas, transita por la tierra movediza de diversas

concepciones teatrales, enfatizando la tendencia de la autora de trabajar sobre una amalgama de enfoques que le favorezcan a la pieza, sobre todo el mal llamado *grotesco criollo*; sin embargo, una de las exigencias del montaje es que debe soportarse sobre un fuerte trabajo de actuación, ya que se transita básicamente sobre la interpretación actoral muy cercana a la verdad interior y al concepto de verosimilitud, que se ha traducido en la teoría del sistema del maestro ruso, equiparándolo al de la apariencia de verdadero o la tendencia a ser creído como real en términos absolutos. “En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad: he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor” (Stanislavski, 1980, p. 14).

En conclusión, los personajes, se me antoja, deben ser lo más redondos dentro de las posibilidades actorales del grupo, y es precisamente una de las falencias en el abordaje del trabajo de actuación: roles que quedan a medias, risas que falsean la verdad interior, enmarcados en una propuesta escenográfica que tampoco se alcanza a definir, lo que puede convertir el relato –que es evidentemente una historia de amor en el siglo XIX, durante el gobierno de Rosas, una de las etapas más agitadas de la historia argentina– en un melodrama en el que se nos queda debiendo profundidad y compromiso al desentrañar el programa narrativo de la pieza.

Las costumbres de la comedia americana

El Grupo de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle (Cali), tomó como propuesta textual del montaje, la obra

de Steven Berkoff: *KVETCH*, comedia americana, también conocida como *El arte de quejarse*, bajo la dirección del maestro Fernando Vidal Medina, una verdadera autoridad, por su trayectoria y sus aportes incuestionables al movimiento del teatro colombiano.

Debo confesar mi ignorancia con respecto al autor, que tengo entendido es un inglés más conocido por su participación como actor en películas de gran renombre como *La naranja mecánica*, *Barry Lyndon*, *Octopussy* (de las sagas de James Bond), y quizás la única referencia como dramaturgo con *Los villanos de Shakespeare*.

“El texto de Steven Berkoff ‘Los villanos de Shakespeare’, hace un interesante repaso sobre el mito del malvado en el conjunto de la obra del autor inglés. Un texto denso y sin concesiones al tedio [...]” (Tendencias literarias, 2013).

La puesta en escena está orientada más al trabajo de los actores, y en consecuencia su énfasis está puesto en la interpretación. La obra como pretexto del espectáculo escénico plantea unos conflictos a desarrollar, en los cuales podemos descubrir entre líneas algunos ecos de B. Brecht, sobre todo en los diálogos cruzados de *La boda de los pequeños burgueses*, y de A. Miller (2010) en *La muerte de un agente viajero*.

El montaje nos ofrece un trabajo muy limpio en la organización del espacio escénico y en la disposición de los elementos. Basta una pequeña batería de cajones para aludir y evocar las locaciones que se desarrollan en todo el programa narrativo. La escogencia del reparto

parece ser el resultado de un buen trabajo de *casting*, pues los personajes resultan convincentes y los enfrentamientos de sus conflictos están resueltos con una buena dosis de humor negro. Se adivina que algunos parlamentos han sufrido un proceso de contextualización para que no resultaran tan ajenos a la realidad colombiana, es decir fueron adaptados (peinados) al contexto.

En conclusión, podemos precisar que la propuesta resuelve con gran efectividad los problemas que plantea el texto, pero nos deja el palpito de que este tipo de obras dramáticas y los conflictos que encarna nos suenan un poco ajenas; obras que están más pensadas para una audiencia más propensa al entretenimiento que al enfrentamiento de conflictos con mayor densidad.

LAS DEUDAS CON LA TÉCNICA Y LA RISA

En este grupo he tratado de perfilar las obras que traían una propuesta que hacía más énfasis en la técnica y en la máquina saca risas (teatro basado en las acciones físicas, en la técnica del teatro de sombras, y en la técnica y en los sketches del Clown). En consecuencia, me refiero a las obras: *Comámonos*, *Negras inquietudes* y *Clown bar*.

De la cocina a lo político

El Grupo de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso (Chile), nos cautivó una vez más con un trabajo escénico de dramaturgia colectiva al que pusieron el sugestivo nombre de: *Comámonos*, con

la dirección de Jenny Pino Madariaga. Es en verdad una propuesta desde los presupuestos de la danza-teatro, en donde notamos grandes alusiones al trabajo de Pina Bausch, y en particular a las propuestas corporales y coreográficas de su compatriota Rudolf von Laban y sus reflexiones sobre el movimiento y el espacio.

Para von Laban:

El modo en que se mueve el cuerpo en el espacio depende de la combinación de los cuatro elementos básicos de las dinámicas: PESO-TIEMPO-FLUJO-ESPACIO. El contenido expresivo o formal de cada acción que realizamos varía en significado e intención de acuerdo a la combinación de estas dinámicas. (Cardell, s.f., párr. 3)

Todo movimiento es un eterno cambio entre condensar y soltar, entre la creación de nudos de concentración y unificación de fuerza al condensar y de la creación de torsiones en el proceso de sujetar soltar. Estabilidad y movilidad alternan sin fin. (Laban, citado por Cardell, s.f., párr. 1)

El grupo ya presenta un gran dominio de la técnica, como quiera que su directora tiene una formación desde la danza y una gran experiencia y trayectoria en el trabajo corporal.

