

ESPACIO ABIERTO

¿CONVENCIÓN?*

Ronal Zapata**

*** Estudiante de séptimo semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas de la universidad de caldas.*

RESUMEN

Cabe precisar que este escrito es la conclusión de la puesta en escena de “En la soledad de los campos de algodón, versión libre del ángel de la culpa y también viceversa”, la cual trata principalmente sobre la obra escrita por Bernard-Marie Koltès y dirigida desde la batuta del maestro-profesor Daniel Enrique Ariza Gómez. Un trabajo realizado en la Universidad de Caldas por alumnos de tercer año de la Licenciatura en artes Escénicas. Los modos de procedencia respecto a otros ejercicios teatrales pueden cambiar ligera o dramáticamente. Este documento redacta de manera somera los diversos modos en que se abordó esta puesta en escena en particular, un reflejo del intenso trabajo de mesa. También se debe aceptar este documento como un mínimo de apreciaciones, recordadas o notadas por el autor. El documento después de todo es una reflexión acerca de las pretensiones respecto a la parte estética de la obra y sus resultados finales.

PALABRAS CLAVE

Convención, espacio, lugar, estética, profanación, calle, ciudad, transeúnte.

ABSTRACT

It is pertinent to note that this writing is the conclusion of the scene setting of the play “In the solitude of cotton fields, the angel of guilt free version and also vice versa” which deals mainly with Bernard-Marie Koltès’ work and was directed by the Master-professor Daniel Enrique Ariza Gómez. A work carried out at Universidad de Caldas by the third year bachelors’ in Scenic Arts. The origin forms in regards to other theatrical exercises may change slightly or drastically. This document compiles in a rough way the diverse ways in which this scene setting was dealt with, particularly a reflection of intense table work. This document must also be accepted as a minimum of the appreciations recalled or noted by the author. The document, after all, is a reflection about the aspirations in relation to the aesthetic part of the play and its final results.

KEY WORDS

Convention, space, place, aesthetics, desecration, street, city, pedestrian.

* Recibido: julio 10 de 2012, aprobado: julio 30 de 2012

INTRODUCCIÓN

Al ver una obra de teatro el espectador común, quien no está relacionado con el proceso de creación artística, tiende a confundir las formas, sin hacer una reflexión consciente de lo que ve, basado en lo que piensa en la inmediatez, cree que todo lo que allí se ve es el producto de tan solo una imaginación desbordante. Incluso, si ese espectador goza de buena imaginación, atrevidamente, cree poder llegar a superar la visión del grupo de artistas detrás de ello e, ingenuamente, se lanza al vacío, queriendo cambiar las escenas de la obra parcial o, en el mejor de los casos, totalmente. La mayoría del público es incapaz de percatarse del “alma de la obra” –si es el caso de que tenga alma–. Es el “cuerpo” externo lo que el público tiende a (o puede) captar en la inmediatez. Esa alma es el fundamento del universo teatral visible. El origen innegable de la creación y no es más que el trabajo conjunto de diversas disciplinas tales como la psicología, la antropología, la sociología y otras áreas “hermanas” del hecho escénico, y las cuales se conjugaron y adecuaron para la elaboración de este producto no convencional. El carácter que tiene “En la soledad de los campos de algodón” toca todas las partes importantes de la dinámica escénica, que en este caso se condensan en tres estadios: el literario, el escénico y el expectante.

¿Qué es “En la soledad de los campos de algodón versión libre del ángel de la culpa y también viceversa”?

COMO ESTÉTICA DEL TEXTO

Ante todo es de carácter obligatorio definir la obra en términos dramáticos.

Koltès, decide escribir salido un poco de los cánones prototípicos/estereotipados de la escritura teatral. Nada nuevo, ya que anterior a la escritura de esta obra (1987) ya muchos autores habían desafiado las posiciones aristotélicas de la dramaturgia. El mismo Shakespeare en épocas isabelinas lo hizo, no como un desafío sino por ignorancia, al vivir en una isla no tuvo la oportunidad, como los dramaturgos italianos, españoles y franceses, de entrar en contacto con la poética, donde se reglamentaban y codificaban los usos de la escritura dramática. Inglaterra no había traducido aún el libro al idioma anglosajón, razón por la cual la mayoría de textos de Shakespeare transgreden lo que el estagirita proponía como unidad de tiempo, representan un tiempo de varios días en un lapso de una hora en escena, así se entiende el mérito que tiene de ser el inventor de la dinámica cinematográfica.

El texto original en cuanto al tiempo, no tiene gran diferencia, ya que se mantiene lo que en términos de Aristóteles se designa como unidad de tiempo, todo pasa tal cual pasaría realmente, o sea, una hora en la obra (escrita) corresponde exactamente a una hora en la vida real y no hay transgresiones al tiempo. Algo fundamental para nuestro trabajo futuro, en cuanto a la cotidianidad como uno de los ejes centrales de estudio.

