

BECAS DE
INVESTIGACIÓN
TEATRAL | 2012

MINISTERIO DE CULTURA

Colección
PENSAR EL TEATRO

Dirección de Artes
Área de Artes Escénicas



Programa Nacional de Estímulos



MinCultura
Ministerio de Cultura

**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia

Grupo Arte y Conocimiento

Janneth Aldana Cedeño

Cristian Steven Meneses Duarte

Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo

Ana María Vallejo de la Ossa





**PROSPERIDAD
PARA TODOS**

Ministra de Cultura
Viceministra de Cultura
Secretario General
Directora de Artes
Asesor Grupo de Teatro
Equipo Área de Teatro

Mariana Garcés Córdoba
María Claudia López
Enzo Rafael Ariza
Guimar Acevedo Gómez
Manuel José Álvarez
Sonia Abaúnza Galvis
Gina Agudelo Olarte
Miguel Ángel Pazos Galindo
Sonia Abaúnza Galvis

Coordinación Editorial

Primera edición, noviembre de 2012
Bogotá, D. C., Colombia

ISSN: 2322-9810

© Ministerio de Cultura de Colombia
Grupo de Artes Escénicas

© Dirección de Artes
Área de Artes Escénicas
Programa Nacional de Estímulos

© Grupo Arte y Conocimiento
Janneth Aldana Cedeño
Cristian Steven Meneses Duarte
Fotografías: Archivo de autores

© Ana María Vallejo de la Ossa
Fotografías: Archivo de autora

Edición y diseño editorial:

Taller de Edición • Rocca® S. A.
Carrera 4 A No. 26 A - 91, oficina 203
Teléfono/Fax: 243 2862 - 243 8591
taller@tallerdeedicion.com
www.tallerdeedicion.com

Impresión y acabados:

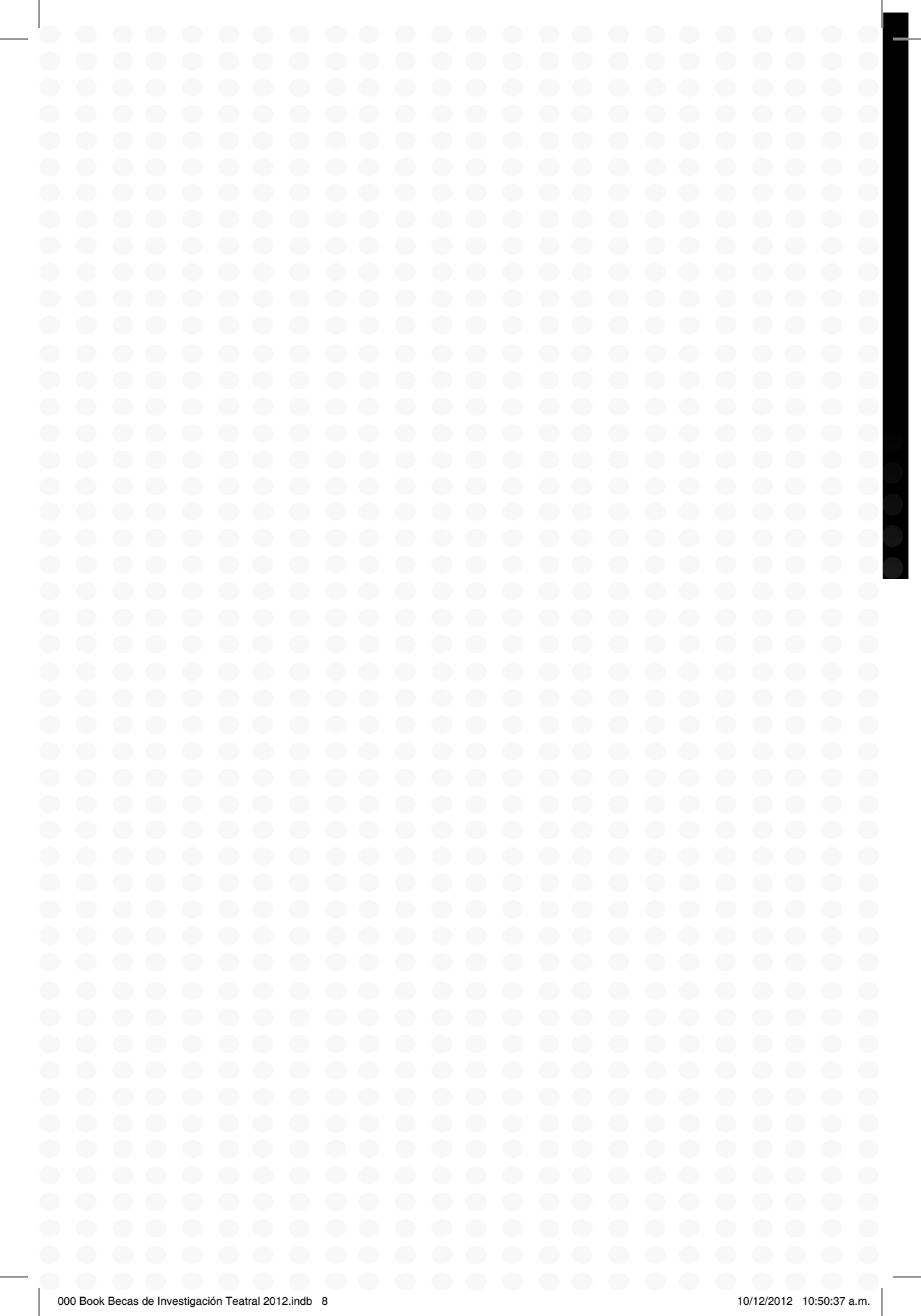
Imprenta Nacional de Colombia

© Derechos reservados. Se prohíbe la reproducción, total o parcial
de su contenido sin previa autorización por escrito del Ministerio de Cultura.

Impreso y hecho en Colombia • Printed and Made in Colombia

Contenido

PRESENTACIÓN	9
LOS COLECTIVOS EXPERIMENTALES EN LA EMERGENCIA DEL TEATRO MODERNO EN COLOMBIA	
GRUPO ARTE Y CONOCIMIENTO	
JANNETH ALDANA CEDEÑO	
CRISTIAN STEVEN MENESES DUARTE	11
ESCRITURAS DEL CUERPO EN EL TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO	
ANA MARÍA VALLEJO DE LA OSSA	145



Presentación



La *Colección Pensar el Teatro* es parte del reconocimiento que el Ministerio de Cultura hace a cada uno de los ganadores en las convocatorias: Becas de Investigación Teatral, Becas de Dramaturgia Teatral y Premio Nacional de Investigación. A través de esta, los agentes del campo teatral colombiano podrán compartir los resultados de sus investigaciones y producciones dramatúrgicas con sus pares, colegas, estudiantes, investigadores y en general con el público interesado en la práctica teatral.

Esta Colección hace parte de una política editorial impulsada en la construcción del *Plan Nacional de Teatro 2011-2015 - Escenarios para la Vida*, que tiene como principal objetivo difundir el conocimiento y el pensamiento de los agentes del campo teatral, para consolidar y buscar formas de entendimiento dentro de las prácticas teatrales y en las del arte en general. Compartir el conocimiento no solo propicia la formación sino también el debate en las prácticas artísticas, que como se sabe, no tienen fórmulas para su ejecución y práctica. Nos permite ver y analizar las múltiples formas de trabajo y expresión que tienen los artistas, investigadores y en general los hacedores de teatro de nuestro país.



Esperamos que el lector enfrente estas páginas con una mirada abierta que le permita profundizar en el entendimiento de las formas sutiles del arte, la investigación y la escritura. Al mismo tiempo, queremos que comparta la delicia de esta lectura y que motive a otros en este camino.



Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia



GRUPO ARTE Y CONOCIMIENTO



Janneth Aldana Cedeño



Cristian Steven Meneses

Janneth Aldana Cedeño es socióloga con Maestría en sociología de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente cursa el Doctorado en Historia del Departamento de Historia de la de esta misma Universidad, inscrita en la línea Investigaciones Histórico-genéticas. Los temas centrales de investigación giran en torno a la sociología de la cultura y sociología del conocimiento, específicamente sobre el arte: el desarrollo del teatro en Colombia



y las relaciones entre conocimiento y creación artística. Pertenece al grupo de investigación Cultura, conocimiento y sociedad de la Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología de la Pontificia Universidad Javeriana, donde a la vez es docente de tiempo completo.

Cristian Steven Meneses es actor egresado de la Escuela Estudio XXI (2009) y estudiante de noveno semestre de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Sus temas de interés se han centrado en la sociología del arte y del teatro. Actualmente está adelantando su trabajo de tesis sobre la emergencia del teatro universitario colombiano en la década de 1970. Como actor está trabajando en el montaje *Recordando con Ira* de J. Osborne y dirigido por Paco Barrero.

El Grupo

Arte y Conocimiento hace parte del grupo Cultura, conocimiento y sociedad. Como línea de investigación, sus miembros se interesan en el análisis de las relaciones entre desarrollo artístico y desarrollo social, desde diversas disciplinas de las ciencias sociales. Funciona como grupo de estudio y de investigación pues la mayoría de sus integrantes se encuentran realizando sus trabajos de grado, en pregrado y posgrado, sobre diversas manifestaciones artísticas: teatro, literatura, plástica y música. *Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro en Colombia* es el resultado de su primer proceso investigativo como grupo.



Introducción



El estudio de un fenómeno social no solo contribuye al aumento de conocimiento sobre el mismo –en este caso la historia del teatro en Colombia– sino que permite a la vez comprender los procesos generales de una sociedad en un periodo determinado, las influencias de diversos sectores, las formas en que se organizan los grupos, la relación entre desarrollo social y experiencia personal, entre otros aspectos. Así, la indagación sobre el desenvolvimiento del teatro experimental, además de la comprensión del proceso de emergencia de la dramaturgia nacional contemporánea o los cambios en las formas de montaje y el trabajo por grupos, tiene que ver con el análisis de las posibilidades y las condiciones sociales que, por lo menos en materia cultural, se presentaban en Colombia en el periodo aquí estudiado, es decir, entre 1940 y 1965.

La investigación alrededor del ámbito teatral en el desarrollo de la cultura nacional se ha extendido recientemente a periodos hasta hace poco inexplorados. En las dos últimas décadas se ha llevado a cabo un mayor número de pesquisas sobre el teatro en los siglos XVIII y XIX por ejemplo; pero el periodo que cubre la década de 1940 y llega hasta el movimiento conocido como Nuevo Teatro, momento que tal vez es el que ha generado mayor polémica en la historiografía, resulta algo oscuro. Lo que está parcialmente



claro son algunos antecedentes importantes para el surgimiento del teatro moderno en el país, como lo fue el papel de la Radiodifusora Nacional y la Televisora Nacional en sus inicios –con el radioteatro a través del cual se difundió el teatro de vanguardia–, ciertas revistas de difusión cultural como *Mito* y el trabajo de algunos grupos como El Búho o el TEC (Teatro Escuela de Cali, que luego cambiará su nombre a Teatro Experimental de Cali).

Junto a estos elementos, y con lo que se ha registrado de las transformaciones históricas en el arte dramático –teorías, formas de trabajo, selección de obras, emergencia y desarrollo de una dramaturgia propia, innovaciones técnicas y tecnológicas– se hace necesaria una caracterización alrededor de las implicaciones de un proceso “experimental” en el arte que, para Colombia, ayude a enlazar distintos factores que ubiquen el lugar de personas y grupos concretos que contribuyeron de manera específica al desenvolvimiento del teatro moderno y, de manera general, a la configuración del panorama teatral actual.

En la historia del arte en Colombia se reconocen las décadas del cincuenta y sesenta, del siglo xx, como un periodo en que suceden importantes cambios. Surgen una serie de propuestas dirigidas por individuos y grupos que, en diversos terrenos del arte –pintura, escultura, música, literatura, cine...–, plantearon proyectos con el ánimo de renovación estética y de transformación cultural del país. Estos intentos en arte no fueron los primeros ni los únicos. Son de sobra conocidos aquellos en que por ejemplo, desde el mismo Estado, la idea de formación de la Nación pasaba por el desarrollo de la cultura y el arte, tal como sucedió durante la República Liberal. Para los dirigentes de las décadas del treinta y cuarenta del pasado siglo era claro que la democratización de la sociedad tenía en la cultura una de sus bases fundamentales, siendo el sistema educativo insuficiente, por lo cual era necesario impulsar y patrocinar otras instituciones en la creación, promoción y expansión de este ámbito. La política cultural de masas de este régimen llevó al apoyo del arte, principalmente del que se difundía por los medios masivos de comunicación¹.

¿Quiénes eran estos artistas e intelectuales que, desde diversos espacios, concibieron un proyecto de largo alcance como transformación artística y cultural del país? Uno de los grupos más reconocidos como promotores

1 Para mayor información sobre la política cultural del Estado durante este periodo, ver Silva (2005) y Sierra (2009).

de este proyecto, para el caso del teatro, fue El Búho². Pero no fue el único. Fausto Cabrera había dirigido años atrás el Teatro Experimental del Distrito³ y, a finales de la década del cincuenta, aparecen otros nombres: en 1957 el Teatro Experimental de la Enad; en 1958 el Teatro Experimental de la Universidad de América, Teatro Experimental Ohel; en 1959 el Teatro Experimental de Manizales, Teatro Experimental Independiente; entre muchos otros, algo que se sostiene a lo largo la década del sesenta. Estos grupos compartían el calificativo de "experimentales" y muchos de ellos se encontraban vinculados a universidades como el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, el Teatro Experimental Javeriano, el ya mencionado Teatro de la Universidad de América o el Teatro Experimental de la Universidad Libre.

Esta relación no es accidental. Durante varias décadas la Universidad Nacional de Colombia fue el principal centro de investigación para el desarrollo del país en todos los niveles. Entre sus reformas, una de las que ha tenido un mayor impacto positivo ocurrió durante la rectoría de José Félix Patiño en 1964. Además de la creación de nuevas carreras, la ampliación y mejoramiento de la planta física y la vinculación de los intelectuales más reconocidos del país y la región, es durante este periodo que se pensó en la posibilidad de crear la Facultad de Teatro de la Universidad⁴, con un grupo que ya había hecho importantes montajes. Las diferentes actividades artísticas estaban apoyadas en un conjunto de creadores y de estudiantes de varias carreras, quienes dieron un viraje en la producción estética del país al tiempo que se pensaba en un proyecto político y cultural de mayor envergadura.

- 2 El Búho (1958-1962) era un colectivo de artistas con varios proyectos alrededor del teatro. Sus creadores fueron Fausto Cabrera, Mónica Silva, Aristides Meneghetti, Santiago García, entre otros. Para lo que algunos fue el "centro cultural de avanzada más importante en el país" para ese momento (Cabrera, 1993: 203) se trató de un lugar donde se encontraban, siguiendo un objetivo común, pintores como Fernando Botero, David Manzur o Enrique Grau, y músicos como Luis Antonio Escobar. (Duque. Prada., 2004: 169).
- 3 "El Teatro El Búho se fundó en el mes de Noviembre de 1958, a consecuencia del retiro de Fausto Cabrera como director del Teatro Experimental del Distrito, del cual fue fundador y director por un lapso de cuatro años. Sus alumnos y colaboradores decidieron fundar con él un teatro independiente y profesional, cosa que nunca antes había existido en Colombia". Archivo Teatro Colón. Programas culturales 1961-1962.
- 4 Acuerdo No. 85 de 1965, por el cual se crea la Facultad de Artes, de la cual formaba parte la sección de Teatro Estudio. Archivo Universidad Nacional de Colombia. Oficina de Extensión Cultural. No obstante, en esta universidad funcionó desde 1945 el Teatro Experimental, fundado por Bernardo Romero Lozano (Reyes, 2004: 77)



Además de la Universidad Nacional (la cual se fundó en 1867), entre 1940 y 1950 se abren varias de las principales universidades privadas: la Universidad de los Andes en 1948, la Universidad de Medellín en 1950, la Universidad de América en 1952 y la Universidad Santiago de Cali en 1958, solo por mencionar unas cuantas. Si se tiene en cuenta el incremento de la educación primaria y secundaria, no es de extrañar el impulso que tomó el teatro estudiantil y universitario del periodo, que a la vez fue base de los mecanismos de profesionalización de la actividad artística en diversas áreas.

El objetivo de este documento es presentar los resultados de una investigación cuyo propósito es comprender la emergencia del teatro moderno en Colombia, siguiendo el camino de la influencia central que tuvo el "teatro experimental". La posibilidad de seguimiento de este desenvolvimiento inicia en los colectivos o grupos que se autodenominaron de tal manera en el periodo estudiado.

No obstante, debido a los cambios constantes de los mismos, así como de sus integrantes, se ha preferido rastrear de cerca trayectorias de personas que estuvieron vinculadas a ellos y que luego fundarían grupos universitarios y los primeros llamados "independientes". Por ejemplo, el Teatro Experimental Independiente fue creado cuando se fragmentó El Búho. Se llamaba "independiente" porque no seguía al Búho-Odeón ni al Teatro Experimental de Cali (TEC), defendiendo una postura de carácter popular⁵. Algunos de sus miembros colaboraron más tarde en la fundación del Teatro Experimental La Mama (Paco Barrero) o del Teatro Popular de Bogotá (Jorge Alí Triana).

Sobre el interés por las condiciones que llevaron al desarrollo del teatro experimental, este se relaciona con la explicación del posterior intento de creación de una dramaturgia nacional, de corte colectivo e individual, que va a marcar un hito en la historia teatral del país. El tomar el caso de los grupos mencionados permite identificar las condiciones bajo las cuales se desplegó el teatro experimental en Colombia y sus consecuencias para el desenvolvimiento del posterior teatro universitario e independiente. Entre las preguntas orientadoras se encuentran: ¿cuáles son los elementos artísticos que caracterizan un teatro experimental? ¿Qué tipo de condiciones sociales posibilitan su desarrollo? ¿Cuáles son las

5 "[...] y desde el Teatro del Parque Nacional empezaron a dramatizar cuentos o leyendas colombianos al servicio de los niños pobres de Bogotá. Paralelamente hacían teatro-arte y competían en los Festivales Nacionales de Teatro". (Moure, 1989: 18).

particularidades en la forma de organización del trabajo creativo y en las trayectorias de formación de los participantes en el mismo? ¿Qué lugar ocupa el teatro experimental en el proceso que siguió el teatro colombiano en la segunda mitad del siglo xx?

Alrededor del teatro experimental⁶, Arcila (1983) reconoce que la actitud aparece por primera vez en Colombia gracias al teatro de Cámara de la Televisora Nacional, pues los artistas se vieron obligados a experimentar con un nuevo lenguaje como el de la televisión⁷. Montilla (2004) considera que para 1958 ya había una clara consciencia de los directores de teatro sobre el alejamiento del estilo precedente, es decir costumbrista, alejamiento que llevaba hacia la innovación. González Cajiao (1986) caracteriza el teatro experimental como diferente al “centenarista” pues mantiene una posición anticomercial y antisentimental, y distinto del de la generación de “los Nuevos”⁸ por su distanciamiento de la tendencia literaria y fantástica.

Más clara aun es la referencia a lo experimental de Enrique Pontón a propósito de lo que se esperaba del II Festival de Teatro en Bogotá, en 1958. Para él, el “2º Festival en Colombia de Teatro Internacional Experimental” hacía pensar en hechos centrales de la cultura colombiana, como la introducción de nuevas tendencias interpretativas en el escenario y el conocimiento del teatro moderno tal como se realizaba en Europa y Estados Unidos,

[...] pero que en el nuestro significan los pasos elementales al dominio de esas tendencias que han venido a despertarnos de un letargo de varios años, impuesto por nuestra falta de tradición teatral y por el molde establecido con las visitas esporádicas de agrupaciones extranjeras que, colmaron en mucho, el snobismo de nuestras élites sociales, pero que para el arte pasaron sin pena ni gloria y que a la postre resultaba lo mejor que a nuestros ojos se ofrecía: una escuela de cliché en las formas y desenvolvimiento de actores y actrices en la escena, que cerraron el conocimiento a nuevos caminos, obligando a público e intérpretes a un estancamiento en el progreso

6 “A grandes rasgos, puede afirmarse que un espíritu experimental apunta a la renovación de los lenguajes artísticos y surge de una necesidad de reaccionar en contra del realismo y naturalismo”. (Montilla, 2004: 87).

7 Entrevista Gonzalo Arcila. Noviembre de 2011.

8 Dos corrientes localizables consecutivamente en dos generaciones: los artistas e intelectuales “centenaristas”, con tendencia al romanticismo, y los Nuevos, opuestos al sentimentalismo romántico de los anteriores, se dirigen a una visión abstracta del hombre. Esto empata además con la crítica que va a surgir en contra del costumbrismo.



del teatro de habla hispana [...] La frase: Teatro Experimental, debemos entenderla, creo yo, no como un factor simple de experiencias escénicas sino como el medio más propicio para crear estilos y valores auténticos como complemento de los hasta ahora conocidos. (Pontón, 1958: 18).

Argumentos como los de Pontón pueden parecer hoy día bastante cuestionables pero, en el momento en que fueron esgrimidos, son un síntoma de ciertas intenciones y de algunas posibilidades propias de las personas de teatro, que orientaron su práctica en una dirección que permitiera la renovación de un arte que ellos consideraban encerrado en modelos que ya no encajaban en la sociedad del momento.

Lo que se presenta a continuación es la indagación sobre este desarrollo, tomando los aportes de la historia del teatro aunque recurriendo en mayor medida a la experiencia de las personas que vivieron el periodo aquí contemplado. Se trata de reconstruir trayectorias de artistas que pasaron por varios colectivos, en principio denominados "experimentales" pero que, como ya se mencionó, posteriormente alimentarán a los grupos universitarios e independientes. La comprensión de lo experimental descansa en esta experiencia como actores, directores, asistentes..., en los procesos generales de trabajo en la selección, montaje y difusión de obras.

Se busca así contribuir a la comprensión del desarrollo del teatro moderno en el país como periodo clave que permite entender las posibilidades y limitaciones actuales de la práctica teatral. Para esto se dirige la pregunta hacia la tendencia más compleja –por los cambios en la experiencia de las personas involucradas– ubicada como antecedente: el teatro experimental. El abordaje de este desenvolvimiento se hace a través del seguimiento del proceso creativo y organizativo de ciertos grupos, algunos ya mencionados. Los grupos son fluctuantes, a veces cambian de nombre, desaparecen o permanecen. Los colectivos se escogen así no por ellos mismos sino porque varios de sus miembros muestran esta fluctuación: Enrique Pontón, Santiago García, Jaime Santos, Germán Moure, Gabriela Samper, Rosario Montaña, Frank Ramírez, Carlos Parada, Carlos Duplat, Víctor Muñoz Valencia, Bernardo Romero Lozano, Paco Barrero, Carlos José Reyes, Jorge Alí Triana, Dina Moscovici, entre muchos otros.

Sin embargo, se hace necesario iniciar con una breve caracterización sobre el teatro moderno (ya que el experimental se toma aquí como transición hacia este) y su desarrollo en algunos países de América Latina, especialmente aquellos en que este desarrollo ocurrió dos o tres décadas

antes que en Colombia. Tal es el caso de Argentina, Uruguay o México. Este tema se aborda en el primer capítulo, el cual termina señalando los antecedentes que se encuentran en Colombia, de manera especial, aquellos que se considerarán años más tarde como tradicionales, costumbristas y comerciales y que, por tanto, aparecen con una influencia difusa sobre el desenvolvimiento posterior.

En el segundo capítulo se indaga sobre los factores que desencadenaron un teatro propiamente experimental. Se rastrea aquí de manera detallada la trayectoria de Bernardo Romero Lozano en relación con el radioteatro y el teleteatro como mecanismos de difusión de la vanguardia teatral durante la década del cuarenta y del cincuenta del siglo xx. También se presenta parte de la labor llevada a cabo por Fausto Cabrera tanto en la Escuela del Distrito –y su Teatro Experimental– como en uno de los grupos de teatro más reconocidos, junto al TEC, como renovadores de la escena nacional: El Búho.

Tanto en el segundo capítulo como en el tercero, los primeros festivales de teatro realizados en el país son la fuente de búsqueda sobre la emergencia y evolución de los colectivos experimentales. Las agrupaciones que aparecen en cada festival muestran las tendencias cambiantes en la selección de obras, así como las conclusiones de los jurados son expresión de las discusiones del momento. El tercer capítulo se concentra en las primeras versiones del Festival de Teatro de Bogotá observadas a través de los lentes de la crítica expresada en los principales diarios del país. Esto permite contrastar las diversas percepciones que se generaron alrededor de las transformaciones en las maneras de hacer teatro, transformaciones que terminaron contraponiendo las ideas predominantes sobre el buen gusto estético frente a la función social del arte.

En el cuarto y último capítulo hay un especial interés en las trayectorias de algunas personas que trabajaron en varios colectivos, con o sin formación en las pocas escuelas de teatro en la época, y que luego se convirtieron en directores o promotores de los grupos universitarios y de los grupos independientes, núcleo del debate del movimiento Nuevo Teatro. Aquí aparecen otra vez nombres como el de Moscovici, Pontón, Muñoz, Barrero o Reyes.

Aunque figuras como Enrique Buenaventura o Santiago García son centrales en este desarrollo, se ha buscado reconstruir la aparición del teatro experimental a través de la labor de personas con experiencias similares pero menos estudiadas en la historia del teatro. Tal vez así aparezcan otras conexiones que ayuden a alimentar el debate, con nuevos



elementos de juicio, sobre el teatro moderno en Colombia. Ello es con lo que concluye este documento en las consideraciones finales.

Agradecemos de manera especial al Ministerio de Cultura, institución que, a través del Programa de Estímulos, otorgó los recursos necesarios para adelantar esta investigación. También a nuestro tutor, Carlos Eduardo Satizábal, quien confió en el trabajo adelantado por el grupo Arte y Conocimiento. Gran parte de la información que articula este documento se obtuvo a través de entrevistas. A estas personas, que aparecen a lo largo de los capítulos, no solo nuestro agradecimiento sino también nuestro modesto reconocimiento por la labor llevada a cabo, de manera consciente o no, en aras de la transformación cultural de nuestra sociedad.

Muchas más fueron las personas que prestaron su colaboración, entre ellas Edgar Soto quien nos facilitó la información en el Archivo del Teatro Colón, a Gabriel Escalante del Archivo de la Universidad Nacional, a Yazmín González de la Biblioteca Gilberto Martínez – Casa del Teatro en Medellín, a Mauricio Durán del Centro de Investigación y Documentación del TEC en Cali, a Rafael Giraldo del Centro de Documentación del Teatro La Candelaria y a Carolina Álvarez de la Fonoteca de la Radio Nacional de Colombia. La revisión de prensa se adelantó en gran parte en la Biblioteca Luis Ángel Arango y otra en la Gilberto Alzate Avendaño, allí fue central la orientación de Carolina Maldonado y Adriana Cupitra. Agradecemos de manera especial a Ana María Guerrero la información suministrada sobre la trayectoria de Víctor Muñoz Valencia.

Este proyecto hace parte de la labor académico-investigativa de un grupo de personas que indagan sobre el arte desde el ámbito de las ciencias sociales. Al llamarlo Arte y Conocimiento nos hemos propuesto, como objetivo inicial, problematizar alrededor de cambios sociales desde una perspectiva histórica que permita situarlos, ordenarlos y determinar así las posibilidades de su desarrollo en estrecha relación con el desenvolvimiento de una sociedad dada. Es decir, en principio consideramos que los acontecimientos pueden ubicarse en un tiempo y lugar que explica su emergencia como posibilidad, no como aparición aleatoria y desordenada, o como acción voluntarista de sujetos provistos de cualidades propiamente “humanas” atemporales. Esperamos así contribuir tanto a la historia del teatro en Colombia como al debate de las ciencias sociales sobre las posibilidades de conocimiento más (o tal vez menos) ajustadas a la realidad.



Capítulo 1

Caracterización del Teatro “Moderno”



1. Definiciones generales en la historia del teatro

La historia del teatro es diversa y compleja. Hacer un recorrido cronológico global es una tarea que ya muchos han emprendido, no sin la constante dificultad de determinar qué se puede denominar como teatro y qué no en relación con sus límites frente a otras formas de creación artística y/o ritual humana. Junto a esta dificultad, emerge otra que tiene que ver con la definición misma de "moderno", más aun cuando desde diversos ámbitos, especialmente desde las ciencias sociales, se ha puesto en entredicho la posibilidad de seguir caracterizando fenómenos sociales como "modernos" (lo que implicaría que existen unos "premodernos", aunque no parece tan conflictivo hablar de "posmodernos").

Sin embargo, la capacidad de ordenar ciertos fenómenos en una secuencia histórica para establecer sus condiciones de posibilidad y variables de desarrollo permite, gracias a la comparación entre los mismos, entender por qué surgen en un momento y espacio dado. A su vez, la creación



artística no se encuentra separada de las circunstancias sociales en las cuales tiene lugar. Entonces, lo que en la historiografía del teatro se ha denominado como “teatro moderno” halla correspondencia con el desarrollo de la sociedad moderna. No se quiere discutir aquí, como ya se mencionó, si el adjetivo de “moderno” descalifica o no otras prácticas que no entran en su clasificación. Solo se toma como un referente histórico que permite establecer una secuencialidad en las transformaciones sociales y artísticas por las que atraviesan los grupos humanos. La denominación “teatro moderno” ha servido para caracterizar, de acuerdo a elementos comunes, el trabajo de dramaturgia textual y operativa en diversas sociedades.

De esta manera, la “primera ruptura” que lleva al teatro moderno reconocida por la historiografía se dio en Europa en el tránsito de la Edad Media a la Moderna, con el teatro isabelino y el teatro del siglo de oro español (la influencia del teatro francés es posterior). Como teatro arraigado en la ciudad fue una exaltación de la individualidad o, como lo llama Duvignaud (1981: 133), de la visión anómica y herética del hombre. Teóricamente se ofreció una reevaluación de los principios de Aristóteles, difundidos en Europa en el siglo XVI, girando hacia un tono normativo con la exigencia de obras ejemplares y didácticas. Los temas más discutidos desde el Renacimiento fueron entonces el proceso que da origen a la obra literaria –mimesis–; la diferencia que se establece entre el poeta y el historiador –verosimilitud y verdad–; las partes que componen la obra; la finalidad intrínseca de las obras –catarsis–; los valores artísticos formales y de composición –ley de tres unidades– y los valores éticos –su finalidad social– (Bobes, 1997: 17).

No obstante fue la “segunda ruptura” la que mayor influencia tuvo en el desarrollo del teatro moderno en Latinoamérica. Según Oliva (2005a: 287) esta tendencia nació con el realismo, siendo el naturalismo su acentuación, aunque se presentó una imbricación de estilos desde la segunda mitad del siglo XIX en la que este, junto con el simbolismo, influyó en la mayoría de escuelas dramáticas del siglo pasado, ya no solo en Europa sino en el resto del mundo.

Una de las transformaciones más importantes se dio en el Principado de Saxe-Meiningen, con el Duque Jorge IV y su esposa, la actriz Ellen Franz, quienes ejercieron una gran influencia en Gordon Craig, Lugné-Poé, Adolfo Appia y Konstantin Stanislavsky. De aquí surge una nueva forma de proyectar la actuación, ligada al esfuerzo realista-naturalista de Stanislavsky en conjunción con Antón Chéjov, así como una manera distinta

de concebir la dirección, lo que condujo a la imposición del director como creador escénico que en el siglo XIX se alza sobre la figura del autor. A la vez, entre sus innovaciones, se encuentra el uso sistemático de la electricidad que, junto con el proyector, permite la construcción de un nuevo marco de representación debido a las posibilidades de división del espacio y multiplicación de ángulos de vista, lo que posibilita la movilidad en el escenario con la diversidad de lugares y tiempos; “[...] la dramaturgia moderna, es el director escénico más la electricidad”. (Duvignaud, 1981: 448). Esto no se puede tomar, sin embargo, sin los cambios prácticos y teóricos alrededor del trabajo del actor quien, en últimas, es de lo único que no se puede prescindir en el teatro.

Con la innovación de Stanislavsky se intentó objetivar el proceso creador del actor. El método de las acciones físicas y su escuela de vivencias buscan que este se apropie de la lógica general del personaje y la pueda expresar partiendo del trabajo emocional radicado, justamente, en las acciones físicas. El propósito era una actuación naturalista que se extendió por el mundo, siendo la Unión Soviética y los Estados Unidos dos centros difusores. Así, la escuela de vivencias como método encajó con la dramaturgia moderna, especialmente aquella que tenía como base el realismo.

Stanislavsky creía que la potencia del teatro estaba en la puesta en escena, más que en el texto, así que intentó transformar una “paradoja” en ciencia pues se trataba de lograr la autenticidad, la verdad de una ficción: la ficción escénica (Barba, 2003). Algunos de sus seguidores fueron más allá. Por ejemplo Vsévolod Meyerhold con su idea de “biomecánica”, como procedimiento técnico, se interesó además por la relación con el espectador en tanto que el trabajo del actor no recae en la comprensión intelectual sino en la producción de un efecto orgánico al permitir considerar de manera simultánea las múltiples realidades del individuo y su relación con la sociedad.

Vale la pena citar a Eugenio Barba, quien sintetiza el aporte de teóricos y creadores del teatro en este sentido:

Stanislavsky sostenía en una mano un microscopio y en la otra un libro de poesía; Meyerhold blandía en una mano un manifiesto mientras con la otra pasaba las páginas de libros de historia en búsqueda de puntos de referencia y términos de confrontación. Estos dos abuelos fueron científicos –a la vez que fueron artistas y pescadores de hombres– [...] En la pequeña familia de reformadores y profetas que cambiaron la historia del teatro en el siglo XX, Appia, Stanislavsky, Decroux e inclusive Brecht fueron como



científicos puros. Sus investigaciones tuvieron el rigor de un proceso de deducción. Exploraron el territorio escénico con el deseo de identificar las fuentes de la vida y los nuevos objetivos del teatro. Otros, como Craig, Copeau y Meyerhold, prefirieron un amplio reconocimiento en la historia, recolectaron ejemplos materiales y factibles, fijaron la nueva investigación en movimiento y contribuyeron a renovar la historia del teatro. (2003: 114)¹.

Tales innovaciones, más que causa o consecuencia encajaron con la dramaturgia de varios autores europeos y norteamericanos en el tránsito del siglo XIX al XX. Entre aquellos enmarcados en la tendencia del teatro moderno, se destacan en primer lugar quienes empezaron a cuestionar la existencia del ser humano construida por valores precedentes. Ellos se encuentran entre el realismo, el naturalismo y el simbolismo.

El drama naturalista que se caracterizó por criticar la moralidad burguesa, va a encontrar justamente en el público burgués su propagador. Entre los elementos que lo definen, el principal tal vez sea la interiorización de los conflictos, la referencia a lo íntimo presentado en escena con efectos sutiles. La figura más destacada entre los autores modernos es Henrik Ibsen, quien trabajó alrededor de una idea central: “[...] el deber del individuo consigo mismo, la tarea de autorrealización, la imposición de la propia naturaleza contra los convencionalismos mezquinos, estúpidos y pasados de moda de la sociedad burguesa” (Hauser, 2009: 471). Pero no sería él sino algunos de sus sucesores los que vincularán a este tipo de preocupaciones la “cuestión social”, tal como lo hizo George Bernard Shaw. A estos autores se suman, siguiendo esta tendencia, André Antoine, Oscar Wilde, Eugène O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Max Reinhardt, entre otros.

Pero si mientras en el siglo XIX predominó la obra realista con el cuarto muro, en el XX se lograron efectos más expresivos con una complejización de los elementos de la escena en la que el expresionismo y el futurismo nacían también como posibilidades escénicas, con diferentes propósitos a los del naturalismo. El realismo, junto con el naturalismo, fue una manifestación del nuevo lugar que ocupaba el ser humano en la sociedad industrial. Es en este momento cuando se vincula una visión de la clase obrera, primero como peligrosa pero luego como salvadora, así que estas dos corrientes resultan ser contemporáneas de la segunda fase de industrialización que,

1 La traducción es nuestra.

entre otros aspectos, se destaca por la movilización de la clase obrera, clase que ocasionó profundas transformaciones en la manera de organización de las sociedades, así como en la capacidad de reflexión sobre sí mismas.

Tener en cuenta estas variaciones es básico para comprender el desarrollo del teatro en el siglo xx, momento en que aparecen grandes innovadores insertos en movimientos que emergen rápidamente y que se manifiestan en avances técnicos (como escenarios móviles y cambiantes gracias a la luminotecnía), una estrecha relación con el cine, el posicionamiento del director de escena –quien ya no tiene la función de actor o empresario– así como una mayor difusión de la información periodística que otorga un lugar central al crítico. Es el periodo en el que publican los más importantes teóricos del teatro contemporáneo y se renuevan en su propio trabajo como actores, directores y dramaturgos. Entre ellos sobresalen Meyerhold, Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugene Ionesco y Jerzy Grotowski, considerados como los autores propiamente modernos al responder al realismo estricto (Macgowan, 1964: 320).

Así, a mediados del siglo xx se dieron grandes cambios en el teatro, muchos de ellos con las nuevas técnicas visuales (del cine y la televisión) que modificaron profundamente la relación con el espectador, aunque entre los principales está la concentración sobre el trabajo del actor. A la par que se acentuaba la presencia del teatro político y su influencia en nuevas formas y contenidos teatrales, se fortaleció el mercado del arte escénico con la ampliación del público más allá de la clase obrera, lo que obligó a la reorganización de los grupos y a la búsqueda de distintos apoyos que fortalecieran esta labor.

2. Teatro moderno en Latinoamérica

Este apartado no pretende ser un balance de lo dado en la región a propósito de lo que podría considerarse como teatro moderno, pues no se puede plantear una homogeneidad que se repite en cada país siguiendo una misma ruta. Se trata más bien de una aproximación a ciertos procesos, con determinados grupos, que puede funcionar como punto de comparación con lo dado en el caso colombiano.

La modernidad del teatro latinoamericano es necesaria situarla en los centros culturales y urbanos más importantes de la región. Buenos Aires, Montevideo, Ciudad de México o Santiago de Chile fueron fundamentales



para la introducción de los diferentes desarrollos del teatro europeo ya que, según lo dice Pellettieri, en estas ciudades existía un importante ambiente teatral donde confluían teatristas, público y crítica (1991: 636), muchos de ellos como población migrante. En la región, la dramaturgia (más que las escuelas de actuación) fue una de las primeras actividades en comenzar a recibir el influjo de los cambios en Europa y Estados Unidos, lo que ocasionó que en las décadas de 1920 y 1930 empezaran a surgir propuestas teatrales que tenían como objetivo asumir un carácter distinto al costumbrista precedente, estilo criticado de manera generalizada en el tránsito del siglo XIX al XX.

En Argentina, país donde algunos ubican el surgimiento del teatro moderno en Suramérica (Oliva, 2005a: 390), las propuestas de Samuel Eichelbaum, Defilippis Novoa y Armando Discépolo son muestra de este desarrollo. Cada uno de ellos construyó una dramaturgia que logró combinar tendencias europeas con situaciones y problemas locales. Defilippis por ejemplo tendía hacia un teatro expresionista, mientras Eichelbaum exploraba su dramaturgia a través de la introspección de los personajes, incluyéndolos en un entorno desolador. El “grotresco criollo” de Discépolo fue un avance sobre lo logrado por el zarzuelismo criollo en cuanto al esbozo de situaciones dramáticas y prototipos populares, a la vez que permitió penetrar en ámbitos más íntimos con mayor diversidad en conflictos (Ordaz, 1988: 131).

En la llamada “época de oro” del teatro argentino (Ordaz, 1999: 75) se ubican otros autores como Roberto J. Payró, Florencio Sánchez y Gregorio Laferrère. Sánchez, a través del realismo y el naturalismo, escribió obras bastante originales al tratar los problemas que aquejaban a la población de su época. Aun así, después del predominio de un teatro comercial que no rindió muchos frutos en cuanto a cualificación de obras y actores, es después de 1930 con algunos grupos independientes que se intentará hacer un teatro experimental de avanzada.

El surgimiento de grupos “independientes” a lo largo del continente comienza a ser muestra de otro desarrollo más sobre la modernización del teatro latinoamericano. En 1928 aparece en México el grupo Ulises, impulsado por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli, mientras en Argentina aparece El Teatro del Pueblo fundado por Leónidas Barletta a finales de los treinta. Estos grupos tenían como pretensión brindar teatro de calidad a través del montaje de obras cumbres del teatro universal y del teatro europeo y estadounidense de vanguardia. Así, autores como Chéjov, O'Neill, Strindberg, Ibsen, Pirandello, entre otros, fueron traducidos y socializados en el ámbito teatral del continente (Ordaz, 1988: 133).

Los caracteres de estos nuevos grupos, tomando como modelo el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, se pueden sintetizar a partir de la noción de “movimiento”, que incluía la abolición del concepto de escuela y privilegiaba el activismo de sus miembros organizados a partir de la noción de “grupo” [...] contra la tradición anterior, especialmente contra el teatro comercial y sus lugares comunes [...] Se intentaba, desde el texto espectacular, construir un sistema nuevo a partir de la puesta en escena de autores extranjeros desconocidos en el país, clásicos y modernos [...] (Pellettieri, 1991: 638).

Los dramaturgos jóvenes que apoyaban o hacían parte de estos grupos también encontraron en la escena independiente un medio para dar a conocer sus trabajos, lo cual llevó a la consolidación de una dramaturgia latinoamericana. Bajo la dirección de Barletta, el Teatro del Pueblo no fue tanto el intento de renovación de un estilo o técnicas teatrales como el establecimiento de una nueva relación con el público (pueblo). Él, junto con otros miembros del famoso grupo Boedo y entre quienes se destaca Roberto Arlt como dramaturgo, organizó el Teatro Libre cuyos “principios” pueden entenderse en las palabras del propio Barletta: “[...] realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el propósito de propender a la elevación cultural de nuestro pueblo.” (Ordaz, 1992).

La expansión del carácter “independiente” del teatro en Buenos Aires llevó a que diferentes grupos comenzaran a generar organizaciones más complejas. El Teatro Popular Fray Mocho, fundado por Óscar Ferrigno, es una muestra de este carácter: con una estructura clara y con una apuesta por el trabajo continuo de los actores, lograron intercalar piezas clásicas universales con argentinas, lanzando a la escena pública a Osvaldo Dragún (Fernández, 1988: 138).

Siguiendo la reacción de Jacques Copeau contra el teatro comercial, el movimiento de teatros independientes de Argentina perfiló la caracterización de “independencia” de los empresarios, de los divos y divas y de la boletería del público masivo. Parte de este eco se encuentra en otros países como Chile o Uruguay. En este último, con bastante influencia de lo realizado en Argentina desde el siglo XIX pues gran parte de las compañías extranjeras provenían de este país (junto con españolas, francesas e italianas), más que desarrollarse un teatro moderno por vía del teatro experimental, lo hace por el camino del que en su momento ellos mismos llamaron “teatro independiente”. En 1937 se fundó el Teatro del Pueblo



en Uruguay con principios similares a los de su homólogo en Argentina, “[...] erigir el teatro por el pueblo para el pueblo, de fundar un arte nuevo para un mundo nuevo”. (Castillo, 1988: 176).

Sin embargo en los años veinte ya se encontraban obras, escritas por dramaturgos uruguayos, de corte realista (Legido, 1968: 43). Es el caso de piezas como *Dios te salve* de José Pedro Bellán o *Cantos rodados* de Francisco Imhof, obras donde se realiza una crítica a las reglas impuestas a la mujer por costumbres burguesas, o *El Higuero* de Carlos María Princivalle, en la que se exponen los problemas de la propiedad de la tierra generados por el latifundio. No obstante, muchas de estas obras no tienen una estructura que cabría plenamente en la caracterización del teatro moderno, algunas están más cercanas al costumbrismo e incluso al romanticismo y otras al género llamado “nativista” debido a la presencia idealizada del campo.

En Uruguay, el acercamiento al teatro moderno ocurre entonces entre los años treinta, cuarenta y cincuenta con el ya mencionado Teatro del Pueblo (y otros independientes como El Tinglado, El Galpón, Teatro Libre o La Máscara). Junto a ellos se encuentra la Comedia Nacional que empieza a funcionar en 1947, conformada por artistas provenientes del radioteatro o de las experiencias de las escasas compañías que quedaban en la República después de las giras y que, bajo la orientación de la actriz catalana Margarita Xirgú, pusieron en escena importantes obras. De hecho, “La Comedia Nacional [...] cuidó que el andamiaje artístico y técnico de una empresa cuya finalidad era servir a la cultura teatral del pueblo estuviera al servicio de un repertorio universal, clásico y moderno [...] también al servicio de la dramaturgia local.” (Legido, 1968: 74). Llevaron a escena obras de Molière, Goldoni, Shakespeare, Chéjov, Pirandello, O’Neill, Anouilh, Beckett, Brecht, entre otros tantos.

El caso mexicano también merece una mención especial. Allí el considerado por algunos como el padre del teatro moderno es Rodolfo Usigli, ya citado como una de las personas que contribuyó a la formación de grupos, “[...] él decidió que para que el teatro mexicano entrara en la era moderna, sus compañías de teatro tenían que contratar directores profesionales, reducir el poder de las estrellas dominantes, eliminar al apuntador y establecer métodos de *casting* más equitativos”². (Cohen, 2001: 65). Su teatro se concentró en retratar la identidad mexicana para crear una tradición que, según él, no existía en el país (Oliva, 2005b). Entre sus

2 La traducción es nuestra.

piezas más importantes está *El gesticulador*, en la que hace una fuerte crítica a la clase política que traicionó la Revolución.

Con todo, otros autores consideran que la influencia principal para la transformación de la escena mexicana no proviene de Usigli sino de Seki Sano.

Seki Sano vino a ser para el teatro mexicano lo que Elia Kazan y Lee Strasberg fueron para el teatro norteamericano: el iniciador de una escuela de creación artística basada en el sistema de Stanislavsky. Sus montajes de *Un tranvía llamado deseo* de Williams, *La fuerza bruta* de Faulkner, *Las brujas de Salem* de Miller, marcaron un antes y un después en la historia de la puesta en escena en México” (De Ita, 1989: 140).

Como menciona De Ita, Sano, director japonés que llegó a México en 1939, fue quien introdujo el método de Stanislavsky además de estar al tanto de la vanguardia europea y norteamericana con obras que puso en escena en este país. De esta manera, si en México ya se conocían los principales autores que hicieron parte de la transformación del teatro moderno, la modificación de la puesta en escena, del trabajo del actor y del director, va a pasar por la labor de Seki Sano. Su montaje de *Un tranvía llamado deseo* de Williams, es la entrada al realismo en este país (Yoshikawa, 1989: 97). A una conclusión semejante, de Seki Sano como el padre del teatro moderno, llega el mismo autor para el teatro colombiano.

3. Teatro moderno en Colombia

3.1. Introducción a la problemática

La cronología que se ha establecido del arte dramático en Colombia en el periodo de interés para el desarrollo del teatro moderno es la siguiente: en los primeros años de la República sobresalen los temas de exaltación patriótica, de corte político, aunque ya se abordan temas sociales como el conflicto entre campo-ciudad, dando origen a un teatro nacional de tipo costumbrista. Como ruptura, aparecen ciertas figuras e instituciones que hacen transitar el teatro hacia la modernidad trayendo, hasta bien entrado el siglo xx, las obras del repertorio universal, primero clásico y después moderno. Con la formación de unos cuantos grupos se pasa al teatro



experimental que toma los desarrollos específicos de corrientes extranjeras –desde Stanislavsky, pasando por el teatro del absurdo, de la crueldad, hasta llegar al teatro épico–. Con esto se ubica la emergencia del Nuevo Teatro (en la relación teatro universitario-teatro independiente) y su corta pero fructífera existencia con la extensión posterior, nuevamente, del teatro comercial.

Esta línea común es seguida por varios autores, por ejemplo, González C. (1986) y Vargas (1985). El texto más conocido es la compilación de Watson y Reyes (1978) en el que se difundieron documentos inéditos (como contratos de compañías, obras de teatro, escritos de autoridades locales y nacionales sobre la regulación del teatro...) y otras investigaciones alrededor de autores y obras, con la misma organización cronológica aunque combina críticas que se hacen más frecuentes al pasar la segunda mitad del siglo xx. No obstante es el Nuevo Teatro el periodo sobre el cual se encuentra un buen número de trabajos como los de Ovardia (1982), González (1981, 1984), Arcila (1983), Rizk (1984), Jaramillo (1986, 1991), Torres (1990) y Piedrahíta (1996).

Las conclusiones a las que llegan los autores anteriormente mencionados son similares. Los antecedentes inmediatos del movimiento Nuevo Teatro se encuentran en el teatro experimental y la fundación de los primeros grupos universitarios, el radioteatro y el teleteatro, los viajes de algunas personas a Europa y Norteamérica, la llegada de Seki Sano con el método de Stanislavsky y el conocimiento de las teorías brechtianas. Su desenvolvimiento se da en medio de las disputas del teatro universitario y el teatro independiente mientras se promueve el surgimiento de una dramaturgia original, individual o colectiva, con una creciente politización, la cual es considerada una de las causas fundamentales del fin de dicho movimiento³.

Los desacuerdos sobre el tema surgen cuando se evalúan las consecuencias del Nuevo Teatro y se pondera su importancia en el desarrollo posterior. Monsalve (1985) lo describe como un teatro panfletario que descuidaba los aspectos estéticos, un invento de algunas personas en un arte caduco que llevó a la muerte del teatro en Colombia. La descalificación por los aspectos políticos es común y un retorno a tendencias precedentes al Nuevo Teatro funciona para ubicar un teatro realmente innovador, como el de Álvarez Lleras o Luis Enrique Osorio (Montilla: 2004).

3 Un análisis a profundidad en Aldana (2008).

De esta manera aparece un cambio interesante cuando ya no se piensa en la historia del teatro por quiebres sino que se revisa el proceso. La pregunta sobre lo experimental en el teatro y sus posibilidades de desarrollo en un periodo concreto –junto con el intento por explicar por qué sucede dónde y cuándo lo hace, así por las trayectorias de quienes lo logran– permite establecer el proceso desde una perspectiva más amplia que vincula los cambios culturales y sociales dados en Colombia entre 1940 y 1965.