El genotexto de la propuesta dramática lo provocó un sueño de la directora en el que veía que en un restaurante (de los más cotizados de Chile), se cocinaban, además

de los elementos propios de la gastronomía, de las relaciones jerárquicas entre los empleados, de los sueños y deseos de los sujetos, las esperanzas y las frustraciones que desencadenaba una nueva jornada de contienda electoral, en donde se cambia de gobernantes, pero la precaria situación socioeconómica del país no sufre mayores transformaciones. Es decir, la parábola de *El gatopardo*, la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, en donde todo cambia para seguir igual, quizás la más clara metáfora de la suerte y el destino de los países latinoamericanos.

A modo de conclusión para esta propuesta, podríamos decir que el montaje, por tener su acento puesto en un trabajo muy denodado en el cuerpo, con acompañamiento de una partitura musical interpretada en vivo que sugiere y condiciona las partituras corporales, descuida la estructura dramática que ha sido resuelta de manera colectiva, pues el programa narrativo de la puesta en escena no alcanza a desarrollarse cabalmente, terminando por caer en la monotonía de una historia contada con ejercicios de expresión corporal tratados coreográficamente, y con una música exquisita que bien también habría podido resolverse con una grabación, ya que la interacción de los músicos con los actores es casi nula, y la perspectiva del tratamiento del espacio resultó un poco ambigua, pues se realizaron lecturas disímiles de la organización del espacio escénico.

Las sombras y los contornos de un cuento maravilloso

Quizás el trabajo que mayor impacto tuvo en el público que asistió al Festival, fue el

presentado por el grupo de egresados de la carrera de Teatro, Títeres y Objetos de la Universidad de San Martín (UNSAM), de Buenos Aires, Argentina: *Negras inquietudes* (una línea entre la oscuridad y la luz), dirigido por Marta Lanterno. La propuesta del grupo aborda la poética del encantamiento, y la ilusión que provoca la proyección de las sombras y de la luz sobre los planos del espacio escénico y sobre el mismo cuerpo de la protagonista de la historia por parte de los operadores.

La obra tiene las características esenciales del cuento maravilloso en cuanto plantea en sus líneas temáticas y argumentales los ejes del deseo, de la comunicación y del poder. En términos generales, y “aplicado al análisis del relato, un actante es una amplia clase que agrupa una sola función de los diversos papeles de un mismo rol actancial: héroe, villano, ayudante...” (Wikipedia, 2013b). Asimismo, concilia concepciones teatrales aparentemente en oposición, como lo planteara el propio Brecht (1970) al rechazar la ilusión dramática en el escenario, pues el grupo resuelve esta dicotomía con un efecto de distanciamiento cuando aparecen los manipuladores de los efectos de luz y sombras ante los ojos de los espectadores sin preocuparse por haber sepultado la ilusión.

La conclusión para este trabajo es la importancia de asumir el reto de la técnica, con proyectores de factura artesanal, con elementales conocimientos de física, con sus teorías sobre la reflexión y refracción de la luz, la proyección de las sombras, la utilización de elementos de desecho, unas cuantas tiras de papel mantequilla, una destreza en el dibujo, una composición

coreográfica que va desarrollándose casi imperceptiblemente para el público, y sobre todo una gran dosis de imaginación destilada en el laboratorio, en la experimentación, y articuladas en un profundo trabajo de investigación. Así logran encarar una historia que tiene mucho de leyenda urbana, de pesadillas, de fantasmas de cuentos góticos, y por supuesto, claras evocaciones al cuento maravilloso.

Entre la escatología y la carcajada desenfadada

De Brasil llegó un barco cargado de clowns de la Universidad Federal de Paraíba, una creación de Los Bufones de Olavo: *Clown bar*, con la dirección de José Tonezzi, quien a propósito no pudo llegar a Manizales debido a un grave accidente que sufrió antes del viaje (el contrapunto de lo tragicómico).

El trabajo se plantea como el resultado de una investigación acerca del clown y su técnica particular, que incluye estudios sobre El Clown Blanco y El Augusto, una exploración sobre sus caracteres, sus ademanes y el manejo de situaciones divertidas. Este trabajo conduce irremediabilmente al mimo-clown, última variedad de clown, habitualmente mudo, o haciendo uso del *grammelot*, una jerigonza, muy utilizada por los payasos. Este mimo-clown despliega además una gran cantidad de habilidades físicas y/o musicales. “El clown entronca con algunas de las actividades más cotidianas y gozosas del ser humano” (Jara, 2000, p. 26).

Concluyendo, la propuesta de Los Bufones de Olavo, retoma algunos sketches

clásicos dentro de la dramaturgia para payasos. Aunque nos brinda números innovadores como una parodia de la escena emblemática de *El Titanic* y otra de *Rocky*, corre el riesgo de caer en lugares comunes con rutinas archiconocidas con abusos de lo escatológico: alusiones permanentes a las heces fecales, a las flatulencias, y a los eructos, que cuando son tratados escuetamente sin un contexto que lo justifique debidamente, pueden caer en el chiste fácil y en la ordinariedad.