Referente al lugar es acertado decir que se mantiene la unidad de lugar, pues aunque Koltès no precisa un sitio en especial, se da que el lugar imaginado por el director puede (no necesariamente como lo es nuestro caso) mantener la unidad de lugar, es decir, puede ser que la obra se desarrolle en un único lugar y

defínase lugar bajo la consideración que Michel de Certeau –una de las figuras que fundamenta nuestra alma máter– concibe: “un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relación de coexistencia. (...) un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad” (1999: 129).

Acción hay: dos tipos que se encuentran en medio de la calle, sin especificarse nunca si tienen un acuerdo, una cita, de por medio o por simple casualidad como lo expresa el cliente. El cliente siempre dice algo para evadir la razón por la cual está en ese lugar. Discuten por quién miró a quién, tal vez ambos estén en una encrucijada haciendo el papel natural del transeúnte descrito por Kronfly, es decir siendo un observador observado: “nómadas urbanos que observan y a su vez son mirados” (1996: 196). Una opción es que esté mintiendo, eso nunca se sabrá porque la obra precisamente raya en la ambigüedad. Es en ese punto donde el escritor tiene diferencias con la concepción clásica del “drama”, se puede decir que la obra está fundamentada en la ambigüedad, maravillosamente fundamentada. El uso que da a esa figura o a ese recurso teatral poco explorado debido al respeto-miedo que se tiene a la prohibición de su usanza, es cautivador. Muchos dirían que la obra no tiene ni deseo, ni necesidad de los personajes, ya que siempre se vacila en decirlo, pero el deseo es el deseo en sí mismo, es una “ambigüedad genérica”. Se hace hincapié en lo general del deseo y no en lo que designa en particular. Por otro lado, el deseo se rechaza de muchas formas diferentes y no se sabe si se rechaza simplemente como una fachada,

por codificación, por simple desconfianza o si en verdad no se quiere, no se tiene.

El texto original de la obra fue pensado o contiene tan solo dos personajes, transeúntes que se mueven en la calle, uno de ellos al parecer en ese “vagabundeo hoja” que propone Pessoa, de aquí para allá y el otro habitando el espacio del que se siente propio, del que se apropia y reconoce. Esos dos personajes hubo que repartirlos entre siete actores (tres hombres y cuatro mujeres) los cuales habitarían y transitarían, respectivamente, el espacio bajo una figura similar al “nicho” y en ocasiones dando la ilusión de que se trata de las mismas personas vistas desde diferentes ángulos, desde diferentes casas. La propuesta estética se basó en el interior y el exterior, así que sumado a esto existen dos actores que encarnan una pareja de detectives que investigan un hecho, que de igual manera nunca se sabe lo que es, dentro de una casa. En el transcurso de su operación policiaca dialogan entre ellos con un texto de “El ángel de la culpa” de Marco Antonio de la Parra. Además hay unas escenas incrustadas, totalmente improvisadas, que despiertan la sensación de un sitio de mala muerte, un lugar no muy seguro. Las unidades de tiempo y lugar se ven revestidas y transformadas (escénicamente).

Como se sugiere en el párrafo anterior, en la obra se hace un inserto de textos, los unos medianamente fijos y los otros anclados a la libertad que presupone la improvisación, que a la manera de la comedia del arte italiana pretende dar una dosis, más que de veracidad, de cotidianidad, de realidad a la obra en cuanto a la personificación.

COMO PROPUESTA ESTÉTICA

Como experiencia estética la obra se sometió a varios cambios, de los cuales ya observamos unos hechos dentro del campo literario; fragmentación, intertextualización, improvisación, adición, sustracción. Pero hay un hecho todavía más notable y es la “profanación” no ya del texto sino del espacio escénico, la transformación del espacio escénico. Lo que sigue se centra en la aclaración, descripción, divulgación de la obra en cuanto a experiencia de de-construcción estético-espacial.

Este ejercicio seguramente entra dentro de la categoría de obra de espacio escénico no convencional, pero no desde la estereotipada concepción de que toda obra no convencional deba hacerse en un lugar diferente del teatro, sino más bien como arquetipo, ya que logra transgredir el espacio escénico de una manera poco común. De determinada forma es similar al sacrilegio propuesto por Giorgio Agamben en “Elogio de la profanación”. ¿Por qué? Porque el teatro es en cierto modo sagrado, sus inicios son los del rito y el culto y los dioses, y actualmente es visto aún por algunos como tal. Algunos que defienden el clasicismo, sus temáticas y sus métodos a ultranza, disfrazan las palabras diciendo que no lo hacen y no lo hacen, pero atacan todo lo demás que está por fuera de sus límites, negando la posibilidad a lo nuevo ¡que urge de amigos! condenando-castigando a los “profanadores”. Todo aquello que se haga dentro del teatro y que no cumpla con la convención preestablecida y pactada es tildada y juzgada incluso con apelativos como “teatro pólvora”, “teatro papeleta”,