3.2. Antecedentes inmediatos del teatro experimental

Antes de caracterizar el teatro moderno en Colombia, pues aquí no se parte de una definición preconcebida salvo la hipótesis de que este encuentra un impulso con el desenvolvimiento del teatro experimental, es necesario analizar algunos de los antecedentes, reconocidos como tales, que ya han sido indicados en el punto anterior.

Sobre el teatro inmediatamente precedente se encuentra la labor de dos personajes: Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio. Álvarez Lleras es uno de los dramaturgos que si bien mantiene ciertos temas con tendencia al costumbrismo, va a darle a sus obras un toque realista. Centrado en el género cómico, hizo un viraje hacia el dramático según él, por circunstancias personales como la enfermedad de su madre y por hechos sociales como la impresión que le generó la guerra de los Mil Días⁴.

Las temáticas trabajadas por Álvarez Lleras fueron de corte nacionalista en el intento de animar a un mayor público para la asistencia a los espectáculos, tratando de superar los obstáculos que veía con el precario papel que desempeñaba el Estado y con el nivel cultural de la sociedad colombiana. Para otros dramaturgos como Daniel Samper Ortega o el mismo Luis Enrique Osorio, Álvarez Lleras es el padre del teatro moderno colombiano, “[...] fue él quien instituyó el primer movimiento significativo en el drama del siglo xx en Colombia, y quien proporcionó el estímulo inicial para su crecimiento y desarrollo”. (Lyday, 1978: 249).

Álvarez Lleras recibió la mayor influencia de autores españoles como Miguel Echegaray o Jacinto Benavente. Entre sus obras más reconocidas están *Víboras sociales* (1911) y *Los mercenarios* (1924), calificadas como

4 Álvarez Lleras, Antonio. “Datos para una autobiografía”. *El Tiempo*, 3 de julio de 1949.



dramas de tesis; *El fuego extraño* (1913), comedia de intriga que fue representada en Colombia, Venezuela y España, y *Como los muertos* (1915) y *El zarpazo*, obras psicológicas que también tuvieron gran éxito, junto con el drama histórico *El virrey Solís* (1948).



Imagen 1. Antonio Álvarez Lleras (1892-1956).

(Foto tomada de: Galería de Cultura Banco de la República. <http://www.flickr.com/photos/banrepcultural/2777719861/>).

Como los muertos es una obra que contó con varias ediciones, sobre ella se hizo una película que se dio a conocer en varios países centroamericanos y en algunas capitales europeas gracias la compañía argentina de Camila Quiroga. *El zarpazo* fue calificada por el crítico Agustín del Saz como una de las primeras obras de teatro realista en la región (Lyday, 1987: 9). Su argumento gira en torno a los sentimientos de un joven que, después de una larga ausencia, se entera de que su madre y novia han recibido dinero de un hombre para mantenerse, acusándolas de ofrecer a cambio favores sexuales. La obra sorprende no tanto por los reclamos que el joven hace a su novia sino a su madre, a quien no puede querer como tal.

En cuanto a Osorio, al igual que Álvarez Lleras dedicó la mayoría de su tiempo al teatro. Su trayectoria también muestra algunas de las dificultades para el desenvolvimiento de la actividad teatral durante estos años.

En 1921 intentó organizar una compañía para montar obras de autores colombianos interpretadas a su vez por artistas nacionales, la Compañía Dramática Nacional, que tenía como escenario el Teatro Municipal a cargo en ese momento de Víctor Mallarino. En dicha compañía, a sus catorce años de edad, empezó a trabajar Hernando Vega Escobar, alguien que influirá más adelante de manera precisa a través del radioteatro.

La Compañía Dramática Nacional, como otras tantas fundadas en los años veinte y treinta del siglo xx, se desintegró tempranamente, lo que hacía pensar a Osorio que la ciudad (y en general el país) no era un ámbito propicio para el desarrollo del arte dramático, por lo cual resolvió viajar a Europa. En París estrenó algunas obras hasta que decidió regresar de nuevo a Colombia⁵ y años más tarde fundó La Compañía Bogotana de Comedias⁶, con la cual tuvo tanto éxito en Bogotá que, incluso con parte del dinero de las taquillas, construyó el teatro El Comedia para la presentación de obras “nacionales”⁷.



Imagen 2. Luis Enrique Osorio (1896-1966).

(Fuente de: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:LEO_1922b.jpg).

- 5 Osorio, Luis Enrique. “Albores del nacionalismo teatral en nuestro siglo”. *El Tiempo*, 26 de febrero de 1961.
- 6 En la década del cuarenta también aparece la Compañía Renacimiento de Antonio Álvarez Lleras.
- 7 “Con Luis Enrique Osorio, el teatro colombiano adquirió nuevos valores”. *El Siglo*, 25 de septiembre de 1963.



Varias de sus piezas fueron montadas en el exterior e hizo permanentes intentos, algunos con resultados positivos, por formar otras compañías de teatro. Con el ya referido éxito de taquilla y gracias a la creciente clase media bogotana, sus obras se destacaron en el panorama nacional, muchas de ellas enmarcadas en la comedia satírica aprovechando los sucesos políticos del momento: “La súbita comprensión de un ambiente que al principio creí nulo, y que solo esperaba de mí un proceso de estudios y experiencias, me convirtió en uno de los autores mejor recompensados de la América Latina en lo que se refiere al favor del público”⁸.

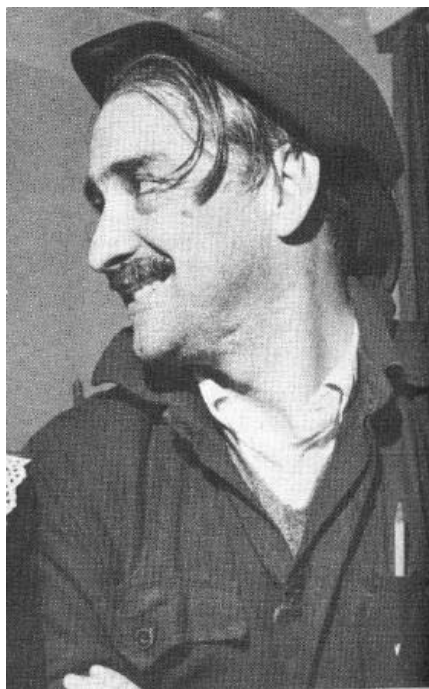


Imagen 3. Víctor Mallarino Botero.

(Fuente: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=15250>).

8 Osorio, Luis Enrique “La obsesión del teatro ha ocupado toda mi vida”. *El Tiempo*, 13 de enero de 1963.

Osorio fue un seguidor del estilo de Álvarez Lleras y, entre los españoles, de Benavente. Sus obras giran alrededor de dos temas centrales: con los sainetes aparece la burla a los conflictos ideológicos de los dos partidos históricos en Colombia, el liberal y el conservador; mientras que en sus dramas aborda el tema de la “violencia”, periodo de tránsito de la década del cuarenta a la del cincuenta (Barrera, 1978: 266).

Pero fue justamente su éxito el que lo hizo ver como un autor con pretensiones netamente comerciales sin mayor calidad estética. Por ejemplo, el recordado *Doctor manzanillo*, obra escrita por Osorio y presentada en 1943 en el Teatro Colón, fue criticada por su “chabacanería” como garantía para obtener el favor del público bogotano al concentrarse en las costumbres locales.

Por estas razones, muchas de las personas que integraron los grupos de teatro que se van a conformar en la década del cincuenta no consideraron a estos autores y directores como antecedentes determinantes en su práctica. Aunque este hecho pueda criticarse a destiempo y, partiendo desde ahora decir que sin personas como ellos no se pudo haber dado el desarrollo posterior, aquí se está intentando reconstruir el proceso en una línea de tiempo que permita identificar sucesiones para entender los cambios, no una justificación contemporánea que los haga encajar en un rompecabezas que para los años cincuenta carecía de la mayoría de las piezas. Es así que tal vez resulte ser de mayor relevancia, para las personas que crearon o se vincularon a grupos experimentales, la labor realizada por Víctor Mallarino Botero como director de la Enad (Escuela Nacional de Arte Dramático).

Mallarino, quien desde niño estuvo vinculado al teatro, fue ampliamente destacado como declamador y tuvo una importante presencia en radio y televisión. Escribió, actuó y dirigió varias de sus obras. Antes de convertirse en el director de la Enad, perteneció a múltiples compañías entre las cuales sobresale la de Virginia Fábregas, diva mexicana ampliamente reconocida en Latinoamérica a comienzos del siglo xx, con la que estrenó en 1943 en el Teatro Colón de Bogotá la obra de su autoría *La casa del olvido*. La presentación fue calificada de decorosa aunque monótona en la factura y arbitraria en el desenlace, mientras la actuación del mismo Mallarino tenía fallas “[...] en la longitud fatigante de los parlamentos y acierta en cuanto a la pulcritud literaria y a la intención psicológica de la obra”⁹.

9 Valencia, Gerardo. “El teatro nacional en 1943” *El Tiempo*, 2 de enero de 1944.



Terminó la Temporada Escénica del Teatro Colón con Mallarino

Teatro

Viernes 13 de diciembre. Recital poético por Víctor Mallarino. Selección de teatro con textos poéticos de Benavente, Calderón de la Barca, Shakespeare, Zorrilla, Rostand y Federico García Lorca. Selección de prosa y poesía de Eduardo Caballero Calderón, Guillermo Valencia, Salvador Novo, Rubén Darío, V. D. Marroquín, Pablo Neruda y Antonio Machado. Escenas constmubristas de "Hogar, dulce hogar".

Se necesita un grado evidente de alto prestigio para que sin otro instrumento que la voz, el solista de la declamación llene un teatro como el Colón bogotano y que el público sea brillante y fervoroso como lo fue en este recital de Víctor Mallarino. La bella sala estaba plena de hervores que fundían el culto por los versos bien dichos. la fidelidad hacia el cultor por excelencia de las manifestaciones teatrales de Colombia y la elegante circunstancia social ante la cual el actor en potencia se bifurca por los caminos puramente poéticos y por aquellos otros en que el rapsoda se hace gran señor de la palabra, del ritmo y de la rima.



Imagen 4. Recital poético de Víctor Mallarino.

(Fuente: *El Siglo* 16 de diciembre 1957).

Esta referencia es importante porque a finales de la década del cincuenta el teatro de Mallarino va a representar la versión más "tradicional" de este arte por su acercamiento a la declamación en la actuación y por los aspectos señalados en la nota a propósito de la obra como "monótona en la factura".

A pesar de estas críticas en términos de representar una tendencia que en su momento se leía como caduca, fue uno de los directores que tempranamente tuvo contacto con el teatro que se hacía en Centroamérica y en Europa y que, por tanto, se relacionaba con cierta vanguardia. Además de los viajes permanentes en los que se empapaba del teatro llevado a escena en estas regiones, formó varios grupos teatrales extranjeros, hizo una especialización en Dirección Escénica en París y en Nueva York tomó clases en el Actor's Studio¹⁰.

10 Archivo Teatro Colón. Programas de mano 1966. Programa de la obra *La visita de la vieja dama* (F. Dürrenmelt), dirigida por Mallarino.

Como director de la Enad montó obras de diverso género, desde Alejandro Casona (*La barca sin pescador*), Antón Chéjov (*El oso; El canto del cisne*), Tennessee Williams (*El zoológico de cristal*), Federico García Lorca (*Bodas de sangre; La casa de Bernarda Alba*), Luigi Pirandello (*Seis personajes en busca de autor*) hasta obras suyas (*Hogar dulce hogar; Un poeta de ayer y una niña de hoy*). En estos montajes participaron artistas como Mónica Silva, David Manzur, Enrique Vargas, Miguel Torres, Consuelo Luzardo, Víctor Muñoz... Nombres que aparecerán posteriormente cuando se indague por aquellas personas y grupos que impulsaron el desarrollo del teatro experimental. El mismo Mallarino denominó a uno de los grupos conformados por él como “El nuevo palomar-Teatro experimental de la Enad”.

Mallarino representa una transición o si se quiere una bisagra en el desarrollo del teatro moderno en Colombia. No se encuentra plenamente ubicado en este, pero varias de las personas formadas con él así como muchos de sus montajes representan un trabajo que pone en tensión las formas tradicionales, heredadas particularmente del teatro español (algunos reconocen en su formación la influencia de María Guerrero, cuya compañía se presentó en el Teatro Colón de Bogotá en 1921), no solo en la escogencia de las obras a montar sino en el mismo estilo de actuación.

Más que cualquier autor colombiano, Mallarino logró captar mejor el ambiente bogotano: sus famosos caracteres entre los cuales el “maestro Otoniel” desempeña quizás el papel principal, además de expresar un realismo crudo, reflejan en todas sus palabras el candor humano y el humor de su autor. Este tipo de teatro que en Europa es tan popular y entre cuyos creadores se encuentran los autores más aplaudidos del Viejo Mundo, en Colombia por mucho tiempo sólo por los chismes y chistes políticos logró sostenerse en la escena. El teatro de Mallarino siempre se abstuvo de analizar y llevar problemas políticos a la escena, y su fuerza de atracción justamente consiste en el hecho que simplemente trata de revivir caracteres y momentos bogotanos en la escena¹¹.

Es entonces en el tránsito de la década del treinta al cuarenta donde se encuentran varios de los elementos, aunque sería mejor decir ciertos autores y obras más que directores u otro personal especializado en este ámbito, que van renovando la escena teatral después de la sequía que

11 Archivo Teatro Colón. Programas de mano 1963. Programa de la temporada de teatro de 1963.



significó la década del treinta (Lyday, 1987: 10). Entre los pocos directores se destacaron Álvarez Lleras y Osorio, y como dramaturgos estuvieron junto con Rafael Guizado, Gerardo Valencia y Oswaldo Díaz Díaz, nombres que aparecerán de nuevo en el siguiente capítulo por su relación con el radioteatro.

Para Lyday sin embargo, la figura más sobresaliente es Osorio en su calidad de autor de más de cuarenta obras, además de director, empresario y hasta editor de la revista *Teatro colombiano* concentrada en publicar dramas de autores nacionales. Así mismo, Osorio se encargó de que el Teatro Municipal, entre 1943 y 1952, presentara cada mes una obra nacional para promocionar el talento criollo y no, como sucedía en el Colón como exigencia, a los grupos extranjeros para satisfacer a las directivas o para atraer a un mayor número de espectadores.

Quando hablamos, en términos generales, del teatro hispanoamericano de las primeras tres décadas del siglo xx, los nombres que más vienen a mente son Florencio Sánchez y Samuel Eichelbaum del Uruguay y de la Argentina, Armando Mook y Antonio Acevedo Hernández de Chile, y el Grupo de los Siete (José Joaquín Gamboa, Carlos Noriega Hope, Francisco Monteder, etc.) de México. De estos dramaturgos, sin embargo, los únicos que disfrutaban de una importancia o resonancia comparable a la de Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, entre 1910 y 1930, eran Florencio Sánchez y Armando Mook. (Lyday, 1987: 10).

A esta conclusión llega Lyday en parte porque Álvarez Lleras y Osorio representaron varias de sus obras fuera de las fronteras nacionales, de hecho Osorio se presentó, y parece ser que para la época fue el único, en París. El autor considera que los hombres de teatro más importantes hasta la década del treinta en Hispanoamérica fueron Sánchez, Álvarez Lleras y Mook, seguidos por Eichelbaum, Acevedo Hernández y Osorio. En el cuarenta es que surgirán otras figuras como Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia en México o Nalé Roxlo en Argentina. No obstante, el mismo Lyday (1978: 246) señala que Álvarez Lleras tenía una visión tradicional del drama y no fue tanto un gran dramaturgo como un comediógrafo sobresaliente en Hispanoamérica.

En los años cuarenta Álvarez Lleras escribió el drama *Almas de ahora* que, para él, mostraba la transformación de la sociedad colombiana en ese momento. Su percepción era bastante desalentadora:

No es un título cualquiera, sino la esencia misma del propósito que me animó, pues creo firmemente que las almas de ahora son muy distintas de las del pasado, puesto que vivimos en una época de transición, época de profundas modificaciones de la inteligencia y del corazón humanos, que se encaminan por extrañas orientaciones hacia un porvenir confuso y contradictorio. (Lyday, 1978: 242).

Es una obra donde los jóvenes que viajan por Europa y Norteamérica vienen con ideas modernas que no se acoplan al ambiente moral de la sociedad colombiana. Es entonces una expresión de la percepción sobre lo que estaba sucediendo en el país durante este periodo.

3.3. La sociedad colombiana a mediados del siglo XX

Cuando la comprensión de un fenómeno social como la transformación estética se plantea en términos de creación artística, la referencia inmediata orienta al campo de la producción en el arte. No obstante, para la mayoría de los investigadores, queda claro que los procesos de producción en la obra de arte no se restringen al “artista”, pues la valoración de lo que en determinado periodo histórico se considera como artístico tiene que ver en gran medida con los procesos de recepción, con el desarrollo de un gusto específico y con el desenvolvimiento de una crítica o de ciertas personas conocedoras que juzgan una obra.

Por ejemplo, si se toma una noción como la de “campo artístico” o la de “mundos del arte”¹², la explicación sobre el valor de una obra recae en la reconstrucción de los mecanismos sociales que llevaron a su posicionamiento, es decir, no en las cualidades particulares de un libro, una pintura o una pieza musical, sino en el tipo de relaciones que tienen los artistas con el público y, de manera cada vez más especializada, con críticos, *marshands* y otras instancias autorizadas en las cuales recae la responsabilidad de dirigir la difusión y valoración de las obras. Se trata del análisis de un movimiento en el que se ubican antecedentes inmediatos, se caracterizan a las personas involucradas en los mismos, y se lee el resultado

12 Para entender estos términos son textos clave: Becker (1982) y Bourdieu (1997).



en términos de las múltiples relaciones o interacciones que permiten que una obra de arte sea considerada como tal. El arte de esta manera aparece más como una “creencia” humana que como producto, empíricamente rastreado, de la actividad de hombres y mujeres de una época.

Esta es una ruta interesante para explicar las transformaciones en tendencias o estilos. Pero resulta insuficiente cuando surge la pregunta sobre por qué todas las personas que se encuentran bajo las mismas relaciones no tienen la capacidad de crear obras de arte si así lo intentaran, es decir, cuando se pregunta por la especificidad propia del artista. A la vez, una visión que considere que el gusto es impuesto por las instancias “autorizadas”, no ayuda a entender los mecanismos por los cuales se genera el placer estético en su relación inmediata con las emociones y las sensaciones tanto de los artistas como de los espectadores.

Pero si se cambia la pregunta y se indaga mejor por las condiciones de creación artística, entendiendo el arte como una realidad y no como una creencia impuesta por determinados grupos con o sin intenciones preconcebidas, en principio se establece en la relación entre obra de arte y artista. Sin embargo, si se hace referencia al artista, este como cualquier otro ser humano se encuentra inmerso en una “cadena” histórica. Se toma así que lo que una persona hace, siente y piensa no es una cualidad “humanamente” homogénea, sino que se encuentran cambios que en principio pueden constatarse de manera histórica.

Norbert Elias (2000) aborda la forma en que puede realizarse la lectura de la relación entre el individuo y la sociedad en la cual este se encuentra. Su trabajo se orienta hacia la búsqueda de una solución para establecer de manera más clara la caracterización de lo que se entiende como sociedad, sin caer en las cosificaciones usuales de la terminología sociológica. En principio, para entender el desarrollo de una determinada sociedad, es necesario referirse al desarrollo mismo del individuo y del tipo de interrelaciones que establece históricamente. La perspectiva histórica plantea un punto central para entender que tanto individuo como sociedad no poseen rasgos universales inmodificables a través de toda su existencia.

La dificultad sobre la caracterización de qué es la sociedad y qué tienen que ver con ella los individuos se da porque tiende a vérselos como cosas aisladas; por lo general la primera contiene a los segundos. Aquí es central la imagen de figuración de Elias, en donde lo que aparecen son interrelaciones entre individuos que forman algo distinto a lo que ellos han querido o planeado, pero que sin embargo resulta de su acción,

¿Cómo es posible –ésta es la pregunta– que mediante la existencia simultánea de muchas personas, mediante su convivencia, sus acciones recíprocas, el conjunto de sus relaciones mutuas, se cree algo que ninguna de las personas individuales ha considerado, proyectado, premeditado o creado por sí misma, algo de lo que cada individuo, quiéralo o no, es parte, una estructura de individuos interdependientes, una sociedad? (Elias, 1999: 15).

A esto se suma que no siempre se puede hablar de la misma sociedad. ¿Por qué entonces la tendencia a hablar siempre del mismo individuo, con capacidades biológicas y psíquicas permanentes a lo largo de su existencia? Así como cambian las sociedades, también los individuos se transforman. Las estructuras de la psique, de la sociedad y de la historia son asuntos que no se pueden ver aisladamente pues son resultado de procesos complementarios. El que esto no aparezca de manera tan clara en las ciencias sociales no solo tiene que ver con el trabajo aislado de disciplinas como la psicología, la sociología y la historia, sino con ciertas cuestiones emocionales que impulsan a los seres humanos a buscar inmutables, algo fijo a lo cual aferrarse, frente a la mutabilidad de la sociedad y al sentido que es necesario atribuir, pues este no está predeterminado.

En este caso, ante las transformaciones en el arte dramático (formas de montaje, dramaturgia, organización de grupos, trabajo de actuación, creación de escuelas, entes y lugares de difusión...) que requieren unas condiciones sociales para desarrollarse, se dan paralelamente transformaciones en las formas y los contenidos de conocimiento de los individuos involucrados. De esta manera resulta oportuna la delimitación de las condiciones “sociales” del periodo de análisis.

Entre 1940 y 1960 Colombia presenta profundas alteraciones que algunos autores han denominado como el “tránsito a la modernidad”. Aunque la conexión con el mercado externo, es decir con un mundo más allá de sus fronteras inmediatas, se dio con la popularización del consumo del café en Europa y Estados Unidos a finales del XIX (Palacios, 1995: 115), a comienzos del XX el país seguía siendo uno de los más alejados del comercio internacional, con una de las estructuras económicas más atrasadas de la región si se le compara con países como Argentina o Brasil.

Por esto es que en repetidas ocasiones se ha ubicado los antecedentes del “acceso a la modernidad” durante el periodo de la llamada República Liberal (1930-1946), época de fortalecimiento estatal, movilización política



y empuje de la industrialización (Corredor, 1992: 165). En materia cultural se dio una ampliación de los proyectos orientados a la extensión en este ámbito, pues fue un momento clave en que se integraron los “intelectuales públicos” con los organismos encargados de las políticas de Estado.

Según Renán Silva (2005: 25) es durante este periodo que por primera vez el “pueblo” aparece como un agente activo (al que sin embargo hay que educar), ya que se consideró que lo popular (tomado como folclor) era la clave del proyecto para construir una cultura y unas artes nacionales. Para los dirigentes liberales la cultura se enraizaba en la educación, elementos que conformaban un binomio inseparable en la democracia. Entre los propósitos de los liberales, tres se destacaron: “[...] investigación y creación de bienes culturales y científicos; difusión de las culturas nacional y universal, y educación de la sensibilidad y, en general, de la personalidad.” (Sierra, 2009: 25).

Henderson también toma este periodo como el punto de inflexión del cambio a la modernidad, específicamente los años que van de 1930 a 1945. “La sociedad se hizo más diversa, individualista y cosmopolita –en síntesis, más abierta y democrática–. La creciente riqueza tuvo como efecto la ampliación de la clase media y su creciente influencia política”. (Henderson, 2006: 368). No obstante este fue un fenómeno urbano (en 1945 solo la tercera parte de los habitantes estaba en pueblos y ciudades), con beneficios desigualmente repartidos, por ejemplo, “La admisión a las ocupaciones de cuello blanco y, por consiguiente, a la clase media, requerían alfabetización. Y casi el 60% de los colombianos no sabía leer ni escribir”. (Ibídem).

En la década del cuarenta la modernización económica se abre camino, mezclando el liberalismo económico con el conservadurismo político de las élites dominantes. Es desde este momento que se da el rápido incremento de la clase media, incremento paralelo a la urbanización y la industrialización. Aun así, Pecaut caracteriza el periodo de otra manera, como “República elitista y popular”, en un momento en que se dio la afirmación de la “dominación burguesa y oligárquica” pues a pesar del cambio de mando se mantuvo un tipo de orden que amplió la fragmentación social. Lo que hubo fue un relevo de la élite dirigente con la llegada de una oligarquía financiera que abrió el campo de la cultura hacia la búsqueda de la modernidad (occidental) sin lograr un ascenso de sectores medios (Pecaut: 1985: 132).

Después de terminada la República Liberal, entre 1946 y 1958, se dio un cambio asombroso en la educación: la educación primaria se incrementó un 111% en el sector público y un 537% en el sector privado y la

secundaria creció en 209% mientras las principales universidades privadas del país se fundaron en estos años. Esta escolarización y urbanización estuvieron relacionadas de manera directa con el nivel de ingreso y la posibilidad de movilidad social (Henderson, 2006: 501-504). La generación que llegó a la edad adulta en estos años, entre los cincuenta y los sesenta, se autodenominó la "generación del Estado de Sitio", del "nueve de abril" o de "los rebeldes", personas que vivieron la transición después del periodo de "La Violencia"¹³. Algunos fueron bastante críticos, escépticos otros, frente a la nueva organización política –el Frente Nacional– a la que calificaban como un proyecto vacío. Fue durante esta generación que se transformó la educación en el país, así como el ámbito artístico.

Ya Álvarez Lleras, quien a mediados de la década del cuarenta planteaba la inexistencia de un ambiente teatral en el país (ni intérpretes o compañías organizadas que interesaran a un público), consideraba que esto era debido al propio contexto colombiano:

[...] la distancia sideral que ha existido siempre entre la clase social refinada, la "élite" del país, clase cuya cultura en nada desmerece de la que poseen las gentes más ilustradas del viejo continente, y la enorme masa popular que, al fin de cuentas, es la que forma la nación. De la primera se destacan sabios eminentes, artistas notables, poetas y escritores que sin mengua pueden codearse con las más altas celebridades extranjeras. En la segunda el atraso, la ignorancia, la miseria intelectual y física llegan a tan bajo nivel que en muy poco aventajan el estado más primitivo. La primera es exigente en demasía: pide libros, cuadros, música, espectáculos que en nada se diferencien de los europeos; la segunda ni necesita ni pide nada. No existe, pues, un conglomerado social uniforme, con exigencias y gustos más o menos semejantes, el cual pueda ser reflejado y al mismo tiempo orientado por el espectáculo escénico. (Álvarez Lleras, 1978: 261-262).

Más que una descripción de la "realidad" de la sociedad colombiana, las palabras de Álvarez Lleras se toman como una expresión de lo que

13 El periodo conocido como "La Violencia" no solo será determinante en el carácter que toma la urbanización, pues en gran parte las ciudades se ven obligadas a crecer por procesos migratorios como consecuencia o como estrategia de la violencia; también será uno de los momentos históricos que se expresa en diversas manifestaciones artísticas de manera sistemática desde la década del sesenta.



ciertas élites intelectuales pensaban sobre las posibilidades de “avance” de lo que ellos mismos calificaban de “cultura”. Esto va a tropezar, y en algún sentido contradecirse, con los cambios de dicha sociedad y el empuje de algunos grupos que manifiesten en el arte sus propias apreciaciones sobre el desarrollo cultural y social de la nación.

Las consideraciones que se presentan a continuación se sustentan en la idea de que al tiempo que se transforman las relaciones sociales, se transforman las posibilidades y competencias intelectuales de los individuos, si bien no de manera paralela o proporcional, sí en una dirección determinable. En el arte, el terreno que va desde las emociones –de cada individuo generadas en las interrelaciones humanas– hasta el manejo especializado del material artístico y su creciente o decreciente complejización, son variables determinantes para comprender la creación artística como creación humana. Así, las trayectorias que siguen apareciendo en este documento deben enmarcarse en las posibilidades que se ofrecieron socialmente pero que a la vez, estas mismas personas fueron modificando con sus actuaciones, planteamiento de objetivos, difusión de manifiestos, discusiones estéticas y políticas, entre otros aspectos, sin establecer entre ellos un orden jerárquico.



Capítulo 2

Inicios del teatro experimental



1. Director: Bernardo Romero Lozano

El primer grupo experimental del que se tenga noticia en el país se fundó en 1945 en la Universidad Nacional de Colombia. Su creador y director fue Bernardo Romero Lozano. Sin embargo un poco antes, en 1943, Romero Lozano junto con otros artistas e intelectuales, entre quienes se destacan Rafael Guizado, Gerardo Valencia y Hernando Vega Escobar, habían iniciado un movimiento que fue calificado por algunos como “experimental”:

El 9 de Junio de 1943 se presentaba en el Teatro Colón el cuento orquestal “Pedro y el Lobo”, de Serge Prokofieff; “El Amor Brujo” de Manuel de Falla; y “El Retablo de Maese Pedro” [...] con escenografía de Alberto Acuña y escultura de 60 títeres de Hena Rodríguez, con la colaboración de la Orquesta Sinfónica de Colombia dirigida por el maestro Espinosa. Era el primer ensayo de hacer teatro experimental, puesto que el conjugar la danza,



la mímica y el títere en una representación teatral, indicaba un avance no solo en Colombia sino en los demás países americanos¹.

La referencia que se trata en el primer “ensayo” necesita ser revisada con detenimiento, más cuando en este apartado el interés es justamente llegar a una caracterización de lo “experimental” a partir de su formación en el teatro colombiano.

Desde esta fecha, en la cual aparece en distintos medios la noción de “experimental”, y moviéndose hacia atrás y hacia adelante, parte de las maneras de hacer teatro en el país pueden ser rastreadas a través del trabajo de Romero Lozano quien, junto con innumerables personas, desarrolló su labor en grupos teatrales, el radioteatro y el teleteatro, ámbitos que fueron fundamentales para la transformación del teatro durante 1950 y 1960.

1.1. Primeros grupos de teatro

Poco es lo que se sabe de la vida de Romero Lozano, aunque se le reconozca como padre, sino del teatro moderno, si de los radioteatros y teleteatros que tanto éxito tuvieron en los primeros años de la Radiodifusora y de la Televisora Nacional. Justamente por esto resulta curioso que se encuentren pocas investigaciones sobre la labor de una persona que ocupó un lugar relevante en diversos espacios centrales para la transformación del arte dramático en el país.

Nacido en Buga (Valle del Cauca) en 1909², Romero Lozano se trasladó muy joven a Bogotá con la intención de empezar estudios en derecho, sin embargo prefirió entrar en el Conservatorio Nacional de Música (que actualmente hace parte de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia) y estudió piano alrededor de tres o cuatro años. Es este el momento en que inició sus primeras lecciones de teatro junto a un director de ópera francés (Argaez, 1986: 20), arte que le generó tal interés que al poco tiempo, en 1938, lo llevó a ser nombrado director del Teatro Colón.

1 Archivo Teatro Colón. Programas culturales 1961-1962. Temporada extraordinaria de la Corporación Festival de Teatro de Colombia, 1961.

2 Fecha que indica Rueda Enciso (2004). Árgaez *et al* (1986: 20) y Reyes (2004: 77) señalan que fue en 1912, mientras en el Registro de Personal Docente de la Universidad Nacional aparece el año 1911. Su muerte fue en 1971 en la ciudad de Bogotá.

La programación que hasta el momento había tenido este escenario le parecía poco facilitadora para el desenvolvimiento de un teatro nacional moderno. Para empezar, hasta su nombramiento como director no se había dado un intento serio de crear una compañía propia, como sí la tenían otros teatros nacionales (por ejemplo El Colón de Buenos Aires contaba con el Teatro Nacional de Comedia junto con una orquesta y un *ballet* propio). Así mismo, en el Colón de Bogotá solo hasta 1921 se presentó una compañía famosa, la de Doña María Guerrero y Don Fernando Díaz de Mendoza la cual, en comparación con la presentación de su hijo años más tarde, mostraría los cambios que acontecían tanto internamente en el arte dramático como externamente en la relación con el público. En palabras del mismo Romero Lozano,

A mi modesto entender, Fernandito ha sido uno de los actores españoles más próximos por su sobriedad y equilibrada noción histriónica, al concepto moderno de la actuación escénica. Naturalmente, su medida al lado de los convulsionados gritos y los patéticos gestos de su excelsa madre, era apenas lógico chocara a nuestro público de entonces y volviera a chocar al de ahora, porque nuestro gusto teatral no ha rebasado en mucho el concepto peripatético y heroico de aquel teatro, liquidado hace mucho tiempo³.

A pesar de los constantes intentos de compañías locales para presentarse en el Colón, quienes tenían esta iniciativa se veían obligados a buscar nuevos espacios ante la negativa de abrirles las puertas, tal como sucedió con Luis Enrique Osorio o Hernando Vega Escobar (de hecho, Osorio va ser ampliamente reconocido por sus presentaciones en el Teatro Municipal, hasta su demolición durante el gobierno de Laureano Gómez).

Romero Lozano consideraba que para promover un teatro nacional no eran suficientes decretos o resoluciones, como había ocurrido hasta el momento, lo importante era la formación de actores, para lo cual se necesitaba la creación de una compañía con apoyo estatal pues el mayor problema era la pobreza a la que se encontraba sometido el teatro en Colombia, “Esta ha sido una de las fallas del teatro colombiano hecho por los colombianos. La pobreza; porque la buena voluntad y la prometedora

3 Romero Lozano Bernardo. “Historia del Teatro de Colón”. *El Tiempo*, 18 de julio de 1948.



vocación de los actores, no pueden por sí solas contrarrestar ese factor determinante del éxito espectacular que es la buena presentación”⁴.

En 1935 se intentó formar el grupo dramático del Teatro Colón por iniciativa de Gustavo Santos y Daniel Samper Ortega, grupo que se esperaba fuera dirigido por Antonio Álvarez Lleras. Otra vez el intento fracasó y se puso de nuevo sobre el tapete la importancia de formar actores. Santos propuso entonces al Ministerio de Educación contratar a Margarita Xirgú⁵, quien con su compañía se presentó en 1936, evento que Romero Lozano consideraba

[...] es el más señalado acontecimiento de arte teatral hispano de que haya sido testigo en todos los tiempos la escena del Colón [...] Porque si Doña María Guerrero, aportaba la gloria de su nombre a una manera decadente de expresión teatral, la Xirgú traía el mensaje espléndido de renovación espiritual del gran teatro de España, patentizado en el luminoso remozamiento del repertorio secular y en la obra imponderable del último genio peninsular del teatro, Federico García Lorca⁶.

Al final Xirgú, alegando falta de presupuesto, no fue contratada mientras Romero Lozano solo duró tres meses como director de El Colón⁷, pues rápidamente asumió la dirección musical de la Radio Nacional. Aun así siguió vinculado con este teatro, que en 1943 contó con una importante visita: la de la compañía francesa dirigida por Louis Jouvet, uno de los pocos europeos que estuvo en América Latina durante la Segunda Guerra Mundial.

1943 es destacado por la prensa como el año en que se da el (re) nacimiento asombroso de un teatro nacional, hecho que se asocia con la fundación de la Compañía Nacional del Teatro Colón gracias a la labor de Darío Achury Valenzuela (director de Extensión Cultural del Ministerio de Educación). El director de la compañía fue Rafael Guizado, quien a su vez

4 Romero Lozano Bernardo. “Vida del Teatro de Colón”. *El Tiempo*, 1 de agosto de 1948.

5 Margarita Xirgú, exiliada de España durante el ascenso de Franco, fue una de las personas que difundió la obra de García Lorca en América Latina. Terminó vinculándose al naciente movimiento artístico (teatral) de esta parte del continente en los años cuarenta, justo en el momento en que nacían los grupos independientes en el Cono Sur. Su labor es ampliamente reconocida en la historia del teatro uruguayo. (Marichal, 1989: 203).

6 Romero Lozano Bernardo. *Ibidem*.

7 Para 1948 Romero se encargaba por segunda vez de administrarlo.

dirigía la Radiodifusora Nacional y algunos de los radioteatros de los domingos. La compañía, cuyo propósito era “[...] presentar un teatro moderno, destinado a conquistar adeptos para una escuela. Un teatro literario, emocional, intelectual [...]”⁸, intentó desarrollar su trabajo en la línea de formación de público a través de la “elevación” del gusto y de la capacidad intelectual de los espectadores. Su temporada oficial inició con las obras *Complemento*, comedia de Rafael Guizado, y *Viaje a la tierra*, comedia psicológica de Gerardo Valencia, esta última calificada como teatro moderno, y ambas, como “teatro de arte” y “teatro intelectual”⁹.

Esta nota llama la atención pues en la década del cuarenta del siglo xx se separa el “teatro de arte” del “teatro popular”, personificado este último por Luis Enrique Osorio. Las personas vinculadas a la Radiodifusora y por tanto al Ministerio de Educación Nacional como Samper, Guizado o Valencia, reclamaban la obligación del Estado de apoyar la tendencia más “intelectual” que ellos mismos representaban:

Esta tendencia –la moderna tendencia teatral– es la que podía provocar, ya no solamente la emoción elemental del espectador o la simple exaltación de sus propios instintos, sino la tarea mental de inducir, reconstruir y comprender. Ya el cinematógrafo ha logrado, y de manera completa, dar al público el máximun de concesiones, facilitar el trabajo de su imaginación y favorecer su pasiva actitud; es, pues, un espectáculo destinado exclusivamente a la diversión, en la mayoría de las veces. Al teatro corresponde una misión eminentemente cultural. Exige la colaboración del espectador; debe promover una inquietud mental, debe dejar una huella en el espíritu del público¹⁰.

Años atrás, desde personas vinculadas a distintas instancias gubernamentales, ya se había empezado a discutir sobre la precariedad del teatro colombiano y cómo esta precariedad podría superarse en parte por la labor de los artistas pero, en gran medida, por el apoyo estatal. El debate cubría varias temáticas. Entre ellas, la dificultad de llevar a cabo la labor teatral con un público que había sido arrebatado por el cine y que el

8 Guizado Rafael. “Reflexiones sobre nuestro teatro”. *El Tiempo*, 26 de marzo de 1944.

9 “La compañía nacional de teatro”. En *Revista de las indias*. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá. No. 56 Agosto 1943. p.p. 273-274.

10 “Dos tendencias del teatro nacional”. En *Revista de las indias*. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá. No. 57 Septiembre 1943. p.p. 333-335.



mismo teatro no podía retener pues no había una tradición que atara a los espectadores a esta “experiencia maravillosa”¹¹. Por otro lado, se hablaba de la necesidad de motivar a autores para que escribieran sus propias obras (aunque el mismo Guizado o Valencia hicieron varias contribuciones en esta materia), por lo cual la Radiodifusora abrió un concurso en el que otorgaba un premio de trescientos pesos, cien de ellos donados por Thornton Wilder, quien acababa de visitar el país¹².

A pesar de estos esfuerzos, la Compañía Nacional del Teatro Colón no logró sobrevivir al bajo presupuesto asignado. Esto explica en gran parte por qué los grupos de teatro que siguieron en la labor de renovación del arte dramático en el país encontraron un buen lugar para desarrollar sus actividades en los espacios universitarios y, a la vez, hallaron en los mismos estudiantes universitarios los actores en formación para la consolidación de tales grupos.

En 1945, durante la rectoría de Gerardo Molina, Romero Lozano fundó el grupo de Teatro Experimental de la Universidad Nacional. Esta es la primera agrupación en Colombia que se conoce con el nombre de Experimental. La conformaban estudiantes de las carreras de medicina, ingeniería y arquitectura, quienes hacían sus presentaciones en el Teatro Colón de obras tales como *Otra vez al diablo* de Alejandro Casona, *La venganza de Don Mendo* de Pedro Muñoz Seca, *La cueva de Salamanca* de Cervantes, *Cuento de amor* de Shakespeare y *La zapatera prodigiosa* de García Lorca (Argaez, 1986: 23). Trabajos como *La venganza de Don Mendo* le permitieron a Romero Lozano experimentar con un tipo de actuación exagerada que, según Reyes (2004:79), le posibilitaba burlarse de las compañías españolas cuyas visitas todavía eran frecuentes en los escenarios latinoamericanos.

Pero la labor de Romero Lozano con los grupos de teatro no terminó allí, a pesar de haber incrementado durante este periodo su actividad en el radioteatro y, una década más tarde, ser uno de los principales promotores del teleteatro. En 1963, por ejemplo, fundó Los Independientes, quienes hicieron su primera aparición en la temporada oficial de la Corporación Festival de Teatro con la comedia *El hombre que hacía llover*, del

11 Téllez Hernando. “Miserias y dificultades del teatro” En *Revista de las indias*. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá. No. 27 Marzo 1941. p.p. 76-81. “Nuevas reflexiones sobre el teatro”. En *Revista de las indias*. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá. No. 28 Abril 1941. pp. 320-326.

12 “Concurso teatral”. En *Revista de las indias*. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá. No. 27 Marzo 1941. pp. 129-130.

dramaturgo norteamericano Richard Nash. En su manifiesto inaugural aclaraban que su propósito era

[...] interesar al público en un tipo de teatro que, sin excluir la vanguardia, consulte modalidades de fácil acceso a las mayorías [...] no pretendemos, desde luego, hacer un teatro para el público en el sentido de concesiones baratas y línea de menor resistencia. Propendemos mejor por un público para el teatro, que no solo encuentre el deleite del espectáculo, sino que acuda a él con interés auténtico por el arte de la representación en función de decoro y dignidad. “LOS INDEPENDIENTES” no solicitamos benevolencia al “esfuerzo” nacionalista como señuelo para invitar al público a nuestras representaciones. Queremos atraerlo con la única razón valedera para que se conjugue la trilogía de la ceremonia teatral: calidad de las obras, actores responsables y público interesado de verdad. [...] de lo único que no pretendemos independizarnos es de nuestro público¹³.

MARZO 23 — ABRIL 6 DE 1963.

LOS INDEPENDIENTES

presenta a

“EL HOMBRE QUE HACIA LLOVER”

Comedia en tres actos de RICHARD NASH

Dirección:
BERNARDO ROMERO LOZANO

Reparto:

Bill Starbuck	Enrique Pontón
H. C. Curry	Jaime Monsalve
Jim Curry	Dimitri Proaño
Noah Curry	Miguel Torres
Lizzy Curry	Mónica Silva
File	Rodrigo Carmona
Sheriff	Eduardo Olaya

Escenografía: JOAQUIN PEREIRO

Asistente de Dirección: BERNARDO ROMERO P.

Ejecución de la Escenografía: TELEVISORA NACIONAL.



Bernardo Romero Lozano

Imagen 5. Programa de mano de la obra *El hombre que hacía llover* presentado por el grupo Los Independientes.

(Fuente: Archivo Teatro Colón. Programas culturales: 1963).

13 Archivo Teatro Colón. Programas de mano 1963. Programa de mano de *El hombre que hacía llover*. Grupo Los Independientes.



Entre el reparto de la obra mencionada se encontraban Mónica Silva, Miguel Torres, Enrique Pontón, entre otros, y como director asistente Bernardo Romero Pereiro. No obstante, esta experiencia se ubicará mejor cuando aparezcan otros grupos especialmente universitarios llamados experimentales y, cuando algunos de ellos se separen de las universidades, los llamados independientes, pues este desarrollo va de la mano con las discusiones sobre la emergencia de un teatro nacional y el papel de la vanguardia teatral del mundo como apoyo a esta labor (precisamente ese es el tono del manifiesto de Los Independientes).

Sin embargo se hace necesario retroceder dos décadas pues en otro espacio, como antecedente, encontraron lugar las escuelas de formación de actores así como los mecanismos de difusión del repertorio clásico y contemporáneo: el radioteatro.

1.2. La “época dorada” del radioteatro en Colombia

La Radiodifusora Nacional de Colombia, que inició transmisiones el 1 de febrero de 1940, tuvo como primer director a Rafael Guizado quien en principio contó con la colaboración de Hernando Vega Escobar como director del grupo de teatro de la emisora. La Radiodifusora no era la única emisora que tuviera entre sus programas centrales el radioteatro. Por ejemplo Víctor Mallarino, más como recitador, colaboró con la Emisora HJN, dependiente de la Biblioteca Nacional, creada en 1929 (Téllez, 1974: 24), y luego en Emisoras Nuevo Mundo, inaugurada en 1948, donde dio a conocer su famoso personaje *Otoniel Contreras*. La Emisora Nueva Granada, surgida en los años treinta, tuvo también un estudio para radioteatro, inaugurando en 1947 un “flamante” espacio contiguo al Teatro San Jorge en el centro de Bogotá:

Una sala de ochocientas butacas con palco para invitados especiales; amplio escenario para toda clase de representaciones teatrales y cinematográficas, dos estudios de grabación y programación viva; control central y tres controles auxiliares; tres cabinas para locución; sala de discoteca y amplias oficinas administrativas y de producción. El programa inaugural causó sensación en el ambiente porque en él compitieron en cordial rivalidad sus tres productores principales y actuaron los más destacados artistas del momento, nacionales e internacionales, con el doctor Alfonso Ortíz Tirado a la cabeza, coros mixtos, gran orquesta de Oriol Rangel y Alex Tovar y los locutores del

espléndido elenco de “Nueva Granada”: Teresita Gutiérrez, Guillermo Beltrán, Juan Eugenio Cañavera, Fernando Gutiérrez Riaño, Ernesto Hoffman Liévano, Andrés Pardo Tovar, Hernando Téllez B. y otros. (Téllez, 1974: 83-84).

También son reconocidos varios grupos en Medellín como el de Maria Ughetti quien, junto con sus hermanos, tuvo gran audiencia a finales de 1935, así como el trabajo de Efraín Arce Aragón, especialmente su obra *Un ángel de la calle*, durante los años cincuenta (Martínez, 2012: 217-218). Pero es en la Radiodifusora Nacional donde los programas de radioteatro tuvieron gran sintonía bajo la conducción de Hernando Vega Escobar y Bernardo Romero Lozano, quien a partir de 1943 empieza a dirigir, entre otros, el teatro de los domingos en su franja nocturna (Téllez, 1974: 59). Este periodo fue denominado la “Época de oro”¹⁴ del radioteatro.

Romero Lozano fue uno de los primeros directores del grupo teatral de la emisora, junto a José Pulido Téllez. Durante las décadas del cuarenta y del cincuenta dirigió obras de autores colombianos como Oswaldo Díaz Díaz (*Chopin*), Guillermo Valencia (*Anarkos*) o Tomás Carrasquilla (*A la diestra de Dios padre*) entre otros, aunque una de las más recordadas de este periodo fue el clásico griego *Edipo Rey* de Sófocles. A su vez, adaptaba muchas de las obras que otros directores tenían a su cargo, obras de Tolstói (*El primer destilador*), Hugo Von Hofmannstal (*Electra*), Thornton Wilder (*Nuestro pueblo*), Shakespeare (*El Rey Lear*), o García Lorca (*Bodas de sangre*)¹⁵.

Fue despedido de la Radiodifusora Nacional durante el gobierno de Laureano Gómez, razón por la cual se vinculó a la HJCK, única emisora comercial con carácter cultural del momento, fundada en 1950 por Álvaro Castaño Castillo y Eduardo Caballero Calderón. Allí trabajó con su esposa Anuncia Pereiro de Romero (conocida como “Carmen de Lugo”) y con todo el grupo que laboraba en la Radiodifusora. Fueron varias obras las que montó para la HJCK: *El vuelo negro* (Charles Dickens), *Navidad en el cielo* (Dostoievski), *Los justos* (Albert Camus) y *Huis clos* (Sartre). (Argaez, 1986: 25). Regresó a la Radiodifusora Nacional durante el gobierno

14 “La ‘época de oro’ del teatro por radio, la dirigió entonces Bernardo Romero Lozano y con él colaboraron notables figuras colombianas del momento, entre ellas el poeta y periodista Hernando Vega Escobar, con la presentación de grandes obras del teatro universal, adaptadas por ellos y teatro original de Rafael Guizado y Oswaldo Díaz Díaz, principalmente”. (Téllez, 1974: 72).

15 La información sobre esta programación se encuentra en los Boletines de Programas de la radiodifusora Nacional de Colombia. Archivo Fonoteca-Radio Nacional de Colombia.



de Rojas Pinilla, adaptando obras que tuvieron gran impacto: *Prometeo* (Esquilo), *La zapatera prodigiosa* (García Lorca), *El ladrón* (Bernstein), *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea* (Calderón de la Barca), *Fuente Ovejuna* (Lope de Vega), *El avaro* (Molière) *Macbeth* y *Otelo* (Shakespeare), *Dulcinea* (Gaston Baty), *Pelleas y Melisandra* (Maeterlink), *Muerte de un viajante* (Arthur Miller), *Antes del desayuno* (O'Neill) y *El proceso* (Kafka).

¿Qué se sabe sobre estos montajes? Vale la pena seleccionar alguno de estos trabajos para intentar el acercamiento al tipo de teatro que realizaba Romero Lozano, con las indicaciones que ya pueden ofrecerse por las obras y los autores seleccionados por el director.

Por ejemplo *La muerte de un viajante*, transmitida por la Radiodifusora en 1953, tuvo gran acogida. Romero Lozano consideraba que después de la I Guerra Mundial el mejor teatro que se podía encontrar en el mundo era el norteamericano, con un “vivo y poético realismo”, entre cuyos autores figuraban Eugene O'Neill, Maxwel Andersen o George Kaumann y, entre el modernismo, el mismo Miller junto con Tennessee Williams y Thornton Wilder. Pensaba que el teatro europeo, y especialmente el francés, se encontraba afectado por el existencialismo y por “pretensiones intelectuales y cerebrales”. Sartre era el mejor ejemplo de la engañosa propaganda que pretendía ubicar a este país como el “centro de la revolución artística del teatro”; mientras el teatro español se encontraba muerto con Benavente, solo rescatándose parte del trabajo de García Lorca y Casona.



Imagen 6. Ensayo de *Edipo Rey*. En el centro Bernardo Romero Lozano.

(Fuente: Colarte <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=296785>).