LA HISTORIA LO ABSOLVERÁ

Una mirada particular merece la propuesta escénica de Vendimia Teatro, encuadrada en la categoría de Grupo Profesional Invitado, con la obra: *El espectro que soy yo*, trabajo unipersonal resultado de un proceso de Investigación-Creación, con dramaturgia y dirección del maestro Carlos Araque Osorio.

El montaje del Doctor Araque puede ser leído de diferentes maneras:

- 1) Una disertación (en donde el escenario es la disculpa) sobre las últimas discusiones sobre la práctica y la reflexión de lo teatral desde el discurso de la posmodernidad.
- 2) Una cátedra magistral utilizando la puesta en escena como didáctica específica de un particular discurso pedagógico.
- 3) La irrupción de una dramaturgia para la escena con una propuesta única de autorreferencialidad.
- 4) Una parodia descarnada del discurso teatral desde la academia.
- 5) El riego de una lectura demasiado ensimismada de la antropología teatral.

- 6) La advertencia de que las miasmas pestilentes del teatro que hacían alucinar al propio Antonin Artaud, sean altamente contagiosas.
- 7) Todas las anteriores.

PUNTO FINAL

Las deudas de las que hemos hablado y que han fungido como *leitmotiv* a lo largo de este artículo, son compartidas por el *convivio teatral* en el que participamos los oferentes y los expectantes de este acontecimiento que fue el X Festival Internacional de Teatro Universitario - versión 2013. Son deudas propias de la materia con la que trabajamos los hacedores del arte dramático: la incertidumbre.

Como consecuencia de este *convivio teatral* volvemos a casa pletóricos de dudas y con la seguridad de sentirnos más ignorantes que antes, pues las obras consideradas como propuestas escénicas, espectáculos teatrales, o *mises en scène*, que implican la coexistencia de múltiples códigos y sistemas de significación para ser develados, son universos completos con sus respectivos programas narrativos que desde la semiótica, la pedagogía, los ejercicios desde la práctica del oficio y las miradas de la academia, nos conducen al reconocimiento de estar en perpetua formación teatral, única vacuna que nos alerta sobre las enfermedades propias del empirismo. Porque aunque suene a frase de cajón, hay que recordar el aforismo de Hipócrates (1996): "La vida es breve, el arte, largo; la ocasión, fugaz; la experiencia, engañosa; el juicio, difícil"

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1964). El arte poética. (Trad. José Goya y Muniain). Madrid: Espasa-Calpe S.A.
- Braun, Edward. (1986). El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski. Buenos Aires: Galerna.
- Brecht, Bertolt. (1970). Escritos sobre teatro. (Selección de Jorge Hacker). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Brémond, Claude. (1970). Lógica de los posibles narrativos. El mensaje narrativo. Buenos Aires. Ediciones, Tiempo contemporáneo. Colección. Comunicaciones.
- Cardell, Silvana. (s.f.). Rudolf Lavan. Recuperado de http://www.luciernaga-clap.com.ar/articulosrevistas/3_danzalaban.htm
- Castelnuovo-Tedesco, Mario. Platero y yo, para narrador y guitarra. Op. 190. Recuperado de <http://www.allmusic.com/composition/platero-y-yó-for-narrator-guitar-op-190>
- Di Lampedusa, Giuseppe. (2004). El gatopardo. Madrid: Alianza Editorial.
- Dubatti, Jorge. (1999). Concepciones del teatro. Cultura teatral y convivio. Buenos Aires: Colihue.
- Gambaro, Griselda. (1996). Teatro VI. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- García, Santiago. (1989). Teoría y práctica del teatro. Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- Hipócrates. (1996). Tratados hipocráticos. Obra completa. Madrid: Editorial Gredos.
- Jara, Jesús. (2000). El Clown, un navegante de las emociones. Sevilla: Proexdra.
- Kafka, Franz. (2004). Relatos completos. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Le Goff, Jacques. (1991). El orden de la memoria: el tiempo como imaginario. Barcelona: Paidós.
- Miller, Arthur. (2010). La muerte de un agente viajero. Madrid: Tusquets Editores.
- Ricoeur, Paul. (1995). Tiempo y narración. Barcelona: Siglo XXI.
- Stanislavski, Constantin. (1980). El trabajo del actor sobre sí mismo. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Tendencias literarias. (2013, 22 de abril). "Los villanos de Shakespeare", de Steven Berkoff, repasa el mito del malvado. Recuperado de http://www.tendencias21.net/Los-villanos-de-Shakespeare--de-Steven-Berkoff-repasa-el-mito-del-malvado_a17340.html
- Vergara Anderson, Luis. (2004). La producción textual del pasado I: Paul Ricoeur y su teoría de la historia anterior a la memoria, la historia, el olvido. 1a. ed. México: Universidad Iberoamericana - Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Wikipedia. (2013a). Actante. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Actante>
- _____. (2013b). Griselda Gambaro. Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Griselda_Gambaro