por ejemplo, asume Cristóbal Peláez que por el hecho de que él después de ver una “función” de juegos pirotécnicos, luego, no es capaz de recordar nada, ni de extraer ninguna conclusión importante respecto al tema, entonces, otra persona no pueda ver-sentir en el gracioso esparcir de las luces la expansión misma del universo, el Big-Bang, la singularidad original del principio del todo, y esas también son, a mi parecer, cuestiones fundamentales del hombre, nada más humano.

Tal vez sea que los inquisidores desconozcan otros campos del sentir humano que pueden ser afectados, para evocar como lo propone Fernando Cruz Kronfly: “toda evocación constituye una regresión de los instantes de la fundación del sujeto, ligada a lugares y situaciones” (1996: 192) y más adelante, en el mismo texto se reafirma que “evocar no es solo recordar, es entrar en un proceso fundamental de resurrección de momentos y de objetos sin los cuales el hombre perdería toda relación de certeza consigo mismo”(p. 193). Se evoca por medio de los sentidos. Cada uno sacará sus reflexiones –si es que las quiere– de sus evocaciones y a cada uno le vibrarán las cuerdas del alma a su ritmo, con la gracia particular que lo caracterice o maldecirá su “memoria repleta de olvidos”. Este ejemplo logra dibujar la evocación de Cruz Kronfly, evocación que, a diferencia de los juegos artificiales, puede ser suscitada o sugerida conscientemente en el teatro por diferentes artefactos, incluso por la voz, el texto bien dicho, porque el teatro es tan flexible que así su etimología inicial sea “desde donde se ve” permite hacer a otros un teatro “desde donde se escucha”, para los oídos (el cual disfruto

y me encanta) y más. De hecho esta obra bastante tiene de escuchar, hay algunos que han argumentado que se puede ver cerrando los ojos, aunque la verdad, no es muy recomendable, porque el lugar, el de De Certeau, está ocupado por esos estímulos para la evocación de Cruz Kronfly.

Pero ¿qué es lo que hace entonces que sea una obra no convencional?

Lo que la hace entrar en esa categoría, como ya se dijo, no es tanto como que se saque el hecho escénico del teatro, del ámbito escénico, aunque se hace: la obra está en el Internet, allí empieza y tiene su espacio virtual. Se traslada a los alrededores del teatro para después tomarse el teatro en sí y desproveerlo de su confort, de su función vital y no es que lo mate. No. Lo que hace es darle una nueva vida, una función dinámica de una diferencia apreciable respecto a/ con su función convencional. En otras palabras, lo que hace que la obra carezca de convencionalidad es que opere en modo contrario al estereotipo, que traiga la calle, la ciudad, a sus adentros, no con el simbolismo convencional con que se suele hacer, sino con una nueva filosofía estética fundamentada en la evocación. ¿Cómo lo logra? Que lo responda Cruz Kronfly: “de pedazos de estas sensaciones auditivas, visuales y olfativas se va armando la ciudad” (p. 195) del mismo modo en que se arma la verdadera ciudad, porque esa pequeña casa en conjunto con un bar, un vecindario con su debida nomenclatura, a veces vivo, a veces muerto como los coches en la noche en frente de la ventana de Peter Handke, la obra en construcción, las calles que como el *cardo* y el *decumanus*

atravesan el espacio, lo circunscriben en manzanas transitables, el puente peatonal, la multiplicidad de miradas, desde el panóptico, a través de las ventanas que se vuelven sin querer formatos televisivos, cinematográficos, es decir un rectángulo a través del cual se ve el mundo exterior desde el interior, todo eso da, más que la ilusión, la alusión de ciudad propuesta por Patxi Lanceros: “la múltiple forma de la ciudad. Una y otra en el cruce entre presencia y representación” (2010: 3). Todos ellos son puntos de referencia que el espectador y los personajes viven como tal y los viven, seguramente, porque estamos permeados por la cultura de la imagen. Pero la ciudad de la obra no solo puede ser vista desde la imagen, también ha de ser vista desde los ciudadanos que en últimas no vienen a ser solamente los actores sino también su público, quienes abandonan su rol pasivo frente a la obra y se vuelven espectadores activos, desde la influencia que la ciudad ejerce en ellos. “La ciudad falaz debe ser juzgada como la real”. Lo primero que se nos viene a la mente al pensar en la ciudad es la parte física. Cito de nuevo a Cruz Kronfly:

se trata desde luego de una instalación física construida-destruida-vuelta a hacer (...) la ciudad también se impone al pensamiento con una estructura cultural compuesta por normas, códigos y convenciones para su uso, sistemas de representaciones, lugares de utopías y miedos, riesgos y aventuras, encuentros y desencuentros, evocaciones y rupturas (...) la ciudad es una estructura eminentemente cultural, objeto por tanto de diversas miradas (p. 191).