Con *La muerte del viajante*, Romero Lozano encontró una pieza además propicia para radioteatro pues en esta el centro era el “poderoso diálogo” en el que primaba el conflicto intelectual sobre el físico, por lo que funcionaba para la radio que ya constituía una expresión artística independiente¹⁶.

Ahora bien, si parte de la discusión sobre lo que se entiende por experimental localiza su origen en la labor de los nacientes grupos de teatro que se formaron para tal fin, la radio misma va a ser una de los primeros espacios que se considere como escuela de formación de actores que desplegaron esta tendencia. Además, como ya se mencionó, Romero Lozano va a ser una de las personas que ponga en “radio-escena” el repertorio mundial, clásico y de vanguardia. Ya se conoce el nombre de varias de las obras. Muchas de ellas van a ser llevadas al teleteatro, lugar en que ocurren importantes cambios en las formas de hacer teatrales relacionadas, en gran medida, con la necesidad de adquirir los conocimientos propios del medio. En este espacio también se destaca Romero Lozano.

1.3. El impulso experimental del teleteatro

La primera emisión de televisión en Colombia ocurrió en 1954, al año exacto de haber ascendido a la presidencia Gustavo Rojas Pinilla quien, varios meses atrás, había creado la Odipe (Oficina de información y prensa del Estado) dependiente directamente de la presidencia con la función central de propaganda del Estado. Ese 13 de junio de 1954, entre las 8:00 y 9:00 p.m., las pocas personas que contaban con un televisor presenciaron la siguiente programación:

[...] Himno Nacional interpretado por la Orquesta Sinfónica de Colombia, palabras del señor Presidente de la República General Gustavo Rojas Pinilla, recital para violín y piano por Frank Preuss e Hilda Adler respectivamente, una adaptación para televisión de un cuento original de Bernardo Romero titulado “El niño del Pantano”, Estampas Colombianas: Sketch cómico original de Álvaro Monroy, Los Tolimenses, Ballet recital de danzas

16 “Teatro y radioteatro” Reportaje a Bernardo Romero Lozano. *El Tiempo*, 18 de octubre de 1953.



folclóricas de la academia de Kiril Píkieris, y por último el Himno Nacional. (Argaéz, 1986: 16).

La televisión inició como un bien público guiado por un proyecto educativo y cultural. Romero Lozano fue nombrado tempranamente en la dirección de la parte artística, dedicándose especialmente a los teleteatros, realizados en su mayoría junto con las personas que conformaban los grupos del radioteatro. No obstante, era necesario formar actores que se enfrentaran a este medio y quienes podían ser sus profesores no se encontraban en el país (por obvias razones, pues era un ámbito nuevo en el cual los artistas colombianos no tenían experiencia). Por tal razón el gobierno tomó varias medidas para la formación de personal idóneo y en la parte de educación artística se destacan varios hechos, entre ellos, uno de los de mayor resonancia fue traer al director de teatro japonés Seki Sano. Otra de las disposiciones fue enviar a Romero Lozano a Argentina, lugar con una larga tradición teatral junto con una temprana transformación hacia el arte moderno y que, además, ya llevaba varios años de experiencia con la televisión.

Con él llegaron a Colombia Edna Ledesma, Leda Zanda, Helena Moltván, Anita Casares, Pedro Martínez, entre otros, quienes coparon los escenarios del teleteatro y, muchos de ellos también, se involucraron en los grupos experimentales que empezaron a formarse a mediados de la década del cincuenta, con una labor reconocida a través de varios premios obtenidos en los festivales de teatro de Bogotá. Entre los actores nacionales que se formaron de esta manera, junto a Romero Lozano sobresalen la misma Carmen de Lugo (su esposa), Bernardo Romero Pereiro (su hijo), Gonzalo Vera Quintana, Alicia del Carpio, entre muchos más artistas (Argaéz, 1986: 30-31).

Entre las obras montadas para teleteatro se encuentran *Chonta*, escrita por Gerardo Valencia y adaptada y dirigida por Romero Lozano; *La muerte de un viajante* de Miller; *El emperador Jones* de O'Neill, y muchas más que en su mayoría ya habían sido adaptadas para el radioteatro. Entre las obras escritas por Romero Lozano figuran *Monólogo de Rigoletto*, *Arieta de farsa*, *Última novela*, *Gardenia no se va*, *De cara al mar*, *El almirante de la mar acéna*, *La torta del cumpleaños* y *Tres romances*; y entre las obras de autores colombianos: *Caballero descalzo* de Joaquín Piñeros Corpas, *Cuántos locos hay en el mundo* de Ricardo Castillo Franco, *El fénix y la tórtola* de Oswaldo Díaz, *la niña del faro* de Andrés Pardo Tovar, *El responso* de Rafael Guizado, *María* de Jorge Isaacs y *La vorágine* de José Eustasio Rivera. (Argaéz: 1986: 44-51).

La mayoría de obras se emitían los jueves a las 9:50 p.m. en el programa de Romero Lozano *Teleadicto*. Con el tiempo, cuatro fueron los directores encargados de montar una obra de teatro para televisión, semanalmente: Romero Lozano, Marcos Tychbrojcher, Manuel Drezner y Fausto Cabrera. Cuando alguno de los meses contaba con quinto jueves, se convocaba a un director invitado¹⁷. Así, cada director con su grupo se tardaba alrededor de un mes ensayando las obras para emitir las en directo en la programación de teleteatro.



Imagen 7. 28 de febrero de 1959.

(Fuente: archivo familiar Paco Barrero. T.V Nal. Canal 8-Bogotá. Foto: Chino Vera).

Entre las adaptaciones más recordadas está *El proceso* de Kafka, la cual se emitió el 3 de octubre de 1957, obra en que empleó a más de cuarenta actores con duración de noventa minutos. Rey considera que tal vez fue la primera pieza de teleteatro realizada exclusivamente por actores y técnicos colombianos (pues por diferencias salariales con la Televisora Nacional los técnicos cubanos no quisieron participar) (Rey, 1998: 151). Entre 1955 y 1959 se hicieron alrededor de 129 emisiones de teleteatro, con tan solo veintinueve repeticiones.

Al enfrentarse a la televisión, las personas que ya hacían teatro y las que empezaron a vincularse en ese momento, se vieron obligadas a entrar

17 Entrevista Paco Barrero. Septiembre-octubre de 2012.



en un terreno desconocido que los llevó por caminos abiertos pero sin recorrer, hasta el momento, las posibilidades teatrales. Basta pensar desde el acoplamiento del espacio, luces, cámaras hasta el uso de la tecnología que permitió ampliar las oportunidades de representación en el escenario. Con el teleteatro, en los primeros años,

[...] se produce por parte de los técnicos colombianos un aprendizaje práctico acelerado, un complejo sincretismo entre radio, teatro y televisión. El montaje del teleteatro significaba un proceso de adaptación orientado por las condiciones de la televisión, como el tamaño de los estudios, el manejo del sonido, las cámaras, las luces y la escenografía absolutamente diferentes a las de la radio y el teatro, así como procedimientos de actuación que poco tenían que ver con el histrionismo hipostado del teatro o los énfasis de entonación y dicción del actor del radioteatro. (Rey, 1998: 148).

El fin del teleteatro se explica en gran parte por el paso de la televisión cultural a la comercial que se expresa en el nacimiento de la telenovela que no conservó mucho la calidad de aquel. Fue un proceso que se dio de manera paralela a la privatización de la televisión, que si bien empezó temprano (por ejemplo Punch Limitada se fundó en 1956) se va a agudizar cuando esta pierda el carácter de servicio público y cultural. En 1963 apareció la primera telenovela del país, *En nombre del amor*, escrita para radioteatro por Eduardo Gutiérrez (Rey, 1998: 152). El teatro no podía tener el mismo éxito por las demandas culturales que entrañaba, si se le compara con lo que la telenovela exige de un espectador poco crítico.

1.4. La escuela de Bernardo Romero Lozano

Romero Lozano fue profesor de la Enad, de la Escuela del Distrito, del Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia y seguramente participó en otros tantos centros de enseñanza. Él mismo no fundó una escuela formal aunque su casa, ubicada en carrera 17 con calle 23 en el centro de Bogotá, se convirtió a la vez en sede de formación, discusión y circulación de lo que acontecía en el campo artístico de la ciudad. Allí se ensayaba hasta la madrugada y se planeaban las obras con colaboradores para la escenografía como Enrique Grau, Alejandro Obregón o David Manzur, y para la música con prestigiosos artistas como Luis Antonio Escobar.

Su influencia sobre el teatro ya se ha enunciado con la referencia a la formación de grupos para los escasos escenarios teatrales de Bogotá, para algunas emisoras de radio y para la televisión desde su nacimiento hasta su transición a medio comercial. Fue director, adaptador, escritor y actor, con todo lo que estas tareas podían implicar desde el arreglo musical hasta la propuesta escenográfica. Pero más allá de esto, fue uno de los intelectuales que más contribuyó a la renovación del arte teatral en la formación de actores. Quienes participaron en radio y teleteatro fueron las personas que crearon los primeros grupos experimentales, universitarios y/o independientes en el país.

Varios de los artistas que trabajaron con él reconocen la indicación permanente de la selección de buenas obras y autores y, por parte de los actores, del cuidado en la pronunciación y en la dicción¹⁸. La palabra era el medio expresivo central en el radioteatro que, a diferencia de lo que sucedía en las tablas, en el cine o la televisión, dejaba en un lugar secundario recursos centrales del arte de la representación como la construcción de imágenes a través de escenografía o maquillaje. El radioteatro como “arte nuevo” estaba por construir, de ahí la importancia que cobraba la selección de obras, pues aquellas que se basaran en lo visual, como podía suceder con la comedia ligera, no podían reducirse al “solo artificio de la voz”.

Así mismo, el radio-actor necesitaba de una “especial vibración sonora” que no recayera solo en el talento o belleza sino en su capacidad de adaptabilidad al artefacto mecánico. Este actor tendría que ser un lector con cierta seguridad que a través del sentido de la obra superara la simple puntuación, además debería tener gran capacidad de concentración, ya que se carecía de todos los elementos ambientales del teatro. En la radio, a diferencia de otros medios, había que ser vigilante de no caer en un tono declamatorio que fácilmente llegaría al fingimiento. A esto se debía sumar el cuidado en la música y los ruidos que creaban las atmósferas¹⁹ (Romero Lozano, 1947: 9-15).

Romero Lozano además fue un crítico permanente del desenvolvimiento del teatro en el país. Como director del Teatro Colón y cuando intentó ser director de grupos que podrían presentarse en este escenario, consideró

18 <http://www.fonoteca.gov.co/index.php/home/historias-de-radio/item/322-historias-de-onda-larga-el-radioteatro>

19 Romero Lozano Bernardo. “Sublimación de la palabra en el teatro del aire”. En *Revista de las indias*. Ministerio de Educación Nacional, Bogotá. No. 97 Junio 1947. pp. 9-15.



fundamental la renovación no solo de las obras y el tipo de los montajes, sino de la centralidad que habían adquirido las compañías españolas y las esporádicas argentinas como propagadoras del gusto por el teatro. Para esto una solución ineludible la ofrecía la formación de grupos. Ya se ha mencionado cómo él fundó varios, entre ellos, algunos llamados “experimentales” e “independientes”. Pero tal vez sea más importante llamar la atención sobre su trabajo en la radio y la televisión como espacio de formación de las personas que crearon los numerosos grupos de teatro a finales de la década del cincuenta y toda la década del sesenta cuyos miembros, en su mayoría, trabajaron con él.

Frente a esta profunda transformación en el teatro colombiano, Romero Lozano no dejó de plantear ciertas problemáticas. Cuando se hizo referencia al manifiesto de fundación de Los Independientes en 1963, se expresó la preocupación de un teatro de vanguardia de difícil acceso para las mayorías, demasiado intelectual para crear un público sin el cual, a su vez, no se podía expandir una tradición teatral. En esta misma década consideraba que el movimiento teatral, si se podía hablar de uno, se encontraba paralizado porque en parte no había un interés político en el desarrollo de una cultura nacional y porque los intentos de los propios artistas, como lo fueron los festivales de teatro, sin continuidad quedaban reducidos a la élite de amigos que podía pagar los precios de las entradas²⁰.

Aun así trató de distanciarse de las tendencias conservadoras del teatro español y acercarse a la vanguardia mundial. Con el teleteatro por ejemplo, se apartó de la comedia ligera (Rey, 1998: 144) y de la sátira política representada por Luis Enrique Osorio, quien aunque tuvo gran público dejó abierta la duda sobre la formación del mismo. Es importante esta relación con la radio y la televisión pues se llegaba además a espectadores a los que no alcanzaba la prensa escrita (frente al público elitista del teatro que sin embargo sería el que siguiera copando las salas, por ejemplo, en los festivales). No solo se involucró a un nuevo espectador, los autores cuyas obras se montaban invitaban a la vez a una nueva manera de pensar.

Sin embargo, a pesar de la gran influencia de personas como Romero Lozano al desenvolvimiento posterior del teatro, todavía no se podría hablar de esta experiencia como pleno desarrollo del teatro moderno en Colombia. Poco tiempo después de su trabajo como director de grupos de teatro en varios medios, van apareciendo nuevas figuras que a mediados

20 “Vida y pasión del teatro en Colombia”. *El Tiempo*, 01 de octubre de 1961.

de la década del cincuenta transitan por otros caminos, muchos de ellos desconocidos, propios de una actitud experimental que va a llevar a modificaciones profundas en este terreno. Por el momento es necesario hacer referencia a otras influencias que contribuyeron a impulsar tal actitud.

2. Enad y Escuela del Distrito

Varios de los artistas vinculados con la actividad teatral en el país reclamaban permanentemente la apertura de espacios de formación considerando que, desde el trabajo de actores, directores, dramaturgos y demás personas involucradas, se podría desarrollar una tradición que atrajera y formara el público. En Colombia ya existían varias escuelas entre las que sobresalen la Enad (Escuela Nacional de Arte Dramático), la Escuela de Teatro del Distrito y la Escuela Departamental de Teatro de Cali, no obstante, eran espacios insuficientes para la actividad teatral que se daba en el país y que, especialmente gracias a la realización de los primeros festivales de teatro, ampliaba la necesidad de lugares de formación de artistas y técnicos.

La Enad, escuela anexa al Teatro Colón, fue creada en 1950²¹ con la intención de preparar a los artistas nacionales, de manera puntual, para declamación teatral y locución de radiodifusoras. Inicialmente contó con un director, quien a la vez era el director del grupo; un asesor técnico, que además se encargaría de la dirección de escena y daría clases de dicción; un profesor de historia del arte; otro para historia del teatro²²; un escenógrafo y un secretario encargado de la biblioteca. Para ingresar, los estudiantes deberían pasar por concurso, conformándose un grupo que no superaba las treinta personas por año. Como único requisito, los aspirantes debían tener entre quince y treinta años y haber cursado como mínimo hasta cuarto de bachillerato.

Su primer director fue el español José María de Mena, pero el más reconocido durante este periodo fue Víctor Mallarino, tanto por su labor de actor y declamador como por el desempeño posterior de personas que se formaron con él. Más que un profesor, pues confió esta labor a artistas como

21 Resolución No. 0626 de 1950. Inició labores en 1951. En *Teatro Colón. Escuela de Arte dramático*. Ministerio de Educación Nacional 1951-1952.

22 Una asignatura específica era historia del teatro español. Además historia del vestuario, fonética, declamación y maquillaje.



José Prat, Rafael Maya, Dina Moscovici, Eduardo Cutiño, Enrique de la Hoz, Harry Gainer o Eduardo Osorio, Mallarino fue un director cercano la mayoría de las veces a la tradición española²³ en un momento en que ya se presentaban algunas de las variaciones del teatro moderno en el país, enunciadas en parte en experiencias como la de Bernardo Romero Lozano. Aun así, desde la Enad se intentó responder a estos cambios y en 1957 surgió allí la Escuela Experimental del Palomar.



Imagen 8.

(Fuente: Centro de Documentación Teatro La Candelaria).

A solo tres años de su fundación se discutía si se estaba cumpliendo o no con la función específica de impulsar un teatro nacional, más cuando

23 Entrevista Paco Barrero. Septiembre-octubre de 2012.

esta institución contaba con el carácter de pública. Ya era evidente además que no bastaba con tener un importante número de egresados si, de manera paralela, no se estimulaba la creación de grupos que los acogieran. Si bien la radio era un buen espacio, no solo era limitado en cuanto a las oportunidades para el desempeño de las personas que ingresaban al mundo laboral, sino que en sí mismo no permitía el desarrollo de las potencialidades para las cuales se habían capacitado. Servía de poco tener egresados si no existían grupos en los cuales pudieran trabajar, por lo cual se hizo necesario ofrecer una formación que permitiera a las personas iniciar sus propios proyectos.

En un ambiente como el nuestro, donde el arte teatral debe superar tantos obstáculos para crear una afición, donde la simple consecución de local para las representaciones se convierte en problema insoluble, donde la financiación privada del teatro entra dentro del campo de los riesgos graves, donde el auxilio estatal es remoto y el éxito inicial incierto, resulta muy natural que una preparación parcial, o enfocada con diletancia literaria, se convierta en un esfuerzo baldío²⁴.

Se criticaba entonces la orientación que hasta el momento había mantenido la Enad pues, si bien había ayudado a adquirir cierta competencia artística –para algunos precaria por falta de práctica teatral– era insuficiente en otros aspectos que cubren desde la dramaturgia o el montaje hasta la difusión de las obras.

Otra institución fundada poco después de la Enad fue la Escuela de Teatro del Distrito, en 1954, dependiente del Departamento de Extensión Cultural del Distrito de Bogotá. Esta escuela también se conoce como Teatro Experimental del Distrito pues funcionaba más alrededor de montajes a través de los cuales se daba el proceso de formación. El alcalde había nombrado como director a Jorge Eliécer Ruíz pero quien terminó haciendo los primeros ensayos teatrales fue Fausto Cabrera, ensayos realizados con “aficionados” a las tablas. En ese entonces fue muy bien vista la labor de un teatro experimental pues, para algunos, en este ámbito habían

24 Rico Carlos. “Una escuela de teatro”. *El Tiempo*, 13 de junio de 1954.



surgido los renovadores del teatro en Chile (Teatro Experimental de la Universidad de Chile) y Argentina, salvo que una década atrás²⁵.

2.1. Fausto Cabrera y El Búho

Fausto Cabrera salió exiliado de España, como muchos, por la Guerra Civil. En ese país, en la Escuela de Bellas Artes, y en Francia, en Orleans Elisé Poithiers, ya había tomado clases de artes escénicas. Desde 1942, año en que sale de su país natal, recorrió parte de Latinoamérica pasando por Cuba, República Dominicana y Venezuela, lugar en el que trabajó con el teatro experimental de Manuel Rivas Lázaro. Cuando llegó a Colombia en 1945, en Bogotá empezó como recitador a la vez que fundó con dos actores peruanos la Compañía de Alta Comedia Elvira Travesi-Fausto Cabrera, con la cual realizó una temporada de dos meses en el Teatro Colón²⁶.

Disuelta la compañía, y después de haber viajado por Perú y Chile, se estableció en Medellín y se desempeñó en varios oficios, entre ellos, ser artista exclusivo de *La voz de Antioquia*. Más tarde, con el auspicio de Bellas Artes fundó en 1950 el Teatro Experimental de Medellín, teatro que contaba a su vez con una escuela de actores. Es una práctica similar que se encuentra durante varias décadas en Colombia, en la que el oficio del teatro encontró un mejor terreno en los grupos que podían presentarse en las pocas salas existentes y no en la preparación en escuelas formales.

De nuevo en Bogotá Cabrera es nombrado director de la Escuela del Distrito. Al tiempo, por iniciativa conjunta con la Secretaría de Educación, se creó el Teatro Móvil con el cual se buscaba llevar el teatro a los barrios y así fomentar una afición que cimentara una futura tradición en este terreno. Las obras propuestas para este proyecto se buscaron bajo la idea de “fácil comprensión”, que bastaran para divertir y educar al pueblo, evitando aquellas destinadas a un público que por ser más culto, podría interpretar mejor las obras de vanguardia con las que ensayaban los grupos experimentales. Así se pensó por ejemplo en el montaje de *A la diestra de Dios padre* de Carrasquilla o en obras de Cervantes y de Casona.

25 Font Castro José. “Teatro experimental en Bogotá”. *El Tiempo*, 27 de febrero de 1955.

26 Archivo Teatro Colón. Programas de mano 1961/62. Otra información *El Siglo*, 10 de mayo de 1958.

Estas apreciaciones no son nuevas. Como Cabrera, muchos pensaban en su momento que Colombia carecía de una tradición teatral y esto se venía repitiendo por varios decenios. Los años finales de la década del cincuenta aparecen como un impulso de un arte que no se había podido desarrollar en Colombia aunque, como ya se ha expuesto para dos décadas antes, se pueden encontrar diversos factores que movilizaron este tipo de preguntas. Es decir, una tradición o la búsqueda de configuración de la misma no se fundan de un día para otro, y es innegable que experiencias previas contribuyeron a los intentos no de creación, sino de renovación posteriores explícitamente enunciados por las personas vinculadas al teatro y a actividades culturales en general.

En un breve lapso de tiempo, mientras era director de la Escuela del Distrito, Cabrera se trasladó a la Escuela de Artes Escénicas creada para el director japonés Seki Sano. Durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, y como parte del programa de cualificación de los medios masivos de comunicación (especialmente la radio y la naciente televisión), la formación del personal que sirviera a estos medios técnicos se convirtió en una de las prioridades del gobierno. Los actores, que ya habían tenido un buen campo en la radio, necesitaban otro tipo de formación para la televisión y el cine y fue justamente para cumplir con este objetivo que el maestro de teatro residente en México llegó a Colombia a finales de 1955, invitado por la Odipe.

La escuela iba a organizarse en tres ciclos: uno básico prevocacional, con materias prácticas y teóricas como introducción al método de Stanislavsky junto con un recorrido general por la historia del teatro y otras artes que contribuyen al mismo; el ciclo vocacional, para que los actores adquirieran las herramientas de construcción de personajes, con el método de vivencia y biomecánica, ajustándose a las demandas no solo del teatro sino del cine y la televisión; y el tercer y último ciclo se concentraría en la dirección escénica²⁷.

Seki Sano no pudo desarrollar su programa pues fue expulsado rápidamente del país (sobre lo que hay varias conjeturas, desde su relación con el partido comunista hasta el malestar y las intrigas de otros directores como Mallarino o Romero Lozano). Mucho se ha dicho sobre la verdadera importancia o influencia del director japonés en la transformación del teatro en Colombia, más cuando permaneció tan poco tiempo. Es claro

27 *El Espectador*, 19 de septiembre de 1955.



sin embargo que sus alumnos terminaron por organizar sus apuntes, con lo que continuaron los procesos de formación, ya fuera en la Escuela del Distrito o en los posteriores grupos como El Búho.

Cabrera publicó parte de este proceso a propósito del método de la “escuela de vivencia”, caso en que sí se puede considerar el trabajo de Seki Sano como pionero en el intento de difusión en Colombia de una técnica ya sistematizada y probada en el teatro ruso para la formación de actores. La exposición de Cabrera inicia con los problemas de “la concentración” en sí misma y de cómo llegar a ella, el papel de los sentidos y el recuerdo, de manera más general el problema del conocimiento. Según Seki Sano, para poder lograr la naturalidad en el escenario es preciso alcanzar la concentración consciente que permita dominar la actuación a través del propio dominio del subconsciente, todo con el propósito de evitar la tensión muscular, el nerviosismo, que rompe con la naturalidad. Aquí es fundamental para el actor no esforzarse solo en la concentración para la construcción del personaje y sus acciones, lo que resulta primordial es “vivirlo”.



Imagen 9.

(Fuente: *El Espectador*. 26 de octubre de 1958).

La creencia artística del actor es la que lleva al público a convertir la ficción en verdad escénica. Es necesario entonces evitar cualquier movimiento estereotipado (que en el caso colombiano recordaba las presentaciones de las compañías que pasaban por el Colón hasta bien entrado el siglo xx) para lo cual el actor debe someterse a un ritmo dado. Lo que siente y vive el actor en el personaje es manifestación del dominio sobre el cuerpo. Pero esto no es suficiente pues en la creación del personaje es necesario además estudiar profundamente la obra hasta llegar a conocer sus condiciones, aunque no aparezcan en la caracterización explícita que ofrece el autor. En últimas, el método no se reducía al trabajo del actor sino que alcanzaba de manera especial también al director.

Algo que aparece de manera recurrente es la referencia a un método que ha sido probado científicamente, así que para su desarrollo era necesaria la creación de técnicas específicas. Es la primera vez en el país que se percibe esta preocupación y Cabrera no se atrevía a sacar conclusiones definitivas, ya que admitía que en ese momento se encontraba también en proceso de aprendizaje y experimentación: “Todos los que lean este pequeño trabajo creo que se darán cuenta de que por medio de la 'escuela de vivencia' cualquier elemento que tenga 'talento escénico', sí puede llegar a ser definitivamente un ACTOR”²⁸.

Ya antes había manifestado este problema en relación a los actores, pues sobre los autores decía que “el modernismo, Francia, Inglaterra y los Estados Unidos se encuentran a la cabeza del movimiento teatral en todo el mundo. Pero si hablamos de los clásicos, prefiero a Lope de Vega. En cuanto a Colombia, le falta madurez al teatro porque siempre se habla de autores, pero nunca de actores y este es un factor de vital importancia para el buen teatro”²⁹.

Así como Seki Sano fue expulsado del país, Cabrera lo fue años más tarde de la Escuela de Teatro Experimental del Distrito, lugar donde estuvo alrededor de cuatro años. Junto con personas que se opusieron a su retiro, fundó el Nuevo Teatro Experimental con el cual ganó el premio al mejor director en el II Festival de Teatro de Bogotá, en 1958, por la obra *Un tren llamado Hiawata*. Desde este mismo grupo, y por iniciativa de Aristides Menegueti, Cabrera, Santiago García y Mónica Silva tramitaron

28 *El Espectador*, 16 de noviembre de 1958.

29 *El Siglo*, 10 de mayo de 1958.



un préstamo con el cual pudieron alquilar un espacio en la Avenida Jiménez No. 10-34, en pleno centro de Bogotá. Allí nació El Búho.

Meneguetti había colaborado en Quito (Ecuador) con la creación de una cooperativa de actores, El Búho, que en una sala para aproximadamente cincuenta espectadores había ganado reconocimiento montando obras de O'Neill y Wilder. Con esta idea, y con el apoyo de otras personas como Joaquín Casadiego, Carlos Tudela, Paco Barrero, Euinice Suarez, Celmira Yepes, Enrique Grau, David Manzur, Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo y Fernando Botero, se fundó El Búho en Bogotá, grupo sostenido económicamente por el Club de Amigos. Este a su vez estaba conformado por intelectuales y por personas con medios económicos con quienes se contó para adelantar el proyecto, como Jorge Gaitán Durán, Gloria Zea de Botero, Pedro Gómez Valderrama, Andrés Holguín, entre otros (en agosto de 1959 el grupo contaba con más de 180 socios patrocinadores).

Imagen 10.

(Fuente: *El Espectador*. 09 de abril de 1960).

Según el mismo Meneguetti “El ideal que nos unía en torno al grupo inicial, que tomó significativamente el nombre de 'El Búho', de sus colegas ecuatorianos, era el de crear un lugar para que los intelectuales, artistas, directores y dramaturgos nacionales y extranjeros, pudieran montar sus obras y exponer sus ideas libremente”³⁰. Y justamente se convirtió en un centro intelectual en donde además de las presentaciones de obras de teatro se programaban conferencias y exposiciones.

La inauguración de la sala fue el 21 de noviembre de 1958 con la obra *La causa encarnada* de Adamov y *El club de los mentirosos* de Ghelderode. Además de las numerosas presentaciones en su sede, llevaron obras a centros culturales de barrios y fábricas de la ciudad así como organizaron giras por algunas ciudades del país. Entre los primeros directores que más se destacaron se encuentra el propio García junto a Marcos Tychbrojcher, Sergio Bishler y Dina Moscovici. Cada director trabajaba con un grupo de actores así que los estrenos eran permanentes aunque, en conjunto, todos discutían los demás aspectos de los montajes. La buena asistencia de espectadores hizo que el espacio se quedara pequeño, así que se trasladaron al Teatro Odeón, ubicado sobre la Cra. 5ª con Avenida Jiménez. La sala la inauguraron con *Asesinato en la catedral* de T. S. Elliot, bajo la dirección de Cabrera.

Este grupo es considerado uno de los primeros experimentales del país, no solo porque llevó a escena obras de vanguardia del teatro europeo o norteamericano, o porque algunos lo consideraran como no “profesional”³¹. El Búho fue para García

La posibilidad de hacer otro teatro, de irse en contra de la tradición que nos venía de España, contra un teatro muy retórico, serio, muy ladrillado, bastante pesado como espectáculo, y a la vez de irnos también contra el teatro costumbrista, que tenía mucho éxito para las grandes multitudes como era el que hacían Luis Enrique Osorio y “Campitos” (Carlos Emilio Campos), un teatro muy popular y muy importante, pero que para nosotros no era lo que nos interesaba realmente [...] nuestro propósito trataba además [...] de ponernos al orden del día sobre lo que había y se estaba presentando en los más importantes teatros de arte de París, Nueva York, Berlín o Roma, o de

30 *El Espectador*, 09 de septiembre de 1959.

31 Nota a propósito de la programación de teleteatros en *El Siglo*, 23 de Julio de 1957. Sobre los Festivales de Teatro, en los que se profundizó en esta diferenciación, se tratará en el siguiente capítulo.



cualquier capital del mundo [...] nos parecía fundamental conocer esos autores y esas obras por nuestra propia cuenta, en otro país muy distinto, latinoamericano, con otra mirada. Y pienso que la cosa funcionó bastante bien. (Duque, Prada, 2004: 101).

Así llevaron a escena obras como *El retablillo de Don Cristóbal* de García Lorca, *HK 111* de Gonzalo Arango, *Algo no dicho* de Williams, *Conversación sinfonietta* de Tardieu, *Los fusiles de la madre Carrar* de Brecht, *La hija de la casadera* de Ionesco, *La princesa Aoi* de Yukio Mishima, entre otras.

Para asistir a estas presentaciones era indispensable ser socio del Club de Amigos de El Búho, asociación que para 1960 se dividía en varias modalidades: los vitalicios, quienes pagaban \$1000 una vez; los patrocinadores, que deberían pagar \$50 como cuota de admisión y \$20 mensuales; y los adherentes que debían pagar \$5 pesos por el carnet y \$4 por boleta de acuerdo a la función (las dos primeras clases de socios tenían siempre derecho a dos boletas para los estrenos así como a asistir a las reuniones de los lunes, donde se discutía sobre varios temas artísticos)³².

Al Búho se vincularon personas de otros grupos, como Carlos José Reyes o Carlos Perozzo, quienes ingresaron en 1959 junto con otros miembros de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional. En el IV Festival de Teatro decidieron no participar, pero varios de sus integrantes así como personas de otros colectivos, hicieron un giro hacia el teatro infantil, lo cual mostraba otros caminos en la búsqueda de consolidar proyectos propios,

Alguna gente de teatro que había impulsado la creación de grupos experimentales encontró en el teatro infantil un oasis. Un núcleo de ellos, organizado en la "Cooperativa de Actores" (Dina Moscovici, Aristides Menegetti, Joaquín Casadiego y otros) presentó "La brujita buena", de Clara Machado, y "Maese Trotamundos", de Aristides Menegetti. Otro núcleo, organizado en la "Cooperativa de Teatro Infantil" (Mónica Silva, Gabriela Samper, Bernardo Romero Pereiro) presentó "Vendedores de luces", de Andersen y "La ópera de la luna", de Jacques Prévert". (Arcila, 1983: 63-64).

La principal promotora fue Gabriela Samper, aunque la mayoría de sus colaboradores habían sido fundadores de El Búho. Lograron ensayar

32 *El Siglo*, 24 de febrero de 1960.

y estrenar en El Colón, así como transmitir algunos de sus montajes por la televisión³³. Sus obras tuvieron gran acogida y se destacaba el trabajo de la Cooperativa de Artistas como guiado por “un criterio estrictamente experimental”³⁴ cuya labor contribuía a formar al futuro público del teatro. Parte de esta labor, además del mismo desarrollo de un teatro infantil, se intentaba cumplir fijando bajos precios para las presentaciones.

El desenvolvimiento de estos colectivos muestra ciertas características que empezaban a orientar el camino seguido por el teatro colombiano al iniciar la década del sesenta del siglo pasado. Parte de ellas se entienden por las razones que esgrimieron los miembros de El Búho para no participar en el IV Festival de Teatro. Aunque mencionaban la necesidad de cumplir con los compromisos adquiridos con los socios patrocinadores –lo que les daba poco tiempo para someterse a la programación del Festival–, lo que más les molestaba era la manera como este estaba organizado. Consideraban que no había un trabajo juicioso de selección de grupos entre profesionales y aficionados, lo que confundía al público al momento de juzgar la calidad de las obras. La mayoría de grupos que se presentaban eran aficionados pues se reunían poco tiempo antes de preparar un montaje que solo vería la luz en el Festival. Si se trataba de contar con pocos grupos profesionales (uno de ellos era El Búho) se podía empezar entonces a convocar agrupaciones reconocidas de América Latina, y de paso esto permitía ponerse al día con lo que estaba sucediendo en la región³⁵. El Festival, para ellos, poco contribuía al mantenimiento de una actividad teatral permanente.

Por esta misma época, la relación con los miembros del Club de Amigos de El Búho empezó a deteriorarse, aunque años antes ya se habían presentado problemas frente a la conciliación entre intereses económicos y artísticos. Uno de los casos más sonados se debió a la asociación entre Fausto Cabrera y el francés Gilles Chancrin, director de escena que llegó a Colombia en agosto de 1959 para ser el asesor técnico del III Festival de Teatro y para apoyar las labores de El Búho. Ese mismo mes se conoció un contrato firmado entre Cabrera y Chancrin en el que se excluían a los demás miembros fundadores de las labores artísticas y administrativas, así

33 *El Siglo*, 15 de junio de 1960.

34 *El Siglo*, 22 de julio de 1960.

35 *El Espectador*, 11 de septiembre de 1960.



como de la dirección de la escuela. Este asunto sin embargo fue superado en parte, pues así como se quedaron algunas personas significativas, por ejemplo Mónica Silva o Celmira Yepes, varios de los directores destacados como el mismo Meneguetti o Tychbrojcher abandonaron el proyecto.

En esta crisis de la “comercialización” de El Búho la separación hizo que quedara por un lado El Búho-Odeón, con Cabrera a la cabeza junto con la vinculación posterior de directores como Bernardo Romero Lozano, y por el otro el Teatro Experimental Independiente. De acuerdo con Moure (1989: 49) nació una nueva etapa del teatro colombiano en la que aparecerían los directores más renombrados de finales de la década del sesenta.

Realizando un balance de las obras llevadas a escena por El Búho, tal como lo expresaba Santiago García, fue un intento por “ponerse al día” en las obras de vanguardia del mundo así como un acercamiento a autores nacionales que exponían nuevos temas en sus textos, lo que a su vez permitió el desarrollo de un teatro experimental. Autores como Gueldherode, Adamov, O'Neill, Williams, Tardieu, Brecht, Ionesco y entre los colombianos Gonzalo Arango o Manuel Zapata Olivella, presentados en la sala de El Búho o en el Teatro Colón, no solo llamaron la atención de los intelectuales ávidos de las novedades del primer mundo, sino de otros artistas que encontraron en el teatro el terreno de transformación de lenguajes abierto a la experimentación con el ánimo de realizar una creación propia.

Los escenarios de El Búho no se limitaron a las salas de teatro. Varios de sus integrantes trabajaron en los teleteatros y su labor en el radioteatro fue ampliamente reconocida cuando parte de estas tareas se trasladó de Romero Lozano a Cabrera o Moscovici, aunque el primero nunca dejó de hacer presencia en este medio. Cuando ya se hicieron insalvables las diferencias entre los patrocinadores económicos y los artistas e intelectuales del grupo, este fue acogido por la Universidad Nacional de Colombia, mientras la sala fue cedida a la Universidad de América, cuyo grupo de teatro era dirigido por Dina Moscovici. El Búho mantuvo su nombre hasta 1962, momento en que dejó de existir, lo que dejó a la mayoría de sus integrantes vinculados al Teatro Estudio de la Universidad Nacional.

3. Influencia del Teatro Escuela de Cali y otros grupos nacionales

Hasta finales de la década del cincuenta, específicamente desde la aparición de grupos como El Búho y la Buhardilla³⁶, se consideraba lo experimental como opuesto a lo profesional. De hecho, la Corporación Colombiana del Festival de Teatro realizó una temporada especial dedicada al teatro experimental debido a las quejas no solo del público sino también de los otros artistas (aunque esto corresponde más a la crisis del propio Festival, tal como se verá más adelante). Al margen del trabajo de los grupos de la Enad y de alguna que otra compañía que tocaba el territorio nacional, se presentaban varias incomodidades debido, tal vez, a incomprensiones de lo que estaba sucediendo con el teatro nacional. Figuras como Luis Enrique Osorio eran altamente criticadas por “populares” o Bernardo Romero Lozano por “eclécticos” en la selección de las obras llevadas a escena, en un momento en que se estaba madurando el terreno para los juicios críticos sobre corrientes como el teatro del absurdo.

Tal vez el único grupo que escapaba de este terreno resbaladizo y que además contaba con gran aceptación al ser considerado como un grupo maduro a finales de la década del cincuenta, fue el TEC. El grupo, primero conocido como Teatro Escuela de Cali, se fundó en 1955 y durante mucho tiempo fue considerado la primera compañía profesional y oficial del país (Piedrahita, 1996: 41), que dejará de serlo una vez le sean retirados los auxilios oficiales³⁷ en 1967. Con la destitución de Enrique Buenaventura

36 Grupo sobre el cual se hará referencia en el siguiente capítulo.

37 Esto fue cuando Santiago García dirigió al TEC en el montaje de *La trampa*. La trama se basa en la vida de Ubico, dictador centroamericano que existió realmente y tuvo grandes problemas especialmente con alzamientos campesinos. La obra rescata la importancia de los alzamientos populares y, en cuanto al montaje, lo que más impactaba al público era el entrenamiento del Ejército, conformado por campesinos, quienes irían a atacar a otros campesinos. La escena causaba muchas risas por lo cual el gobierno tomó la obra como una burla a las fuerzas armadas de Colombia, siendo prohibida por la Gobernación del Valle. (García, 1968: 15). Por lo demás este montaje sobrepasa la historia del propio Ubico y retoma elementos generales de los distintos dictadores que gobernaron América Latina.



y otros miembros de la Escuela Departamental de Teatro de Cali, pasará a llamarse Teatro Experimental de Cali³⁸.



Imagen 11.

(Fuente: *El Espectador*. 26 de marzo de 1960).

En el programa de mano de la primera obra del grupo dirigida por Buenaventura en 1956, *Las convulsiones* de Luis Vargas Tejada, aparece explícitamente la intención de contribuir, con el teatro experimental, al desarrollo de un teatro nacional (Rizk; 1990: 8). Por esta razón se apoyaban en el terreno ganado en el teatro clásico y contemporáneo a nivel mundial para, desde esta experiencia, orientarse en la indagación de lo tradicional y popular.

En este sentido, por una parte se acerca al mismo camino recorrido por El Búho, pero por otra se aleja. Los dos grupos toman como base

38 Un importante antecedente que para Gonzalez Cajiao (1986: 276) marca el despertar experimental, no solo en Cali sino en el país, fue la fundación del grupo Aristas del Pueblo en 1953, bajo la dirección de Octavio Marulanda. Sus integrantes eran obreros y empleados quienes trabajaban bajo el objetivo de desarrollar una cultura propia, indagando por el folclor como raíz de la misma y no como manifestación únicamente de los sectores populares. Este grupo pasó en 1956 al Instituto Popular de Cultura de Cali en el momento en que Buenaventura asumió su dirección. Luego se fusionó con el TEC.

el repertorio mundial, especialmente en relación a la vanguardia, pues se trataba de poner al día al país sobrepasando una tradición que a estas personas no les reportaba demasiado en la manera en que querían desarrollar su arte. Pero a diferencia de El Búho, muy tempranamente el TEC, en cabeza de Buenaventura, monta textos escritos por él, así como de otros autores latinoamericanos, obras que se originan en la intención específica de expresar la experiencia particular de colonización de la región.

Durante la primera década de existencia, si se toma el montaje de obras escritas por Buenaventura, entre ellas *A la diestra de Dios padre* (1ª versión 1958), *La tragedia del Rey Christophe* (1961) o *Un réquiem por el padre de las Casas* (1963) se hace más clara la intención del director: plantear el problema del genocidio cultural en América Latina. Del repertorio universal venía el primer material con el cual se debería empezar a echar las raíces para el desarrollo del teatro colombiano, pero este se tomaba solo como base para impulsar una dramaturgia textual y operativa propia.

El periodo que va desde la fundación del Teatro Escuela de Cali hasta su transformación en el Teatro Experimental de Cali, es denominado por Rizk (1990) como la etapa formativa. Además de las obras de dramaturgia propia ya mencionadas, se encuentran montajes de autores como Chéjov, Molière, Cervantes, Shakespeare, Wilder, Giraudoux, Jarry, Genet, entre otros. Sin embargo, entre las obras de mayor trascendencia destacan las de Buenaventura. Por ejemplo cuando se presentó en el IV Festival de Teatro *La tragedia del Rey Christophe*, el grupo ganó el premio de Teatro Latinoamericano otorgado por la Unesco. De hecho en el Festival Teatro de Bogotá, entre 1958 y 1961, el TEC ganó casi todos los premios.

A partir de la suspensión de los apoyos económicos oficiales por el caso ya mencionado, el TEC trata de constituirse como un grupo independiente. El llamamiento fundamental de Buenaventura se dirigió entonces hacia la necesidad de la creación de grupos permanentes así como de los medios que permitieran la difusión constante en aras de la actualización del movimiento teatral.

El Búho y el TEC son dos grupos que tienen una trayectoria paralela identificable que, en el problema sobre las condiciones que posibilitan un desarrollo social específico, interesa establecer para hallar explicaciones sobre las transformaciones del ámbito teatral en Colombia en el periodo señalado. No obstante, la experiencia de Buenaventura es distinta a la de las personas del ámbito teatral bogotano. Si bien trabajó con la compañía Mesa-Nicholls, pronto empezó recorridos por Latinoamérica donde



adquirió, especialmente en Argentina, la experiencia de los cambios que se estaban gestando en esa zona. Participó en grupos como el de Fray Mochó y tuvo contacto con un importante dramaturgo para la región, Oswaldo Dragún, promotor del Teatro Independiente. Estaba en Argentina en un momento en que se discutían tanto los clásicos como los autores contemporáneos y se experimentaba con la creación en grupo en lugar del trabajo jerarquizado usual de las compañías.

Así, más que un acercamiento de primera vía al teatro europeo y norteamericano, Buenaventura en el TEC se nutrió de estos cambios gracias a sus viajes por el Cono sur y, sumado a su permanencia en algunos países de Centroamérica, realizó indagaciones en aras de hallar material para una creación propiamente latinoamericana.

Uno de los textos más conocidos de Buenaventura en sus inicios es *De Stanislavsky a Brecht*, publicado en 1958³⁹. Ya se ha mencionado que la introducción del método de Stanislavsky al país es tardío (en Brasil y México se dio a principios del xx) teniendo como vínculo inicial la visita de Seki Sano en 1955⁴⁰, con quien no trabajó Buenaventura. Su acercamiento a la metodología de Stanislavsky fue durante su estancia en Brasil (Baycroft, 1986: 18). Sobre Brecht, el texto de Buenaventura fue la primera construcción sistemática del autor alemán en el país, en un momento que, si se mira lo que sucedía en Bogotá, Stanislavsky estaba en la cúspide.

Esto es interesante pues Buenaventura critica el manejo y la función de la emoción de este último como propia de las sociedades burguesas, tratamiento al que opone las potencialidades de la teoría brechtiana como teatro del futuro, orientado a un nuevo espectador pero, fundamentalmente, propicio para la formación de un actor nuevo. Considera que Stanislavsky responde al individualismo burgués, expresado en el romanticismo, el naturalismo y el realismo, interesado en poner en escena los sentimientos en la búsqueda de la identificación y no en la comprensión de lo que sucede en la obra por parte del espectador.

Este texto es de sobra conocido. Para nuestros propósitos, basta destacar la caracterización de las limitaciones del romanticismo y el naturalismo que encuentra el autor al empujarse el teatro exponiendo los

39 Enrique Buenaventura (1958) "De Stanislavsky a Brecht" En Revista *Mito*. Año IV Septiembre-Octubre de 1958. No. 21.

40 Paco Barrero considera que la introducción de dicho método se dio antes gracias al trabajo de Dina Moscovici. Este aspecto aparecerá en el siguiente capítulo.

sentimientos del individuo y buscando la identificación del espectador con los mismos. Lo más interesante es la problemática que desentraña alrededor del trabajo del actor. Stanislavsky aparece como el sistematizador que entierra la capacidad de este en la creación de imágenes cuando reduce su labor a la representación de “tipos”.

Esto suponía para Buenaventura una gran pérdida frente al teatro popular que tuvo lugar en el mundo medieval y en su mejor expresión posterior a través la comedia del arte. Sin embargo, él no intentaba descalificar el método de Stanislavsky sino plantear las salidas para un tipo de teatro específico que tendría que trazar una ruta si quería desarrollar su forma nacional. De hecho habla de volver a la tradición clásica pero enriqueciéndola con las conquistas del realismo y el expresionismo alemán junto con el teatro de ideas, pues lo que termina identificando como diferencias de Stanislavsky y Brecht, son diferencias de época, entre el siglo XIX y el XX. La emoción que se genera en el público ya no es gracias a la semejanza de la obra de arte con la realidad, sino a los razonamientos críticos que provoca esta última.

Estas discusiones se profundizarán años más tarde, cuando varias de las personas dedicadas al teatro empiecen con los intentos de teorización y cuando muchos se hayan formado en las diferentes escuelas que se van a extender y que se manifiestan a través del trabajo de distintos grupos a lo largo del país. Pero en el periodo señalado, el TEC es de los pocos grupos reconocidos como profesionales, aunque frente a algunos montajes se le califique de experimental.

A finales de la década del cincuenta, periodo de interés del presente documento, otra de las ciudades con importante urbanización e industrialización más que la misma Cali o Bogotá, es Medellín, por lo que en la lógica planteada de la relación entre desarrollo social y desarrollo cultural podría pensarse que esta ciudad vivió un ambiente teatral cercano al que se ha descrito en estas páginas. Sin embargo, en cuanto a la actividad teatral no se encuentra ningún grupo con fuerte influencia en el desarrollo del teatro experimental. Allí, durante la primera mitad del siglo sucede lo usual: visita de compañías extranjeras. Al revisar la historiografía que registra este periodo aparece que

Al leer la historia del teatro en Colombia queda la sensación de que a la hora de hacer un juicio valorativo de lo que ocurrió durante los siglos XIX y primeras décadas del XX, en Medellín, pareciera existir muy poco por



rescatar; y como si lo único salvable del olvido de los tiempos fuera lo hecho durante los años 60 a 80 del siglo pasado. (Amariles, 2011: 54).

No obstante, hay varios hechos que dan pistas sobre lo acontecido en materia teatral en esta ciudad en relación a la formación de grupos, aunque lo que se evidencia no es suficiente como para relacionarlo con los cambios que ya se han mencionado para Cali y Bogotá en el terreno experimental. Por ejemplo, en 1946 Héctor Correa Leal junto a Fausto Cabrera fundaron “El semillero”, grupo conformado por estudiantes y obreros que tuvo muy corta duración. Para Amariles, Correa Leal es uno de los nombres a destacar, por lo menos entre aquellos que se preocuparon por la formación teatral y, en palabras de Gilberto Martínez,

Se salió un poco del estilo de teatro que se hacía en su época: de ese teatro costumbrista, nacionalista, muchas veces apegado a las costumbres españolas; con metodología de tipo español, en donde existía el actor primero, el actor segundo, el ayudante, en fin, las categorías de los diferentes personajes de las obras. Lógicamente para las nuevas generaciones no dice nada; pero para quienes participamos de ese momento del teatro por lo menos, y eso era algo que decía con sorna: enseñaba a la gente a ser espectador, aunque no se dedicaran al teatro. Su papel no era formar gentes de teatro, sino, personas que tuvieran una cierta cultura teatral y que por lo menos fuera espectador. (Amariles, 2011: 91).

Otro nombre que aparece es el de Sergio Mejía Echavarría, quien fundó el Teatro El Duende⁴¹. Este fue el primer grupo al que se vinculó Gilberto Martínez y es descrito por él mismo como un colectivo dirigido por un hombre que seguía de cerca el teatro español con un carácter bastante conservador, no solo en el arte sino en sus opiniones políticas en general. Martínez, al dejar de participar en El Duende y junto con Rafael de la Calle, creó el Grupo de Aficionados El Triángulo. Entre las obras que él más recuerda se encuentra *Todos eran mi hijos* de Miller. Años más tarde, en 1966, creó la Escuela Municipal de Teatro de Medellín.

41 Entrevista Gilberto Martínez. Octubre de 2012.

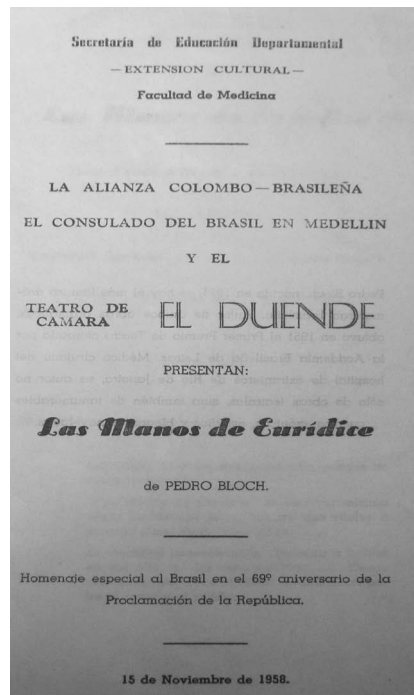
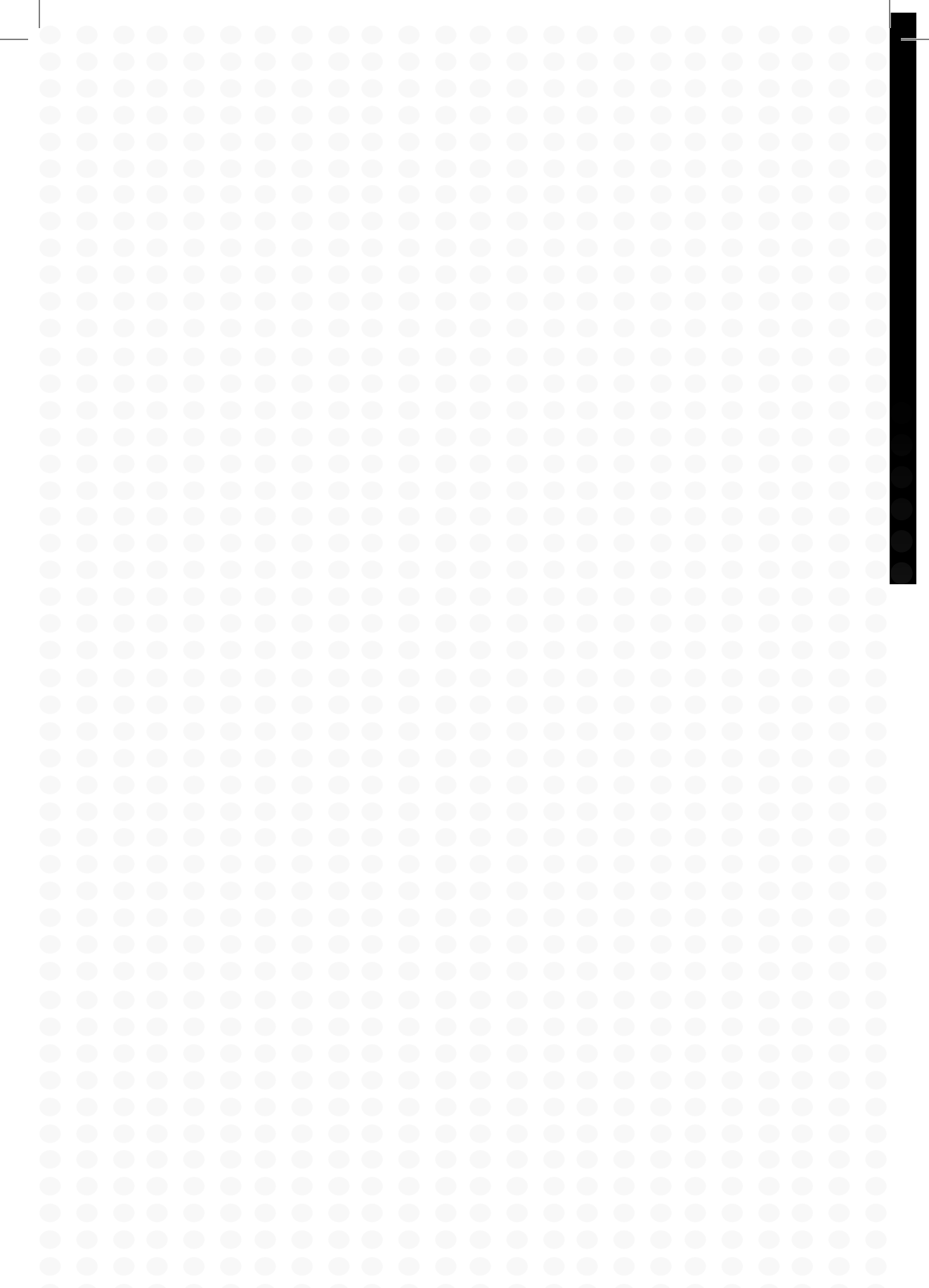


Imagen 12.

(Fuente: Biblioteca Gilberto Martínez-Casa del Teatro,
Medellín).

Por el lado de Mejía Echavarría a mediados de los años sesenta se formó el grupo de teatro Alma Máter en la Universidad de Antioquia. A este grupo se vinculó Alberto Llerena, proveniente de Cartagena, quien tempranamente entró en desacuerdo con la orientación de Mejía así que en la misma universidad, en la Facultad de Estudios Generales, fundó un nuevo grupo, El Taller, el cual se concentró en el montaje de obras de la vanguardia del momento (Amariles, 2011: 121-124). No obstante, esta es una historia que empata más adelante con el desarrollo del teatro universitario y que, en ese sentido, escapa de la delimitación que se ha tomado aquí para la descripción de los grupos que desarrollaron la tendencia experimental a mediados del siglo xx en Colombia. Por ahora, se ampliará esta recopilación de grupos a través de su presencia en los primeros festivales de teatro realizados en Bogotá.





Capítulo 3

Los primeros festivales y la crítica teatral



1. El Festival Internacional de Teatro de Bogotá

Del 24 de octubre al 9 de noviembre de 1957 se realizó en Bogotá el “Festival de Teatro Internacional”. Fue el primer evento de este tipo organizado en Colombia, país donde el número de festivales se ha incrementado desde esa fecha. En su primera versión, convocó a dieciocho grupos de teatro compuestos por profesionales de la radio y la televisión, estudiantes de teatro, estudiantes universitarios y aficionados. Los grupos, en su mayoría, se conformaron para participar en el Festival, lo que quiere decir que muy pocos contaban con un trabajo continuo así como pocos lo seguirían haciendo con sus mismos integrantes en posteriores colectivos teatrales.

Las obras y grupos que se presentaron en el Festival fueron: *La zorra y las uvas* de Guilherme Figueiredo y *Celos* de Louis Verneuil (Compañía Colombiana de Comedias); *Ali Tham* de Joaquin Dicenta (Grupo de Teatro colombo-español); *Fragmentos del hambre* de Knut Hamsun; *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello y *Bodas de sangre* de Federico García Lorca (Enad); *Antígona* de Jean Anouilh (Grupo de la Televisora



Nacional); *La Consagración de la Noche* de Jean Tardieu y *Humulus, el mundo* de Anouilh (Teatro Experimental de la Universidad de América); *Le voyage de Monsieur Perichon* de Eugene Labiche (Alianza colombo-francesa); *De cara al mar* de Romero Lozano y *La mordaza* de Alfonso Sastre (Escuela de Teatro Experimental del Distrito Especial); *Cuento de noche buena* de Oswaldo Díaz (Estudio de Arte Dramático); *Despierta y canta* de Clifford Odets (Teatro Experimental OHEL); *The bishop's candlesticks* de Norman McKinnel y *Suppressed desires* de Susan Glaspell (The Bogotá Players); *A Phoenix to frequent* de Christopher Fry (Instituto Cultural Colombo-británico); *La condena de Lúculo* de Bertold Brecht (Teatro Experimental de la Universidad Nacional); *El pedido de mano* de Antón Chéjov (Sociedad de Aficionados del Teatro); *Filomena Marturano* de Hugo von Hofmannsthal (Deutsche Buehne Bogotá); *Der tor und der tod* de von Hofmannsthal (Das Klein Theater); *El secreto bien guardado* de Alejandro Casona (Grupo Escénico de la Empresa de Buses de Bogotá) y *El vestido nuevo* de Álvaro Yunque (Teatro - Escuela Nacional de Bellas Artes)¹.

El Festival fue percibido como un esfuerzo por dar reconocimiento e impulso al incipiente mundo teatral en Bogotá:

[...] es una iniciativa de grandes méritos. No solamente estimula a las gentes que se dedican al teatro, sino que incrementa en el público la aceptación de un arte que en los países más adelantados va a la vanguardia de la cultura. Ha sido un esfuerzo de superación; hay que aceptar que el nivel del festival, y en general del teatro en Colombia, es bastante mediocre. Si todos hemos participado en él con honestidad, debemos reconocer que estamos en el principio y que el camino aún está casi todo por recorrer².

El Teatro Colón de Bogotá fue el escenario elegido para realizar este evento. Fue un hecho importante el que este espacio, que estaba dedicado exclusivamente a las compañías extranjeras, así como a los recitales de poesía y a la ópera, fuera puesto a disposición de grupos de teatro, la mayoría de ellos colombianos. El esfuerzo de los organizadores (caballeros y damas distinguidas, funcionarios públicos, diplomáticos extranjeros e

1 Osorio, Luis Enrique. "Un éxito ha sido el festival de teatro". *El Tiempo*, 27 de octubre de 1957.

2 Dina Moscovici. *El Tiempo*, 10 de noviembre de 1957.

intelectuales³), los reconocimientos brindados a los grupos (entregados en nombre de la Presidencia, de los Ministerios de Educación y Comunicación, por ejemplo) y la apertura del Colón, significaron un apoyo de las élites y del Estado a la actividad teatral que estaba teniendo lugar en Colombia.

En este primer Festival participaron tres colectivos integrados por profesionales de la radio y la televisión, diez grupos aficionados (incluidos algunos extranjeros ligados a las embajadas y centros culturales), dos agrupaciones universitarias y dos de las escuelas de arte dramático existentes en Bogotá. Se denominó "internacional" no porque convocara grupos extranjeros, sino porque promovió la participación de grupos formados por migrantes residentes en el país, presentando obras en inglés, francés o alemán, de acuerdo a la comunidad de la que sentían que hacían parte.

Las obras debían tener una duración de un máximo de 45 minutos pues se alcanzaron a programar tres por día, lo que obligó a recortarlas o a realizar diferentes adaptaciones que no siempre resultaron del agrado de críticos y espectadores. Todos los colectivos compitieron entre sí en diversas categorías, así se otorgaron quince reconocimientos entre los participantes (el grupo de Barranquilla, dirigido por Alberto de la Espriella, único grupo departamental que aparecía en programación, no pudo participar).

¿Qué se vivió durante estos días de Festival? Uno de los medios que hizo un seguimiento permanente fue el periódico *El Siglo* a través del crítico Enrique de la Hoz. Aquí se toman varias de sus apreciaciones pues en su mayoría coincidieron con el jurado calificador al momento de evaluar las obras y otorgar los premios. La inauguración que estuvo a cargo de la Compañía Colombiana de Comedias con *La zorra y las uvas* resultó altamente prometedora en cuanto al nivel del evento. Los comentarios de De la Hoz iban desde la valoración positiva del "[...] movimiento suelto, clara y limpia dicción, énfasis sin pedantería, sobriedad" hasta una dirección escénica que calificó de "inteligente" al alejarse del amaneramiento y la cursilería

3 Entre los directores estaban: Presidente honorario: Próspero Carbonell (Ministro de Educación Nacional); Presidente efectivo: Robert K. Brady (Director del Instituto Colombo-Británico en Bogotá); Vicepresidente: Pedro Gómez Valderrama y Secretario general: Ferenc Vajta. El jurado calificador estuvo compuesto por Mercedes Gerlein de Fonnegra (Directora de Extensión Cultural del Ministerio de Educación); Maruja Putman de Seymour; Peter Allnutt; Franz von Hildebrand; Francisco Norden; Ferenc Vajta y Ramón de Zubiría.



"[...] de "ópera" dialogada que con tanta frecuencia aparece en el teatro televisado"⁴. A lo que añadió:

A la escenografía, bellamente planteada, resuelta con criterio moderno a base de cuatro columnas corpóreas y una grada, le faltó dimensión. El género exige, canónicamente, ancho vuelo espacial, profundidad. La cámara –verde fuerte-, "detonante", por añadidura limitó en exceso la acción, por otra parte tan bien llevada, como ya he dicho. El cambio de la cámara tradicional por un amplio ciclorama, en color tenue, con márgenes y techos perdidos, sin ninguna bambalina, junto a una luminotecnia más modernizada, habría dado a estas fábulas de Esopo una mayor palpitación emotiva, una grandeza plena⁵.



Imagen 13

(Fuente: *El Siglo*. Octubre 24 de 1957).

Comentarios como estos son comunes en un momento donde la crítica –o lo que podía aparecer como tal a manos de personas conocedoras sobre lo que sucedía en otros países en materia teatral– copaba varias páginas de los periódicos de la época. Las anotaciones de De la Hoz a

4 Hoz, Enrique de la. *El Siglo*, 26 de octubre de 1957.

5 *Ibidem*.

propósito de lo que funcionaba o no en las obras, siguiendo criterios aparentemente establecidos por una visión “canónica” del arte, tal vez eran comprensibles para algunos espectadores que conocían los montajes a los que el crítico hacía referencia, pero seguro no eran un tema común para el público que se esperaba atraer al Colón. Por ejemplo, sobre el montaje de *Antígona* a cargo del grupo de la Televisora Nacional planteaba:

Comenzar a moverse las figuras, a moverse precisamente en ausencia de “movimiento” y desvanecerse la belleza inicial –y para no reaparecer– todo fue uno. Entonces, a falta de “fatum”, de relieve en el diálogo, la escenografía se quedaba más desnuda, menos bien vestida de lo que una mínima exigencia estaba reclamando. [...] No es justificable un graderío de escalones descomunales de imposible tránsito, forrado de tela azul, pero asomando los muñones de la carpintería. Ni los elementos de mobiliario rojo. O vi mal en una “Antígona” europea del año 1954, o la armonía del color estaba en blanco y negro, preconizado por Anouilh y ordenada desde el frack de Creón. Y desde las canas de su pelo, aquí apenas las de la madurez incipiente. ¿Detalles? De detalles se componen las obras de arte⁶.

Los juicios recorren la selección de las obras, su adaptación, el montaje, la utilería y maquillaje, la música y las luces, así como la actuación de los caracteres más relevantes. Sobre el mismo montaje de *Antígona* habló del declive de un personaje vivaz a manos de una actriz de ritmo lento que acompañó la debilidad de los demás personajes femeninos de la obra. Para este caso, así como en otros montajes que contaban con actores de la televisión, fue enfático en resaltar las grandes diferencias entre los movimientos en las tablas y los movimientos ante la cámara móvil. Varios de estos baches se atribuían a problemas de dirección.

En la abundante producción crítica que motivó el Festival, los temas apuntaban a diferentes problemas, desde la precariedad económica para adelantar este tipo de eventos así como la necesidad del financiamiento estatal y de las clases adineradas (pues se trataba de un arte fundamental para el desarrollo de la cultura), hasta los asuntos propiamente estéticos. Entre estos últimos empieza a destacar el papel del director. Sobre *El hambre* representada por el grupo Nuevo Palomar de la Enad De la Hoz manifestó:

6 Ibidem.



[...] pasamos al hieratismo, al casi automatismo del ritmo y el movimiento del teatro más rigurosamente moderno, o, más claro, de una moderna concepción del teatro con rigor de forma, de medida y de tiempo [...] Y no es que esté tan mal la experiencia. Hay que aceptarla y entender su fin intelectual [...] encerrar el temperamento del actor en la celda de un expresionismo abstracto, sometido, es, por supuesto, una probada capacidad para incorporarse –la dirección y los dirigidos– a las corrientes más recientes, en donde la dramaturgia ha pasado al terreno de la metafísica. La minoría agradece y aplaude la experiencia [...] Los actores fueron autómatas, muñecos –es decir, vacío, por la falta de antecedentes y de solución continuada– disciplinados y cumpliendo órdenes de una férrea dirección, que sabía lo que quería y lo consiguió⁷.

La dirección de la obra estuvo a cargo de Dina Moscovici, quien en este Festival fue premiada con el reconocimiento a mejor dirección por *Humulus el mudo*, de Anouilh, representada por el Teatro Experimental de la Universidad de América. En segundo lugar quedó Enrique Pontón por la dirección de *La condena de Lúculo* de Brecht, con el Teatro Experimental de la Universidad Nacional. Así, la mayoría de las distinciones fueron para los grupos de las escuelas de teatro y los grupos universitarios, por ejemplo, El Nuevo Palomar de la Enad recibió el primer premio por sus montajes de *Bodas de Sangre* (García Lorca) y *Seis personajes en busca de un autor* (Pirandello); mientras, paradójicamente, los grupos conformados por “profesionales”, es decir, por aquellos con una larga experiencia en radio y televisión, quedaron relegados en el cuarto lugar, como sucedió con la Compañía Colombiana de Comedias, o sin ninguna mención, como el grupo de la Televisora Nacional.

Dina Moscovici, en una entrevista publicada en *El Tiempo* en 1957, hacía notar la falta de apoyo al trabajo escenográfico del teatro colombiano. Víctor Mallarino, director de la Enad, decía en la misma entrevista que la carencia de patrocinio y reconocimiento al teatro y a la dramaturgia nacional por parte de los organizadores y del jurado del primer Festival, era una de las principales fallas. Sobre esto fueron evidentes las molestias y discusiones que generó la asignación de premios en el evento que en su momento se calificaron de “apasionadas”. Junto a estas preocupaciones se encontraba una que se va a repetir constantemente: la formación del público. Los grupos experimentales llevaron a escena obras exigentes que no

7 Ibídem.

solo significaban la dificultad de lograr un buen montaje, en la mayoría de presentaciones lo que se percibía era la incompreensión del espectador⁸.

Estas cuestiones van a estructurar el segundo Festival de Teatro, especialmente las modificaciones presentadas en cuanto a organización y reglamentación general.



Escena correspondiente al acto tercero de "Seis personajes en busca de autor", de Pirandello, el mayor éxito de la última sesión, obtenido por la Escuela Nacional de Arte Dramático (primer premio del Festival), dirigida por Víctor Mallarino.

regiraje teatral), creo que hay que destacar el hecho estupendo que revela a los trabajadores y empleados de los buses municipales de Bogotá como elementos ejemplares al buscar el teatro, meten en él y giran en su órbita cultural durante horas ociosas, generalmente tan mal gastadas. Si la lección cundiera, buenos cauces se abrirían a la diversión y el entretenimiento, y para al-

muchachos y la cortina se alzó al final varias veces.

III) "Seis personajes en busca de autor", de Luis Pirandello. "El Nuevo Palomar", de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Escenografía de Camilo Medina. Refundición y dirección: Víctor Mallarino.

Imagen 14

(Fuente: *El Siglo*. 9 de noviembre de 1957).

2. Desarrollo del Festival

Para el II Festival realizado al siguiente año, los organizadores se dieron a la tarea de reestructurar la dinámica del evento tanto en lo referente a las funciones en la sala como a la participación de los grupos desde la selección hasta su calificación por parte del jurado.

8 Norden, Francisco. "La violencia de la cultura". Revista *Mito*. Año III – Dic. 1957- Enero 1958. No. 17.



Si la primera versión se había llevado a cabo por el impulso de algunos intelectuales liderados por Vajta, el segundo no cambiará en este aspecto salvo porque entran nuevos elementos en juego gracias a que ya se había adquirido cierta experiencia desde los organizadores, los grupos participantes y la crítica que registraba diariamente lo acontecido en el Festival. Como se verá, se consideró que si este evento activó un naciente movimiento teatral, a la vez, dicho movimiento alimentó los debates de las siguientes versiones y delineó la ruta que tomó el Festival.

En el balance inicial se identificaron algunas fallas, entre las principales, la confusión entre grupos profesionales y aficionados (o experimentales) que se presentaban sin ninguna distinción frente al público, lo que había ocasionado la valoración desigual sobre la calidad del Festival. A esto se sumaba la poca asistencia, notable más en un teatro como el Colón, donde aparte del gran aforo, en el escenario se estaba acostumbrado a ver espectáculos de gran formato (ópera, *ballet*, etc.).

Se diseñó entonces un nuevo reglamento; se crearon siete comisiones (ejecutiva, institutos colombo-extranjeros, técnica, literaria, social, prensa y publicidad, departamental) cuyos integrantes seguían siendo “los más prestantes elementos de la vida intelectual, artística y social de Bogotá”⁹; se cambió el nombre del Festival pues era claro que no tenía un carácter internacional así que se llamó solo Festival de Teatro de Bogotá; se buscó mayor inclusión de los grupos departamentales y se cambiaron las fechas de inscripción y presentación de las obras.

Entre los aspectos del nuevo reglamento aparece la eliminación del límite de 45 minutos que antes tenían las obras, lo que permitió presentar un repertorio completo y de gran formato, sin los cortes o mutilaciones que habían molestado a los críticos al intervenir abruptamente el texto literario, y al público que sentía que le quedaba faltando parte de la historia. Otro punto que cambió tuvo que ver con la composición del jurado, debido a las inconformidades que generó el fallo del primer Festival. Así, serían los grupos participantes los que elegirían el jurado entre personas consideradas idóneas en materia teatral encargadas de evaluar varios asuntos: dirección, actuación, calidad de obras de autores colombianos,

9 *El Siglo*, 18 de febrero 1958. Son muchas las personas vinculadas, entre ellas, Eduardo Caballero Calderón, Pedro Gómez Valderrama, Jaime Quijano Caballero, Andrés Holguín, Ramón de Zubiría, Robert Liquiere, Gloria Valencia de Castaño, Enrique Pontón, Fausto Cabrera, Enrique de la Hoz, José Prat, Dina Moscovici de Gaitán, Marta Traba, Hena Rodríguez, Bernardo Romero Lozano.

escenografía... Estas transformaciones son expresión de la reflexión que se empezó a generar entre los mismos artistas en torno a los objetivos y alcances del Festival.

En el cuadernillo oficial de la segunda versión se hallan varias de estas reflexiones, orientadas en su mayoría a encontrar los mecanismos para generar y consolidar un ambiente teatral fluido en el país con base en la construcción de un teatro vanguardista. Vajta, vicepresidente del Festival, expresaba lo siguiente:

Hoy toda Colombia literaria, intelectual, teatral y social está unida alrededor de nuestro programa que abriendo ahora “el segundo acto” del teatro colombiano, se acerca rápidamente a la realización de nuestro mayor deseo: dotar con un teatro moderno, bueno y nacional a Colombia. (15)¹⁰.

Por su parte Pedro Gómez Valderrama, presidente del Festival, creía que ya para 1958 se podía hablar de un teatro colombiano, aunque en formación, por lo cual era necesario valerse de todos los medios disponibles para impulsarlo en la cualificación de las competencias actorales y dramáticas, más aún cuando las condiciones políticas del país eran propicias gracias, en gran medida, a la caída de Gustavo Rojas Pinilla.

Cuando un país empieza a tener teatro, está entrando en una etapa nueva e importante de su evolución cultural, está cambiando el tono de su vida. Y esto ocurre con el teatro colombiano. Por esta razón, en cierto modo, el festival de este año es la expresión cultural del clima de libertad y estabilidad política que está recuperando cada día el país. (13).

Fausto Cabrera, uno de los directores más reconocidos del momento, se refirió a la importancia que cobraba la labor de los conjuntos experimentales pues identificaba como uno de los obstáculos más grandes, que impedían alcanzar un teatro moderno en Colombia, la influencia que todavía tenía el teatro español sobre los grupos locales. Un mecanismo para superar esto, y en eso contribuía el Festival, era crear un ambiente con actividad constante y permanente que obligara a actores, directores,

10 Las citas que siguen a continuación se extrajeron del cuadernillo del II Festival de Teatro de Bogotá - Teatro Colón. En el paréntesis solo aparece el número de la página de la cual se toma el texto.



autores y técnicos a avanzar en la resolución de los problemas que solo surgen al momento en que se pone en escena una obra.

[...] en Colombia surgían autores con excelentes condiciones de escritores y suficiente sensibilidad, trataban de hacer un Teatro, lógicamente, a la imagen y semejanza de los que habían visto; pero sin el indispensable conocimiento absoluto de todos los problemas teatrales, ya que el Teatro, como la pintura o cualquier arte, tiene sus propios problemas, su expresión propia, su propia estructuración. Y si se quiere lograr algo definitivamente consistente hay que tener un pleno conocimiento del oficio y el autor necesita, tanto como el actor o director, conocer cuáles son los problemas de actuación, utilería, escenografía, iluminación, etc. ¿Y cómo se logra este conocimiento? Haciendo teatro en una forma permanente y continua. (17).

Esta opinión era compartida por Enrique Pontón, para quien el teatro comercial que dominó en varias ciudades del país había difundido una manera de hacer teatro en que predominaba lo “ramplón, simple y fácil”. Ya el radioteatro y la televisión habían hecho lo suyo para llegar al momento en que se encontraban los creadores en términos de su “evolución artística”; ahora era el turno del teatro experimental, que por el momento descubría un buen lugar en las universidades así como integrantes valiosos en los universitarios de distintas carreras, dispuestos a conocer y a apropiarse de las variadas escuelas de formación de actores.

Una de las observaciones más interesantes la hizo Enrique Buenaventura a propósito de la actividad que se registraba fuera de la capital. Aún hoy día es constante enfrentarse a reclamos sobre la concentración de las investigaciones en Bogotá, como si siempre desde esta ciudad emergieran las transformaciones y luego se difundieran por las regiones. Es importante recordar aquí algo que ya se mencionó sobre el TEC y su participación en los primeros festivales de teatro que tuvieron lugar en el país, y es que el grupo terminaba con la mayoría de elogios y premios. De hecho, era el único colectivo colombiano considerado “maduro” para finales de la década del cincuenta. Con esta referencia al reconocimiento que ofrecía el Festival no se justifica pero sí se explica por qué lo que acontecía en Bogotá tenía resonancia, por lo menos, en los otros centros urbanos¹¹.

11 En esta investigación se ha buscado vincular información de otros grupos del periodo, tarea que no ha sido fácil. A pesar de la visita a archivos de algunas ciudades como

Buenaventura consideraba que parte del atraso que se evidenciaba en las provincias, y que se manifestaba en lo poco alcanzado a nivel teatral, se debía a la inexistencia de una burguesía (o clase que contara con los medios económicos) que tuviera “inquietudes artísticas”. Algo interesante es que, sin embargo, no solo este apoyo ni el que se consiguiera por parte del Estado sería suficiente, pues era necesario que se alcanzara cierto desarrollo en la mayoría de la población, especialmente las clases media y popular, a través de las cuales se podría hacer presión al movimiento. Pero, en general, el país carecía de una tradición teatral.

El aislamiento –extraño– por decir lo menos de nuestro país en todo sentido hace que aun la gente llamada culta ignore lo que en el campo del arte se está haciendo en otras partes, pues aquí continúan llegando las modas artísticas con diez años de retraso. El centralismo en este, como en otros casos, es altamente perjudicial. Lo único que tiene validez nacional en el país es lo que se hace en Bogotá y eso dentro de ciertas “roscas” [...] En provincias se puede hacer la labor que se quiera y no se logrará más que una resonancia municipal. (22).

El segundo Festival otorgó los primeros premios (mejor obra y mejor grupo) a la Escuela Departamental de Cali por el montaje del cuento *A la diestra de Dios padre* de Tomás Carrasquilla, adaptado y dirigido por Enrique Buenaventura. Fausto Cabrera recibió el premio a mejor director por su trabajo con el grupo Nuevo Teatro Experimental en la obra *Un tren Pullman llamado Haiawatha* de Thornton Wilder. Se podría ver en esta decisión del jurado apoyo, por un lado, al teatro nacional representado en la obra de Buenaventura, y por el otro, a los experimentos teatrales con el teatro moderno en la obra de Cabrera.

Cali o Medellín, faltan todavía investigaciones locales que permitan un trabajo comparado. Ya se ha aclarado que en este documento parte de la información se extrae de los primeros festivales que congregaron (o por lo menos trataron de hacerlo) a grupos de otras regiones. En el siguiente capítulo también se hablará del intento de formar grupos experimentales, universitarios o independientes en otras ciudades. Somos conscientes de que este es un espacio donde todavía falta bastante información, pero también proponemos que al pensar en desarrollo cultural y desarrollo social conjuntamente, se hace necesario pensar que si Bogotá (frente a la consolidación de procesos de urbanización, escolarización y demás que hemos señalado para las sociedades modernas) se encontraba en estas condiciones, la situación en el resto del país podía presentar mayores obstáculos para el desenvolvimiento de un movimiento teatral.



COMENTARIOS SOBRE EL TEATRO EN COLOMBIA

Por FAUSTO CABRERA

Existen muchos motivos, todos valederos, del por qué del Teatro en Colombia se ha mantenido en un largo período de gestación. El problema, creo, debe enfocarse desde un punto de vista amplio y sin culpar, innecesariamente, a determinado sector o individuos, sino más bien buscar las causas generales de este retraso.

Aun cuando este pequeño artículo no tiene las pretensiones —ni mucho menos— de hacer un recuento de la Historia del Teatro Colombiano, ni menos aún, de sentar cátedra sobre el problema del Teatro en Colombia, es indispensable echar la vista atrás para analizar en forma escueta y rápida del por qué Colombia no tiene un verdadero Teatro Nacional.

Imagen 15.

(Fuente: Archivo Teatro Colón. Cuadernillo del Festival de 1958).

Un solo año hizo madurar más a directores y actores que medio siglo, y el público que entra al Teatro Colón ya no debe creer que con la calificación de “Teatro Experimental” le ofrecerán representaciones infantiles y defectuosas en todo sentido. Cuando el jueves en la noche presenciamos, por ejemplo, la representación del grupo de Fausto Cabrera, pudimos comprobar que durante la última década jamás vimos un juego tan perfecto, moderno y humano [...] ¹².

La obra recibió en algunos medios varios elogios:

[...] Cabrera demostró a Bogotá que los prejuicios tradicionales contra el teatro nacional son infundados y que existe una magnífica materia humana en nuestro propio ambiente, para realizar las obras maestras del teatro contemporáneo. Su dirección expresó un poco la misma tendencia que el año pasado hizo triunfar a Dina Moscovici de Gaitán: formó un magnífico equipo de sus actores y con la movilización de la escena logró crear una impresión constata de vida, desarrollo y dramatismo. Sobre los actores del Nuevo Teatro Experimental de Fausto Cabrera, se debería escribir un estudio especial, ya que, conforme a los nuevos principios de la dirección, lograron de tal manera combinar sus personalidades y movimientos que pudieron reflejar la personalidad colectiva de la obra de Thornton Wilder ¹³.

¹² *El Espectador*, 23 de agosto de 1958.

¹³ *Ibíd.*

El beneplácito generado por las obras que se alejaban de la considerada tendencia española no solo cubrió los casos antes mencionados. Algo similar sucedió con *El puente* del argentino Carlos Gorostiza, montado por la Enad. Aunque considerada como una elección pésima, la dirección del montaje a cargo de Harry Gainer y Enrique de la Hoz recibió aplausos de la crítica por distanciarse de las creaciones usuales de este grupo, al descender por fin “[...] del Parnaso de la Época de Oro a los días grises de vida de siempre y permitió que sus actores se expresaran con el lenguaje simple de hoy y vivieran los caracteres que son sus contemporáneos”¹⁴.

28 DE AGOSTO

VESPERTINA

ESCUELA DEPARTAMENTAL DE TEATRO
Y
GRUPO ESCENICO DEL INSTITUTO DE CULTURA
POPULAR DE CALI

Director: Enrique Buenaventura

Director Asistente: Octavio Marulanda

EN LA DIESTRA DE DIOS PADRE

Coreografía: Giovanni Brinati

Coreógrafo de la Escuela Departamental de Teatro

Escenografía y diseño de trajes: Leandro Velasco

Profesor del Instituto de Cultura Popular

Reparto:

Peraltona	Berta Cataño
Viejo Mendigo	Mario Ceballos
Leproso	Eirain Troncoso
Tullido	Pedro Camelo
Percalta	Luis Fernando Pérez
Jesús de Nazareth	Gustavo Mejía
San Pedro	Octavio Marulanda
Ciego	Edilberto Gómez
Maruchenga	Ruth Velasco
La Muerte	Miguel Mondragón
El Diablo	Jorge H. González
Mujer primera	Lucy Martínez
Mujer segunda	Fidelina García
Mujer tercera	Cecilia Espinosa
Hombre primero	Humberto Arango
Hombre segundo	Helios Fernández

— 64 —

Imagen 16.

(Fuente: Archivo Teatro Colón. Cuadernillo del Festival de 1958).



En cuanto a la consolidación de un ambiente teatral ligado al público, se encontró un hecho curioso en la crítica del periódico *El Siglo*, al conocerse los reconocimientos brindados por parte de los jurados a los diferentes grupos participantes. El premio otorgado a Fausto Cabrera generó un malestar en la crítica de este diario manifestada a través de varios artículos. Quien escribía bajo el seudónimo de Tomás de Arandía¹⁵ –y siguió oportunamente cada presentación del Festival describiendo los aciertos, las fallas y la respuesta del público–, estaba desconcertado pues a su parecer el trabajo del grupo Nuevo Teatro Experimental, si bien era interesante, no representaba un ejemplo de lo que debería ser una dirección teatral, pues la obra escogida obligaba a un trabajo simple y sencillo. Para él, era mucho mejor la labor desempeñada por Enrique de la Hoz, de la Enad. Este comentario se sumó a otros de rechazo a los “chiflidos” emitidos por los espectadores durante la noche de premiación cuando se conoció el premio a mejor actriz (Pepita Sanchis por *Dulcinea*).

No hubo polémica sobre los premios concedidos al TEC como mejor conjunto (Premio de la Presidencia de la República, del Ministerio de Educación Nacional y del Festival de Teatro) por *A la diestra de Dios padre* aunque de nuevo Tomás de Arandía creyó, que si bien el grupo tenía cualidades artísticas, se trató de demostrar con esta decisión que el Festival no se concentraba en la “rosca” bogotana, dándole espacio a los departamentos (aunque en este Festival tampoco participó ningún otro grupo departamental).

La respuesta a las observaciones expresadas en *El Siglo* no se hizo esperar. El secretario general de la Asociación de Teatro Independiente Gilberto Guzmán, por medio de una carta al director¹⁶, planteó una serie de elementos ideológicos que llevaron a que estos periodistas rechazaran el trabajo de Cabrera y señalaran cómo en un artículo anterior, del mismo diario, al director español se le había acusado de ser un propagandista de las doctrinas soviéticas. La reacción del público frente a los premios a la mejor actriz también se había leído como sospechosa, proveniente de “jóvenes” que en algún sentido se consideraron perturbadores del orden. Para Guzmán, esto se trataba de una forma de expresar un desacuerdo y

15 *El Siglo*, 25 de septiembre de 1958.

16 *El Siglo*, 27 de septiembre de 1958. Al publicar la carta, los editores de *El Siglo* resaltaron los errores de ortografía de Guzmán, tratando de descalificar su opinión a través del argumento de que alguien que supiera en verdad algo de teatro debería saber algo sobre cómo escribir.

de desvirtuar los juicios estéticos que motivaron al jurado en la selección de la mejor actriz y la mejor escenografía¹⁷.

21 DE AGOSTO
VESPERTINA

NUEVO TEATRO EXPERIMENTAL

Director: Fausto Cabrera

EL TREN PULLMAN LLAMADO HIAWATHA

Autor: Thornton Wilder

Dirección y Montaje: Fausto Cabrera

Escenografía: Santiago García

Director Asistente: Joaquín Casadiego

Director de Escena: Mario Indaburu

(Esta obra fue preparada durante el tiempo en que Fausto Cabrera era director del Teatro Experimental del Distrito Especial de Bogotá. Colaboró en la enseñanza del alumnado el profesorado del mismo grupo experimental)

Reparto (por orden de aparición):

El Director	Santiago García
Una solterona	Celmira Yepes
El Camarero	Jorge Vargas
Otro Ingeniero	Paco Barrero
Una mujer	Dora Cubillos
Un médico	Alfonso Graño
Philip	Mario García
Harriet	Olga Duval
Loca	Mónica Silva
Enfermera	Maria Victoria Pérez
Muchacho de overoles	Carlos Castillo
El Campo	Adolfo Márquez
Vagabundo	Jaime Murcia
Vieja	Maruja Vargas
Niña	Alexis Casallas
Otra niña	Idalid Roche
Obrero Alemán	
Obrero	Jorge Riveros
Mecánico	William Torres
Diez p. m.	Anacardeth Casallas
Ocho p. m.	Eunice Suárez
Doce p. m.	Sonia Arias
Arcángel San Gabriel	Luis Germán Zea
Arcángel San Miguel	Jorge Liévano
Planetas	Miguel A. Martínez
	Luis José Correa
	Jaime Santamaria
	José García
	Rito A. Pérez
	Luis Quijano
	Guillermo Muñoz
Mujeres del aseo	Ana Sanabria
	Mercedes Herrera

— 51 —

Imagen 17.

(Fuente: Archivo Teatro Colón. Cuadernillo del Festival de 1958).

Esta pequeña discusión es un ejemplo, en varios niveles, del carácter y de las expectativas de diferentes sectores para con el Festival de Teatro. Por un lado, ya se ve claramente la separación de dos percepciones diferentes: la político-ideológica y la teatral, separación que en la década del sesenta y

17 *El Siglo*, 23 de septiembre de 1958.



más aún en la del setenta va a predominar incluso entre los mismos grupos. Por otro lado, se puede entender el prestigio que generaba participar en el Festival al ubicar los grupos en el panorama nacional, movilizar la cualificación de los mismos a través de la competencia y llevar al reconocimiento por parte del jurado de la “maduración” de los grupos de teatro colombianos.

En principio este tipo de respuestas fueron más de carácter emocional. Los pocos espectadores, los críticos de diversos medios y las personas de teatro estaban siendo afectados de varias maneras por las nuevas condiciones que había movilizado el mismo Festival, sin antecedentes en el país. Es un dinamismo que no se puede decir que sea causa o consecuencia de los festivales, se trata más bien de la expresión sobre las inquietudes que ya se podían dibujar claramente sobre este ámbito de la práctica artística. Ya no era solo cuestión de satisfacer el gusto de las élites ávidas de espectáculos culturales. Otros sectores, especialmente el estudiantil y universitario en el momento en que se había ampliado la admisión para otras clases, no solo exigían como espectadores sino que ellos mismos fueron “actores” de los nacientes grupos que empezaron a entrar en contradicción con las maneras tradicionales de hacer teatro en Colombia.

Si a esto se le suma que tampoco había tradición debido a que el teatro mismo no había sido centro del interés en materia de arte (no como la literatura o la pintura), lo que estaba sucediendo no se comprendía muy bien, no solo en términos intelectuales, sino en el mismo gusto o placer estético que podía generar, pues no se contaba con los medios para poder hacerlo. A los críticos de *El Siglo* se les puede acusar de defender formas “pasadas” de moda, ya superadas. Se puede considerar además que los jurados tenían la tarea de promover un teatro de vanguardia como posibilidad de desarrollo de un teatro nacional a la altura de otros países del mundo. Pero en el medio, la situación no era más clara. Lo que los grupos experimentales estaban llevando a escena podía despertar curiosidad frente a algo no visto antes, pero también podía caer fácilmente en el aburrimiento, especialmente frente a lo que más anhelaban organizadores, artistas y crítica: la asistencia masiva del público.

Tal vez se ha comenzado por el final –primero teatro luego preparación–. Hemos comenzado por el final, porque nuestros directores, nuestros actores y algunos de nuestros llamados críticos, están saturados de prejuicios e indigestos de snobismos. Ellos quieren hacer un teatro llamado de “avanzada” para un público en su mayoría naturalmente retrasado, quieren

hacer un teatro “trascendental”, cuando ni directores ni actores están en condiciones, salvo honrosas excepciones, de trascender, quieren hacer un teatro negro, existencialista y desde luego angustiado, para un público que no entiende de angustia metafísica porque no puede adoptar una posición en una angustia que no siente, que no puede sentir, que no le corresponde [...]”¹⁸.

En el III Festival de Teatro se pueden encontrar otra vez los mismos objetivos que fundamentaron su creación, pero en esta versión se puede ver, tanto en la opinión de los organizadores como en la participación de los grupos y críticos, una sensación de “avance”. Por ejemplo, en el cuadernillo de promoción del Festival de 1959, Vajta hace un balance del teatro colombiano titulado “La Batalla del Teatro Colombiano” en el que resalta, entre otras cosas, el creciente éxito de los festivales y del teatro del país en general, explicando que la “generación del medio siglo” pudo crear un teatro experimental apolítico, coincidiendo así con la época “en la cual la nación renegó sus sectarismos y odios de ayer” (5)¹⁹. La búsqueda de un “carácter puro y nacional”, según Vajta, era lo que había motivado la creación de este evento y lo que permitía seguir persistiendo en esta labor.

Para él, se presentaban hechos que corroboraban sus afirmaciones: la fundación del grupo El Búho, el primero que tenía la ciudad de Bogotá de carácter constante y semiprofesional; la fundación de la primera Cooperativa de Teatro por parte de Dina Moscovici junto con otros actores y la recurrente presencia e intercambio que se había logrado establecer entre el TEC y el movimiento de la capital. Hay que anotar que esto generaba tales expectativas y esperanzas que la corporación encargada de organizar el Festival otorgó becas a Cabrera, Moscovici y Buenaventura para adelantar estudios en el exterior.

Sin embargo en la crítica teatral se puede encontrar una visión distinta, incluso contraria, frente a esta sensación de avance, generando fuertes cuestionamientos sobre el papel y la importancia del Festival de Teatro para la vida teatral en Colombia. Manuel Drezner planteó así que si los festivales se hallaban en una etapa ya avanzada del proceso de consolidación

18 *El Tiempo*, 06 de septiembre de 1959.

19 Las citas que siguen a continuación se extrajeron del cuadernillo del III Festival de Teatro de Bogotá - Teatro Colón. En el paréntesis solo aparece el número de la página de la cual se toma el texto.



del teatro, era hora de empezar a apoyar y fortalecer las escuelas de teatro, pues el encuentro de los actores con el público no podría depender exclusivamente de la gestión anual de unas pocas personas, sino que debía emerger como una necesidad de la sociedad en su conjunto.

No, definitivamente es un error saltar etapas. Comencemos por el principio, por las escuelas, por las representaciones de aficionados y dejemos de lado festivales que –como este– han sido organizados más para servir de pedregales sociales que para crear un auténtico movimiento teatral colombiano²⁰.

Posiciones como esta implican mayor cuestionamiento y reflexión como balance de dos años de festivales. Quizás esta es la razón por la que Nelly Vivas, dramaturga y periodista, después de mostrar estos eventos como carentes de nivel por la falta de formación artística de los grupos y del público que solo llevaban a una lluvia de aplausos y halagos sin sentido, planteaba:

Llevamos muchos años tratando de levantar el movimiento por medio de malas escuelas, propaganda inútil y compañías desastrosas [...] Luego, sin viajar es imposible formarse un concepto claro acerca del buen teatro del mundo, porque no hay cómo verlo ni compararlo [...] De suerte que todo cuanto sabíamos de teatro, hasta hace tres años, era lo que nos habían enseñado Doroteo Martí, Campitos y una que otra pésima compañía española²¹.

Con todo, para Vivas el Festival había sido el aporte más “concreto y efectivo” al desarrollo del teatro, al permitir confrontar el trabajo en la escena con el público. Ya era claro que los grupos de teatro no podían llamarse “profesionales” solo porque contaran con miembros que alegaran tener más de veinte años de experiencia por su labor en radio o televisión, pues se hacían evidentes las diferencias de la actuación frente a las cámaras o micrófonos y lo que significaba un montaje sobre un escenario con público.

Esta anotación surgió porque para la tercera versión del Festival una de las discusiones que puso a pensar a los organizadores se dio en los términos de las ventajas o perjuicios que podía traer mezclar grupos profesionales con aficionados. Las opiniones estaban divididas pues algunos

20 *El Espectador*, 05 de septiembre de 1959.

21 *El Espectador*, 23 de agosto de 1959.

consideraban que el público salía decepcionado con las obras experimentales (propias de aficionados) ya que no se estructuraban por el gusto que surgía cuando se seguían los cánones del buen teatro. Otros sugerían que era gracias a esos grupos experimentales que se podía alcanzar un punto más alto en términos de desarrollo del teatro en Colombia, pues hasta el momento de la experimentación de estos colectivos dicho desarrollo se encontraba estancado.

Así, si parte de la labor de la crítica se concentraba, como lo venía haciendo, en registrar cada uno de los aspectos susceptibles de evaluación de las obras, también se abrió un espacio importante de reflexión que superaba los aspectos formales y trataba de vincular lo que estaba sucediendo en materia teatral con el desenvolvimiento cultural de la sociedad colombiana. Hasta ahora se trataba de la tercera versión del Festival, pero la explosión inesperada de grupos y proyectos que empezaron a ejercer cierta presión, obligaba a hacer este tipo de balances. En las decisiones que se tomarían de ahí en adelante ya no bastaba el criterio de los pocos organizadores con capacidad económica e “intelectual” que crearon el Festival. Los críticos ya hacían lo suyo al poner en tensión las perspectivas con las que se veía el evento; los grupos –experimentales/aficionados o profesionales– no solo buscaban la “innovación” sino que tenían que empezar a defender sus propias posturas; y el público asistente (poco todavía) demandaba ser “seducido”.

La presión que obligó a la transformación de Festival se originó a su vez en otros hechos puntuales: la cantidad de colectivos participantes en el Festival aumentó significativamente; hicieron presencia tres nuevos grupos departamentales además de los consagrados conjuntos de Cali (Teatro Experimental de Manizales, Teatro Experimental Antioqueño y Teatro de Barranquilla); los grupos anexas a las universidades empezaron a destacarse por la mezcla entre la selección de obras de vanguardia y montajes bien cuidados; se realizó un festival anexo en la ciudad de Cartagena con algunas de las obras que se exhibieron en Bogotá²², mientras en esta ciudad ya se había creado el Festival de Teatro de Cámara; la consolidación de la Corporación Festival de Teatro fue uno de los objetivos a conseguir rápidamente y se organizaron concursos de dramaturgia con incentivos monetarios.

22 El *Siglo*, 07 de octubre de 1959.



De nuevo, en la premiación, el TEC arrasó con *Edipo Rey* de Sófocles, obra calificada de ser el hito del Festival de este año²³ por los aciertos en la traducción y la construcción de los diálogos, la actuaciones de Pedro I. Martínez como Edipo y Fanny Mikey como Yocasta, la escenografía diseñada por Enrique Grau y la música compuesta para la obra por Roberto Pineda. Todo perfectamente orquestado por el director, Enrique Buenaventura. Ese mismo año, Buenaventura puso en escena una obra de su autoría, *El monumento*, la cual generó mejores comentarios frente al montaje que frente al texto escrito²⁴. El TEC ya se consideraba entonces como un grupo profesional, como el único con estas características en la historia del teatro en Colombia.

3. Decadencia y fin del Festival

En 1960 Ferenc Vajta, protector y promotor por antonomasia del Festival, renunció a la vicepresidencia irrevocablemente (aunque un año después estaría asumiendo la misma función). Los nuevos organizadores buscaron que los grupos participantes fueran más idóneos y para esto se fiaron de los que contaban con alguna trayectoria: Se facultó como “jurados viajeros” a los redactores culturales de *El Siglo* y *El Espectador*, Enrique de la Hoz y Gonzalo Gonzales, quienes debían escoger, por eliminatoria, a los grupos departamentales que participarían en el IV Festival.

Además de este cambio, que buscaba promover una mayor presencia y difundir los trabajos que se estaban llevando a cabo en las regiones, dos hechos peculiares de esta versión llaman la atención: la aparición de grupos de teatro que querían experimentar con obras para niños, y la presentación del Nuevo Teatro de Chile que significó que por primera vez en el Festival hubiera un grupo verdaderamente extranjero.

Sobre el teatro infantil ya se mencionó su importancia cuando en 1960 El Búho decide no hacer parte del Festival, por lo cual algunos de sus miembros se vinculan a la Cooperativa de Artistas y deciden preparar obras para los niños (Capítulo II). Participaron en el IV Festival con las

23 El *Siglo*, 19 de septiembre de 1959.

24 Enrique de la Hoz. *El Siglo*, 22 de septiembre de 1959.

obras de dos colombianos: *La cajita de oro* de Jaime Paredes Pardo y *El conejo que quería crecer* de Nelly Vivas, aunque ya tenían alguna experiencia pues un año atrás algunos de sus miembros estrenaron *La brujita buena* de Clara Machado. Vivas, que ya había manifestado el problema del público en el Festival, creía que el hacer teatro infantil era un aporte para formar a los espectadores críticos del mañana²⁵.

Por su parte, el grupo extranjero participó con la obra *Parecido a la felicidad* de Alejandro Sieveking, bajo la dirección de Víctor Jara. Los artistas que hacían parte de este proyecto eran estudiantes graduados del Instituto Teatral de la Universidad de Chile. Si se recuerda, este grupo era uno de los mencionados continuamente como ejemplo del teatro experimental en la región y el primero independiente del país austral²⁶.

A pesar de que estas transformaciones se leen positivamente, en el IV Festival no se convocó a los grupos y directores de mayor trayectoria y reconocimiento. Algunos conjuntos de las universidades así como de otros departamentos o no fueron invitados o decidieron no participar. Así, de veinticinco grupos en competencia un año atrás, pasaron a quince.

Encontramos una disminución grande en el número de conjuntos participantes, y quizá se haga evidente para muchos la ausencia de grupos y de directores bien conocidos en nuestro medio teatral, tales como los conjuntos de El Búho, la Javeriana, la Universidad Nacional, el Teatro Estudio de Cali, el grupo de Teatro de Manizales, y los directores: Buenaventura, Cabrera, De la Hoz, y la señora Moscovici de Gaitán²⁷.

El Festival atravesaba de nuevo un momento difícil, a nivel organizativo y artístico, acompañado de una baja asistencia de público. En la prensa aparecen dos tipos de crítica que buscaban ayudar a entender lo que ocurría, por ejemplo, en *El Espectador* se defendía la tarea del Festival por su aporte a la construcción progresiva del teatro colombiano²⁸, o se atacaba, pues su realización era un despropósito si se leían las condiciones

25 *El Espectador*, 21 de agosto de 1960.

26 *El Espectador*, 28 de agosto de 1960.

27 Rizzo Otero Harold. *El Espectador*, 09 de octubre de 1960.

28 Daza Gloria Inés. *El Espectador*, 18 de septiembre de 1960.



sociales del país en que se pretendía desarrollar el teatro. Cecilia Laverde, siguiendo el camino de la segunda postura, planteaba que:

Mucho más válido que un festival de relumbrón es una labor constante y seria, tenaz, la formación de un teatro que tenga que estarse poniendo a cada paso en tela de juicio pues vive en un constante contacto, en una permanente confrontación con el público, al cual va formando y transformando de acuerdo a un repertorio marcado por las cambiantes necesidades de ese mismo público²⁹.