Así que la ciudad es una mina semiótica si se me permite el término, convenciones que tal vez tienen atrofiada su facultad evocativa gracias al detrimento que logra la cotidianidad. Son signos que se (re)significan y se decidieron usar en el interior y el exterior para evocar, pero ¿por qué evocan si los vemos indiferentemente a diario? Por la simple razón de estar expuestos, de estar a pesar de todo dentro de la convención del teatro, al estar allí su función simbólica se multiplica, se reafirma y se consolida. Y no se está contradiciendo lo de la convencionalidad, simplemente se acepta que nadie se tragará “realmente” el cuento de que una ciudad pueda caber en un espacio tan reducido, se sabe que sigue siendo un hecho sugerido, mejor dicho, la convencionalidad de la que carece la obra es la de la implantada por la costumbre, la estipulada de antaño y ahora por los que institucionalizan que solo hay una forma de hacer teatro o de los que aceptan una forma más correcta, más válida que las otras, de los que creen que la sensibilidad humana únicamente es susceptible de activarse ante tales o cuales formas, lenguajes, procedimientos. El teatro, como ámbito escénico, fue reconvertido en un espacio más vívido para la ficción. Lo que se ha hecho con la obra es armar un complejo de cajas chinas: espacios dentro de los espacios, una transformación del teatro a través de la transmutación del lugar que se ve no solo convertido sino también multiplicado. Lo que hace que una obra sea no convencional es la ruptura con los valores establecidos.

ESPECTADOR ACTIVO

También el espectador deja de serlo para convertirse en un voyerista sin dejar

su posición de ciudadano, y por eso sin renunciar a su condición de exhibirse y de ser objeto de observación al mismo tiempo, quien observa atentamente un hecho es observado por un ojo que se aguza detrás de la ventana y que pretende entrarle en el cerebro. Casi que no saben a dónde ir, yendo de aquí para allá en su “tejido mutuamente voyerista” y su vagabundeo hoja, junto con los actores hacen del lugar un espacio:

hay espacio en cuanto que se toman en consideración los vectores de posición, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es cruzamiento de movilidades (...) A diferencia del lugar carece de la univocidad y de la estabilidad de un sitio ‘propio’ (De Certeau, 1999: 129).

El espectador deja de ocupar un lugar en la sala (la inmóvil y carcelaria silla) para pasar a transitar un espacio, compartir las luces que, más que iluminar, alumbran el lugar, ser parte activa de la historia, como aquel transeúnte-voyeur que tiene una ventana abierta a la intimidad de los otros. De Certeau de nuevo: “en suma, el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (*Ibid.*). El espectador de repente se convierte en el nuevo nómada, “el nomadismo urbano”. A pesar de su aparente libertad el espectador está delimitado y coartado por el deslinde del lugar. Está ‘normalizado’ por su actitud misma de voyeur, toda transgresión que haga se espera sea para ir a la caza de la acción.

Así, queda aclarada la relación texto-estética-espectador existente en el ejercicio académico en cuestión, su no convencionalidad. Por fuera quedan muchos grandes personajes que con diferentes textos aportaron a la construcción en este universo, si no perfecto, al menos genuino en cuanto a su construcción estética. Y es que en esta puesta en escena mucho se le debe a Zigmunt Bauman y su *Modernidad líquida*, a Lyotard con *Los derechos del otro*, a Eugenio Fernández y *El otro que nos habita*, a Michel Foucault *De los espacios otros*, a Alberto García su texto de la *Exomemoria y la cultura de frontera*, a *El transeúnte y el espacio urbano* de Isaac Joseph, a Jorge Iván Echavarría con *Teratosofía y ciudad*, a José Luis Pardo que aportó el *Diario íntimo de un hombre común*, por supuesto a las reflexiones sobre el performance

“Encarnaciones de la contemporaneidad” y otros tantos autores que olvido y que forman parte de ese espacio etéreo de la obra, de su estructura “antimaterial”.

BIBLIOGRAFÍA

Cruz Kronfly, Fernando. (1996). “Las ciudades literarias.” En Giraldo, Fabio y Viviescas, Fernando (comps.), *Pensar la ciudad*. Bogotá: Tercer Mundo.

De Certeau, Michel. (1999). *La invención de lo cotidiano, I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Lanceros, Patxi. (2010). Seminario realizado en la universidad Tecnológica de Pereira, en la Maestría de Estética y Creación, “Memoria, culturas, identidades”. Jairo Montoya G.