Y es que el carácter que exige Laverde para el teatro colombiano comienza a tener otro tinte, uno más político. También se retoma la idea de un teatro colombiano “popular” –que Dina Moscovici planteó en 1957³⁰– a diferencia de la idea de teatro “nacional”, repetida por los primeros organizadores del Festival. Laverde continúa diciendo que:

Necesitamos un teatro [...] que sepa que los males del hombre están en manos del hombre, es decir, que “la historia se puede dirigir”. Que comprenda que “el arte puede y debe intervenir en la Historia” y, además, que sea capaz de colaborar con la ciencia, de la cual es fundamentalmente solidario [...] Si quienes pueden hacerlo logran que tuviéramos permanentemente espectáculos de teatro dirigidos a públicos de extracción media y obrera e inclusive, en caso de que un conjunto y una obra salgan adelante, se encargaran de subvencionarla para que esté en cartel una o dos semanas, ya podríamos comenzar a hablar de que tenemos, al menos, una “vida teatral”. Es esta hoy por hoy la tarea más fácil de realizar. Pues esto y no otra cosa es lo que se requiere para que el teatro deje de ser en nuestro medio esa desapacible mentira que ya denunciarnos, un rito dorado y vacío que no corresponde a ninguna de nuestras realidades, que está de espaldas a nuestra historia [...]³¹.

Esto contrasta con lo que había manifestado Vajta en los primeros festivales a propósito de desarrollar un teatro “apolítico” como garantía de avance en este terreno. La crisis del Festival terminó acentuándose en

29 *El Espectador*, 04 de diciembre de 1960.

30 “El problema esencial radica en la necesidad de crear un teatro popular que se dirija a las mayorías, con un objetivo cultural”. *El Tiempo*, 10 de noviembre de 1957.

31 *El Espectador*, 4 de diciembre de 1960.

1961, cuando varias personas renunciaron a la Corporación Festival del Teatro argumentando conflictos con Vajta, especialmente por la concentración de la gestión del Festival en sus manos y no como tarea de las personas que hacían parte del medio teatral.

A la vez, el evento sufrió otra variación organizativa cuando se intentó clasificar los grupos de teatro inscritos en tres categorías: “a) Grupos o escuelas teatrales con antecedentes de madurez artística; b) Grupos universitarios de teatro experimental, y c) Grupos de aficionados”³². El Colón se convirtió en el espacio para la primera categoría mientras el Odeón se reservó para la segunda y tercera³³. Todos estos cambios comenzaron a agudizar los análisis pesimistas sobre la trayectoria del Festival y sobre su papel como constructor de cultura teatral en Colombia. Manuel Drezner opinaba:

No nos engañemos: el optimismo que acompañó el nacimiento del primero de los festivales no ha tenido cumplimiento, y año tras año el Festival ha ido disminuyendo en calidad, para no decir nada del público que se ha alejado –al parecer en forma definitiva– de una interesante manifestación artística³⁴.

El reglamento formalizado para el Festival de 1961 terminó dividiendo claramente a los grupos, generando así dos eventos: el Festival de Teatro llevado a cabo en el Colón con los grupos profesionales, y el Festival Experimental realizado en el Teatro Odeón, con los grupos experimentales universitarios y los aficionados. La explicación que da Vajta frente al nuevo reglamento está centrada, primero, en la proliferación de un entusiasmo que llevó a la creación de varios grupos y a una participación activa en el Festival. Pero, en la misma línea, esa proliferación acarreó una falta de constancia en el trabajo –ya fuera por no tener visión artística o bases económicas–, y llevó a la disolución de la gran mayoría de estos grupos. Solo unos cuantos quedaron, y Vajta opina que era parte del proceso que los colectivos débiles se disolvieran y abrieran el camino a los fuertes:

Era lógico que debía venir un proceso de cristalización y que los grupos débiles debían desaparecer para ceder su puesto a los más fuertes, más

32 *El Espectador*, 06 de diciembre de 1960.

33 Hay que recordar que el Teatro Municipal había sido demolido años atrás.

34 *El Espectador*, 19 de septiembre de 1961.



maduros y más capaces. Y es también lógico que una vez superada esta crisis, Colombia va a tener un teatro mejor que el que conocimos en los primeros Festivales³⁵.

La característica de “experimental”, que se tomaba como el camino para lograr el teatro nacional por los organizadores y jurados de los primeros festivales, quedó relegada a un programa de segundo plano con solo un premio. De hecho a los grupos participantes de la categoría A (profesionales y de trayectoria) se les otorgarían diez premios, incluyendo el “Premio Presidente de la República” al mejor grupo de habla hispana y de habla extranjera, siguiendo luego con las mejores direcciones, primeras actuaciones, segundas, escenografía y teatro infantil. A la categoría B (universitarios experimentales y aficionados) se le ofrecían dos premios, uno al mejor grupo universitario y otro al mejor grupo de aficionados, y la invitación a ascender de categoría para el siguiente Festival.

Otro de los aspectos que agravó la crisis fue la discusión sobre si era necesario o no montar obras de autores colombianos, pues su presencia había ido disminuyendo paulatinamente a medida que aparecían más grupos. Aquellos que querían innovar con el teatro de vanguardia preferían autores extranjeros que en muchos casos resultaban de difícil comprensión para el público. Así que si una de las intenciones del Festival era promover el desarrollo de una cultura teatral, se quedaba bastante corto frente a la dramaturgia. La Corporación del Festival utilizó como escudo de defensa el concurso de autores nacionales, aunque no alcanzaba a garantizar que estas obras se representaran en un escenario. Zapata Olivella creía que esto se debía a que los artistas preferían ir por partes: primero resolver los problemas de la puesta en escena y luego sí concentrarse en las dificultades literarias que se generan en un lenguaje específico como lo es el del teatro. “El dramaturgo no se hace solo, pues, es como el director, el coreógrafo: productos de circunstancias teatrales, y mientras estas no hayan tomado cuerpo, está por demás que contemos con autores teatrales maduros”³⁶.

La identificación de este problema se sumaba a uno mayor que se confirmaba año tras año: el divorcio entre teatro y público. A cuatro años de Festival no solo no se había logrado un espectador que acudiera a las salas sino

35 Vajta Ferenc, Cuadernillo del Festival de Teatro de Bogotá 1961 - Teatro Colón. P. 5.

36 *El Espectador*, 09 de octubre de 1960.

que los pocos que lo hacían antes ya no asistían. La confusión entre teatro profesional y experimental hacía mella en un espectador que no comprendía muy bien los intentos de renovación de la escena nacional emprendidos por los múltiples grupos experimentales que se estaban formando.

La culpabilidad sobre esta situación no podía atribuirse totalmente a un público no formado. Era claro que los grupos no lo estaban motivando ya que se presentaban obras demasiado simplistas o experimentos enredados que no ocasionaban mayor placer estético. Si bien había un serio problema cultural en toda la sociedad colombiana pues no encajaba la creación de los artistas con la disposición de aquellos que deberían disfrutarla³⁷, los pocos autores que escribían en el país no abordaban sus problemas más inmediatos. Se tenía que

[...] hacer llegar hasta el público su realidad más próxima. Mientras en nuestros escenarios se expongan vivencias ajenas a la psicología y a la constitución misma de nuestro pueblo, este siempre vivirá alejado y con el mismo crudo interés. De tal suerte que nuestro teatro continuará, no ya para las minorías, sino escasamente para los integrantes de aquel mundillo teatral³⁸.

Ya el Festival no encajaba con el ambiente teatral del país, además, se realizaba uno como si realmente en Colombia hubiera un teatro, pero este hasta ahora se estaba formando por iniciativa de los propios artistas. Esto era evidente pues en las semanas en que se programaba este evento había una saturación de obras pero durante el resto del año era poca la oferta. No se podía sospechar que en otras regiones la situación fuera distinta pues muchos de los grupos se crearon exclusivamente para asistir al Colón durante el Festival.

Desde diversos sectores las críticas y ataques se hicieron más fuertes,

Los 300 sufridos mortales que todos los años sirven de público a los festivales del señor Ferenc Vajta, obedecieron desganadamente, entre el 4 de marzo y el 13 de abril, la intimación del mundano Führer húngaro para que lo ayudasen una vez más a crear la ficción de que hay teatro en Colombia. La "recuperación del público bogotano" (lema lanzado para subrayar el

37 Ibíd.

38 Ibíd.



fracaso del festival anterior, en el cual doña Rita de Agudelo aceptó la peligrosa misión de sustituir al señor Vajta), consistió en multiplicar el número de entradas a favor³⁹.



Imagen 18.

(Fuente: *El Siglo 8* de septiembre de 1961).

A pesar de esto, los festivales se siguieron organizando hasta 1965, con la participación de diferentes artistas de alto reconocimiento en el mundo teatral colombiano durante 1950 y 1960. Bernardo Romero Lozano, Dina Moscovici, Enrique Buenaventura, Enrique Pontón, Paco Barrero, Jorge Alí Triana, Santiago García, Jaime Manzur, Fernando González Cajiao, entre otros, siguieron participando desde diferentes grupos. No solo ellos, personas como Luis Enrique Osorio, cuya influencia se sentía en grupos como el Santaferense de Dramas y Comedias, encontraron en este Festival un espacio donde podían presentar su trabajo que ya empezaba

39 *Nueva prensa*, 25 de abril de 1961.

a ir en contracorriente con las tendencias que se imponían progresivamente y que serían las dominantes hasta la década de los ochenta. Las discusiones y enfrentamientos se agudizaron en las contradicciones que generaba pensar en un teatro nacional o popular,

Pocos, pero pocos han sido los escritores que más o menos han hecho buen teatro de carácter nacionalista en Colombia; Luis Enrique Osorio ha sido uno de ellos que, con Álvarez Lleras y Céspedes en nuestro siglo, se han interesado vivamente por despertar en nuestra cultura el amor por la tierra contra todos los extranjerismos y esnobismos de la época⁴⁰.

El Festival muere pero durante los años de su existencia se abrió el camino para la creación de otros: de cámara, popular, experimental..., y algunos departamentales como los de Cartagena, Barranquilla o el de arte de Cali. También de allí surgen los universitarios que van a ser el soporte para el Festival Internacional de Teatro Universitario de Manizales (1968-1975), evento latinoamericano fundamental para sincronizar con otros movimientos de la región. Así, si su fuerza fue disminuyendo rápidamente durante cada versión, la aparición de varios grupos que a la vez funcionaron como escuelas de teatro encontraron en la escena del Festival el espacio de confrontación y discusión que les permitió trazar el camino que seguirían durante las dos siguientes décadas.



40 Andrade González Gerardo. *El Tiempo*, 28 de agosto de 1966.

Capítulo 4

Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia



1. Nuevos nombres en la escena local

Durante los dos últimos años de la década del cincuenta y hasta mediados de la década del sesenta aparecen un sin número de grupos, la mayoría de ellos con el calificativo de “experimental”. Se van transformado rápidamente, a veces cambian de nombre, en ocasiones son sus miembros los que van rotando entre los ya existentes o crean otros, mientras en los “manifiestos” de fundación van especificando objetivos de su práctica, ya sea en la búsqueda de un teatro nacional y/o un teatro popular. En este periodo todavía quedan unos cuantos que solo expresan su interés en desarrollar una actividad paralela a la que realmente define sus vidas profesionales fuera del teatro, en contraposición a otros que se plantean la profesionalización a través de cualificar el trabajo de actores y directores.

En principio, más que grupos –como los que llegarán a formarse desde mediados de 1960 cuando muchos de los estudiantes y especialmente los directores sean expulsados de la universidades¹–, se trataba de

1 Como sucedió con Santiago García por el montaje de *Galileo Galilei* con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional lo que motivó la creación de la Casa de la Cultura; con



iniciativas lideradas por personas que trabajaban conjuntamente a través de proyectos ejerciendo diversos roles como actores, escenógrafos, técnicos, adaptadores o traductores y, más tarde, dramaturgos.



Imagen 19.

(Fuente: Archivo del Teatro Colón de Bogotá).

En lo referente a estos aspectos del montaje, todos los individuos involucrados estaban inmersos en procesos de formación pues, como ya se indicó, había pocas escuelas con tradición; y los grupos, al entender "experimental" como "tanteo", ofrecían gracias a estas experiencias el impulso de investigación que obligaba a la resolución de problemas que surgían en la escena.

el TEC cuando le fueron retirados los auxilios por el montaje de la obra de Buenaventura *La trampa* dirigida por Santiago García y Buenaventura fue destituido de la Escuela Departamental de Cali junto con otros profesores adscritos a la Facultad de Bellas Artes o con la salida de Ricardo Camacho de la Universidad de los Andes años después.

Entre algunos colectivos que ya contaban con trayectoria se encuentran la Enad y los grupos de la Radiodifusora y Televisora Nacional. Entre los directores no solo se destaca el trabajo de Mallarino, Romero Lozano o Vera Quintana, también Luis Enrique Osorio seguía teniendo cierta influencia aunque cada vez más como dramaturgo que como director. Eduardo Osorio, su sobrino, puso varias de sus obras en escena con la Compañía Juvenil Bogotana de Comedias, conformada por egresados del Colegio Nacional Sergio Arboleda a la par que montaban piezas propias de la “dramática salesiana”², que se representaban usualmente en el colegio. Esta compañía se creó en 1955 con la intención inicial de difundir obras de “bajo calibre” como apoyo a instituciones benéficas³.

Aunque a primera vista pueda parecer curioso, parte de sus integrantes pasaron a colaborar en el Teatro Experimental del Distrito hasta 1957 pero por conflictos internos decidieron trasladarse al Teatro La Comedia (de Luis Enrique Osorio) bajo el nombre de Grupo Santaferense de Dramas y Comedias, concentrándose en llevar a los pueblos colombianos entremeses de Cervantes y Casona⁴. En 1959 se vincularon de nuevo al Teatro del Distrito y participaron con este en la iniciativa del teatro móvil con el cual visitaron desde colegios hasta cárceles en diversos municipios cercanos a Bogotá. Osorio, a la vez, se desempeñó como profesor de la Enad y de la Escuela del Distrito.

La referencia a trayectorias como esta se hace porque es indicativa de la manera en que las personas iban pasando por diversos grupos, sin tener mayor claridad como perspectiva o como intención el querer ingresar o formar uno específicamente experimental, moderno o de vanguardia. Parece como si, en últimas, el calificativo de experimental se empleara usualmente para los grupos que escogían autores de “vanguardia” y entre más extraños, como lo podía ser por ejemplo el teatro del absurdo, más se veían obligados a enfrentarse a las dificultades de comprensión de la obra en su conjunto.

Otro elemento que servía a esta clasificación era el abandono de algunos autores españoles, pues el teatro de esta parte del continente europeo se leía como caduco y atrasado. Pero aún no aparece la diferenciación entre teatro político con una función específica y un teatro comercial

2 Los salesianos se caracterizaron por su afición al teatro. Era algo común en sus colegios que los estudiantes dedicaran varias horas a esta labor.

3 Archivo Teatro Colón. Programas culturales 1961-1962.

4 *El Siglo*, 19 de septiembre de 1958.



orientado solo al entretenimiento, a pesar de que desde los años cuarenta se hablara de un teatro popular y otro intelectual. Trabajos como los de Osorio y Harry Gainer podían clasificarse mejor como “popular” en un sentido de fácil comprensión, no en uno de “rescate” de las raíces autóctonas, y no como intelectual, calificativo con rasgos de carácter peyorativo cuando se trataba de describir la incompreensión o el aburrimiento por parte del público asistente. Esta diferenciación no corresponde a la selección de las obras, pues son similares a las escogidas por los grupos experimentales, sino a las condiciones de montaje.



Imagen 20.

(Fuente: Archivo del Teatro Colón).

Gainer es otro de los directores reconocidos que participó en varios grupos y fue profesor de la Enad y la Escuela del Distrito. Como los de la “vieja guardia”, se había desempeñado como actor y director de teatro,

televisión y cine adquiriendo parte de su experiencia mientras estudiaba y trabajaba en Buenos Aires. En 1957 fundó La Compañía Colombiana de Comedias “Harry Gainer” con la cual ganó premios en las últimas versiones de los festivales de teatro de Bogotá, cuando gran parte de los grupos experimentales y/o universitarios ya no participaban.

A pesar de esta participación de personas que preferían crear “compañías” en lugar de grupos experimentales, estos últimos empezaban a establecer líneas de demarcación que orientarían su trabajo posterior. Si bien muchos eran maestros de la Enad y de la Escuela del Distrito al mismo tiempo, cuando en esta última se dio la crisis con el gobierno local que terminó con la destitución de Cabrera, se manifestó a la vez la brecha que se iría haciendo más fuerte entre un teatro tradicional y uno de vanguardia.

Ya se ha mencionado parte de las actividades realizadas por El Búho (Capítulo II), pero se hace necesario retroceder un poco a los orígenes de este grupo, orígenes que se encuentran en el Teatro Experimental del Distrito. En sus inicios, y como conjunto anexo a la Escuela, el objetivo principal recaía en la formación de actores y técnicos así como en la promoción de la dramaturgia nacional⁵. Es por esta razón que en su primera etapa sobresalen obras de autores colombianos como *Debate sobre el hombre y el matrimonio* (Manuel Rivas Lázaro), *Cada mayo una rosa* (Oswaldo Díaz Díaz), *La mordaza* (Alfonso Sastre), *El escollo* (Daniel Samper), *De cara al mar* (Bernardo Romero Lozano) y *En la diestra de Dios padre* (Tomás Carrasquilla)⁶. Entre otros autores estaban Molière, Casona, Cervantes, Stanley Houghton, Conrado Nale y Roberto Arlt.

En 1958, año en que salió Cabrera de la Escuela, el grupo pasó a la Sala de Las Galerías Centrales de Arte⁷. Es importante señalar que en este espacio, un año después de iniciado el Festival Internacional de Bogotá, se realizó el Festival Popular de Teatro, aunque lastimosamente se encuentra poco registrado en la prensa del periodo. El Teatro Experimental del Distrito, con el traslado a las Galerías (ubicada en los Sótanos de la Jiménez), halló una sala permanente para ensayar teatro y encontrarse además en medio de la programación conjunta de otras actividades culturales.

5 Cuadernillo del II Festival de Teatro de Bogotá. Teatro Colón.

6 Esta última es un montaje previo al realizado por el TEC.

7 *El Siglo*, agosto 15 de 1959.



Cabrera no era el único director del grupo, aunque era uno de los que más participaba en los montajes llevados a la radio y la televisión. En la Radiodifusora, por ejemplo, como Teatro Experimental de Distrito se transmitieron entre marzo y agosto de 1958 las obras *Cristo de nuevo crucificado* de Nikos Kazantzakis, *El diario de Ana Frank* de Francis Goodrich y Albert Hackett, *Despierta y canta* de Clifford Odets y *Los bajos fondos* de Máximo Gorki. Un par de meses después el grupo aparece como Teatro de Cámara, hasta que en el mes de noviembre del mismo año pasa a llamarse Teatro Experimental El Búho, presentando obras como *Arlequinada* de Terence Rattigan, *Ivan Ivanovich* de Nazim Hikmet, *El viaje maravilloso* de Vladimir Maiakovsk o *Ardéle* de Jean Anouilh⁸.

Bajo el nombre de "El Búho", el grupo participó en radio y televisión hasta su vinculación a la Universidad Nacional de Colombia. Cabe anotar que en relación con el radioteatro, otros directores mantenían criterios similares en cuanto a la escogencia de los autores de vanguardia, entre ellos Bernardo Romero Lozano, Gonzalo Vera Quintana y Dina Moscovici.

A raíz de la salida Cabrera del Distrito aparece el Nuevo Teatro Experimental. Muchas personas que estaban en la Escuela siguieron con él, como Paco Barrero o Mónica Silva, quienes también inicialmente habían estado en la Enad. Además, Mónica Silva no fue solo fundadora de El Búho, antes de esta experiencia había trabajado durante largo tiempo con Víctor Mallarino y más tarde, en los sesenta, volvería a vincularse con Romero Lozano en el grupo Los Independientes (Capítulo 2).

Como resultado de las actividades de la Escuela del Distrito, en estos años se funda La Sociedad de Aficionados del Teatro, dirigido por Martín Ferre, grupo que en 1958 cambiará su nombre por el de Academia y Club de Teatro. Las razones de este cambio tienen que ver en gran parte con lo que querían los miembros de este grupo –que como otros tantos se habían graduado de las escuelas, habían adquirido cierta experiencia en radio o televisión o se consideraban simplemente aficionados–: llegar a crear “escuela”. Por tanto era usual que convocaran a cursos (no talleres) que en su mayoría estaban orientados a la formación de “actores cultos” y a la difusión de las obras en centros educativos de distintos niveles, con el ánimo de divulgación cultural. Este grupo en particular pretendía además

8 Boletines de programación - Radiodifusora Nacional de Colombia.

abrir espacios donde se pudiera discutir sobre el teatro moderno al tiempo que promover la escritura de autores colombianos.

El Pequeño Teatro de Bogotá, dirigido por Serge Bischler, fue uno entre tantos otros creado para participar en los festivales, es decir, que los encuentros entre sus miembros ocurrían semanas antes para definir el montaje pero no tenían un trabajo continuo o permanente a lo largo del año. Su intención inicial fue la puesta en escena de las obras de las nuevas tendencias del teatro, por ejemplo, en el II Festival se presentaron con el *Escorial* de Michel de Ghelderode y *La cantante calva* de Ionesco. Se llamaron “pequeño” porque más que obras espectaculares querían dedicarse a las de pequeño formato, con el ánimo de sacarlas de las salas y presentarlas ante un público popular. Estos elementos caben en la caracterización de un teatro experimental que va más allá de la selección de obras de vanguardia para alcanzar un objetivo definido por el público al que se pretende llegar. “En resumen, nuestro propósito es hacer un experimento teatral en el medio colombiano”⁹.

Un propósito similar tuvo La Buhardilla, grupo de teatro experimental fundado en 1960 y dirigido por Alfonso Graño, quien manifestaba la necesidad de “que el arte no se limite exclusivamente a una élite intelectual, sino que también llegue al público en general, que debe ser partícipe de estos actos, para el mismo adelanto cultural del país. Esto sin caer en la chabacanería o el chiste flojo”¹⁰.

Así, entre 1957 y 1960 se crearon muchos grupos de teatro cuyos miembros podían pasar de uno a otro y cuya autodenominación más sencilla fue la de “experimental”. La mayoría de ellos habían surgido gracias a los festivales mientras otros ya venían con trayectorias previas, tal como se ha mostrado en los tres primeros casos de este apartado. Pero trazar la frontera entre unos y otros no siempre resulta tan sencillo, más cuando los grupos, en la presentación que hacían de su trabajo ya fuera para las publicaciones del Festival o como promoción de sus obras en otros espacios, trataban de mostrar que el interés había surgido tiempo atrás y no solo con la intención de hallar un lugar una vez al año en el Colón (como realmente sucedió en varios casos).

9 Cuadernillo del II Festival de Teatro de Bogotá. Teatro Colón. P. 86.

10 *El Espectador*, 18 de septiembre de 1960.



Por ejemplo, el grupo Teatro Experimental OHEL fue creado en 1956 para hacer teatro experimental (que terminó definiéndose por oposición al tradicional) y presentarlo a la comunidad judía de la ciudad. Ellos también querían ser un grupo-escuela, por lo que abrieron dos años después cursos de plástica e impostación de la voz. Su director Abraham Zalzman, judío, había sido alumno de Cabrera y de Moscovici y era bastante cercano a los directores de televisión, con quienes tenía permanente contacto. Para alcanzar su objetivo prefería trabajar con estudiantes universitarios, aunque no era un requisito que fueran judíos. Este fue el caso por ejemplo de Fernando Mendoza (Piyó), estudiante de arquitectura de la Universidad Nacional¹¹, quien ya había trabajado en la televisión con Bernardo Romero Lozano. Piyó participaba a la vez en varios grupos como el del Teatro Experimental de la misma Universidad en la que estudiaba y tuvo como directores allí, entre otros, a Moscovici, Enrique Pontón, Fernando Corredor y Víctor Muñoz Valencia.

Muñoz Valencia durante estos años era el director del Teatro de Cámara o Compañía de Teatro Experimental. Él había trabajado con Mallarino en la Enad, aunque su mayor reconocimiento vino por la labor de adaptador, traductor y encargado de los arreglos musicales en la Radiodifusora, especialmente de las obras que retransmitía El Búho.

Víctor Muñoz provenía del Cauca, donde nació y donde había cursado su colegio e intentado ser abogado en la Universidad del Cauca, se trasladó a Bogotá a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad Nacional al tiempo que ingresó en la Enad. Después de ser uno de los directores del Teatro Experimental de la Universidad Nacional intentó crear el Teatro Independiente que tuvo muy corta vida por falta de presupuesto.

Un planteamiento que va a aparecer después es el intento de desarrollar un teatro que se caracterizara por el compromiso social y que respondiera a las urgentes necesidades de la realidad colombiana. Muñoz Valencia será un par de años más tarde el director del Teul (Teatro

11 Entrevista Fernando Mendoza. Octubre de 2012 - Piyó no se vinculó al Búho pero el resto de su trayectoria lo cuenta una vez ha ingresado en La Casa de la Cultura de Bogotá, fundada en 1966. En 1968 pasó a llamarse Teatro La Candelaria grupo en que todavía se encuentra. Para otra información ver Moyano Juan Carlos "Fernando Mendoza: un actor; convicto y confeso" en *Teatros. Una publicación del sector teatral de Bogotá*. IDCT. No. 1 julio/agosto de 2005.

Experimental de la Universidad Libre)¹², así como a su cargo estarán algunos montajes del Teatro Experimental del Externado de Colombia.



Imagen 21.

(Fuente: Archivo del Teatro Colón).

Como ya va apareciendo, la mayoría de los grupos llamados "experimentales", o eran integrados por universitarios, o nacieron en el mismo seno de la universidades. Para ese momento el teatro estudiantil ya había aparecido con personajes reconocidos como Oswaldo Díaz Díaz, director del Edad (Estudio de Arte Dramático), grupo que resultó de la unión entre el Club Dramático del Gimnasio Moderno, fundado en 1945, y el Grupo Escénico del Instituto Pedagógico Nacional, creado en 1950. El Edad se

12 De Muñoz Valencia se decía a mediados de la década del sesenta: "Forma parte con Santiago García, Carlos José Reyes y Dina Moscovici de un respetable, progresista e inteligente grupo de directores teatrales de actualidad. Plantea siempre la necesidad de un teatro incubado en lo social, de compromiso y urgentes realidades". Archivo Teatro Colón. Programas de mano 1965.



fundó para participar en el II Festival cuando la mayoría de sus miembros ya eran universitarios.

De esta manera, las personas que se encontraban en las facultades de derecho, ingeniería, arquitectura, etc., eran quienes conformaban grupos que preferían llamarse experimentales pues no eran profesionales, y en principio no pretendían serlo, en el teatro. Se encontraron de frente con un ambiente apasionante en la fría capital donde el teatro pasaba a ser una de las expresiones que más entretenimiento traía a esta población cercana a un mundo académico e intelectual que no estaba muy convencido de las bondades del Frente Nacional. El Colón siempre ofreció espectáculos, para algunos de baja calidad como lo manifestaba Romero Lozano, pero a finales de los cincuenta bullían los grupos a la par que se multiplicaban los espacios. Esta generación además ya empezaba a tener contacto directo con lo que estaba sucediendo en el resto del mundo, el mundo bipolar, a través de su propia experiencia. Con ellos llegaban las inquietudes que alimentaban la idea de experimental.

2. Teatro Experimental- Teatro Universitario

En los estudios sobre el Movimiento Nuevo Teatro es clara la descripción de su desarrollo a través de las disputas generadas entre los grupos universitarios y los grupos independientes, llegando incluso a la oposición entre organizaciones como en su momento fue la CCT (Corporación Colombiana de Teatro) y la Asonatu (Asociación Nacional de Teatro Universitario). El tono del debate va a ser tan fuerte que cubre la historia del teatro colombiano entre 1965 y 1980 aproximadamente (Aldana, 2008). Gran parte de la explicación del auge y declive de este movimiento, así como de las fracturas en su interior, se ha concentrado en las tendencias político-ideológicas que llevaron a la polarización de sus miembros y al impedimento consecuente para tener una visión conjunta de un proyecto artístico como cambio cultural.

No es el interés defender aquí una u otra posición. Lo que sí es relevante mostrar de acuerdo a los objetivos de la investigación es cómo el teatro universitario no se desarrolló solo al interior de la disputa que se acaba de plantear. Los universitarios fueron parte central del cambio de tendencias que llevó a pensar en las posibilidades del desarrollo del

teatro moderno en Colombia, no tanto como un objetivo partidista (aunque algunos ya hablen de teatro popular por ejemplo) sino por tratarse de aquellos que contaban con los medios para poder realizarlo. Era en la universidad donde se discutían los temas de la realidad social en varios niveles, más en una época aparentemente pacífica y democrática como se quería mostrar durante el Frente Nacional. Además es durante este periodo que se da el incremento de la matrícula universitaria¹³ y a los estudiantes se les ofrecen mayores oportunidades de viajar a través de becas (sin contar que muchos vinieron de otras regiones a tomar parte de esas posibilidades ofrecidas en Bogotá).

Esto sucedía en parte con los integrantes del grupo de Teatro Experimental de la Universidad Nacional (diferente al que había fundado Romero Lozano) creado por iniciativa de la Extensión Cultural de la Universidad en colaboración con el Ministerio de Educación Nacional en 1955. El grupo solía presentarse en la Sala Menéndez y Pelayo que, para ese momento, se ubicaba sobre la cafetería central de la ciudad universitaria. Hacia 1958 su proyecto era

[...] ofrecer, cada mes, una lectura de obras de teatro universal; representar trimestralmente la obra que tuvo mayor éxito en la lecturas públicas mensuales; varias representaciones de los grandes procesos de la historia, con la participación de los alumnos de la Facultad de Derecho y los miembros del grupo de Teatro Experimental Universitario¹⁴.

Fue un grupo que contó con figuras ampliamente reconocidas en el mundo teatral como Enrique Pontón, Dina Moscovici, Víctor Muñoz Valencia, Fausto Cabrera (cuando El Búho pasó a la Universidad Nacional), Santiago García, entre otros, todos con experiencia en este campo. Por ejemplo, Enrique Pontón fue altamente destacado como actor y director. Había participado en varias compañías nacionales y extranjeras, como la colombiana de Campitos o la española de María Guerrero, y en otras en las que contribuyó a su fundación como la Compañía de Teatro Popular junto con Efraín Arce Aragón y Roberto Ughetti. En Medellín trabajó en radioteatros en *La Voz de Medellín* y en esa misma ciudad fundó el Teatro Experimental de la

13 Ver Introducción y Capítulo II.

14 Cuadernillo del II Festival de Teatro de Bogotá. Teatro Colón. P. 78.



Biblioteca Piloto de Medellín. Trabajó en muchas otras emisoras como Nuevo Mundo, la Voz de Colombia, Nueva Granada, La Voz de Bogotá y en la Radiodifusora Nacional. Como muchos, también participó en los teleteatros.

Empezó a dirigir el grupo de la Universidad Nacional en 1957, año en el que había alrededor de treinta alumnos con un interés específico en su formación:

Por lo pronto, la preparación técnica. Ocho de ellos ya son profesores de técnica vocal y representación para los nuevos. En cuanto a las obras, nos hemos empeñado en el montaje de una obra cada mes. El año pasado [...] presentamos la obra de Bertolt Brecht “La condena de Lúculo”¹⁵. [...] Por ahora contamos con el apoyo incondicional y eficaz de la Universidad Nacional¹⁶.

Entre sus autores favoritos estaban Miller, Elliot, Williams, Camus, Brecht y Pirandello. La mayoría de veces que representaban una obra de autor nacional se debía a que el comité organizador del II Festival de teatro obligaba a hacerlo. Él mismo aseguraba que solo escribiría

Cuando me abandone este complejo de que lo propio no sirve y sólo es bueno cuando se ve en otra parte o por otro autor, aunque se haya pensado o sentido con anterioridad [...] (y sobre el teatro nacional), [...] Busquemos actores y estos deben lograr 100 por ciento de técnica, 60 por ciento de talento y 40 por ciento de lo que se llama estado anímico del personaje o “concepción”, como lo llama Stanislavsky, y tendremos auténticos creadores y por consecuencia teatro nacional¹⁷.

Entre los grupos universitarios también se destacó el Teatro Experimental de la Universidad Javeriana, conformado exclusivamente por estudiantes de este centro educativo. Como sucedía con todos los grupos universitarios, provenían de distintas carreras y, en su mayoría, sin una formación previa en alguna de las escuelas de teatro. Veían su actividad en las tablas como un complemento a su formación cultural y como una forma de escape a las arduas tareas que imponía el intento de ser un

15 Se registra como la primera obra de Brecht montada en el país.

16 *El Siglo*, 9 de mayo de 1958.

17 *Ibíd.*

profesional. El grupo se fundó en 1956 y desde ese año se encontró bajo la dirección de Enrique de la Hoz¹⁸. Cuando él regresó a España esta tarea fue asumida por otros estudiantes (lo que en su momento denominaban auto-dirección), entre ellos Frankie Linero y Juan Gabriel Cajiao¹⁹.

Algo común es que estos grupos universitarios contaran con un director de renombre o por lo menos que se considerara “profesional” gracias a su conocimiento del teatro, por esto mismo, no solían ser ellos mismos estudiantes de universidad. Es el caso del Teatro Experimental de la Universidad de América, uno de los primeros que obtuvo reconocimientos en el Festival de Teatro como fue el Primer Premio de dirección a Dina Moscovici por sus montajes de *Humulus el mudo* y fragmentos de *Hambre*.

El Teatro Club de la Universidad de América se fundó en junio de 1957 y tenía como base el grupo experimental. Además de preparar obras para su presentación en los festivales, tenía como objetivo crear un plan universitario para sus participantes, razón por la cual inicialmente se programaron conferencias y mesas redondas donde se discutían problemas generales sobre el teatro (algo similar a lo que sucederá con El Búho meses después). Entre las clases que recibían sus integrantes estaba historia del cine a cargo de Jorge Gaitán Durán, historia del teatro por Francisco Norden e improvisación y dirección bajo la orientación de Dina Moscovici.

Por ser una de las personas que claramente orientó el desarrollo del teatro experimental y moderno en Colombia, la trayectoria de Moscovici hasta mediados de la década del sesenta puede indicar ciertas condiciones en que se abrió el camino a tal desarrollo.

Nació en Río de Janeiro, donde vivió hasta que obtuvo una beca para iniciar estudios en Francia, país al que llegó en 1949 para estudiar Teoría Económica en la Universidad de París. Terminó su carrera pues era necesario para mantener la beca, aunque su interés se dirigía hacia el teatro y el cine por lo cual paralelamente entró al IPDJ, instituto creado por Jean Louis Barrault²⁰ bajo la escuela de Charles Dullin, donde tenía lugar el teatro de avanzada de la época. Entre los profesores que tuvo Moscovici están Roger Blin (quien fue el primero en dirigir *Esperando a Godot* en presencia de Samuel Beckett) y Marcel Marceau.

18 *El Siglo*, 19 de mayo de 1960.

19 *El Siglo*, 15 de agosto de 1963.

20 Es necesario recordar que Barrault es considerado uno de los innovadores teatrales del periodo entreguerras en Francia junto con Louis Jouvet y Gaston Baty.



En 1951 ingresó al IDHEC –Instituto de Altos Estudios Cinematográficos– donde obtuvo el diploma de dirección cinematográfica. Por esos años era la única mujer que estaba realizando este programa. En 1959 *Orfeo negro*, película en la que ella colaboró, ganó la palma de oro en el Festival de Cannes. Estudió también en Alemania Federal y Estados Unidos²¹.

Llegó a Colombia en 1956 después de casarse con Jorge Gaitán Durán, aunque en París ya había tenido contacto con Víctor Mallarino así que él mismo le ofreció trabajo en la Enad, donde estuvo cerca de personas como Casimiro Egger y José Prat. Desde su labor como docente, puso en práctica el método de la improvisación que había conocido en Europa, método que atrajo a varios intelectuales –por su “apelación a la memoria emocional del participante”²²– y que la llevó a contactarse con pintores reconocidos como escenógrafos para sus montajes. También participó en teleteatros y radioteatros, entre estos últimos dirigió *La mujerzuela respetuosa* y *Puerta cerrada* de Sartre y *El señor después de dios* de Jean de Hartog²³.

En la Universidad Nacional de Colombia fue profesora de la Facultad de Bellas Artes y directora del grupo teatral en el cual a mediados de los sesenta, bajo su tutoría, se encontraban directores que habían ganado un importante reconocimiento: Alberto Castilla, Carlos Perozzo, Carlos Duplat y Joel Otero. Como ya se mencionó, también dirigió el grupo de la Universidad de América y fue colaboradora de El Búho.

Moscovici creó y dirigió la primera Cooperativa de Actores de Colombia, con la que estrenó tres obras de Antonio Montaña con un elenco importante. Es tal vez la primera directora de teatro de este calibre que haya tenido el país, pues las personas que se encontraban bajo su orientación eran: Santiago García, Jorge Vargas, Mónica Silva, David Manzur, Carlos Castillo, Felipe González, Bernardo Romero Lozano y Enrique Grau. Sobre estos montajes aparece que fue

[...] uno de los acontecimientos teatrales más importantes que ha tenido el país en los últimos 5 años, a pesar que el público poco acostumbrado a este género de teatro vanguardista, no le dio la acogida que esperaba. En

21 Archivo Universidad Nacional. Curriculum vitae.

22 Entrevista Dina Moscovici. Octubre-Noviembre de 2012.

23 Boletines de Programación. Radiodifusora Nacional. Archivo Fonoteca. Radio Nacional de Colombia.

París estas obras fueron repuestas con gran éxito en 1959 y fueron llevadas por un teatro de repertorio a través de toda Francia²⁴.



Imagen 22.

(Fuente: Archivo del Teatro Colón).

24 Archivo Teatro Colón. Programas de mano 1965-1966.



Generalmente los comentarios sobre su trabajo eran bastante positivos, por ejemplo, cuando dirigió el grupo Nuevo Teatro con una “afortunada” versión de *Liliom* de Ferenc Molnár, “Dina confirmó su prestigio como uno de los más expertos y responsables conocedores de este oficio en Colombia; composición de escena siempre armoniosamente lograda, actores que supieron dar su sabor propio a cada personaje”²⁵. El protagonista de esta obra fue Miguel Torres, futuro fundador del Teatro El Local. Entre otros actores estuvieron Ana Mojica, Mónica Silva y Frank Ramírez.

Moscovici era incluida así entre la primera “generación de teatro” del país (junto a Enrique Buenaventura, Santiago García o Enrique de la Hoz). “Ya existe, pues, en Colombia, el moderno director de teatro, individuo que suma tres factores principales: elevada cultura general, una mística y una técnica”²⁶. Ella, por su parte, manifestaba a finales de la década del sesenta que su relación con Colombia se había dado a través del trabajo, “Inclusive tengo la vanidad de creer que he fomentado parte del desarrollo del teatro de vanguardia en Colombia”²⁷; pero también a través de la existencia vital con amigos, viajes, hijos... En un momento en que el ambiente político en los grupos de teatro estaba caldeado, declaraba que frente a una posición ideológica,

No tengo ninguna; la adquiero cada día. Pero me defino sobre todo por las cosas que abomino: los prejuicios moralistas; el dogmatismo; la intransigencia racial; las respuestas claras y distintas; la gente demasiado segura; la cobardía; las banderas y los escudos; los sombreros; la violencia; a veces el teatro y siempre los declamadores de versos²⁸.

Frente a las críticas recurrentes a un teatro de vanguardia que por un lado parecía esnob y por el otro dificultaban el desarrollo de una tendencia nacionalistas, creía que,

El problema mayor para un país culturalmente atrasado como Colombia, y lo que objetivamente favorece el statu quo, es cooperar con un arte retrógrado y provinciano; a este mismo statu quo. En Colombia la revolución cultural pasa por el meridiano de la cultura moderna. La cultura

25 *El Siglo*, 21 de julio de 1963.

26 *Nueva prensa*, Julio de 1962.

27 *El Tiempo*, 12 de febrero de 1967.

28 *El Tiempo*, 12 de febrero de 1967.

occidental ha sido llevada al Asia y al África y con ella el marxismo. Según usted el marxismo sería entonces una mercancía de importación; y eso es lo que dicen los colonialistas. Lo mismo sucede con el arte. Lo importante no es la importación en sí misma, sino lo que se importa²⁹.

En este ámbito, otra trayectoria que ofrece bastante información es la de Carlos José Reyes³⁰. Reyes ingresó por primera vez a un grupo teatral en 1948, el Club de Teatro Independiente, que dirigía Víctor Muñoz Valencia (allí eran profesores Romero Lozano, Gonzalo Vera Quintana y Boris Roth). Participó en la tercera versión del Festival como director de la obra *El maestro* de Ionesco, cuando ya dirigía el grupo de teatro de Bellas Artes de la Universidad Nacional. Se unió al Búho y fue en parte la mano derecha del director español, por ejemplo en montajes como *Asesinato en la catedral* de Elliot, obra con la que inauguraron la sede del Odeón. La dirección de escena estuvo a cargo de Reyes, la dirección de actores fue responsabilidad de Cabrera y los coros fueron coordinados por Muñoz Valencia³¹.



Imagen 23.

(Fuente: Archivo del Teatro Colón).

29 Ibid.

30 Información tomada del libro *Premio a la vida y obra 2008. Carlos José Reyes*. Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. Bogotá.

31 Ibid. P. 21.



Reyes volvió a ser de planta del grupo de la Universidad Nacional cuando el Búho se vinculó a esta institución y se convirtió en el Teatro Estudio. Su experiencia con los grupos universitarios lo llevó hasta la Universidad Industrial de Santander formando el primero que se conozca en este centro educativo. Cuando regresa a Bogotá funda el TAP (Teatro de Arte Popular) en 1964 dedicado al teatro para niños, esfera en la que ya se había estrenado como dramaturgo con la obra *Amor de chocolate*. En el TAP trabajó con Carlos Perozzo, Pepe Sánchez y Celmira Yepes. Años después fundaría el Alacrán, así como seguiría contribuyendo al teatro infantil desde el Teatro del Parque Nacional. Reyes también dirigió el TEEC (Teatro Experimental del Externado de Colombia) al tiempo que participaba en la creación de la Casa de la Cultura, en 1966, centro que se inauguró con *Soldados*, obra que Reyes adaptó y dirigió.

3. Nacimiento de grupos “independientes”

Tal como se ha visto, las personas que iniciaron en los grupos experimentales van a tener una estrecha relación con las labores que se desarrollen en las universidades, pues tales centros educativos ofrecían posibilidades de adelantar un trabajo que no solo implicaba la formación de actores, sino la colaboración de personas que tenían diversos conocimientos (literatura, plástica, música...) con los cuales contribuían a cubrir los aspectos necesarios para el montaje de una obra de teatro.

Esta relación se fue modificando a mediados de la década del sesenta en gran parte gracias a la misma efervescencia manifestada por los universitarios frente al contexto de la época: la guerra fría y lo que derivaba de allí con la polarización del mundo en dos frentes claramente definidos junto a los procesos de descolonización; los llamados conflictos de baja intensidad y lo que significó la Revolución Cubana para la región. En Colombia también sucedían profundos cambios que se van a expresar en la movilización política y armada de diversos sectores. Esto obligaba a enfrentarse a un mundo hasta ahora desconocido, poco agradable, pero con la esperanza de los alcances de la acción colectiva en términos de transformación social.

Además de los directores que tendrán que irse de las universidades cuando no se les preste más apoyo para adelantar sus proyectos, otras

personas van a empezar a hablar de grupos independientes mucho antes de que aparezca la tensión entre teatro universitario y teatro independiente durante el movimiento Nuevo Teatro. Fueron grupos que seguían estando conformados por universitarios pero que ya no se encontraban ligados a las instituciones como soporte central para la creación artística.

Uno de ellos fue el TEI (Teatro Experimental Independiente) que se formó después de la división al interior del Búho-Odeón. En este grupo, a pesar de ser todos estudiantes, las actividades teatrales no se vieron como un complemento a su formación o como un pasatiempo, sino que sus fines eran “artísticos” orientados a buscar el “perfeccionamiento actoral”, “Se llama Independiente porque piensa estudiar todas las tendencias del teatro moderno, y poner en práctica sus teorías sin ceñirse a lo pre-establecido”³².

Uno de sus fundadores fue Paco Barrero. Barrero inicia su carrera teatral en la década del cincuenta, estudiando en la Enad. Pero años antes de ingresar ya había tenido la práctica de trabajar como actor en el Colegio San Bartolomé, donde participaba en el grupo de teatro. La experiencia en la Enad lo conectó con Víctor Mallarino y Dina Moscovici quienes, desde perspectivas diferentes, influyeron en su formación y concepción teatral, pero fue Moscovici la que tuvo mayor influencia sobre él. Según Barrero:

[...] Dina me corrompió. Dina era existencialista y Jorge Gaitán también, entonces ellos dos, pero claro directamente Dina, me metió en todo el mundo del existencialismo. Yo me conocía muy bien a Sartre y a toda la parentela de Sartre, a Simón de Beauvoir y demás pero tampoco era que los entendiera mucho sino que nos tomaban la lección³³.

A parte de influir en su pensamiento político, Moscovici trabajó, desde la perspectiva de la Escuela de Vivencias de Charles Dullin, un método actoral distinto con objetivos diferentes. También introdujo nuevas formas de hacer teatro y de dirigirlo. Barrero recuerda esto diciendo:

Y era un teatro totalmente opuesto a todas las cosas, digámosle por decirle de alguna manera, españoletas que hacía Víctor. Ella hacía todo lo contrario de eso y nos enseñó todo el minimalismo y todo el tratamiento

32 Cuadernillo del III Festival de Teatro de Bogotá. Teatro Colón. P. 115.

33 Entrevista Paco Barrero. Septiembre-octubre de 2012.



sugerente y simbólico de la escena y toda la plástica de la escena [...] Dina era la vanguardia en esos días y por esa tendencia nosotros aprendimos tanto la escuela de vivencia como las nuevas formas de escenificación.

Barrero deja luego la Enad y comienza un proceso en la Escuela Distrital con Fausto Cabrera. Es por medio de este grupo que ingresa también en la televisión y en los teleteatros. De hecho, su participación más adelante en El Búho está ligada directamente a Cabrera y al grupo Nuevo Teatro Experimental que se desprende de la Escuela Distrital.

Por tanto, se puede encontrar una participación activa en lo que se refiere a los procesos de experimentación y al teatro experimental en su experiencia en la década del cincuenta en Bogotá. Su tránsito por las dos escuelas de teatro en la capital, su participación como actor y luego director en los teleteatros y su trabajo en los grupos experimentales liderados por Fausto Cabrera, permiten pensar las características de los teatristas que hacían teatro experimental.

Uno de los eventos importantes para el teatro experimental, como ya se mencionó en el Capítulo II, fue el nacimiento de la televisión. En el caso de Barrero, su labor en este medio tenía dos aspectos, uno ligado al descubrimiento de los elementos técnicos, cámaras, luces, etc., que tenía que manipular funcionando como asistente de dirección. Y otro, que quizás sea más trivial, ligado a la posibilidad de una dedicación al teatro a través del buen salario que recibía. De todas maneras, Barrero dice:

[...] yo fui asistente de dirección de ambos (Cabrera y Boris Roth). Asistente de dirección no era asistencia de dirección profesional ni muchísimo menos, sino que ser asistente de dirección era el mandadero, el mensajero del director. Pero como aquí no había nada especializado pues bastaba que uno tuviera la fiebre y entonces te nombraban asistente. Y trabajé con ellos [...] cuando los directores no estaban, Fausto o Boris o este señor que se me olvida el nombre en este momento [Marcos Tychbrojcher], entonces uno dirigía el ensayo.

El trabajo en televisión estaba ligado a las actividades desarrolladas por la Escuela del Distrito, porque las obras que dirigía Cabrera para el teleteatro eran adaptadas y ensayadas con los integrantes de la Escuela. Así, había una comunicación de doble vía entre lo que se buscaba mostrar en la pantalla y lo que se quería desarrollar teatralmente. De aquí surge parte del espíritu experimental que acogieron varias personas que trabajaron

en estos medios. La participación en el Nuevo Teatro Experimental, en El Búho y luego en el Teatro Experimental Independiente, dan una muestra de las nociones que estaba desarrollando Barrero en su carrera artística.

Esa asistencia de dirección lo llevó a convertirse en director titular. La primera obra que dirigió fue *Carrera* de James Lee el 7 de abril de 1960, luego siguieron, entre otras, *La Gaviota* de Antón Chéjov (diciembre de 1960) y *Ardo en Llamas gritó el Fénix* de Tennessee Williams (noviembre de 1961). Es importante señalar, por tanto, que el proceso de apropiación del lenguaje de la televisión a través de obras de teatro universal y de vanguardia influyó en la forma en la que se pensaba el teatro. Así, si se siguen los montajes de grupos como estos en los festivales de teatro, se encuentra que apostaban por un teatro contemporáneo a través de autores como Wilder, Tardieu, Chejov, Sartre, entre otros.

Barrero también participó como actor en El Búho. Allí hizo parte de los experimentos teatrales que se gestaron para participar tanto en los festivales como en temporadas en Bogotá y en viajes a diferentes partes del país. Cuando este grupo se separa, Barrero pasa a hacer parte del TEI donde trabajan, en conjunción con Jorge Alí Triana, un teatro que busca mostrar nuevas perspectivas. Este proceso no dura mucho, ya que varios de sus integrantes reciben becas para estudiar en el extranjero, pero quedan la tendencia y la forma de pensar el teatro que luego Barrero intentará desarrollar en la Casa de la Cultura en Cúcuta con German Moure y, posteriormente, con la Universidad Distrital en el Teatro Universitario.

Es importante señalar que para esta época se ampliaron las posibilidades de las personas que estaban interesadas en teatro de formarse en escuelas altamente reconocidas. Es el caso de Jorge Alí Triana, quien viajó a Checoslovaquia para iniciar sus estudios formales en teatro.

Triana, quien desde muy joven empezó a hacer teatro en la Academia Juvenil de Artes Escénicas ya había adquirido cierta experiencia en radio y televisión. Cuando terminó sus estudios secundarios obtuvo una beca para asistir a la Academia Superior de Artes en Praga. Rosario Montaña, también recién egresada del colegio, obtuvo esta beca con el apoyo del Consejo Mundial de la Paz que en ese momento promovía la movilización por los países socialistas. En Checoslovaquia, Triana y Montaña tuvieron la idea de crear el TPB (Teatro popular de Bogotá), colectivo que servía para presentar los trabajos finales de curso elaborados por los estudiantes latinoamericanos.

A finales de los sesenta, cuando Triana regresa a Colombia, consideraba que el teatro en este país se enfrentaba a dos problemas: “[...]”



búsqueda de formas que correspondan a nuestra estructura cultural, y formación de un público sin el cual el teatro no justifica su existencia"³⁴. Al manifestar la necesidad de desarrollar un público en medio de un teatro popular, llamaba la atención sobre la obligación de indagación alrededor de las características culturales del hombre colombiano que le permiten vivir en su realidad concreta. Para esta época, se suma a las críticas de la usual recurrencia a obras de extranjeros o una dramaturgia nacional que intentaba seguir esos moldes,

[...] dándole al arte el mismo carácter cíclico de la moda que cambia en etapas sucesivas, de lo cual ha resultado una esquematización que en los últimos años se manifestó como la ola Stanislavsky, más tarde la ola Brecht y más recientemente la ola de teatro Hapenning y de la crueldad, a través de la teorías de Artaud y Grotowski"³⁵.



Imagen 24.

(Fuente: *El Espectador*, 26 de septiembre de 1965).

34 *El Tiempo*, 8 de diciembre de 1968.

35 *Ibíd.*

Con el TPB se tenía la idea inicial de seguir el teatro universal solo como enseñanza para construir uno propio (lo que diez años atrás ya se había planteado el Búho), no el teatro de “moda” sino aquel que enfrentara al hombre con el mundo. Había que intentar la creación un arte divertido, que se convirtiera en una “necesidad de consumo” pero que a la vez fuera manifestación de la cultura propia. Al parecer esta idea de teatro popular, tal como terminó desarrollándose, no funcionó muy bien para algunos que consideraron que se había preferido el teatro comercial. Por eso, en el TPB de Bogotá ya no podía sostenerse la intención que nació en Checoslovaquia³⁶.

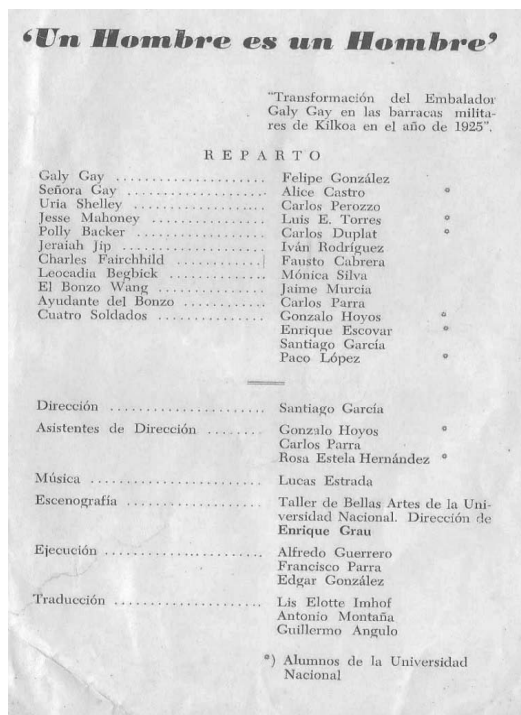


Imagen 25.

(Fuente: Centro de Documentación Teatro La Candelaria).

36 Entrevista Rosario Montaña. Octubre de 2012.



De la misma manera que el TEI se fragmentó, sucedió con los demás grupos que empezaron a tener el nombre de experimentales. Cada uno de sus miembros fue delineando objetivos más precisos en su práctica teatral. Se van a sostener un poco más los grupos universitarios como el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, el Teatro Estudio de la Universidad de los Andes o el Teatro de la Universidad Externado para el caso de Bogotá. En Cali seguirá durante otros años la centralidad del TEC junto con la “disidencia de la Escuela de Bellas Artes”³⁷ y en Medellín sorprendía El Taller, que nació en 1964 bajo el auspicio de la Universidad de Antioquia junto a otros grupos en la década del setenta como La Barca de Los Locos o La Fanfarria. Desde mediados de la década del sesenta surgen los grupos que luego se van a encontrar en el Movimiento Nuevo Teatro. Pero esa es otra historia que sobrepasa los límites impuestos por los objetivos que orientan esta investigación.



37 Sandro Romero Rey. “Carlos José Reyes” en *Teatros*. Nov. 2009 - Enero 2010.

Consideraciones finales



Con los resultados de la presente investigación, que aparecen a lo largo de estos capítulos, se busca contribuir a la historia reciente del teatro colombiano a través del registro de la experiencia, y la reflexión que generó la misma, de las personas que desarrollaron la actividad teatral durante la segunda mitad del siglo xx y que, para efectos de delimitación en este documento, se ha caracterizado como el desenvolvimiento del “teatro experimental”. Los argumentos aparecidos en la prensa del periodo, que se han reproducido aquí de manera literal, se tomaron como un esfuerzo por hacer un seguimiento a lo que estas personas estaban viviendo en las décadas del cuarenta, cincuenta y sesenta del siglo pasado. Esta aclaración es importante pues el interés es situar las discusiones del momento allí mismo, cuando tuvieron lugar, no con la decantación posterior que lleva a una lectura a destiempo.

Por esa razón, la bibliografía usada como fuente secundaria abrió la ruta para identificar obras, grupos y eventos, junto con los individuos involucrados; pero parte de las conclusiones a las que ha llegado la historia podrían reevaluarse o complementarse con la información de primera mano que se ha expuesto a lo largo de los cuatro capítulos.

Tal como aparece en la Introducción, se busca alimentar un debate en doble vía: por un lado, contribuir con elementos que ubiquen mejor los



antecedentes del Movimiento Nuevo Teatro, especialmente por las discusiones que se han generado sobre su lugar en el desenvolvimiento de un teatro original y propio. Parte de la labor de conocer los fenómenos, más que juzgarlos anticipadamente, pasa por establecer cierta distancia “desapasionada”, libre de criterios que ubican en polos opuestos a los que tienen o no la “razón”.

Por otro lado, también interesa generar espacios donde se confronten las investigaciones alrededor de las conclusiones que se pueden obtener desde las ciencias sociales en el análisis de fenómenos humanos. En momentos en que incluso se duda del carácter científico y se descalifica rápidamente, caracterizándolo como un reducto “positivista”, la sociología y la historia en este caso contribuyen con sus maneras específicas de abordaje a tener interpretaciones, no falsas o verdaderas, sino más cercanas a los fenómenos mismos. No se trata de negar el carácter subjetivo de nuestras conclusiones, pero sí de llegar a interpretaciones que se aproximen más a las características de los fenómenos que a las posturas consideradas como “correctas” desde quienes participaron en ellos o actualmente los observan.

Si bien los elementos presentados en el texto se pueden leer de una manera crítica y a partir del conocimiento que se tiene hoy día de lo que sucede después, aquí se intenta examinarlos como pertenecientes a un proceso que involucra múltiples variables, imposibles de contemplar en su totalidad, pero que al presentarse en un momento y lugar determinado y ser manifestación de la acción de individuos concretos, pueden organizarse en un periodo que permita encontrar relaciones e influencias.

Por ejemplo, es clara la problemática que puede abrir el uso de conceptos como “moderno”, por su referencia a una visión eurocéntrica que manifiesta los desequilibrios de poder entre los grupos (entre quienes lo aplican y sobre quienes es aplicado). No abordamos aquí esta discusión que debe sobrepasar la defensa política y trasladarse al terreno epistemológico, pues este no es el objetivo del trabajo. Aquí nos limitamos a tomar el término usado corrientemente para establecer las características puntuales históricamente determinadas en este caso, de una sociedad y un tipo de arte determinado. Cuando se halle un mejor término y además esté lo suficientemente justificado a través de la indagación sobre el desarrollo del pensamiento humano, seguro se empleará corrientemente no solo en textos académicos sino en el habla cotidiana.

Como conclusiones puntuales sobre la investigación, solo queremos rescatar algunos aspectos que mantengan un hilo conductor sobre las

transformaciones del periodo, pues los detalles se presentan a través de los capítulos. El desarrollo del teatro moderno en Colombia guarda ciertas particularidades si se le compara con lo sucedido en otros países de la región, donde la ruta directa es la conformación de grupos independientes junto con la transformación de la dramaturgia local.

En Colombia son los grupos experimentales los que llevan a la modificación de la práctica teatral durante la década del cincuenta. Si bien hay importantes antecedentes que se ubican en la década del cuarenta, va a ser la tensión que generen estos colectivos, inicialmente caracterizados como aficionados, con aquellos que seguían la tendencia “comercial” o con los que se consideraban profesionales gracias a su paso por la Enad, el radioteatro o el teleteatro, lo que termine acentuando el tono de las discusiones primero sobre un teatro nacional y luego, sobre una popular en el sentido de rescate de lo propio.

El teatro experimental no fue una búsqueda estratégica, una ruta planeada por unos cuantos individuos. Fue el ambiente donde se encontraron muchas personas, de distintas procedencias, que tenían en común la inquietud por nuevos lenguajes como mecanismo de expresión que no era posible a través de los moldes “tradicionales”. Este ánimo de indagación y experimentación llega a influir incluso hoy a las personas de teatro, pues muchos de los directores actuales o fueron miembros de estos grupos o formaron a un importante sector entre quienes hoy son a su vez directores, dramaturgos, teóricos y docentes.

En el tránsito entre la década del cincuenta y el sesenta la centralidad en los autores de la vanguardia mundial va a ser entendida como una postura esnobista y extranjerizante. No obstante, gracias a que inicialmente se interesaron en estas obras, se pudo profundizar en las posibilidades de cualificación del actor, así como de todas las personas que tenían que resolver problemas concretos que solo se presentan en la puesta en escena. Los asuntos sobre la dramaturgia propia vendrán después. De esta manera es que los grupos experimentales contribuyeron en esta orientación más que las escuelas mismas, las cuales también eran de reciente fundación y todavía no contaban con currículos consolidados. Al interior de aquellos se propusieron una serie de cursos, de indagación y difusión, para abordar asuntos puntuales en el montaje de las obras.

Aunque se han explorado a profundidad algunas trayectorias –de manera asimétrica– no se ha hecho por la trayectoria misma sino por lo que esta muestra de la experiencia vital de las personas implicadas en este



proceso. En el Capítulo 4 nombres van y vienen, se repiten constantemente, dando la imagen de un pequeño círculo, o tal vez de uno cerrado. Pero no es así. Lo que se encuentra son conexiones que se empiezan a extender por todo el territorio nacional, el incremento de las relaciones entre los grupos, algo que no dejará de verse afectado con el centralismo bogotano que, en últimas, tampoco impide el desarrollo de festivales regionales.

Las trayectorias muestran además condiciones similares de desarrollo: grupos estudiantiles, ingreso en las escuelas de teatro o a las compañías que pasaban efímeramente por el país y/o experiencia adquirida en radio y televisión. Son espacios que se encuentran mezclados en toda la década del cincuenta y que solo empezarán a dividirse en la siguiente. Independientemente de la diferenciación o no entre ellos, siempre estuvieron presentes como problemas centrales la cualificación de los artistas y la formación de público. A finales de la década del sesenta, exceptuando experiencias como la de Enrique Buenaventura o Santiago García (quienes lo hicieron años antes), fueron más comunes los viajes al exterior, lo que permitió una relación de primera mano con las transformaciones que se estaban dando en otras partes del mundo.

Lo que sucede en este periodo no se puede desligar del ambiente estudiantil, en colegios y universidades, que llevaba a la movilización conjunta de varios sectores. La universidad fue uno de los centros de investigación y debate privilegiados, así que no es de extrañar la relación entre los grupos experimentales y los universitarios.

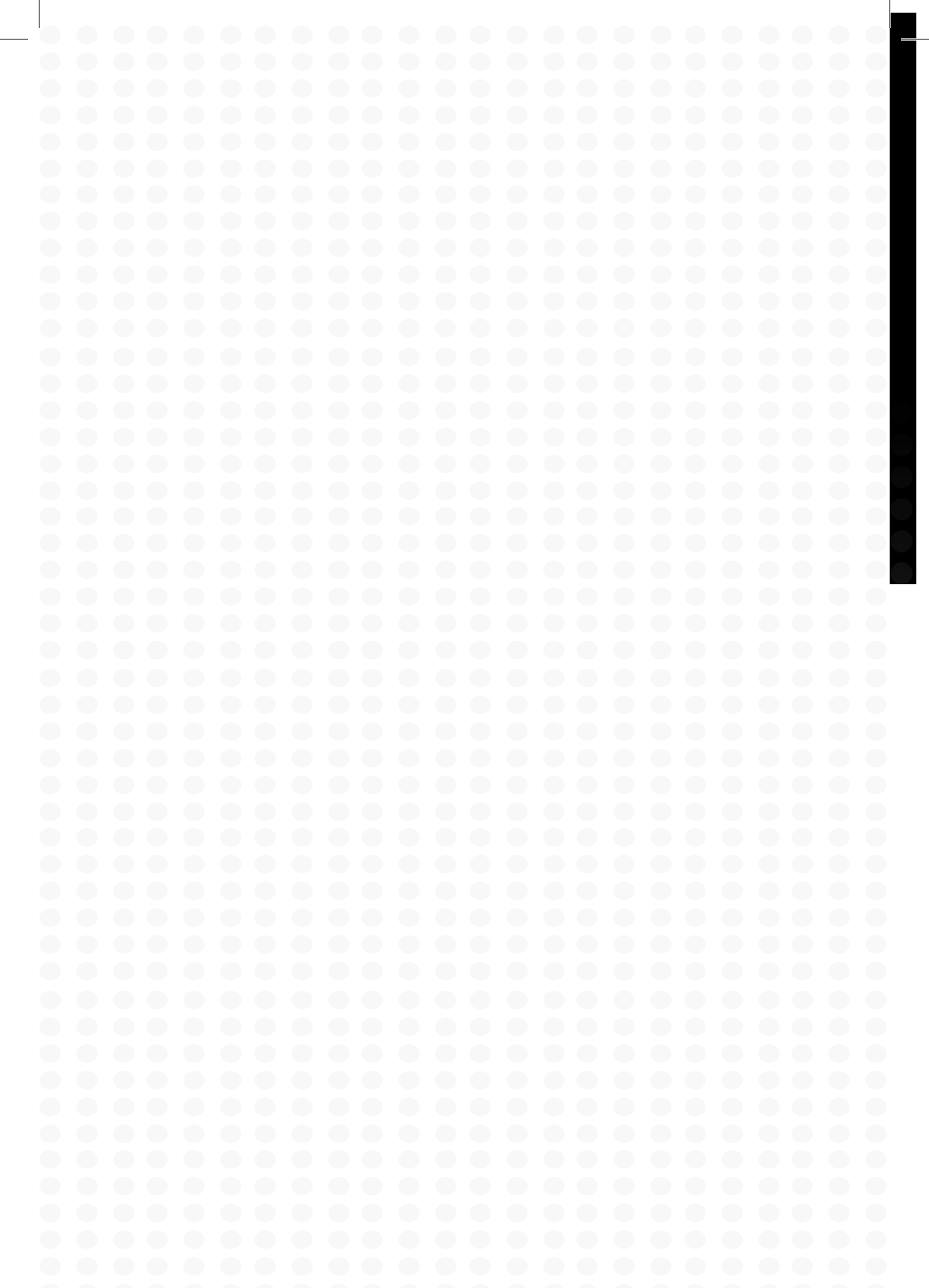
El proceso mismo va mostrando la complejización. De criticar las malas temporadas en el Colón o del teatro comercial en el Municipal, se va pasando a otros temas cada vez más significativos para la práctica teatral, por ejemplo, de la escasez de obras colombianas o la necesidad de perfeccionar el trabajo del actor, así como de quienes cumplieran distintas funciones en el montaje. Esto fue acabando con la idea de lo experimental como aficionado y se fue acercando más a la idea de indagación e innovación. Las discusiones generadas alrededor de los festivales no solo manifestaron esta transición de las posturas entre los críticos, a la vez fueron expresión de quejas e incomprensiones por parte del público.

En la década del sesenta se va a profundizar en torno a la función social y política del arte, no solo del teatro. El empuje de los universitarios tuvo su parte en esto, pero más que perder calidad artística para el trabajo, motivó la resolución sobre la necesidad de investigación de la realidad que hasta el momento no había sido considerada a nivel internacional

pero, más claramente en el nivel nacional con la autoobservación de hechos históricos que van a ser considerados como definitivos en la configuración de una identidad propia.

De aquí en adelante esto tendrá que conectarse con el Movimiento Nuevo Teatro pues este, a pesar de todas las transformaciones que sufrió, e independientemente de las disidencias posteriores, vinculó a la mayoría de las personas que aparecen en los grupos experimentales. Este aspecto queda abierto en el presente documento como materia de abordaje en otras investigaciones junto a otras sobre las que vale la pena llamar la atención: ¿qué pasa actualmente con la crítica teatral? ¿Cuáles son los mecanismos de debate entre artistas y público? ¿Cuál es la función de los festivales y encuentros en el desarrollo del arte? ¿Qué balance puede hacerse de la formación en las escuelas en términos de las posibilidades de creación e innovación?





Fuentes y bibliografía



ARCHIVOS

Archivo Fonoteca – Radio Nacional de Colombia

Archivo Teatro Colón

Archivo Universidad Nacional de Colombia – Oficina de Extensión Cultural

Biblioteca Gilberto Martínez – Casa del Teatro, Medellín.

Centro de Documentación Teatro La Candelaria

ENTREVISTAS

Dina Moscovici (virtual). Octubre-noviembre de 2012.

Gilberto Martínez. Medellín. Octubre de 2012.

Gonzalo Arcila. Bogotá. Noviembre de 2011.

Fernando Mendoza. Bogotá. Octubre de 2012.

Paco Barrero. Bogotá. Septiembre-octubre de 2012.

Rosario Montaña. Bogotá. Octubre de 2012.



FUENTES PERIÓDICAS

- El Espectador* 1955-1965.
El Siglo 1957-1965.
El Tiempo 1944-1968.
Nueva Prensa 1961-1965.
Revista de las Indias 1940-1947.
Revista Mito 1955-1961.
Revista Teatros 2005-2011.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aldana, J. (2008) El campo teatral bogotano. Consolidación a partir del Movimiento Nuevo Teatro (1960-1975). Tesis Maestría en Sociología. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Álvarez Lleras, A. (1978) El teatro visto por un comediógrafo. En *Materiales para una historia del teatro*. REYES Carlos José. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Amariles Mejía H. (2011) *El espejo fragmentado. Reportaje en cinco actos al teatro de ayer y hoy en Medellín*. Medellín, OjoxOjo
- Arcila, G. (1983) *Nuevo teatro en Colombia*. Bogotá, Ed. CEIS.
- Argaez, C. Franco M. (1986). *Bernardo Romero Lozano, pionero y maestro de la televisión colombiana*. Tesis Facultad de Comunicación Social y Periodismo. Universidad de la Sabana,
- Barba, E. (2003) Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre. En *New theatre quarterly* 19:2 (May 2003). Cambridge University Press.
- Barrera, E. (1978). Algunos aspectos en el arte dramático de Luis Enrique Osorio. En *Materiales para una historia del teatro*. Reyes, C.J. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Baycroft, B. (1986) *Brecht in Colombia. The rise of the new Theatre*, Stanford University.

- Becker, H. (1982) *Art worlds*. London, University of California Press.
- Bobes Naves, M. (1997). *Teoría del teatro*. Madrid, Aro Libro.
- Bourdieu, P. (1997) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- Cabrera, F. (1993) *Una vida dos exilios*. Bogotá: Fotograma
- Cohen, D. (2001) Usigli's *Medio tono* and the Transition to Modern Mexican Theatre. En *Latin American Theatre Review*. Fall 2001.
- Corredor, C. (1992) *Los límites de la modernización*. Bogotá, Cinep.
- De Ita F. (1989) De Seki Sano a Luis de Tavira: itinerario de la puesta en escena. En *Escenarios del Mundo. Inventario teatral de Iberoamérica*. Centro de Documentación Teatral, Madrid. Tomo 3.
- Duque, F. Prada, J. (2004) *Santiago García. El teatro como coraje*. Bogotá, Investigación Teatral Editores. Ministerio de Cultura.
- Duvignaud, J. (1981) *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Elias, Norbert. (1999) *Sociología fundamental*. Barcelona, Gedisa.
- _____. (2000) *La sociedad de los individuos*. Barcelona, Península.
- Fernández, G. (1988) "1949-1983: Del peronismo a la dictadura militar" En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Centro de Documentación Teatral, Madrid: Tomo 1.
- García, S. (1968). *Estamos haciendo un teatro muy comprometido*. Revista *Conjunto*. Casa de las Américas, Cuba. Año 3 No. 7. La Habana.
- González Cajiao, F. (1986) *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- González, P. (1981) *El nuevo teatro en Colombia*. Tesis doctoral. University of Texas at Austin.
- _____. (1984) El evangelio, la evangelización y el teatro: el nuevo teatro colombiano. En *Revista Conjunto*, No. 61-62 Casa de las Américas, La sociales. Uniandes. Bogotá, febrero 2004. No. 17.
- Henderson, J. (2006) *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín, Ed. Universidad de Antioquia.



- Jaramillo M.M. (1986) *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*. Bogotá, Memoria.
- _____. (1991) Nuevas perspectivas en el teatro colombiano En *Latin American Theatre Review*. Kansas, Center of Latin American Studies, No. 25/1.
- Hauser, A. (2009) *Historia social de la literatura y el arte II. Desde el rococó hasta la época del cine*. Barcelona, Random House Mondadori.
- Legido, J.C. (1968) *El teatro uruguayo*. Montevideo, Tauro.
- Lyday Leon. -(1978) Antonio Álvarez Lleras y su teatro. En *Materiales para una historia del teatro*. Watson Espener, M.; Reyes, Carlos José. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- _____. (1987). En *Revista de estudios colombianos*. Asociación de colombianistas. No. 3
- Macgowan K., Melnitz W. (1964) *Las edades de oro del teatro*. México, Fondo de Cultura Económica
- Martínez, Gilberto. (2012) *Apostillas*, Medellín, Universidad Eafit.
- Monsalve, J. (1985) El teatro colombiano. La muerte de un mito. En Misael Vargas Bustamante. *El teatro colombiano*. Bogotá, Alba
- Montilla, C. (2004). Del teatro experimental al nuevo teatro. En *Revista de Estudios Sociales*. Facultad de Ciencias.
- Moure, C. (1989) *El Teatro Universitario Colombiano*. Bogotá, Becas Colcultura. Inédito.
- Oliva, C. (2005a) *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Ed. Cátedra.
- _____. (2005b). Rodolfo Usigli, pasión por la identidad escénica mexicana. En <http://cvc.cervantes.es/>
- Ordaz, L. (1988) Del coliseo al Teatro del Pueblo. En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Centro de Documentación Teatral, Madrid: Tomo 1.
- _____. (1992) *Leónidas Barletta: "hombre de teatro"*. En <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.html>
- _____. (1999) *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires, Claridad.

- Ovadia Andrade, R. (1982) *El nuevo teatro en Colombia*. Tesis, Universidad de California.
- Palacios, M. (1995). *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá, Norma.
- Pecaut, D. (1985) *Orden y violencia 1930-1953*. Bogotá, Siglo XXI
- Pellettieri, O. Teatro Latinoamericano de los veinte, una práctica teatral modernizadora. En *Revista Iberoamericana* Vol. 57, No. 155-156 (Abr.-Sep. 1991)
- Premio a la vida y obra 2008. Carlos José Reyes*. Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. Bogotá.
- Piedrahíta, G. (1996) *La producción teatral en el movimiento Nuevo Teatro*. Cali, Taller Gráfico CCT
- Pontón, E. (1958) El teatro experimental y la universidad. En *II Festival de Teatro en Bogotá-Teatro Colón- Cuadernillo*. Bogotá
- Rey, G. (1998) Teleteatro. En *Mapas nocturnos. Diálogos con la obras de Jesús Martín Barbero*. Bogotá, Siglo del Hombre
- Reyes, C.J. (2004) La actividad escénica en la Universidad Nacional (Cuatro décadas 1945-1985) en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Vol. I., Bogotá, Universidad Nacional.
- Rizk, B. (1984) *Nuevo Teatro en Latinoamérica*. Revista Conjunto. Casa de las Américas, No. 61-62. La Habana. Julio-dic.
- _____. (1990) La dramaturgia de Enrique Buenaventura. The City University of New York. Tesis doctoral.
- Rueda Enciso, J. (2004). *Bernardo Romero Lozano*. Biblioteca virtual del Banco de la República
- Sierra Mejía, Rubén. Política y cultura durante la República Liberal. En *Aleph* Vol. 43 No. 151. Oct-dic. 2009, Manizales.
- Silva, Ricardo. (2005) *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín, La Carreta Histórica.
- Teatro Colón. Escuela de Arte dramático*. Ministerio de Educación Nacional 1951-1952



- Téllez, H. (1974) *Cincuenta años de la radiodifusión en Colombia*. Bogotá, Bedout.
- Torres, E.G. (1990) *Praxis artística y vida política del teatro en Colombia 1955-1980*. Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Tunja.
- Vargas Bustamante, M. (1986) *El teatro colombiano*. Bogotá, Alba.
- Watson Espener, M.; Reyes, C.J. (1978) *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Yoshikawa E. (1989) El magisterio latinoamericano de Seki Sano. En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Centro de Documentación Teatral, Madrid: Tomo 1.

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

- <http://www.fonoteca.gov.co/index.php/home/historias-de-radio/item/322-historias-de-onda-larga-el-radioteatro>
- <http://www.colarte.com/colarte>.



BECAS DE
INVESTIGACIÓN
TEATRAL

2012

MINISTERIO DE CULTURA

Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo



ANA MARÍA VALLEJO DE LA OSSA







Ana María Vallejo

Actriz, dramaturga, directora y profesora, trabaja desde sus comienzos en el teatro en diferentes aspectos de la actuación, de la puesta en escena y de la escritura.

Realizó estudios en New York, en París y en Medellín. A lo largo de su carrera ha trabajado con múltiples artistas, en proyectos tan ricos como diversos, por ejemplo con Mapa Teatro, Juliana Reyes, Alessandro Basili y Adela Donadío en Colombia, con Paolo Magelli y la compañía Dromesko en Francia y con Río Teatro Caribe en Venezuela.

Sus obras publicadas son *Pasajeras*, Editorial Casa de América, Madrid, montada dos veces en Argentina, *Magnolia Perdida en Sueños*, Colección Academia Superior de Artes de Bogotá, *Pies Hinchados* (mini play), encargado por el Royal Court Theater de Londres y *Oraciones*, Premio Nacional de Literatura Universidad de Antioquia y presentada en el CENART durante las muestras de las Residencias Artísticas del FONCA.

Con Río Teatro Caribe (Francisco Denis y Talía Falconi) escribió *Juanita en traje de baño rojo*, *Bosque húmedo* y *Violeta*, además de los guiones de largometraje *Aventuras y sufrimientos de Moses Smith* y *Tarkari de Chivo*.

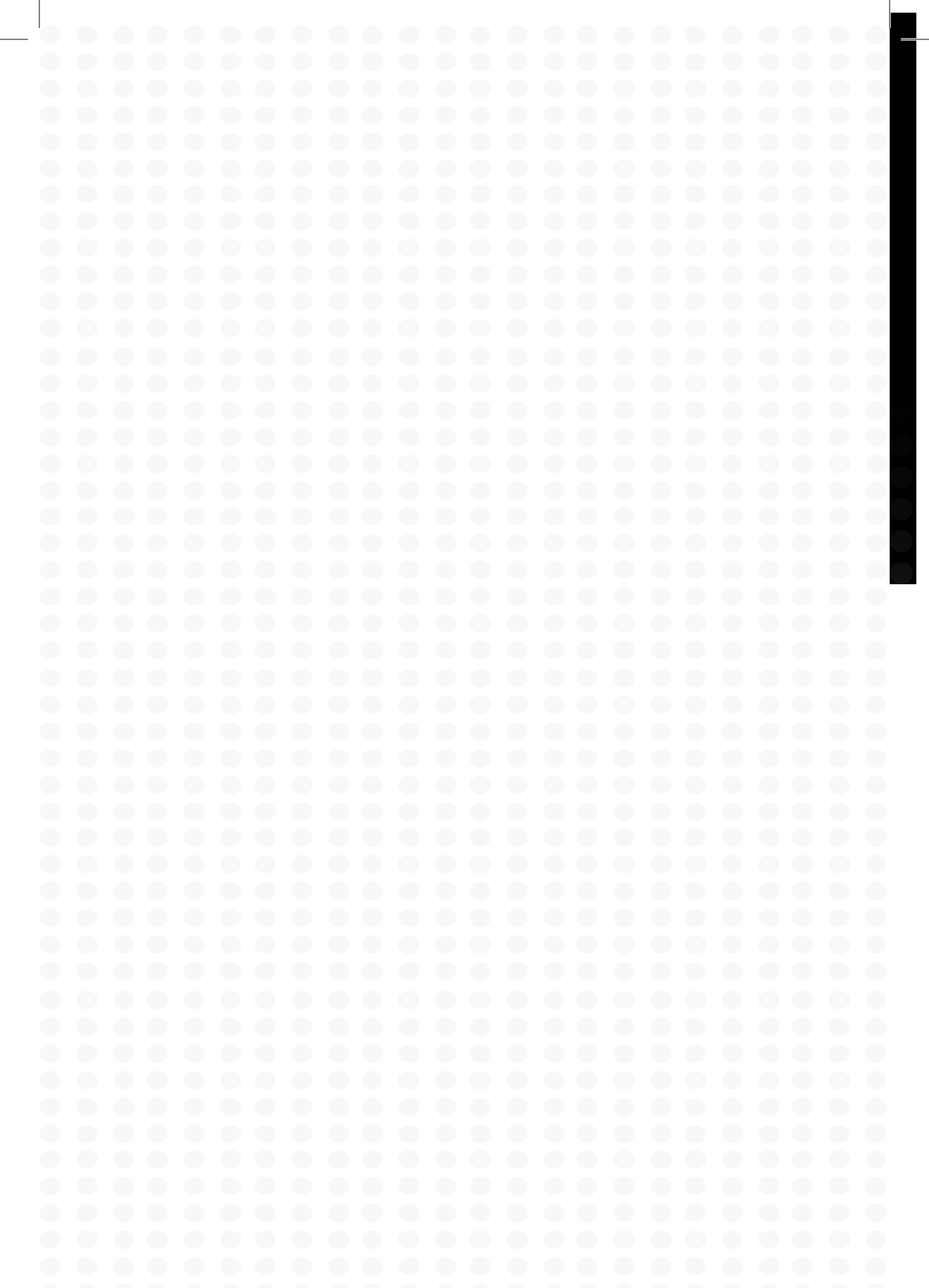




Agradecimientos

Agradezco al Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura; a Víctor Viviescas, quien participó como tutor y como creador teatral en esta investigación; a Joseph Danan, director en París de mi tesis doctoral. A cada uno de los artistas que amablemente colaboraron con este trabajo: Heidi Abderhalden, Rolf Abderhalden, César Badillo, Rosario Jaramillo, José Alejandro Restrepo, Enrique Lozano, Carmiña Martínez, Natalia Restrepo, Álvaro Restrepo y Victoria Valencia. Gracias a Javier Gámez, quien más que asistente ha sido un entusiasta interlocutor y un apoyo esencial durante todo el proceso, a Carolina Ramírez, Laura Rubio, Pablo Garcés, Katerinn Acevedo, Carlos Mario Lema, Hugo Ávila, Andrés Caballero, Iván López, Adela Donadio, Brunilda Zapata, Marina Lamus, Óscar Campo y por supuesto a Álvaro Wills.





Epistemología de la investigación de la escritura teatral colombiana del cuerpo



Prólogo a *Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo*

Un prólogo es un umbral y una invitación a transponer ese umbral, es decir, una invitación a la lectura del libro que antecede. ¿Cómo entonces devenir umbral e invitación a transponer el umbral? Creo que es muy importante que el Ministerio de Cultura otorgue un premio a la investigación teatral, como en este caso se lo ha otorgado a Ana María Vallejo para que realizara la investigación *Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo*, fruto de la cual es el presente libro. En este prólogo, entonces, yo querría destacar la importancia de esta investigación y acometer la identificación de algunos elementos críticos de comprensión y valoración del trabajo que ha realizado Ana María Vallejo, en la perspectiva de alentar al lector a llevar a cabo la lectura del texto, es decir, su descubrimiento: invitar al lector a cruzar el umbral.

Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo es un libro que consigna las propuestas de comprensión, las interrogaciones, los análisis y las consideraciones tanto teóricas como prácticas de las escrituras del cuerpo en el teatro colombiano de tradición reciente, es decir, de los últimos veinte años, que lleva a cabo Ana María Vallejo. En esa medida, el texto consigna su trabajo de reflexión y de construcción para la investigación de una identificación y de una serie de dispositivos teóricos que



permitan esa reflexión, en cuya definición la autora arriesga su principal aporte. Es por lo que yo querría proponer algunas pistas de comprensión de la dimensión epistemológica de la investigación que Ana María Vallejo ha acometido, cuyo resultado el lector puede inmediatamente conocer.

En la formulación de la investigación *Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo* que hace Ana María Vallejo, prácticamente cada uno de los términos del título se constituye en un núcleo problemático. Destaquemos tres de ellos que considero fundamentales: el que se expresa en la denominación de *escrituras* para hablar de las prácticas dramatúrgicas textuales y escénicas, el que se contiene en el hecho de que estas escrituras sean *del cuerpo* y, en tercer lugar, el que se refleja en la consideración de estas escrituras del cuerpo como un componente relevante del *teatro colombiano contemporáneo*. Señalemos desde ya que esta última consideración implica que el teatro colombiano tiene un componente que expresa su condición contemporánea el cual es, justamente, la posibilidad de nombrar las prácticas dramatúrgicas como operaciones de escritura y, en segundo lugar, que estas escrituras son plurales y que su objeto privilegiado o prioritario es el cuerpo. Dada esta relación que mantienen los tres núcleos problemáticos entre sí, vale la pena acometer una indagación de las bases epistemológicas de esta consideración del teatro colombiano y de la investigación misma que realiza Ana María Vallejo.

La epistemología es el estudio del conocimiento científico en general. De manera más extensa, como parte de la filosofía, tiene por objeto el estudio crítico de los postulados, las conclusiones y los métodos de una ciencia particular, considerada desde el punto de vista de su evolución, de la cual aspira determinar el origen lógico, el valor y el alcance científico y filosófico. Un enfoque de valoración epistemológico, como el que me propongo, privilegia la interrogación sobre cómo la investigación se convierte en un proceso de construcción de conocimiento: ¿cuál es su objeto y cómo lo delimita? ¿Cuáles sus consideraciones teóricas? ¿Cuál la metodología del análisis? Dicho de otra manera, la indagación epistemológica de la investigación, que es un estudio del conocimiento que se propone la investigación, significa acometer un estudio crítico de los postulados, las conclusiones y los métodos de la investigación, con el fin de determinar el origen lógico, el valor y el alcance de la misma.

¿La investigación que realiza Ana María Vallejo se propone la producción de conocimiento sobre el teatro colombiano? Creo que sí y al responder afirmativamente a esta pregunta se valida la interrogación sobre la

dimensión epistemológica de la misma. En efecto, como puedo resumir sin necesidad de citar, dado que el lector encontrará este planteamiento al inicio mismo del libro, la investigadora se propuso analizar en profundidad y a la luz de la filosofía y la teoría teatral contemporáneas el tratamiento del cuerpo en un universo representativo de puestas en escena y de autores y colectivos de creación colombianos en los últimos veinte años.

En la anterior identificación del propósito de la investigación aparecen varios aspectos de la dimensión epistemológica de la misma. La autora postula que en el teatro colombiano de las dos últimas décadas es posible identificar cambios profundos y que estos cambios están vinculados con el protagonismo que gana el cuerpo como problemática de la creación. La investigación se propone así argumentar el vínculo entre estos cambios y el protagonismo del cuerpo y contribuir a la dilucidación de las condiciones, los procedimientos y los modos de hacer de los artistas que están en el centro de este proceso de transformación. ¿En qué consiste este devenir protagónico del cuerpo y cómo comprenderlo a la luz de la filosofía y la estética teatral contemporáneas? ¿Cómo se articula este protagonismo del cuerpo con las condiciones políticas y sociales del país en el que se producen? La investigación de Ana María Vallejo aporta importantes claves de respuesta a estos interrogantes, porque ellas constituyen el núcleo del conocimiento que sobre el teatro colombiano se propone producir la investigación.

Pero si la problemática privilegiada que se identifica en la propuesta de la investigación es la del cuerpo y su aparición central en las prácticas escénicas y de artes vivas contemporáneas, hay una problemática previa que es la que se concentra en la denominación de *escrituras*. Dicho de otro modo –y con profundas consecuencias– el objeto de esta investigación es doble: por un lado el cuerpo –¿objeto y contenido de estas nuevas prácticas?– y por el otro, de manera concomitante, los procedimientos textuales y escénicos y las operaciones y dispositivos en los que estos se materializan, todo lo cual la autora quiere sintetizar y contener en la denominación de *escrituras*.

La denominación de *escrituras* para hacer referencia a los dispositivos y las prácticas dramáticas contemporáneas del teatro, las artes vivas y el *performance*, da cuenta de una posición crítica sobre lo que ha devenido la dramaturgia contemporánea. Esta denominación, en resumen, pone en evidencia que el acontecimiento escénico y *performático* contemporáneo no se resuelve en primer término por la existencia previa de un texto de teatro que convencionalmente se ha denominado *obra dramática*. La obra dramática es un dispositivo textual que tiene como



principio la sujeción a la mimesis, la producción de imágenes de ficción vinculadas a un proyecto figurativo y narrativo, que despliega procedimientos y mecanismos convencionalmente aceptados. Esta obra de teatro que, según la tradición, contiene su propia teatralidad, no es ya la norma de la escritura teatral y escénica.

La denominación de *escritura* a las escrituras para el teatro da cuenta de una ampliación o renovación de la operación dramatúrgica, como lo reflexiona Joseph Danan en varios textos, citados en el cuerpo del libro presente. Esta ampliación significa que las condiciones de la escritura teatral y la relación entre esta escritura y la escritura escénica son variadas. Ellas van desde la obra de teatro –de recurrencia menor–, hasta una escritura que se reconoce solo como un material posible que concurre a la escena sin determinar ni liderar el proceso de construcción de la imagen y del evento escénico. Es claro cómo esta ampliación de la condición de la escritura es subsidiaria de la crisis del drama, la que consistiría en una autonomización de la escritura teatral de la sujeción a la mimesis y a la forma dramática. Pero debe poder ser claro también cómo esta ampliación supone también la autonomización de la representación y el acontecimiento escénicos respecto del texto escrito. En la presente investigación, de acuerdo con la propuesta de la autora, la denominación de *escrituras del teatro* abarca tanto los procesos de escritura textual como aquellos de escritura escénica y de realización o acontecimiento *performático*. Esta consideración de la práctica dramatúrgica instala a la investigación en la lógica de la teoría teatral contemporánea que reconoce que no es posible establecer límites o fronteras entre prácticas textuales, escénicas y *evenemenciales* o *performáticas*.

Desprendiéndose de lo anterior y vinculando el segundo aspecto, el del cuerpo, la denominación que privilegia Ana María Vallejo en su investigación es la de *escrituras del cuerpo*. Aquí hay una doble comprensión de la denominación que podemos desplegar en los dos siguientes interrogantes: ¿se trata de indagar cómo se escribe el cuerpo en estas prácticas teatrales? ¿Se trata de indagar cómo el cuerpo escribe y se inscribe en esas prácticas? Es decir, ¿es el cuerpo el objeto de esta escritura? O más bien ¿es el cuerpo el medio y el instrumento que escribe? El lector encontrará en el texto la pluralidad de respuestas que la autora verifica en las prácticas de los autores analizados. Lo que podemos adelantar por el momento es que estos interrogantes no se pueden responder de manera excluyente, sino que más bien tienden a crear un complejo terreno de interacciones y de interdeterminaciones. Ana María Vallejo apela a una expresión que

yo encuentro valiosa, ella habla de *paisajes*: paisajes o zonas recurrentes de indagación que no pueden constituir un sistema, pero que pueden proveer criterios para agrupar las prácticas, porque dan cuenta de momentos o estados de aparición de estas prácticas y gestos que ella nombra como escrituras del cuerpo. Las escrituras del cuerpo participan de ese complejo entramado en el que, reducido a un límite el poder de la mimesis, la escritura del cuerpo convoca al cuerpo y se realiza en él.

Es este aspecto de lo que designa el concepto de *cuerpo* lo que constituye el tercer nivel del objeto de la investigación. Esto está inmediatamente relacionado con lo anterior. Cuando Ana María Vallejo habla de *paisaje* o *zona recurrente* lo que verifica es una cuestión doble: en primer lugar, que la comprensión del cuerpo no es homogénea o universal en todos los creadores, sino que, justamente por ser el concepto problemático, en su definición se juega gran parte de la singularidad de las perspectivas de los distintos creadores. En segundo lugar, que el contenido de comprensión de la denominación *cuerpo* está vinculado a las prácticas y las operaciones estéticas a las que recurren los creadores. La idea de que no se trata de un contenido común compartido es lo que se expresa en el concepto de paisaje o de zona recurrente en la indagación de las creaciones de los artistas colombianos.

Lo que adelanta la autora en su investigación es que es posible pensar en una taxonomía de valencias del cuerpo –y de las prácticas que permite o promueve–. Así, la autora se apoyará en una triple comprensión de la idea de cuerpo: *cuerpo ausente*, *cuerpo material* y *cuerpo sagrado*. De acuerdo con la autora, el *cuerpo ausente* privilegia, aunque no se limita a ello, la presentación y la representación del cuerpo torturado o desaparecido; el *cuerpo material* debe entenderse en un doble sentido: ontológico, de un cuerpo que sintetiza en sí el ser del individuo humano, y plástico-escénico en el que el cuerpo es el material privilegiado de la acción escénica, plástica o *performática*. El *cuerpo sagrado* hace referencia a una comprensión del cuerpo ligado a dimensiones de transcendencia y espiritualidad.

Una comprensión dilatada y compleja del concepto de *escritura* –que nos instala en una práctica teatral contemporánea que no depende ya ni de una sujeción a la representación mimética ni de una sujeción del acontecimiento escénico vivo a la prescripción que determinara el texto escrito– y una consecuente comprensión compleja del cuerpo –y de sus implicaciones ontológicas, estéticas, dramáticas y plásticas– están en el centro de la problemática de la investigación realizada por Ana María Vallejo y configuran propiamente el objeto de indagación de la misma.



Las consideraciones teóricas se desprenden de esta definición del objeto y en parte ya las hemos nombrado, al menos en lo que tiene que ver con la consideración ontológica de un cuerpo que deviene él mismo ser y en las consideraciones dramaturgias de una teoría teatral de lo posdramático y de lo posrepresentacional. Pero hay una tercera consideración que la autora indaga en su investigación y que es preciso mencionar aquí. Esta consideración es la del marco histórico y político de Colombia en el que se dan los cambios señalados por la investigación. Las escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo expresan de manera enfática la dimensión política del conflicto que ha determinado la historia reciente del país y se constituyen, en cierta medida, en la manifestación del modo de comprensión y de apropiación de esa problemática por parte de los artistas colombianos. Modo de comprensión y de apropiación que no es único ni sistemático, sino de nuevo complejo y plural. Entre otras cosas, por algo que la investigación logra evidenciar, y es que la consideración política de la dimensión estética del gesto de estos artistas varía de un autor a otro, de una experiencia a otra. ¿Cuál es la dimensión política del gesto estético? Esta es una pregunta que recibe tantas respuestas como artistas son interrogados. ¿Cuál es la trascendencia del enfoque político del gesto estético? ¿Cuál es el vínculo que une o el hiato que separa situación política de gesto estético? Son sendos interrogantes que de nuevo no pueden ser respondidos de manera sistemática para todos los artistas analizados.

Y sin embargo, la investigación prueba que la interrogación sobre la situación política es una interrogación fundamental en la creación contemporánea, por más que las respuestas se singularicen y difieran. La interrogación, la inquietud que provoca el cuerpo, sobre todo cuando es nombrado así, desprendido del sujeto, del individuo o de la persona, como suele ser recurrente en los autores y obras estudiados por Ana María Vallejo, hace parte de la gran interrogación sobre el sujeto que da cuenta de la crítica a la que ha sido sometida a todo lo largo del siglo xx la idea del individuo de la razón occidental. Pero al decir esto no hemos nombrado más que el contexto general. Porque la interrogación sobre el cuerpo, esta promoción de su *fisicalidad* y su visibilidad, en el contexto del tránsito del siglo xx al XXI hace referencia además a la fragilidad de lo humano que se expresa en las prácticas de tortura y agresión del cuerpo, de degradación del mismo, que se da a consecuencia de las guerras, de los comercios y de los sometimientos del cuerpo. Pero de manera todavía mucho más singular, el protagonismo del cuerpo en el espacio del arte en los países de

Latinoamérica y en particular en Colombia, en este cambio de siglos está vinculado al reconocimiento de la degradación de los conflictos políticos y sociales que llevan a la agresión del cuerpo, a su exposición, a su profanación incluso en las prácticas que podemos sintetizar en la tortura y la desaparición, que se ejercen sobre los cuerpos de los sujetos. Este aspecto es central en la formulación teórica de la investigación, pero también en la lectura que Ana María Vallejo hace de las prácticas de escritores y escritoras de teatro, directores y actores del teatro, *performeros* y accionistas de las prácticas del *performance* que la autora analiza.

Y esto nos permite arribar a nuestra última consideración epistemológica, que se ocupa de la metodología de la exploración y la indagación de la investigación. Ana María Vallejo plantea desde el principio de la investigación que esta debe descubrir sus propios procedimientos de acción; descubrir o bien construir conjuntamente con o a la escucha de los mismos artistas estudiados. La autora de la investigación entiende varias cosas que son determinantes para su metodología. Lo primero y más importante: que la investigación pasa por la lectura de las obras, por la observación directa de las obras y acciones, por la interrogación de la experiencia de lectora-espectadora de la investigadora. Es decir que, no obstante el cuidado de vincular los gestos de esta creación contemporánea a lo que plantea la teoría teatral y la filosofía contemporáneas, no existe una teoría previa de estos gestos y es preciso estar atentos a su desenvolvimiento para poder caracterizarlos y nombrarlos, es decir, teorizarlos. En segundo lugar, que la apropiación y modelización de estos gestos y estas experiencias pasa por la puesta en palabra, por los relatos de sus autores. En tercer lugar, que esta misma modelización es un proceso que debe construirse colectivamente mediante el diálogo y el intercambio. En este sentido, la estrategia de las entrevistas con los autores estudiados es fundamental. Tal como el lector del libro puede verificar en la tercera parte del mismo, las entrevistas que Ana María Vallejo realizó y que consigna aquí, muestran que la reflexión teórica que acompaña estos gestos y prácticas contemporáneas está en proceso y que, lo que es tal vez más valioso, los autores de estas prácticas y gestos están también en la tarea de reflexionar y nombrar la experiencia. Podríamos decir entonces que la metodología de la entrevista contribuye a la dilucidación y argumentación teórica de esta experiencia.

Ana María Vallejo realiza entonces una investigación sobre las escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo. Esta investigación,



cuyos resultados se consignan en este libro que el lector está siendo invitado a descubrir, le permite a la autora argumentar que en el teatro colombiano de las dos últimas décadas el cuerpo deviene una problemática compleja que es privilegiada por el teatro. Este privilegio del cuerpo da cuenta de un momento de quiebre en la lógica del sujeto moderno, que supone la crítica del individuo y su representación, pero expresa también la condición de la situación política del país y del conflicto que ha caracterizado la historia reciente del mismo. No obstante, esta situación de cambio no puede, de acuerdo con la investigación, ser descrita solamente como un cambio en las temáticas de las que se ocupa el teatro. La transformación es más profunda: afecta la tradición de un teatro mimético que privilegiaba la preexistencia de la obra de teatro para poder acometer la representación escénica, y nos pone ante la evidencia de que la función y las modalidades del texto teatral se han ampliado para abarcar nuevas posibilidades de la escritura textual y de la escritura escénica del teatro. Esta ampliación del campo de lo teatral incluye la aparición o integración de otras prácticas como la acción y el *performance*, que provienen del campo de la plástica y de distintas modalidades del accionismo.

La investigación hace una primera apuesta de identificación de la problemática, de postulación de las consideraciones teóricas que permiten reconocerla y tratarla y de identificación y análisis de las obras y las trayectorias creativas de algunos de los autores que mejor representan esta transformación. Todo lo anterior da cuenta de la pertinencia epistemológica y la eficacia teórica de la investigación consignada en esta publicación.

VÍCTOR VIVIESCAS

Universidad Nacional de Colombia



Cuerpo y escritura teatral



El cuerpo aparece en una encrucijada, en un cruce de caminos, donde se encuentran y chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia. Foucault mostró cómo el cuerpo está impregnado de historia y cómo la historia destruye los cuerpos. De manera traumática o de forma sutil siempre es posible leer estos cuerpos gramaticalmente, como emisores de signos y como superficies de inscripción.

CUERPO GRAMATICAL

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

La presente investigación aborda como tema central lo que he llamado *escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo*. Fue realizada gracias a una beca del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura. Está igualmente vinculada a una tesis doctoral en curso sobre el mismo tema en América Latina, bajo la dirección del profesor Joseph Danan del Instituto de Estudios Teatrales París III, Sorbonne Nouvelle, y del profesor Víctor Viviescas de la Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia.



La investigación se orienta y estructura a través del análisis directo de obras y de variados pensamientos estéticos. La selección, lectura, visualización y análisis de materiales textuales y audiovisuales, las entrevistas con los creadores y la asistencia a funciones de obras escogidas de la producción colombiana actual, hacen parte de las tareas en las que se ha basado el trabajo.

Dentro de la vasta y diversa producción del teatro latinoamericano, el teatro colombiano participa de manera intensa en lo que he querido llamar las escrituras contemporáneas del cuerpo. Esta investigación busca analizar a la luz de algunos conceptos provenientes de la filosofía y de la teoría teatral, el problema del cuerpo y su tratamiento poético, no solo como tema sino como escritura misma en las teatralidades colombianas contemporáneas.

El teatro colombiano contemporáneo da cuenta de múltiples y muy distintas construcciones de escrituras del cuerpo, por medio de obras de escritores y escritoras como Víctor Viviescas, Fabio Rubiano, Victoria Valencia, Enrique Lozano, o de escrituras escénicas como las de Mapa Teatro, La Candelaria o el Colegio del Cuerpo. Igualmente, y de manera muy poderosa, en *performances* que van desde las primeras creaciones de María Teresa Hincapié hasta los trabajos más recientes de José Alejandro Restrepo y de la artista antioqueña Natalia Restrepo.

Los trabajos de los artistas mencionados en el marco de esta indagación son observados teniendo como referencia las ideas de investigadores, filósofos y artistas teatrales que se ocupan de manera profunda de la pregunta por el cuerpo en el teatro, o de manera aún más amplia, de las teatralidades del cuerpo. Así, recorro a lo largo de mi propia búsqueda a formulaciones y conceptos de teóricos del drama moderno, pero también a pensadores, creadores teatrales y artistas del *performance* que han reflexionado sobre su propia tarea creativa.

En relación al discurso filosófico, y en particular a los discursos de filósofos contemporáneos, me acompaño de ideas de pensadores como Jean-Luc Nancy y su filosofía del cuerpo, Gilles Deleuze y su concepto de arte-cartografía, y Michel Onfray y su idea de cuerpo trágico. Entre los principales teóricos del teatro que sirven de guía a este trabajo se encuentran Jean-Pierre Sarrazac, por sus aportes determinantes a la teoría del drama moderno, Víctor Viviescas y su estudio sobre la representación del individuo en el teatro colombiano, Ileana Diéguez y su relevante aporte en torno a lo que ha llamado *escenarios liminales*, Joseph Danan y sus valiosas reflexiones sobre las dramaturgias contemporáneas, y Hans-Thies Lehmann, responsable de una teoría ampliamente sustentada sobre el

teatro posdramático. Es indispensable mencionar desde ahora que las investigaciones de José Alejandro Restrepo en torno a las relaciones entre cuerpo, violencia y política, han sido de gran utilidad en la aproximación que se adelanta aquí en torno al teatro colombiano contemporáneo.



José Alejandro Restrepo - *Vidas Ejemplares*



Cabe anotar que entre la filosofía y el arte se desatan canales y rutas de trasmisión y difusión que tienen una pobre expresión en la común y recurrente imagen estática de *vasos comunicantes*. Encuentro una imagen más generosa en la caótica y eficaz estrategia de transporte que surge en el movimiento turbulento de los fluidos en un cuerpo de agua vivo, tal como la describen los limnólogos. En el mundo contemporáneo, el pensamiento filosófico se nutre de las manifestaciones artísticas, tanto como estas se alimentan de dichas reflexiones. Resulta problemático diferenciar, en muchas ocasiones, quién influye a quién o dónde nacen las ideas determinantes que involucran tanto a la creación como a la filosofía del arte en una época como la nuestra.

En este sentido, al hablar de teatro contemporáneo, y distinguir algunos casos del teatro colombiano actual como *contemporáneos*, me remito a las esclarecedoras palabras que el filósofo italiano Giorgio Agamben apunta sobre este término:

El pensador y el artista contemporáneo hace a través de sus manifestaciones las cuentas con su tiempo [...] Toma posición con respecto al presente [...] Pertenece verdaderamente a su tiempo, es realmente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con él ni se adapta a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, no actual; pero justamente a través de esta diferencia y de este anacronismo, él es capaz más que los demás de percibir y de entender su tiempo¹.

Y añade lo siguiente:

El contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le corresponde y no deja de interpelarlo, algo que más que otra luz se dirige directa y especialmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tinieblas que proviene de su tiempo².

Por otro lado, en relación con la delimitación del periodo escogido, señalo que a partir de la década del noventa y hasta el presente, son verificables importantes cambios estéticos en las poéticas del cuerpo dentro de la

1 AGAMBEN, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?". Traducción de Verónica Nájera. Salonkritik [en línea]. http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php [citado el 1 de diciembre de 2008].

2 *Ibíd.*

producción teatral colombiana. Aunque es en ese periodo en donde se concentran: la indagación, las raíces de nuevas miradas y las representaciones y presentaciones del cuerpo que aquí se analizan, se pueden ubicar ciertas manifestaciones o influencias anteriores. Por esta consideración y por razones metodológicas, el periodo que comprende los últimos veinte años se entiende en sus vínculos o relaciones con obras o movimientos teatrales anteriores.

En estas escrituras contemporáneas, reconozco paisajes o zonas recurrentes de indagación en las que, sin pretender proponer un sistema, es posible agrupar los trabajos de creadores representativos de las artes escénicas en Colombia. Dentro de las escrituras de autor, es visible un marcado interés por representar el cuerpo torturado o desaparecido. He aquí una primera zona que llamaré *cuerpo ausente*. Por esta misma vía que interroga la relación cuerpo-política-violencia, existen escrituras escénicas que trabajan en torno a la idea de cuerpo como material en dos sentidos: el cuerpo desde una visión materialista pero, al mismo tiempo, el cuerpo como materia de composición escénica o materia misma de la escritura. Por ello, esta segunda zona la denominó *cuerpo material*. Existe, igualmente, una corriente que, desde hace varias décadas –pero con gran insistencia en los últimos veinte años– dirige sus exploraciones hacia el territorio de lo sagrado. Por tanto, hacia una dimensión del cuerpo ligado a nociones de trascendencia y espiritualidad. Esta última zona la he llamado *cuerpo sagrado*. Estas divisiones o zonas no trazan fronteras definitivas puesto que algunos creadores se mueven entre unas y otras. Son herramientas de aproximación.

Finalmente, tendrán la palabra los propios creadores. Por ello, la tercera parte de la investigación reúne una serie de diálogos denominada *Conversaciones sobre el cuerpo*.

Escritura

La presencia viva de actores y espectadores en un espacio común para compartir una experiencia estética singular define la naturaleza propia del arte teatral. Cualquiera que sea el tipo de obra y por mucho que una determinada propuesta recurra a la virtualidad –a la de la imagen, por ejemplo– prevalece una convención: hablamos de teatro si, y solo si, este encuentro único se realiza de manera directa en el aquí y ahora del espacio escénico.

Cualquier escritura teatral, por tradicional que sea, es escritura *para*, *sobre* y *con* los cuerpos. Pero sobre todo cuando no es tradicional. Me



refiero, por ejemplo, a la escritura que no propone personajes o no se basa en las categorías convencionales de la dramaturgia, y también a la escritura propiamente escénica. De este modo, la idea de *escritura teatral* funciona, en el marco de esta investigación, de una manera amplia e incluyente. Abarca por lo tanto los textos espectaculares, es decir, la dramaturgia de la escena concretada en los montajes mismos.

Joseph Danan, en su libro *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, profundiza en distintas formas de escritura teatral y distingue entre una que se puede denominar *textual* y otra de materiales para la escena. La primera dramaturgia está vinculada al autor, y la segunda, a procedimientos propios del *performance* y de un teatro material. Siendo así, sondeo en estas dos líneas de escritura teatral –teniendo presentes los problemas que encarnan con relación al cuerpo– puesto que en el teatro colombiano contemporáneo se encuentran textualidades del cuerpo en obras de autor y textualidades *del y con* el cuerpo en la escena material de la que habla Danan:

Es en este punto que la dramaturgia se hace verdaderamente problemática. Ya que la acción tiene que ver con un trabajo de lo imaginario al cual las historias de teatro nos acostumbraron que esté ligada, más que al drama, a la mimesis como material y posibilidad de lo imaginario. ¿Qué sería entonces de una dramaturgia que no extrajera su lenguaje de las figuras de la mimesis? Esta cuestión concierne a un gran número de producciones escénicas actuales, aquellas que pertenecen a la galaxia posdramática o, para decirlo de otro modo, adramática³.

El interés por este tema proviene, además, de las valiosas ideas que al respecto han manifestado investigadores tan atentos al devenir actual del teatro en Latinoamérica como, por ejemplo, Ileana Diéguez. En su profundo estudio sobre lo que denomina *escenarios liminales*, la autora dice:

Una parte importante del teatro latinoamericano de las últimas décadas ha desarrollado sus creaciones a partir de las escrituras corporales de los actores, de las improvisaciones y hallazgos escénicos. Creo que la noción de *performance text* basada en el trabajo performativo –en el sentido de ejecución

3 DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris, Actes Sud – Papiers, 2010, p. 34. Traducción de la autora.

actoral, o incluso de representación– puede dar cuenta de las teatralidades corporales que desde los ochenta se fueron desarrollando en América Latina⁴.

De igual modo, esta investigación se detiene, como también señalé, en el análisis del *performance* como forma híbrida a través del estudio de casos ejemplares. En esta práctica se dan cita distintos lenguajes artísticos que se concentran en el cuerpo del ejecutante y sus acciones presentes. Como lo han señalado muchos estudiosos del teatro y como, de nuevo, bien lo resume la investigadora Ileana Diéguez:

Un estudio de los entrecruzamientos entre las prácticas teatrales y las artes performativas tendría que reconocer la performatividad como aspecto fundamental de la teatralidad, en tanto ejecución o puesta en práctica de imágenes a través del cuerpo del actor. Lo que en el teatro se ha denominado “texto performativo” implica una escritura gestual, una práctica corporal⁵.

Por su parte, Tracey Warr ha señalado de modo certero que “los artistas del *performance* han luchado por demostrar que el cuerpo representado posee un lenguaje propio y que este lenguaje, como otros sistemas semánticos, es inestable. En comparación con el lenguaje verbal o el simbolismo visual, ‘las partes del discurso’ del lenguaje corporal son relativamente imprecisas”⁶.

Por otra parte, hoy en día se mantienen vivas en Colombia manifestaciones de escrituras teatrales, en las que el cuerpo del actor busca encarnar personajes y en las cuales como dice Ariane Mnouchkine, “el actor debe trazar con su cuerpo el retrato y los actos de un héroe en líneas bien marcadas, sin vaguedad ni medias tintas, con el impulso y el control del dibujante al que arrastra su mano y que oye siempre a su pluma rascar sobre el papel”. Allí el actor “tiene por tarea hacer, cual cirujano frío y apasionado a la vez, la anatomía pública de un alma”⁷. Teatro sustentado en la categoría de la fábula en el que, de acuerdo a esta comparación, el actor

4 DIEGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007, p. 27.

5 DIEGUEZ, *Op. cit.*, p.23.

6 WARR, Tracey y JONES, Amelia. *El cuerpo del artista*. Londres, Phaidon Press Limited, 2006, p. 13.

7 MNOUCHKINE, Ariane. “El teatro es oriental...”. En: *Tendencias Interculturales y Práctica Escénica*, edición a cargo de DAVIS, Patrice y ROSA, Guy. México, Grupo Editorial Gaceta, 1994, p. 254.



dibuja en la escena los claros rasgos de un personaje. Pero que, además de invitar a pensar el arte del actor como el arte del dibujante cuando posee una gran precisión, remite a la imagen de un cuerpo que traza signos o suertes de jeroglíficos en el espacio, lo que permite afirmar que el actor reescribe las obras con su cuerpo en el espacio de la escena.

De otro lado existen escrituras del cuerpo cercanas a lo que se ha llamado *teatro posdramático*, que le abren justamente al cuerpo del actor la posibilidad de escapar, de acuerdo a las ideas de Hans-Thies Lehmann, de los significados que la literatura dramática le impone. Son propuestas teatrales en las que el cuerpo deviene en sí mismo una misteriosa escritura puesto que:

se trata más bien de la autenticidad de la presencia de los actores tomados individualmente, que han dejado de ser los simples portadores de una intuición exterior a ellos que provenga del texto o del director. Siguen una lógica corporal propia dentro de un marco prefijado: impulsiones escondidas, dinámica y mecánica de la energía del cuerpo. Así se vuelve problemático considerarlos como agentes del discurso del director o de un eje de juego del teatro exterior a ellos⁸.

Las escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo oscilan, entonces, entre la tradición y la ruptura o si se quiere, entre teatro dramático y teatro posdramático. Sirva como ejemplo de un teatro dramático contemporáneo la obra *Apesta*, del joven dramaturgo y director Víctor Quesada. La obra es el resultado de un laboratorio teatral con actores y bailarines con los que este autor compartió la experiencia de ser extranjero en Londres. De una interesante búsqueda sobre las condiciones de vida de los inmigrantes de toda procedencia, se llega como resultado a una escritura sobre la convivencia forzada y la soledad compartida en la que el cuerpo apestoso del otro es tema central. También el dispositivo creado a manera de puesta en escena refuerza ese universo de hacinamiento, desconfianza, asfixia y dificultad para soportar las presencias físicas en una convivencia infernal, mediada por la culpa común de tener el cadáver de otro habitante de la casa descomponiéndose en el patio, pues la obra tiene

8 LEHMANN, Hans-Thies. Serie de extractos escogidos por CHEVALLIER, Jean-Frédéric del libro *Postdramatisches Theater*. En: *Coloquio Internacional sobre el gesto teatral contemporáneo* (noche de teatro) Alemania/Colombia/España/Francia/México, México D.F. UNAM/Escenografía/Proyecto 3, 2004, p. 32.

lugar en una vieja casa del barrio Chapinero de Bogotá, donde los espectadores entran por pequeños grupos a la intimidad abyecta de cada uno de los personajes. Al encerrarse con ellos en cuartos de atmósferas viciadas y malos olores, el espectador se ve obligado a penetrar en una intensa y particular experiencia de mugre y de sordidez, pero también a descubrir los rituales personales, los anhelos, las frustraciones, los sentimientos que atormentan o mantienen vivos a estos cuerpos maltratados.

Es pues a través del cuerpo –de esa cercanía que el espectador tiene con sus sudores, texturas, temblores– que los actores de *Apesta* nos acercan a la dimensión humana de sus personajes. Es gracias a la contundencia del juego físico cercano, y de una escritura y una puesta en escena experimental basada en un compromiso sensorial, que nos involucramos de manera casi indecente con esas vidas privadas, anónimas y desesperadas.

Del mismo modo, *Las danzas privadas* de Jorge Holguín, una de las más recientes creaciones del grupo antioqueño Matacandelas, hace parte de un teatro no convencional que aún mantiene lazos firmes con el género dramático, en el cual las preguntas por el cuerpo son neurálgicas. Mediante una puesta en escena que conjuga, como es ya tradicional en los trabajos del grupo, una búsqueda de las posibilidades poéticas de enunciación de la palabra con un lenguaje plástico del movimiento del cuerpo, se activa una dramaturgia hecha de fragmentos de documentos privados del bailarín y coreógrafo Jorge Holguín (Bogotá, 1953 - Copenhague, 1989), ahora personaje, con las invenciones lúdicas que nos permiten, como espectadores, asomarnos sin sentimentalismos a ese material privado. El movimiento es cercano a la danza, pero también alejado de ella. Es distanciado, puesto que es la vida, o más bien el tránsito entre la vida y la muerte del bailarín, el motivo central de la obra. Por lo tanto los actores no bailan, sino que más bien citan al baile para completar la narración de ese cuerpo condenado a una temprana desaparición, al deterioro acelerado de los órganos. Todo en la obra –las palabras que describen malestares físicos y sus remedios, las citas coreográficas, la piel expuesta del enjuto cuerpo del actor que representa a Holguín– nos lleva al cuerpo enfermo, a su fragilidad, pero también a su fuerza y a su gran poder creativo.



Cuerpo

Puesto que el teatro es un arte de la presencia y del encuentro, el cuerpo y los cuerpos en sus diversos roles, estados y significados, sustentan la naturaleza de todo lenguaje teatral, clásico o contemporáneo, tradicional o de ruptura, teatro de autor dramático o teatro de experimentación colectiva, danza-teatro o *performance*.

El cuerpo como tema o como indagación es por lo tanto indisoluble de una interrogación sobre las búsquedas distintas y múltiples del teatro contemporáneo. En la práctica teatral la presencia física de los actores, la relación de sus cuerpos entre sí y la relación de ellos con el espacio, con los objetos y con los espectadores, son el fundamento del proceso de creación a través del cual se constituye una escritura particular que se revela en el evento artístico. La mayoría de los programas de formación actoral se concentran en el entrenamiento técnico del cuerpo y en el desarrollo de la sensibilidad corporal. Es común referirse al cuerpo del actor como su propio instrumento. En el teatro el cuerpo es medio y herramienta, forma y contenido; muchas veces es el qué y el cómo de la obra artística. Pero no del mismo modo ni respondiendo a una misma comprensión del difícilmente definible concepto de *cuerpo*.

El cuerpo es el tema central de buena parte de las obras y de las teorías estéticas de reconocidos creadores teatrales desde hace más de un siglo. La preocupación por la especificidad del lenguaje teatral en la modernidad y por la manera como el teatro representa la experiencia humana –o por las formas como este puede escapar al problema de la representación de la realidad para ser una experiencia autónoma, un realidad otra, a través de unas poéticas particulares– ha llevado a dramaturgos, actores, directores y teóricos a indagar sobre el cuerpo desde diferentes ópticas. Los lenguajes escénicos contemporáneos se tejen en torno a esa misma pregunta y en torno al fenómeno de la presencia.

Es, en el siglo xx y en el joven siglo xxi, más que en ninguna otra época anterior, cuando el teatro se concentra de manera muchas veces obsesiva en el problema esencial del cuerpo. Desde que Peter Szondi identifica el inicio de la crisis del drama a finales del siglo xix⁹ –crisis vinculada a la crisis de la modernidad, a la crisis de la razón y a la idea de crisis del

9 SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno*. Madrid, Ediciones Dyckinson, 2011.

sujeto– las revoluciones estéticas dentro del mundo del teatro se suceden sin intervalos. Todas ellas proponen, de una manera o de otra, miradas peculiares, nuevas, profundas, sobre el asunto central del cuerpo.

El problema del cuerpo es crucial tanto en la escritura de autores teatrales y en obras como las de Samuel Beckett o Jean Genet, o posteriormente de Marguerite Duras y Bernard Marie Koltès. Así mismo en las propuestas creativas de directores que desde Edward Gordon Graig, Tadeusz Kantor o Jerzy Grotowski, se dedican apasionadamente a los lenguajes corporales. También se encuentran en los profundos postulados de Antonin Artaud, de los que se reclaman seguidores no pocos de los creadores contemporáneos, y muy recientemente en búsquedas como las del artista belga Jean Fabre, entre muchos otros.

Por su parte, en América Latina el cuerpo también ha sido motivo de importantes exploraciones creativas. En las experiencias del grupo peruano Yuyachkani, en las del Teatro de los Andes en Bolivia o, a través de una estética muy distinta, en las del teatro del creador argentino Emilio García Wehbi, el cuerpo es territorio de permanentes indagaciones y objeto o medio de escrituras teatrales de diversa índole. Desde estas constataciones es posible reflexionar sobre las escrituras de los autores colombianos hoy, y más allá de las escrituras textuales de los cuerpos, sobre aquellas escrituras escénicas que se configuran en los espacios de la escena contemporánea.

De igual manera, algunos creadores colombianos se dedican hoy a apasionadas indagaciones sobre el cuerpo, porque preguntarse por el cuerpo en Colombia es, además de interrogarse por esa especificidad del lenguaje teatral, abordar asuntos tan importantes como el de las identidades, las sexualidades o los discursos de poder que en nuestro país atraviesan las distintas visiones del cuerpo. Es abordar temas tan difíciles como el del maltrato o la violencia cotidiana sobre los cuerpos. Y significa también cuestionar, a través de los medios del teatro, lo que en las lógicas destructoras de la guerra deviene el cuerpo humano, así como preguntarse por las posibles representaciones de los cuerpos ausentes de los desaparecidos.



Natalia Restrepo - *Performance a la cera y el tiempo perdidos*

Por supuesto, al decir *cuerpo* se establece una cercanía hacia un concepto problemático que en cada universo poético se conforma gracias a relaciones diversas establecidas por los creadores y en el que se reconoce una gran complejidad. Hablar del cuerpo es hablar, desde un punto de vista materialista, del ser en su totalidad. Así es concebido en las escrituras de autores como Víctor Viviescas o Fabio Rubiano. De igual modo en trabajos como los de José Alejandro Restrepo, Mapa Teatro o en los *performances* de Natalia Restrepo.

Pero de otro lado, esta asimilación cuerpo-ser no es directa ni explícita en los discursos que ciertas obras vehiculan. Las divisiones entre

las nociones de cuerpo, mente, alma, espíritu siguen apareciendo dentro de muchas obras en las que el cuerpo es un tema central, especialmente en las exploraciones que se identifican con un teatro *sagrado*. Tendencia en la que, por muy variadas razones, sería plausible incluir a creadores como María Teresa Hincapié, Beatriz Camargo, Álvaro Restrepo y al grupo Varasanta.

En este sentido, una indagación de las poéticas del cuerpo que los artistas del teatro colombiano construyen, y un análisis de las formas que eligen para materializar sus ideas, se convierte en una posibilidad de mirarnos en el lenguaje artístico. Preguntas como: ¿quiénes somos?, ¿cómo somos?, ¿qué deseamos?, ¿cómo nos relacionamos?, ¿cómo nos presentamos?, y ¿cómo nos representamos?, acompañan esta reflexión sobre el tema del cuerpo en el teatro colombiano.

Cuerpo ausente

En lo que se puede denominar la *explosión del yo* como ente poseedor de un centro, de un eje fundador capaz de ejercer acciones de acuerdo a su voluntad libre sobre el mundo, también la idea de cuerpo se ve afectada profundamente. Esta explosión del *yo* desemboca en la constitución de un individuo “estallado” que, según las ideas expuestas en el trabajo teórico de Víctor Viviescas, experimenta una relación particularmente conflictiva y extrañada con su propio cuerpo.

La unidad ahora perdida, la completitud imposible para el individuo de hoy, genera una dramaturgia de fragmentos en relación con una realidad que no permite ser comprimida y organizada arbitrariamente. En tales escrituras contemporáneas, la fragmentación del cuerpo aparece tanto en la forma como en los temas y de manera notoria en las obras colombianas actuales, en las que según Viviescas podemos identificar una “pérdida de la distancia del yo al mundo y del yo al sí mismo del protagonista de la acción”. Y en las que “esta pérdida de la distancia se expresa también como indiferenciación entre cuerpo y alma, entre lo exterior y lo interno,



entre lo material y lo espiritual: sujeto que es cuerpo, cuerpo que no es conciencia, conciencia que no es posesión ni dominio del lenguaje”¹⁰.

Frente a estas escrituras de la ausencia y del cuerpo torturado, me detendré largamente en el siguiente capítulo, cuando analice la obra de la artista antioqueña Victoria Valencia y la del propio Víctor Viviescas.

Cabe mencionar, dentro de esta zona denominada *cuerpo ausente*, el trabajo del dramaturgo y director caleño Enrique Lozano. En su obra *Fotocopia*, por ejemplo, el personaje del escritor aparece vinculado a la figura paterna. El propósito y, al mismo tiempo, el gran problema de dicha figura, que engendra a sus hijos a través de la escritura, es escribir los cuerpos, intentar darles carne y sentimientos, cuando se sabe que finalmente solo es tinta lo que corre por la venas de todos ellos. La pregunta por las posibilidades que tiene el lenguaje de dibujar y de accionar cuerpos –que además se convierten en una intensa expresión de sensaciones y emociones– recorre las distintas obras de Enrique Lozano. Las obras de este autor se diferencian de buena parte de otras obras abordadas en esta investigación por sus rasgos sensuales, por la exploración que en ellas se efectúa del complejo fenómeno de la percepción:

EL OTRO ... Tu cuerpo es un recipiente de agua salada. A veces quisiera dejarlo todo y dedicarme a vos. Dedicarme a estudiarte. Como un biólogo. Como un biólogo marino. A diseccionar cada una de tus reacciones ante cada una de mis caricias. A separar y clasificar esa amalgama de gemidos que emitís. A lograr una taxonomía completa de tus movimientos. A veces siento que sería más feliz si sólo estuviéramos los dos en el mundo pero entonces despierto [...]”¹¹.

10 VIVIESCAS, Víctor. “Dramaturgia colombiana: El hombre roto”. En: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/141/victorviviescas.htm>, junio-diciembre de 2006

11 LOZANO, Carlos Enrique. *Los difusos finales de las cosas*. México, Editorial Paso de Gato, Cuadernos de Dramaturgia Internacional, No. 8, 2004, p. 18.

Enrique Lozano - *Otra de leche*

En cada una de las obras de Lozano, los personajes realizan un gran esfuerzo por explicar en detalle las sensaciones que los asaltan o envuelven en su relación con los otros, con el mundo. Lo cierto es que esta indagación del cuerpo a través de un interés obsesivo por lo que cada cuerpo siente, por la manera como en él se dan los procesos físicos y psicológicos y, antes que nada, por los fenómenos perceptivos que lo cambian constantemente, sitúa la obra de Enrique Lozano en un lugar especial frente a las escrituras del cuerpo.



En esta escritura los personajes generalmente se distancian de sí mismos para describir, narrar y explicar lo que les pasa y lo que sienten. *Otra de Leche*, la obra de Lozano que mejor responde a la problemática del cuerpo violentado, presenta como tema principal los actos diversos y terribles a través de los cuales unas personas disponen del cuerpo del otro. Mediante el ejercicio perverso de sus imaginaciones y de su poder, lo convierten en víctima totalmente indefensa. La forma en la que la palabra de cada uno de los personajes va distinguiendo, paso a paso, lo que le sucede al cuerpo herido, conduce a una extraña frontera entre una claridad atroz, entre la conciencia del mal y la fascinación por lo que es un cuerpo en cualquiera de sus estados, momentos o circunstancias. Incluso cuando un cuerpo se va lentamente desangrando:

A Y yo corro y caigo y corro y caigo en una acrobacia interminable, en un esfuerzo fútil por retener lo que queda de mi aliento en este cuerpo roto. Pero ya no hay nada sino el pffffffffffffff. Ya no queda sino el pffffffffffffff que me alienta, que me impulsa. Porque si no fuera porque siento cómo el aire se va escapando de mi cuerpo, porque si no fuera por esta turbina extra que descubrió el cuchillo en mi ser no podría estar corriendo como lo hago. Y ahora viajo y soy libre y más que correr vuelo y me desplazo a una velocidad inverosímil, con los pies ligeros como trocitos de algodón que rozan el suelo nada más¹².

Cuerpo material

De la generación de artistas que consolidan su trabajo teatral a partir de los años noventa, algunos abrirán otros caminos de indagación sobre el cuerpo que son definitivos para comprender nuevas poéticas no solo del teatro sino del arte colombiano contemporáneo. Mapa Teatro, y concretamente su obra *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos*, es claro ejemplo de ello. Por esta razón, será objeto de amplia reflexión en el siguiente capítulo.

12 LOZANO, Carlos Enrique. *Teatro Escogido 2001-2005*. Cali, Editorial Universidad del Valle, 2008, p. 237.

Sin embargo, una mirada atenta sobre las nuevas escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo, conduce a preguntarse por ciertas obras que se sitúan en un lugar de encuentros y cruces entre diversas disciplinas artísticas, y que eligiendo a menudo el arte de acción o el *performance* como una de sus principales formas expresivas, generan interrogantes esenciales sobre la teatralidad y sobre las novedosas dramaturgias y relaciones con el espectador que ellas construyen. Dice al respecto Ileana Diéguez:

Del sometimiento del actor a la *mise en scène* como representación de un texto previo que incluso le sobrevive como escritura dramática, deriva la situación de un actor sometido a interpretar la creación del dramaturgo/director. La otra manera de concebir el hecho teatral, como creación escénica donde el texto dramático es agujereado, debilitado, y no funciona como dispositivo esencial, también implica otras formas de participación en el proceso creativo, especialmente para el actor que ya no es *intérprete* de un personaje, sino *creador* de una entidad ficcional, co-creador del acontecimiento escénico o incluso *performer* que trabaja a partir de su propia intervención o presencia¹³.

Desde diferentes perspectivas o estrategias de aproximación conceptual sitúo a esa otra corriente que he llamado *cuerpo material* en la que, entre el teatro y el *performance*, el cuerpo del artista es concebido como material y el arte de acción como escritura.

En esta línea menciono el trabajo del artista caleño Rosemberg Sandoval, quien provoca un choque en la sensibilidad de los espectadores, detonando preguntas de orden no solo estético sino moral, al utilizar en 1999 a un indigente de las calles de Cali para pintar con él y con su mugre, las pulcras paredes del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali¹⁴. Ya antes este artista de la acción había literalmente escrito en las paredes del Museo Antropológico de Guayaquil en 1984 con una lengua humana que se iba consumiendo en su contacto con el muro en el acto de escribir. El referente me parece importante cuando hablamos de las escrituras del

13 DIEGUEZ, *Op.cit.*, p.23.

14 SANDOVAL, Rosemberg. *Mugre. Performance*. <http://www.rosembergsandoval.com/mugre.htm>



cuerpo en Colombia porque, si bien Rosemberg Sandoval se sitúa en el arte del *performance* –desde ningún punto de vista desde el teatro– sus obras son representativas por la manera como el cuerpo es concebido y tratado como objeto y material, en la historia reciente del arte colombiano.

Desde el teatro, cabe mencionar el lugar que ocupa el cuerpo en el trabajo del director y dramaturgo Fabio Rubiano Orjuela. Su escritura y sus puestas en escena trascienden la ostensible presencia del cuerpo en el teatro, propiciando acercamientos a temáticas que pueden oscilar entre una compleja relación laica con el concepto de santidad, y una posición moral del sujeto contemporáneo ante aspectos cotidianos como la niñez, la maternidad, las relaciones familiares. Un contundente ejemplo es la obra *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008), donde aparece un abordaje específico del tema del cuerpo.

En *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* la materialidad accede a un interesante nivel. La usurpación se consume: el hombre crea el mundo que desea. El Doctor V, personaje central (con ecos en otros doctores: el doctor Frankenstein, el doctor Moureau, el doctor Jekyll; personajes que hacen parte de nuestro imaginario literario y, específicamente, de lo que podríamos llamar nuestra “primera literatura”), crea para el lector/espectador su imagen del mundo. La materializa, la hace carne. Pero también hace manifiesta su condición de obra inacabada. Seis niños –sus criaturas, sus homúnculos, sus humanoides, sus títeres, sus autómatas– habitan en el universo cerrado que el Doctor V ha concebido, avalando su acción en fines perversamente altruistas y paternales. Son conscientes, son racionalmente activos, están cruzados permanentemente por su condición de creados. Y es evidente, desde el principio de la obra, que ha llegado el momento de tomar decisiones, atravesar el umbral, romper el cerco y liberarse.

P Miro yo.

BLANCO (*Deteniéndolo*).

No, yo miro.

(*Mira*).

Le están poniendo un vestido de niña.

(*Vuelve a mirar*).

Le pusieron flores en las manos como si fuera una novia o una niña en la primera comunión.

(*Todos se ríen menos F*).

F No.

- BLANCO** Sí y lo están peinando por la mitad.
- F** No, no, no, no, eso a él no le gustaba, siempre se despeinaba después de que salía de la sesión de limpieza y despiojamiento.
- LUCAS** Vámonos.
- F** ¡Él no es una niña, lo están confundiendo con alguien, él no es una niña!
- P** Le va a cambiar de sexo.
- TINA** No puede.
- P** Sí puede.
Sí puede.
- F** Al Doctor le gustan los experimentos.
(Todos se quedan mirando a P).
- LUCAS** Vámonos ya, si nos descubren nos van a castigar. Ya tengo miedo.
- TINA** ¡Pues lárgate tú, baboso!
- LUCAS** Se va a poner bravo, los muertos cuando se ponen bravos vuelven. Vámonos.
- P** Los muertos no vuelven nunca.
(Todos voltean a mirar a F).
- LUCAS** Yo los he visto en el dormitorio.
- P** Mentira. Todos sabemos que quien te visita y te mete las manos no es un fantasma.
(Todos ríen).
- BLANCO** Ya está listo.
(Mira de nuevo).
¡Vienen para acá!¹⁵

En palabras del dramaturgo Javier Gámez “los niños son objeto de estudio, son el producto de una abstrusa tentativa científica. Y son tratados desde esa condición. La escuela, el laboratorio, el orfanato, la cárcel de menores, el hogar –¿el manicomio?– se funden y crean un escenario de indeterminación en el que lo corporal se establece como centro de experimentación”. Comenta además que “el cuerpo infantil se muestra fragmentado y la cruda intervención de su sustancia lo complejiza. Su pretendida ternura se expurga. El cuerpo es invadido, revalidado, acomodado, hibridado. Esta es la

15 RUBIANO, Fabio. *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*. Texto en formato pdf. [En: http://www.petrateatro.com](http://www.petrateatro.com), p. 9-10



característica esencial del nuevo monstruo que Rubiano ha concebido: sus cuerpos ya no son sus cuerpos, son ahora cuerpos-hipótesis”¹⁶.

La percepción del niño en el texto de Rubiano –y en la puesta en escena que dirigió– crea una atmósfera de ambigüedad y tensión muy poderosa porque allana justamente la visión canónica, protegida y fabulada de la infancia, especie de burbuja pretendidamente impenetrable que no tiene reparo en hacer estallar:

TINA No quiero tener un papá que solo me lleve al colegio, me compre helados o me saque al parque como a un perro, quiero un papá que me quiera.

DOCTOR V *(Le agarra el pelo y la inclina).*

Niña insípida, sin gracias, sin curvas, seca, plana, lisa como una mesa de disecciones, hueles mal, podrido, la boca te hiede a rancio, transpiras como animal. Material de desecho.

(La suelta. Se arrepiente de inmediato. Llora.)

Te insulté...

Mi boca te insultó.

¿Me perdonas, perdonas a mi boca?

TINA ¿Me quieres?

DOCTOR V Mucho.

TINA *(Se quita los zapatos y se acuesta).*

No voy a hacer ruido.

*(Oscuro)*¹⁷.

Cuerpo sagrado

En el año 1990 María Teresa Hincapié –después de hacer parte del grupo Acto Latino, de profundizar en los lenguajes teatrales con el director Juan Monsalve, de incursionar en la danza-teatro en la versión de *Ondina* de Álvaro Restrepo y de adentrarse decididamente en el campo del

16 GÁMEZ, Javier. "Reflexiones sobre la dramaturgia de Fabio Rubiano". Documento de Word inédito, 2012, p. 3.

17 RUBIANO, *Op. cit.*, p.47-48

performance junto al artista plástico José Alejandro Restrepo– gana el primer premio del XXXIII Salón Nacional de Artistas con su obra *Una cosa es una cosa*. Este *performance* es descrito así por Germán Rubiano:

Acciones reiteradas y llenas de paciencia y cientos de objetos cotidianos desempacados y organizados demarcando un mínimo espacio y, una y otra vez distribuidos, creaban una alegoría conmovedora de las largas jornadas de trabajo y de la existencia monótona y sin horizontes de mucha gente del mundo, pero especialmente de los países subdesarrollados¹⁸.

Una cosa es una cosa marca un momento decisivo para los distintos caminos de las indagaciones sobre el cuerpo que se dan en el teatro colombiano contemporáneo. Todo el trabajo de María Teresa Hincapié, anterior y posterior a este *performance*, es un trabajo del cuerpo, con y sobre su propio “impresionante cuerpo”, según el consenso general de diferentes artistas y personas allegadas a su vida y su trabajo creativo. Esta obra hace particularmente visible, en el panorama del arte nacional de principios de los años noventa, la fuerza de los lenguajes corporales. A partir de entonces, a través de distintas obras en las que se revela el gran interés de María Teresa Hincapié por una dimensión sagrada del quehacer artístico, su influencia será definitiva en toda una generación de jóvenes *performers*.

Para un acercamiento mayor a la obra de esta importante artista, remito al lector al libro *Elemental. Vida y obra de María Teresa Hincapié* que contiene una investigación realizada por Julián Serna, Nicolás Gómez y Felipe González. En dicho estudio se sitúa la obra de la artista en el lugar que esta ocupa en la historia reciente del arte en Colombia y, particularmente, de las artes del cuerpo. Así mismo, se abre con dicha investigación un espacio crítico necesario sobre las relaciones entre arte y ritualidad, en las que se encuentra inmersa buena parte de la obra de María Teresa Hincapié.

Desde esta mirada de un teatro ritual, no solo el artista sino el espectador, y todo aquel que participa de la obra, experimenta una tentativa de sanación a través del arte. Es interesante identificar que el espectador es, de alguna manera, concebido como un enfermo que necesita curación. De él no se espera tanto una actitud crítica, distanciada, sino la entrega de un

18 RUBIANO, Germán. "XXXIII Salón Nacional de Artistas". En: *Elemental. Vida y obra de María Teresa Hincapié*. Grupo de Investigación "En un lugar de la plástica". Bogotá, Laguna Libros, 2010, p. 115.



oficiante. Con relación a este asunto, en sus análisis del teatro de Brecht, Walter Benjamin afirma que la principal ruptura que el teatro épico efectúa frente al teatro aristotélico es la de su completo alejamiento de la catarsis: “Lo que se ha eliminado de la dramaturgia brechtiana es la catarsis aristotélica, la exoneración de las pasiones por medio de la compenetración con la suerte conmovedora del héroe”¹⁹. Esta corriente del *performance*, apartada por numerosas razones del teatro como lenguaje, arte de acciones que el artista sin necesitar de un personaje ejecuta a título personal, mantiene sin embargo un vivo y estrecho nexo con la intención catártica del teatro aristotélico, al punto incluso de exacerbar de manera notable la idea de curación de cuerpo y espíritu por medio de la experiencia estética.

Recientemente en la revista *Arcadia* No. 85, dedicada especialmente al cuerpo femenino, un artículo consagrado a la artista del *performance* María José Arjona muestra de qué manera muchos jóvenes artistas se reclaman pupilos, seguidores o, por lo menos, artistas fuertemente influenciados por María Teresa Hincapié. Llama también la atención que los términos empleados por Arjona para describir sus procedimientos y sus indagaciones creativas ponen el acento no solo en la idea del ritual, sino específicamente en la de “rituales de sanación” pues, tal como lo afirma en el artículo, “a través del arte buscaba sanar los traumas que le dejó (un accidente”. Y más adelante, en el mismo artículo, aparece el siguiente comentario para hablar del efecto que, según ella, logran sus prácticas artísticas: “Al final del *performance* es muy bello sentir cómo la audiencia, también se libera a través de la acción [...] Es una liberación colectiva que se da por la decisión de actuar. En Viena, por ejemplo, la gente no quiso interactuar y esa negación deja ver aspectos culturales e históricos que los cruzan como pueblo”²⁰.

Dentro de esta tendencia que reivindica la dimensión sagrada del teatro, los casos son múltiples y siempre distintos. Uno de ellos es el grupo Varasanta. Fernando Montes, su director, es uno de los más fieles herederos en Colombia de los presupuestos y las búsquedas emprendidas por Jerzy Grotowski hace ya algunos decenios. En su continuo trabajo creativo en Colombia, Montes mantiene activa la pregunta por las grandes

19 BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1999, p. 36.

20 ROLDÁN, Natalia. "Instrucciones para vendar una herida. El poder del *performance*". *Revista Arcadia* No. 85 (2012). Bogotá, *Arcadia*, 2012, p. 20-21.

posibilidades del cuerpo como terreno e instrumento de creación, espacio de indagación poética y de arduo entrenamiento, por medio de los cuales cada uno de los actores se entrega a ejercicios que luego, en escena, se convierten en expresiones de gran precisión, cargadas de simbolismos.

El *teatro pobre*, como lo nombró Grotowski, quiere llegar a un despojamiento que propicie la conversión del actor en una suerte de “artista santo” que, al final, solo cuenta con su propio cuerpo. Teatro marcado por un anhelo de trascendencia y para el cual el *trance* es considerado una vía de exploración ejemplar.

Peter Brook, refiriéndose en su célebre libro *El Espacio Vacío* al teatro de Jerzy Grotowski como un teatro sagrado, afirma que para el director polaco:

el teatro no puede ser un fin en sí mismo; como la danza o la música en ciertas órdenes de derviches, el teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo. La mano, el ojo, la oreja, el corazón son lo que estudia y con lo que estudia²¹.

En este sentido, el teatro del grupo Varasanta parece querer responder a este propósito y buscar, a través de un teatro decididamente corporal, esa dimensión sagrada de la que habla Brook.

En comunión con algunas ideas de este teatro sagrado, las aproximaciones al *soma* como concepto que detenta una comprensión holística, no solo del cuerpo y sus funciones sino de la infinidad de relaciones que lo determinan, se han convertido en faro filosófico y en medio técnico para muchos creadores escénicos contemporáneos. Los métodos de Moshé Feldenkrais y de Frederick Matthias Alexander, por ejemplo –ligados a muchas y diversas prácticas de origen oriental sustentadas en la reeducación del cuerpo– no solamente han devenido formas permanentes de entrenamiento para un buen número de actores, bailarines o *performers* en Colombia, sino que alimentan o incluso son la esencia de sus procesos de creación.

El deseo de alcanzar un grado de transformación a través de una comprensión menos disociada y menos fragmentada de todo lo que nos constituye

21 BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona, Ediciones Península, 1994, p. 75-76.



como seres humanos, es traducible en estas búsquedas. La idea de una opción existencial en la que cuerpo y mente, emoción e intelecto, acción y consciencia, no estén desvinculadas, se revela en proyectos artísticos en los que la dimensión estética se encuentra inmersa en ese propósito vital. Arte del cuerpo, artes de la escena, técnicas de autoreconocimiento del cuerpo, saberes corporales, técnicas somáticas, son ideas que se mezclan, se acompañan y se funden en estos caminos de creación. Los linderos entre expresión artística y búsqueda espiritual, entre forma, consciencia y percepción, entre obra artística y postura vital, tienden a borrarse dentro de estos proyectos.



Rosario Jaramillo

En conversaciones sostenidas con Rosario Jaramillo, quien ha participado en numerosos proyectos teatrales de estéticas bien diversas y en

colaboración con diferentes artistas, la actriz bogotana pone en evidencia las relaciones que en los terrenos de lo sagrado existen en teatralidades tan distintas como las de Beatriz Camargo y Álvaro Restrepo. Reconoce igualmente que en su larga y rica experiencia como actriz, dos obras: *La Noche de la hormiga - Tetralogía* de Álvaro Restrepo y *Dónde están mis hijos*, dirigida por Beatriz Camargo, son las creaciones más importantes en su carrera. En ambas, mediante aproximaciones metodológicas casi opuestas, la relación con su propio cuerpo fue especialmente profunda y el trabajo que logró fue definitivo para ella como artista.

La colaboración de Rosario con estos dos creadores se ha mantenido a lo largo de muchos años. En el universo creativo de Álvaro Restrepo, la actriz percibe un lado claramente apolíneo, mientras que en el de Beatriz encuentra rasgos dionisiacos, de celebración de la tierra y de los ciclos vitales. Desde su participación en la obra *Desde la huerta de los mudos* (1986) –en la que Rosario actúa junto a María Teresa Hincapié, Alicia de Rojas y la bailarina y coreógrafa Delia Zapata, entre otros artistas– hasta *Inxilio* (2010), la actriz ha participado en muchas de las exploraciones de Álvaro Restrepo. En ellas identifica una búsqueda de lo sagrado a través del movimiento, de la danza y del aspecto ceremonial de las obras.

Con Beatriz Camargo esa relación con lo sagrado es también muy fuerte, pero se da justamente mediante una idea terrenal de la vida y el teatro. De ahí la noción de *biodrama* y el interés de esta dramaturga y directora bogotana por los elementos, desde una cosmovisión taoísta y su acercamiento a las culturas amerindias. Un cuerpo enraizado en la tierra es lo que Rosario Jaramillo resalta de sus búsquedas junto a Beatriz Camargo.

Es el momento de dirigir la mirada hacia una obra enmarcada dentro de lo que se ha denominado *cuerpo sagrado*. Se trata de *Inxilio - El Sendero de Lágrimas*. La palabra *inxilio* –con la que Álvaro Restrepo bautiza su creación en el marco de las celebraciones del bicentenario de la Independencia de Colombia– es, de acuerdo a sus declaraciones, un regalo que le hizo el poeta colombiano Juan Manuel Roca²². Con esta palabra se alude, en el contexto de la obra, al desplazamiento forzado Colombia. De igual modo, a la dolorosa situación del desterrado. Aquel a quien únicamente le

22 ENTREVISTA con Álvaro Restrepo. Bogotá, 24 de octubre de 2012. Entrevistador: Ana María Vallejo.



queda la marcha obligada y permanente como condición de vida dentro del propio país.



Álvaro Restrepo - *Inxilio*

Esa marcha forzada de cientos de colombianos –que son los “expulsados”, las personas sin territorio a causa de la guerra y de las apropiaciones de tierra por parte de grupos violentos– es el motivo principal de *Inxilio*. En un comentario que el antropólogo y escritor Alfredo Molano publica en el diario *El Espectador* del 18 de Diciembre del 2010, presenta detalladamente el evento artístico:

Inxilio: El sendero de lágrimas, de Álvaro Restrepo, maestro del cuerpo, en colaboración con el artista cartagenero residente en Londres Oswaldo Maciá, presentada en Bogotá la semana pasada. Doscientas personas –“oficiantes”– en escena, una por cada año de Independencia; desterrados de carne y hueso, llegados de todas partes a la caótica Bogotá, con el mero encapullado encima: cobija, colchón, paño de lágrimas. Rojo, rojo tinta sobre un negro luto eterno. Las únicas voces que se escuchan son las de los “pallabreros”, indígenas y campesinos del Amazonas, de la Sierra Nevada, del Cauca, del Darién, de los Montes de María, de Buenaventura, de Palenque,

de todo lugar donde el tableteo de ametralladoras, la motosierra, la bomba –las bombas– se han impuesto. La obra es introducida por la actriz Rosario Jaramillo con textos de William Ospina y Juan Manuel Roca. Detrás, en la periferia, un canto que sale del centro del corazón, la *Sinfonía de las lamentaciones*, de Henryk Górecki, un compositor polaco muerto el 12 de noviembre pasado, cuando Álvaro Restrepo daba los últimos toques a *Inxililio*. La soprano norteamericana Sarah Cullins, con siete meses de embarazo, acompañada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá, canta las lamentaciones –magma de dolor– escritas por una niña en el muro de una prisión de la Gestapo en la Alemania nazi.

Al final, 25 bailarines de El Colegio del Cuerpo de Cartagena, que fundó y dirige Álvaro Restrepo con Marie France Delieuvin, entonan con sus cuerpos desnudos un canto a la vida. Una flor de medianoche que se abre a la espera de la luz. Llegará, sin duda, llegará para todos.

La obra está dedicada a quien la inspiró, Mónica Restrepo²³. De esta obra se destaca su carácter de gran acontecimiento colectivo, efímero y ritual, rasgo que le permite a Álvaro Restrepo presentar el evento como una *ceremonia*, artística sí, pero situada en el borde mismo entre un colosal rito comunitario y un *performance*, prácticamente irreplicable, en el que se busca que los espectadores terminen sintiéndose en comunión dentro de un acto simbólico, de un orden muy distinto al del espectáculo de masas. Al respecto Álvaro Restrepo afirma, en la entrevista que me ha concedido, que soñaba con un final que no logró concretar, en el que los ejecutantes invadieran lentamente las graderías para sentarse, cada uno, al lado de un espectador al que abrigaría con su propia manta roja, haciéndolo partícipe, mediante ese gesto simbólico, de una realidad que no toca solo a los propios desplazados²⁴. Despertar la compasión, en un sentido religioso, era uno de los objetivos de una conmemoración creativa en la que no había mucho que celebrar. Allí solo era posible celebrar el encuentro presente de los cuerpos que, desplazándose en la escena, ejecutaban un gesto artístico. Caminar en el espacio escénico era otra forma de errar sin ser ignorado, como suele suceder en las calles y las periferias de las grandes ciudades colombianas; era, durante el tiempo que duró el evento, un

23 MOLANO, Alfredo. "Inxililio, exiliados en su propia tierra". En: *El Espectador*, Bogotá (18 de diciembre de 2010).

24 RESTREPO, Álvaro. Entrevista realizada el 24 de octubre de 2012.



movimiento artístico, un gesto plástico cargado de sentido. Era la posibilidad quizás de que la simple marcha deviniera danza sagrada.



Álvaro Restrepo - *Inxilio*

Los desplazados reales llegan al centro de un vasto escenario. Los cientos de cuerpos, que allí se congregan, caminan delante de un público silencioso al que ya no se le presenta una ficción evocadora. Sin mediación, se presenta la realidad del que siempre camina. Son ellos mismos, los desplazados, los que ejecutan la simple y a la vez significativa acción de marchar: el acto fatigante y sin esperanza del que deambula sin un destino. Este gran acto colectivo, en el que la presencia de no-actores dificulta las categorizaciones, se convierte en un gesto complejo gracias a la operación mediante la cual Álvaro Restrepo le da un marco a una realidad conocida a través de un dispositivo escénico.

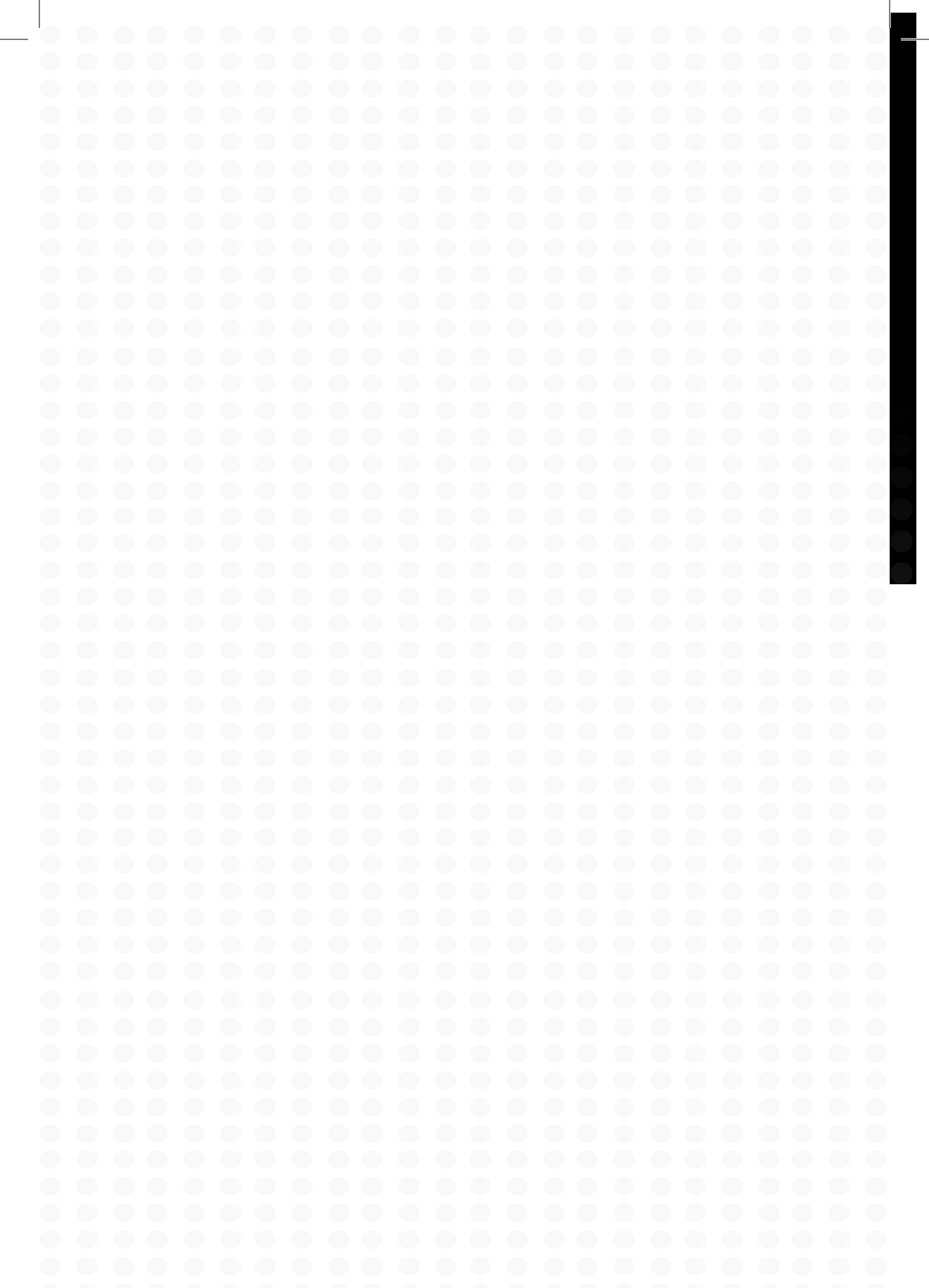
Ya en un estudio de 1994, Álvaro Restrepo sienta las bases de una postura filosófica sobre su propio trabajo artístico: "A mí me interesa recuperar el espacio escénico como espacio ritual de congregación donde me

someto voluntariamente a ser transformado, a ser manipulado, a ser agredido, a entrar en un juego con el oficiante, donde se establecen niveles de comunicación”²⁵. *Inxilio* sustenta su discurso y propone de este modo un homenaje-reflexión sobre el desplazamiento forzado, un manifiesto artístico o poético, una ceremonia que apela a la sensibilidad de los espectadores.

Delimitado el panorama de estos distintos paisajes o zonas de escrituras del cuerpo –textuales, escénicas, dramáticas, posdramáticas; escrituras de cuerpos ausentes, de cuerpos materiales, de cuerpos dentro de las llamadas teatralidades de lo sagrado–, se presenta en el siguiente capítulo una serie de análisis de casos en torno a obras de cinco creadores: Víctor Viviecas, Victoria Valencia, Mapa Teatro, Natalia Restrepo y La Candelaria. Obras representativas de estas *zonas* mencionadas o que pueden ser situadas en espacios de frontera entre una zona y otra.



25 RESTREPO, Álvaro. "Epistemología de la Danza-Teatro". *En: Dirección Escénica. Memorias del Taller Nacional*. Bogotá, Colcultura, 1994, p. 198-199.



Análisis de casos



Cuerpo Ausente

Escrituras del cuerpo torturado. El problema de la representación de la oquedad en las obras *Historia del fin del mundo* e *Infierno* de Víctor Viviescas

Desde la escritura de sus primeras obras: *Crisanta sola*, *soledad Crisanta* y *Aníbal es una fantasma que se repite en los espejos*, el tema del cuerpo y las preguntas sobre las formas dramáticas que buscan abordarlo, son centrales en el trabajo de Víctor Viviescas.

Dicha preocupación es esencial tanto en el corpus de su escritura dramática como en su obra teórica, pues la correspondencia entre la dramaturgia contemporánea y la realidad que esa dramaturgia debe confrontar, es decir, la manera como el autor representa o presenta al individuo “roto”¹

1 VIVIESCAS, Víctor. “Dramaturgia colombiana: El hombre roto”. En: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/141/victorviviescas.htm>, junio-diciembre de 2006.



de las sociedades actuales, está vinculada directamente con el problema de la representación del cuerpo. Surge un gran interrogante: ¿qué formas teatrales pueden dar cuenta de los cuerpos torturados, desmembrados, masacrados y desaparecidos en el conflicto armado prolongado que vive Colombia desde los tiempos conocidos como La Violencia?

Víctor Viviescas, uno de los más reconocidos dramaturgos de una generación que realiza sus primeras obras a finales de los años ochenta, y quien se destaca por la fuerte tensión, evidente en su escritura, entre las dimensiones ética, política y estética de la obra, ha experimentado con las formas dramáticas como parte de un proyecto consciente de dramaturgia en y sobre estos tiempos de guerra.

En sus primeras obras las representaciones, las imágenes, las metáforas y en general las ideas que constituyen una poética del cuerpo, están ligadas a unas formas de escritura que aun haciendo uso de novedosos procedimientos dramáticos, como el tratamiento del tiempo y de las acciones reiteradas que lo problematizan, reposan sobre la base segura de la fábula.

La mayoría de las historias de sus primeras obras se concentran en la ciudad, en sus mitos, sus realidades, sus misterios. En una palabra: Medellín. Una Medellín nocturna de calles peligrosas, extramuros aterradores y bares aún más azarosos en los que sus habitantes pueden todavía ser los protagonistas de dramas personales que el teatro intenta desmontar, criticar, comprender.

En obras como *Crisanta sola*, *soledad Crisanta* y *Prométeme que no gritaré* –ambas parte de una edición que la Universidad de Antioquia realizó del autor en el año 2000²–, el tratamiento del cuerpo está vinculado y a veces sometido a procedimientos tradicionalmente dramáticos. Es posible identificar una tipología de los personajes que evoluciona a lo largo de estos dos dramas y que, a partir de situaciones similares, se transforma con los tiempos, con sus modas y modalidades relacionales.

Víctor Viviescas utiliza la elocuente imagen de un hombre roto para exponer, en sus estudios sobre la representación del sujeto en el teatro colombiano contemporáneo, la tesis de que una dramaturgia de lo híbrido y lo fragmentado se da como una respuesta estética al desmoronamiento de un yo antes unificado. El sujeto, antes inmerso en los conflictos propios del drama, no puede ya resolver sus conflictos con el mundo a través de una acción única, en la que las grandes confrontaciones posibiliten la restitución de un orden amenazado, puesto que el propio yo carece de centro y de principio unificador y organizador (N. del A.).

2 VIVIESCAS, Víctor. *Teatro*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2000. p. 235.

Siendo la ciudad y su noche el espacio-tiempo privilegiado de la acción dramática, sus personajes están basados –tanto en *Crisanta sola, soledad Crisanta*, históricamente anterior, como en *Prométeme que no gritaré–*, en la “fauna diversa” propia de Medellín y sus antros: matones o “pájaros”, sicarios, timadores de bar arrabalero, vendedores de drogas o “jíbaros”, lindas campesinas en busca de fortuna en el mundillo del pobre espectáculo, salsómanas, “tiras”, “tombos”, etc., donde la corporalidad explorada es aquella que constituye y a la vez está determinada por estas tipologías.

En *Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos* la acción se sitúa en la época de la llamada “Violencia”, expresión que, al decir de Carlos José Reyes, se vuelve tautológica en Colombia. Al elegir este preciso momento de la historia colombiana para el desarrollo de su acción dramática, Viviecas se suma a una tradición moderna del teatro colombiano que ha indagado y representado de múltiples maneras ese periodo. Momento que además se identifica como origen de dinámicas sociales y políticas y de prácticas violentas de la guerra colombiana actual. Como bien lo ha mostrado José Alejandro Restrepo a través de sus obras y de sus investigaciones, el cuerpo es objeto de meditadas formas de violencia: “En la historia de Colombia del siglo xx podrían detectarse algunas técnicas y procedimientos violentos sobre el cuerpo que reaparecen con insistencia desde la violencia de los años cincuenta hasta la violencia más reciente”³. Y añade más adelante:

La destrucción de los cuerpos durante las diferentes violencias que ha vivido el país, pasan siempre por una meditada puesta en escena para potenciar sus signos en escritura. El cuerpo es el espacio gramatical de lo visible y lo legible. El cuerpo es el lugar de inscripción desde tiempos inmemoriales, pero también de “excripción”, expulsión y excreción de sentido, sentido *excrito* (en el sentido de Nancy)⁴.

Cabe señalar que en esta obra temprana de la producción de Viviecas encontramos ya una propuesta dramaturgica formal estructurada a partir del personaje ausente (Aníbal), de su cuerpo desaparecido. Así

3 RESTREPO, José Alejandro. *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. Ediciones Uniandes, 2006, p. 14.

4 *Ibid.*, p. 20-21.



mismo, en esta obra ya se encuentra ese lenguaje de las técnicas de muerte, tortura y profanación del cuerpo que posteriormente será profuso en la dramaturgia del autor. Esta triste fascinación por la anatomía del cuerpo profanado es tan importante en la obra de Viviescas como las muertes o el problema del despojamiento de las tierras, y con el paso del tiempo se convertirá en un rasgo determinante de su escritura.

En la entrevista que concede para tratar el tema del cuerpo en sus obras, Viviescas identifica con claridad la relación amor y muerte como un tema conductor de su obra. Para decirlo con sus palabras:

Hay una constante en el trabajo que tiene que ver con la tensión entre amor y muerte, y eso no creo que sea específico mío pero sí lo reconozco en mi trabajo. En general hay algún tipo de carencia, mejor dicho, normalmente hay una vocación de amor, que surge de algún lado, que se enfrenta a algún tipo de carencia o de imposibilidad que normalmente proviene de una presencia de la muerte. Lo identifico en mi trabajo no tanto porque me lo proponga sino porque cuando tengo que hablar de él pienso que es un eje que puede explicar esta situación⁵.



Victor Viviescas - *Yellow Taxi*

5 VIVIESCAS, Víctor. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2012 en Bogotá. Entrevistador: Ana María Vallejo.

Y por supuesto los cuerpos son los espacios, los territorios del amor y de la muerte en los que el drama se concreta o toma forma. Si bien se constata con el autor la persistencia de los temas mencionados, también se pueden notar una evolución y unos cambios radicales en estas escrituras del cuerpo-territorio de amor y muerte a lo largo de treinta años de creación. Nuevas miradas sobre el cuerpo torturado y desaparecido han generado en Viviescas nuevas formas de escritura.

La Historia del fin del mundo e Infierno, dos de las obras más recientes del autor y centrales para el tema de este estudio, son escritas después de *Yellow taxi* o *La Esquina* o de cómo murieron los futbolistas que mataron a Karim, una obra que marca un movimiento decisivo en el tránsito creativo de Viviescas. En esta, el "combo" de muchachos que protagoniza la pieza habita una temporalidad cíclica y ambigua: el momento antes o el momento después de una muerte que se repite sin cesar mientras haya funciones de la obra: "Aquí hay una pérdida de identidad, de singularidad o de especificidad de los personajes que se mueven en una especie de nebulosa donde tienen identidades compartidas"⁶. Personajes fantasmas entonces, pero fantasmas encarnados en los actores que justamente, a través de una interpretación de gran intensidad física, nos permite evocar la vitalidad de esos cuerpos asesinados en las "limpiezas" de los barrios populares de la Medellín de los años noventa.

Por otro lado, tanto en *La Historia del fin del mundo* como en *Infierno*, otra gran dificultad está en juego: nombrar lo que no tiene nombre. Contar la historia cuando el relato es imposible; encarnar el cuerpo ante su despedazamiento y su total ausencia.

Al final de *Historia del fin del mundo*, aparece una nota de aclaración sobre la obra. En ella Víctor Viviescas expone de manera precisa su propósito artístico y el procedimiento dramático que encontró consecuente con la intención de hablar de la dolorosa realidad colombiana y, de manera contundente, su postura como autor:

Nada de lo que aquí está escrito es inventado, o casi nada. Cuando la realidad en su crueldad desborda la invención de la ficción, el escritor debe refrenar el deseo de inventar mundos y dar testimonio del que existe, por precario y doloroso que éste sea; o, mejor aún, precisamente por ello⁷.

6 *Ibid.*

7 VIVIESCAS, Víctor. *Historia del fin del mundo*. México: Ediciones y Producciones Escénicas Paso de Gato – Cuadernos de dramaturgia internacional 7, 2010, p. 27.



Ambas obras, *Historia del fin del mundo* e *Infierno*, se construyen mediante un elaborado juego de intertextos: citaciones de obras clásicas, poemas, mitos indígenas, etc. Y sobre todo por fragmentos de testimonios reales provenientes de los informes de Derechos Humanos sobre masacres perpetradas por grupos paramilitares en Colombia.

En la primera obra, a diferencia de la segunda, un mundo de ficción y un frágil asomo de personajes en ese mundo representado tienen lugar. En *Infierno* la ficción no puede ya ni siquiera intentarse. En ambas, sin embargo, lo único que puede aún realmente tener lugar es la palabra que nombra.

La Historia del fin del mundo se estructura en torno al mito del retorno de Ulises, de un retorno ahora sin sentido puesto que a diferencia de la Ítaca resistente y soberana de Ulises, la ciudad latinoamericana moderna se va transformando en una ruina irreconocible. O en todo caso así se nos presenta ese espacio, apartamento o set de televisión, en el que se encuentran el hombre, la mujer y la niña, y que hacia el final de la pieza está descrito así:

El mismo espacio pero derruido. Polvo de arena ha cubierto todo. Están los montones de arena en los rincones y el polvo por todos lados. Quedan las cajas, siempre ahí. El piano. El agua en el piso. ¿Ladridos de perro? ¡Y esa luz de set de televisión!⁸.

También los cuerpos han sufrido las consecuencias del desastre y esos cuerpos, el del hombre que desde el comienzo aparece arruinado y sucio y el cuerpo desnudo de una mujer, despojada desde el principio de la obra, se reconocen como espectros, carentes de una verdadera corporalidad:

El mismo espacio aún más desolado. La ventana no tiene puertas. La MUJER sigue desnuda en su deshabillé rosa. La NIÑA toca al piano una sonata de Chopin. El HOMBRE está completamente agotado. Todos están sucios. Todos están cansados. Todos están muertos⁹.

En consecuencia, la mujer expone cómo es su cuerpo, incompleto y destinado a la caída. Un cuerpo sin todas sus partes, sin todas sus

8 *Ibíd.* p. 15.

9 *Ibíd.* p. 23.

funciones. El personaje se reconoce como texto, como palabra, citación, fragmento de lenguaje poético y nada más:

LA MUJER Estoy sorda y muda.
Caigo.
En la propia inmensidad de mi caída he perdido la voz y la lengua.
Sólo quedan jirones que ya no son míos.
En el propio vacío de la inmensidad de mi caída, sólo restos de un poema de Bataille: “ciegos leerán estas líneas en interminables túneles”...
Yo soy el poema,
yo el fragmento,
yo la hecha de voces que me hablan,
yo la que estoy sola...
Soy yo la que echa a andar detrás de Boyaima...¹⁰.

En este mundo habitado en todo sus rincones por la muerte, este Ulises moderno, gris, trabajador de oficina, intenta un gesto de regreso que no se completa pero que se repite una y otra vez, y en este gesto, solo el impulso de relatar las desgracias de la guerra parece sostenerlo –a él y a la mujer, proyecto de Penélope que ya no espera y que solo puede insistir en tejer el relato de las masacres actuales con otras, igualmente cruentas, perpetradas por los españoles en tiempos de la conquista del territorio americano.

Es este un relato siempre incompleto de las matanzas que van asumiendo por relevos las voces del hombre, de la mujer y de la niña, en sus largas listas de nombres de indígenas muertos en masacres recientes de pueblos colombianos como El Nilo o Caloto, Cauca. Y en estos recitativos está la verdadera razón de ser y de decir de la pieza. El autor asevera lo siguiente:

Me parecía que si no podía representar a esas personas que fueron muertas en esa masacre de la que se habla ahí, sí era importante que volvieran sus nombres. Para mí hay una relación mítica con el nombre que encontré en *Historia del fin del mundo*. Me parece que los nombres hay que

10 *Ibid.* p. 24.



repetirlos, porque creo que el nombre es la resistencia, es lo que queda cuando el cuerpo no está¹¹.

Nos quedan los nombres propios de esos cuerpos torturados como signo y símbolo de su total ausencia. Esas listas de nombres son la única escritura de los cuerpos desaparecidos. Por eso es importante citarlos de nuevo con *La Niña*:

LA NIÑA “Ramiro Velásquez Vargas, Arnoldo Cardona, Evereth Prado, José Vicente Gómez, Arnulfo Arias Prado, Rigoberto Prado, Esther Cayapú Trochez, Fernando Fernández Tor, Ricardo Alberto Mejía...”¹².

Ni esta obra, ni *Infierno*, dan lugar a la esperanza. Únicamente, y sin pretender ser obras de tesis a la manera en que después de Sartre entendemos ese teatro de denuncia de la realidad, nos obligan a leer las listas de algunos de los innumerables asesinados en masacres que son el verdadero fin del mundo, fin del mundo de la razón y del humanismo y triunfo de la crueldad. Esta última entendida, de nuevo, a la luz de las apreciaciones de José Alejandro Restrepo:

“Esta transformación real del cuerpo humano no puede confundirse con los postulados del *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud. En este último caso la “crueldad” es otra cosa. Aunque ambas crueldades señalan de diferente manera un teatro que toca el fin de la *representación*. Lo que sucede en una masacre es una *presentación* del acto de destruir un cuerpo, en lugar del acto mítico y afirmativo de hacer un cuerpo”¹³.

La obra cierra con la breve descripción de la catástrofe, unida al silencio de las voces que nombraban:

La voz se calla
La luz se aleja,

11 VIVIESCAS, Víctor. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2012. Entrevistador: Ana María Vallejo.

12 VIVIESCAS, Víctor. *Historia del fin del mundo*. p. 25-26.

13 RESTREPO, *Op. cit.*, p. 21.

me deja de este lado...
Quedan estas cajas,
los cuadernos de los diarios,
el agua que inunda el piso,
el árbol que está a punto de morir,
el fantasma de un hombre,
el recuerdo de una niña,
la sombra de una mujer...
Ciegos leerán estas líneas en interminables túneles...
Ciegos leerán...
En interminables túneles..."¹⁴.

Infierno fue escrita por Víctor Viviescas a partir de una beca de creación que Iberescena le otorgó en el año 2010. En ella se plantean interrogantes definitivos para esta investigación sobre las poéticas del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo. *Infierno* ahonda en temas que ya habían sido importantes en trabajos anteriores. Y como lo identifica Javier Gámez en un análisis inédito de la obra:

“La Violencia, como momento histórico, es apenas la obertura de una era de barbarie que no cesa. E indudablemente es en el cuerpo donde la barbarie encuentra un territorio de propagación. La agresión infligida sobre el cuerpo es la más directa muestra de violencia. Es palpable, verídica, incontestable. Y es sobre el cuerpo violentado por donde discurre el texto poético de Viviescas”¹⁵.

De un lado, existe una escritura del cuerpo, un acto de autor que todavía busca en el gesto poético nombrar, evocar, señalar, mostrar los cuerpos. Pero de otro lado, desde el texto mismo, entre frases que se detienen ante la inmensidad de la catástrofe, ante la gravedad de la realidad de esos cuerpos, comprendemos las limitaciones, las “insuficiencias” de la escritura, la frustración profunda del artista ante el horror de lo real. Una cita de *Informes* de Peter Weiss, entre las diversas citas que introduce la obra, y entre las muchas que se usan o que van componiendo luego el texto,

14 *Ibid.* p. 26

15 GÁMEZ, Javier. “Apuntes sobre *Infierno* de Víctor Viviescas”. Documento de Word inédito, 2012, p. 1.



formula de manera clara este sentimiento y anuncia el desgarramiento que luego está constantemente presente en la escritura de *Infierno*:

He aquí la derrota del poeta.
Y este comprender que todo
lo emprendido hasta entonces, era falsedad y fracaso,
podía tal vez mostrarle la salida
hacia un nuevo camino¹⁶.

En el interior mismo del texto, *Infierno* plantea una reflexión poética sobre la escritura de un teatro posible que se enfrente a las realidades del cuerpo violentado y desaparecido. La palabra, ese río que fluye desde su origen hasta diluirse como destino, poetiza esa realidad infame al tiempo que se interroga y nos interroga sobre la manera de hacerlo o, más bien, sobre la dificultad de hablar de algo que no sea el vacío:

Al principio era el río
sólo el río es
-sólo el río-
voz que dice
que dice yo
voz que dice
yo que dice
río
No
Ya no soy más
plenitud
Ya no soy más
presencia
Ya no soy
No¹⁷.

16 VIVIESCAS, Víctor. *Infierno*, material dramático. Beca de apoyos a la creación 2011- Iberescena [en línea]. <http://www.iberescena.org/imagen2/file/1306831530-IN-FIERNO-TextoFinal-Version%204-Febrero%202011.doc%20%281%29.pdf> , p. 2.

17 *Ibid.* p.5.

Esta importante y conmovedora obra de Viviescas se nos presenta como un material inacabado, como un ensamblaje de materiales que, como el mismo autor precisa¹⁸, no aspira a completarse en el trabajo de escritura textual. No pretende el estatus de obra terminada y mucho menos cerrada. *Infierno* es pues material teatral que se mantiene abierto, inacabado y al mismo tiempo cargado de posibilidades que cada intento de puesta en escena deberá concretar.

Construida con fragmentos diversos, frases testimoniales de los archivos históricos, partes del *Paraíso perdido* de Milton, la voz interrogante de una especie de sujeto épico, breves frases de lo que hubieran podido decir los personajes si estos fueran posibles, *Infierno* juega a fondo con las citas y conforma una novedosa estructura dramática¹⁹.

En el interior del texto se revela la importancia de la citación como procedimiento, de la cita como material. Estos fragmentos de testimonios que ni se alteran ni se suplantán, que no son intervenidos pero sí entremezclados con la palabra poética en el texto teatral, le confieren una fuerza de denuncia difícil de lograr desde cualquier escena de ficción. La escritura teatral procura un marco que obligue a visualizar en detalle la realidad atroz que de tanto repetirse a medias y maquillada en los diarios nacionales, ya no es verdaderamente vista. El teatro nos hace mirar de nuevo:

En el medio de un área
pintada de rosa
en el centro del mapa
al noroccidente del mapa de Antioquia
en el mapa de Colombia
en la zona rural de...
dos familias fueron cruelmente asesinadas...
ocho personas,
entre ellas tres niños,

18 VIVIESCAS, Víctor. Apuntes de clase, Maestría en Dirección y Dramaturgia, Universidad de Antioquia, 2012.

19 “La cita produce un efecto de heterogeneidad que le quita al universo dramático su unicidad orgánica y lo hace ver como el lugar de una negociación, de un montaje. La utilización, más o menos masiva de la cita en el drama moderno y contemporáneo debe entonces ponerse en relación con la tendencia de epicización, observable desde finales del siglo XIX”. KUNTZ, Hélène. En: SARRAZAC, Jean-Pierre y NAUGRETTE, Catherine. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, «Circé | poche», p. 44.



fueron ejecutadas,
torturadas y ejecutadas,
torturadas y desmembradas,
enterradas en una fosa común...²⁰.

Un poco antes otro tipo de citación, la del infierno poético decía:

(...) una voz que viene de lejos
viene de lejos y dice
viene de lejos y repite
las viejas palabras de Milton
su *Paraíso perdido*(...)²¹.

La yuxtaposición de los acontecimientos recientes y el poema antiguo nos llevan a la evidencia de que esta realidad que la obra enfrenta es “solo infierno”, un infierno concreto que no admite la metáfora. Partes que conforman una nueva escritura de los cuerpos torturados y desaparecidos entonces. Así lo reafirma el autor:

La escritura guarda la huella de que yo no sé qué escribir. Hacer sólo metáforas me parecía también una traición, entonces aparece la posibilidad de escribir en la fisura de una escritura poética de la que ya no se puede decir: “Hablo de un mundo inventado”. Y al mismo tiempo, que no puede renunciar a citar lo que hay: testimonios, muchos textos tomados de la prensa, de las declaraciones en los juicios, de lo que han dicho las personas que aparecieron después²².

Una escritura fragmentaria que se asoma a la catástrofe del cuerpo fragmentado, ya no solo fragmentado en el sentido ni metafórico, ni psicológico, ni filosófico, sino en un sentido literal: cuerpos maltratados, masacrados, desmembrados, puesto que la obra habla de las masacres paramilitares que tuvieron lugar en la historia reciente colombiana. Específicamente, tal como aparece en el texto mismo, masacres acontecidas en el año 2005 en el Urabá antioqueño:

20 VIVIESCAS, Víctor. *Infierno*, material dramático, p. 19.

21 *Ibid.* p. 14

22 VIVIESCAS, Víctor. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2012. Entrevistador: Ana María Vallejo.

El 21 de febrero de 2005
fueron masacradas
ocho personas
en las veredas Mulatos y la Resbalosa,
de San José de Apartadó,
en el Urabá
en el Departamento de Antioquia
al noroccidente
de Colombia²³.

La apostilla que aparece en *Infierno* sitúa la obra por fuera de la forma dramática: “*Infierno* es un momento dilatado del caos en el que coinciden todas las voces, muchas voces, en una suerte de recorrido circular por un lugar que no tiene salida. *Infierno* no es un drama, sino la presencia de unas voces que están ahí sin poder hacer drama. *Infierno* es un lugar y una situación de espera que fuerza a las figuras a desplazarse en una interrogación permanente sobre lo que aconteció, sobre lo que les aconteció, sobre lo que otros padecieron y ellos sólo pueden referir”²⁴.

Ante esta imposibilidad del drama, resultan también imposibles los personajes. No hay cuerpo que representar. Entonces, la búsqueda se dirige a la manera de representar la ausencia, de poetizar la oquedad.

QUEDAD: (De *hueco*). 1.f. Espacio que en un cuerpo sólido queda vacío, natural o artificialmente. 2. f. Insustancialidad de lo que se habla o escribe. Así lo vemos en el DRAE. Oquedad o infierno presente y sin poesía, en el que, en palabras de Javier Gámez, “Dante no se pierde en el bosque, no hay vórtice. Dante transita sin guía, con los ojos bien abiertos, en el aquí y ahora. El infierno persiste, no hay posibilidad de mirar hacia otro lado. El Cocito, el Aqueronte y el Estigio son eufemismos de Mulatos, de San Juan, de Atrato. Dite es una manera sutil de decir Apartadó”²⁵.

Viviescas afirma en la entrevista concedida: “al final, en algún momento, me parecía importante que el lector no se sintiera en un universo

23 VIVIESCAS, *Infierno*, *Op. cit.*, p. 24.

24 *Ibid.* p. 32.

25 GÁMEZ, *Op. cit.*, p. 3.



abstracto. Yo no quiero hablar de nada abstracto, yo sé claramente de qué quiero hablar". Y de lo que habla es de lo real. 21 de febrero de 2005. Ese día, a las ocho de la mañana, un grupo de paramilitares denominado "Héroes de Tolová", en complicidad con la brigada 17 del Ejército Nacional, se abalanzó contra el líder de la comunidad de paz de San José de Apartadó Luis Eduardo Guerra, Bellanira, su compañera de diecisiete años y Deiner, su hijo de once años. Más tarde, hacia el mediodía, el mismo grupo asesinó igualmente a Alfonso Bolívar Tuberquia, a su esposa Sandra Milena, a sus hijos Natalia (cinco años) y Santiago (dieciocho meses) y a Alejandro Pérez, un campesino que se encontraba en el lugar. Las características del crimen conforman un escenario espantoso. La brutalidad del acto es sobrecogedora:

Luis Eduardo Guerra muere por heridas provocadas en el cuello. En el momento de la necropsia no poseía ni la nariz ni las orejas, y presentaba una herida en el abdomen. Alfonso Bolívar Tuberquia fue degollado. La necropsia indica que no fue posible determinar el número de cortes con arma blanca que le hicieron en el cuello. El tórax y el abdomen le fueron abiertos con arma cortopunzante. Además, fue descuartizado. La niña Natalia Tuberquia de 5 años fue también degollada y presenta una herida en el cuello de doce centímetros de longitud por ocho centímetros de profundidad. Su tórax y abdomen le fueron abiertos. En la necropsia de Santiago Tuberquia Muñoz, de un año y siete meses de edad, dice: "tiene un pantaloncito corto de bolsillos talla 3 y un interior azul estampado con conejitos y fresas". Fue degollado, le abrieron el tórax y el abdomen y le sacaron los intestinos. A Sandra milena Muñoz de 23 años la matan con un artefacto contundente, que le introducen en el cráneo. Le abren el tórax y el abdomen, y se aprecia la salida de las vísceras. Además, es desmembrada con amputaciones en varios segmentos de sus extremidades y amputación de la cabeza. Deiner Andrés Guerra de 11 años corrió la misma suerte de los demás niños²⁶.

En *La Representación Prohibida*, Jean-Luc Nancy reflexiona sobre el problema de la crisis de la representación ligada a los acontecimientos de Auschwitz, no solamente como una pregunta por el arte (hasta dónde o cómo puede la obra artística representar lo innombrable o lo inefable)

26 Transcrito del programa *Contravía*. Capítulo: "La verdad de la masacre de San José de Apartadó", dirigido por Hollmann Morris. <http://www.youtube.com/watch?v=LBK2NLT7gRM&feature=relmfu>

sino, de manera más amplia, sobre la crisis de la representación que implica el acontecimiento real como crisis del sentido mismo. Crisis que a su vez plantea preguntas, muchas veces sin respuesta, para el artista²⁷.

La reflexión planteada por Nancy puede vincularse a las preguntas por la representación, por el rol del poeta dramático y por la forma de representar el horror que enfrenta Viviescas en su obra *Infierno*. Él mismo sienta una posición muy clara al respecto:

Pienso que el poeta tiene que ser capaz de apropiarse de la circunstancia de lo otro y vivir su propia tragedia. Pero esa pretensión de la estética que parece que no puede estar en contacto con lo real termina siendo cómplice de lo que acontece. Hay que vivir plenamente las dificultades que el arte tiene hoy pero no nos podemos simplemente encerrar. Podríamos simplemente decir: "es imposible hablar de lo real", "no tiene sentido hablar de lo real". Yo sí creo que hay que hablar de lo real, no creo en una trascendencia que esté más allá de lo real. Creo que algo que me implica a mí como artista es lo real, es decir, no hay una trascendencia. Para mí no hay un invisible que se ponga en una esfera distinta de lo real. Yo he dicho varias veces que entre el arte y la vida lo que hay que resolver es la vida. El arte puede pasar²⁸.

¿Cómo representar la ausencia? Esta cuestión surge en la entraña del mismo material dramático:

(...) soy no
no presencia
no afirmación

27 Frente a este texto, difícil y revelador al mismo tiempo, es importante tener en cuenta las preguntas esenciales que Nancy deja abiertas y que dedica especialmente a Suramérica. En su prefacio dice: "[...] creo que es necesario abrir una reflexión quizás demasiado pocas veces entreabierta: ¿Qué diferencia hay entre Europa y América, particularmente la América llamada "del Sur"? ¿Qué diferencia, en función de la cual parece que la historia de Europa, *en cuanto hizo posible la Shoah*, no continúa en la migración hacia el Nuevo Mundo, sino que se interrumpe o gira de manera irreversible cuando atraviesa el Atlántico? ¿Qué irrupción o qué mutación con respecto a la identidad? ¿Podríamos decir que al cruzar el océano y encontrar otras culturas, cualesquiera que hayan sido las circunstancias de esos encuentros, los europeos han modificado, en América, su relación con la identidad, con una identidad tanto más prometida o reivindicada, incluso tanto más mitificada, cuanto que se la sentía como ausente de sí? ¿Y si fue así, cómo? [...]". NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Madrid: Amorrortu Editores de España, 2006, p. 14.

28 VIVIESCAS, Víctor. Entrevista realizada el 31 de agosto de 2012.



no plenitud
no existencia
falta
vacío
oquedad
silencio...²⁹.

Ante la imposibilidad del drama, ante la ausencia del cuerpo, de su unidad física, ante la imposibilidad entonces de esa categoría que es la del personaje y que ha tenido como función tradicional representar al sujeto, solo queda el nombrar, nombrar la acción aunque esta también sea imposible de reconstruir, aunque no pueda ser simulada, ni logremos acercarnos a ella. Quedan los nombres de los gestos, los verbos que nombran la fragmentación, que evocan el acto, el asesinato, la destrucción y el desastre. Queda:

enumerar
hacer el inventario
de lo que queda
lo que queda
que queda
qué...
Tajar
rajarse
segar
cortar
rebanar
partir
dividir algo en dos
-o más- pedazos
-o más-
con un instrumento cortante
-o más-
instrumento cortante
instrumento que corta
instrumento, herramienta, adminículo

29 VIVIESCAS, Víctor. *Infierno*, material dramático, p. 4.

que corta
-o más-
troncha
trunca
quiebra
rompe
destroza
escinde
secciona
troza³⁰.

La palabra de la obra declara la imposibilidad de no hacer otra cosa más que el inventario. O tal vez ni siquiera eso, porque no hay cuerpo, no hay manos, no hay dedos con los que se pueda hacer la cuenta de algo. Sin embargo, la palabra, como el río del origen, sigue su curso y nombra. Más adelante se nombran en el texto los objetos, las armas cortantes de estas acciones dichas:

Lámina
Cuchillo
Machete
Rula
Navaja
Cuchillito
Cuchillito³¹.

Voz colectiva, de una colectividad de fragmentos de cuerpos que se confunden en la tierra sobre la que yacen. Esa voz, probablemente coral como aclara el autor, dice lo único que se puede decir, la evidencia, la prueba física de atroces crímenes contra la población civil colombiana, en un esfuerzo por organizar el relato, por darle un tiempo, un antes y un después:

Al principio hay el río...
Al principio hay nosotros

30 *Ibid.* p.7.

31 *Ibid.* p.8.



los cuerpos
al principio hay nuestros cuerpos
multiplicados
¿fragmentados?
¿divididos?
¿destrozados?
Y luego:
Al final hay el músculo...
Lo que queda de él
su oquedad
su oquedad
oquedad
oquedad
oquedad (...)³².

¿Cómo hablar por los que no pueden hablar? ¿Podríamos siquiera intentarlo, desde algún tipo de historia de ficción, sin otorgarle unas razones que no tienen el asesinato o la masacre? “¡No!”, dice la voz o las voces que hablan en el texto. Sin embargo, se sigue hablando contra el olvido y la impunidad desde la obra artística. En otro momento de *Infierno*, en un retorno a la primera persona que se resiste a simplemente desaparecer en ese olvido impune, la voz dice "yo" y nombra los objetos cotidianos que hicieron parte de la vida y que son huellas, rastros, testimonio de la identidad de ese cuerpo, ahora cadáver incompleto:

Ahora soy esa mujer descoyuntada
¿Descoyuntada?
Las piernas y los brazos en una posición desacostumbrada
Las piernas y los brazos torcidos
Quebrados
Esa mujer con un vestido azul
Y un saco rojo
Y un escapulario en el cuello
Y un solo arete de fantasía
Y unas botas plásticas de Cauchosol

32 *Ibíd.* p.9.

Untadas de barro
 Y unos calzones blancos
 Que se ven porque la falda se ha subido arriba de la cintura
 Y una hebilla de Mariposa en el costado derecho de la cabeza
 Y sin más³³.

No solo matar sino negar cualquier rastro de existencia a través de una enorme violencia. Enmudecer, acallar, desaparecer al otro, negarlo incluso como cadáver a través de su desmembración. Esa es la intención de los asesinos. *Matar, rematar y contramatar*, haciendo paráfrasis del conocido libro de María Victoria Uribe. Pero queda el lenguaje que nombra la vida, que nos hace humanos, lenguaje que además debería negársele al asesino. Debemos prohibirle ese lenguaje humano porque él no puede pretender darle sentido a un relato sobre el crimen:

No decir que el asesino dice que “intentaba olvidar”, no decir “olvidar” en la voz del asesino, no decir “desastre” en la voz del asesino...

No decir la voz “niños” en la voz del asesino...

No decir en la voz del asesino que su mirada ve “que estaban lejos de la cama”, que su mirada ve que “eran una niña y un niño”, que “la edad de la niña era como de 5 y 6 años” y el niño “como entre 4 y 5”, no decir en su voz “la niña era la más mayorcita”...

No decir en la voz del asesino la voz “cama”, la voz “niña”, la voz “niño”, la voz “mayorcita”...³⁴.

En vez de pretender cerrar este comentario con cualquier tipo de conclusión, elijo seguir meditando sobre tres preguntas claves que resueñan más allá de finalizada la lectura de *Infierno*:

¿Quién es la mirada que mira?

¿Quién esa voz que habla?

¿Quién ese cuerpo sin cuerpo?³⁵.

33 *Ibid.* p.11.

34 *Ibid.* p.29.

35 *Ibid.* p.12.



Los cuerpos agónicos de una ciudad enferma en los poemas dramáticos de Victoria Valencia

Antes que nada es importante situar la escritura, textual y escénica, de esta autora antioqueña. Sus obras, como buena parte de las obras analizadas en esta investigación, podrían inscribirse, por muchas de sus características, en esas *dramaturgias rapsódicas* de las que tan en profundidad habla Jean-Pierre Sarrazac y que, desde su perspectiva, se convierten en una de las más poderosas alternativas de existencia del drama moderno y contemporáneo, siempre en crisis, pero siempre por la misma razón abriendo nuevos caminos³⁶.

En el teatro de Victoria Valencia, la crisis de las distintas categorías tradicionales del drama es enfrentada desde la forma especial de poemas dramáticos contemporáneos. Esta crisis se refleja en todos sus textos: *crisis de la acción*, que suele ser narrada poéticamente por las propias voces de los personajes y a través de las didascalias, y no vivida por ellos dentro del enfrentamiento interpersonal en un tiempo presente; *crisis del personaje*, que en sus obras tiene un nombre que nunca se escribe con mayúscula, como si no fuera nombre propio y que es, como lo veremos, un fantasma que cuenta su tragedia o un moribundo que describe, cual testigo, su vida perdida o su muerte próxima; y *crisis del diálogo*, a través del cual, en el drama tradicional, el personaje puede objetivar dentro de la relación dialéctica con los otros sus conflictos, pero que aquí toma siempre la forma de monólogos cruzados o de letanías sin respuesta.

Se ha de considerar aquí el poema dramático como “una de las manifestaciones de la crisis del drama que queriendo ser contestatario y escribiéndose *contra cierto teatro*, va a la búsqueda de otra teatralidad”³⁷. Esta definición –que los investigadores que reflexionan sobre su forma y sus características en *Lexique du drame moderne et contemporain* proponen–, es sin duda una marca o delimitación que podemos tener en cuenta para las obras de Victoria Valencia.

Sin embargo se debe aclarar que si bien el cuerpo es tema, imagen, idea central en estas obras, esta poetización de cuerpos enfermos,

36 SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, nouvelle édition révisée et augmentée. Belfort: Circépoche, 1999.

37 SARRAZAC, Jean-Pierre y NAUGRETTE, Catherine. *Lexique du drame moderne et contemporain*, p. 160.

gastados, abaleados o envejecidos, es siempre decididamente prosaica. La obra de Victoria Valencia propone una poética de los gestos cotidianos, sucios, humanos; de los fluidos y emanaciones de los cuerpos como un tema recurrente para nombrar esa humanidad que solo sería hermosa en su fealdad vital: la sangre, la saliva, la materia, las lágrimas y así mismo los olores, las exhalaciones, los órganos expuestos.

Victoria Valencia empieza a escribir a principios de los años noventa, sin abandonar la actuación, en proyectos de estéticas distintas y en asociación con artistas también diversos. Su primera obra escrita: *¿por qué ponen a fulvia fulvia?*, conoció un largo camino de correcciones y rescrituras antes de llegar a una versión más definitiva en el año 2000 y su primera puesta en escena por la misma época. A partir de esta ópera prima, tanto la gestación de los siguientes textos –*¿qué vas a decir, rosalba?*, *rubielita roja*, *Pernicia niquitao* y *Alcaparras, cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario*–, como su realización escénica, responderán a una dinámica común y a procedimientos artísticos muy similares.



Victoria Valencia - Estudio para *Pernicia niquitao*

Desde *¿por qué ponen a fulvia fulvia?* hasta *Alcaparras, cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario*, las obras cuentan historias de



personajes anónimos, pequeños delincuentes, prostitutas, sicarios, viejos solitarios, desplazados de la violencia, etc., que la gran urbe latinoamericana atrapa y tortura hasta la muerte. Lo particular es que de obra en obra se va construyendo un mundo metafórico fascinante que evoca la ciudad de Medellín, a través de una prolifera retórica del cuerpo torturado, herido o masacrado.

Después de analizar sus cinco obras y gracias a un par de entrevistas que la autora concedió en julio del año 2012, poco después de haber concluido la escritura de *Alcaparras, cuaderno de anotaciones de Estanislao en el estuario*, son muchos los rasgos y los elementos compartidos por todas sus obras que podemos señalar:

- Cada uno de estos poemas dramáticos surge de una visión estremecedora, de un acontecimiento violento de la realidad local.
- El cuerpo herido o doliente es un tema constante.
- Las imágenes de cadáveres expuestos en las calles de la ciudad después de muertes violentas, ejercen una profunda fascinación en la artista. Estas imágenes son luego exploradas bajo la forma de variaciones poéticas en su escritura.
- La atmósfera es siempre la misma y la descripción más aproximada sería la de una especie de cueva urbana, oscura, derruida, húmeda e inhumana.
- En las puestas en escena, la belleza de los cuerpos jóvenes y atléticos de los actores que encarnan estos cuerpos moribundos o estos fantasmas del poema dramático, crean una extrañeza importante para la artista. Una poética no realista, un distanciamiento que permite ver la belleza de la muerte, la belleza de lo orgánico, de la materia humana, o la humanidad de los cuerpos enfermos o envejecidos.

Estos poemas escritos, luego poemas escénicos, están siempre en estrecha relación unos con otros. En ellos la palabra nombra sin reposo al cuerpo, un cuerpo-espacio para el que cada órgano es un cuarto, un rincón, un hueco, y nombra a la muerte y se nombra a sí misma al hablar de la propia voz del poema encarnada en el "personaje". En cada uno de ellos se vuelve una y otra vez sobre imágenes solidarias, situaciones comunes, obsesiones compartidas, sobre los mismos cuerpos "sufrientes". Así se

autodefinen los personajes fantasmagóricos, moribundos o desgastados de las diversas obras. Dice rosalba fuera en *¿qué vas a decir, rosalba?*³⁸:

soy la acotación que subraya la periferia i se desboca llena de heridas i alfileres. soy el subtexto i el hambre acorralada, embrutecida de botellas i risa muerta, para caer caída, así inflamada, abotagada, dando alaridos desde las cicatrices que me espantan. soy la acotación y el hilo conductor, rosalba que se pierde a cada noche con los fantasmas de los cuerpos³⁹.

Así habla araceli en *rubiela roja*:

soy un ogro reventado lleno de vacío lleno de tormento por fin mi cabeza llena de fisuras por donde las frases salen a estrellarse dios se escurre como lodo putrefacto como procesión hacia el infierno i baja i baja disgustado i baja espeso i vacilante i baja por lo que queda de mi rostro i baja por lo que queda de mi hombro hasta los huecos hasta las heridas colosales⁴⁰.

Y en *Alcaparras, cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario*, la obra más reciente, el personaje de irene dice:

Algo desgarrar la retina. Los ahorcados penden de la viga de mi cráneo. El guitarrista se acurruca contra el rincón del vómito. Nos conmovemos como si quisiéramos bailar. Él cierra los ojos e imperceptible mueve sus pies que lloran sobre el tiempo ido. Yo acumulo mis quejidos para el momento en que esté muerta⁴¹.

En estas réplicas de personajes de obras distintas, reconocemos un tono común, situaciones comunes y, antes que nada, una retórica compartida del cuerpo, física y espiritualmente herido. Como se mencionó, cada una de las obras ha sido llevada a escena por la autora y en ese pasaje

38 Conservamos la puntuación y la ortografía de los textos originales de la autora.

39 VALENCIA, Victoria. *¿qué vas a decir rosalba?* Texto en formato Word suministrado por la artista, 2007, p. 2.

40 VALENCIA, Victoria. *rubiela roja*. En: Revista *Conjunto*, Casa de Las Américas, No. 141, La Habana, junio-diciembre 2006, p. 45.

41 VALENCIA, Victoria. *Alcaparras, cuaderno de acotaciones de Estanislao en el Estuario*. Medellín, Sílabas Editores, 2012, p. 22.



del texto escrito al texto escénico se completa, al tiempo que entra en una gran tensión, esta particular escritura. Todas estas obras, que no se estructuran en ningún caso de manera convencional, nos remiten en su conjunto a una especie de único poema dramático sobre el horror de los cuerpos enfermos en una ciudad deshumanizada.

Surge entonces un poema, una voz que continúa incansable a pesar de la agonía, de una obra a la siguiente. Un poema obsesivo, entregado al espectador por partes, por episodios, gracias a los relevos entre los personajes agónicos que asumen la tarea de gritar su desgracia y la de los demás derrotados de la ciudad latinoamericana. En este sentido, la forma coincide, o más bien, responde a la necesidad expresiva que el mismo tema plantea: cuando la tragedia no concluye sino que se perpetúa, cuando cualquier enfrentamiento dramático resulta inútil, cuando la libertad de actuar es una ilusión porque la violencia es constante y no deja opciones de ninguna índole a los individuos de una sociedad deteriorada, ni personaje ni acción pueden ser categorías válidas. La forma del poema permite un uso distinto de la palabra. Es en la fuerza del nombrar y en las imágenes que la palabra propone –en sus fuertes metáforas– donde podemos encontrar un último gesto de voluntad humana, de cierta libertad: la libertad poética. Los personajes de *Alcaparras* son conscientes de ello:

No hay frenos para nosotros. Calígula grita en la vía láctea. Abajo las ciudades cosmopolitas i sus habitantes cosmopolitas. Aceleramos.

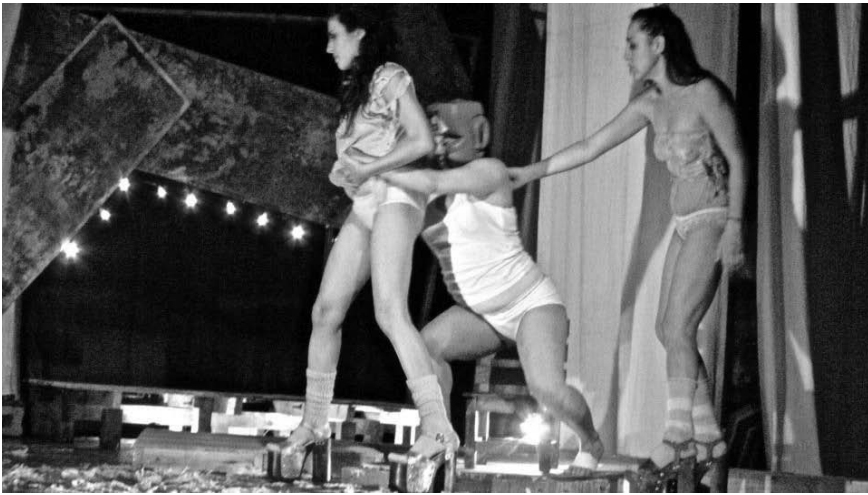
Me señala un colegio de señoritas. Ahora yo conduzco Calígula hace de ayudante. Aceleramos. Somos atletas en las olimpiadas. El huevo de Calígula se acomoda sobre su lengua. Las imágenes explotan con el futuro. Los días i las noches son segundos. Muchas mujeres se dirigen a la Raya. Los pájaros chillan vuelan en picada. Las mujeres son el desecho más corriente en la ciudad Cosmopolita. Aceleramos⁴².

En este único poema dramático, los personajes desahuciados, heridos, delirantes, víctimas y victimarios de una criminalidad que es lo único que dura, no son verdaderos personajes, más bien son los espectros, los despojos parlantes o la huella de algo que pudo ser; de una vida truncada, cortada, frenada, aplastada, de acuerdo a las imágenes de la autora. Queda

42 *Ibid.*, p.68.

su decir, palabras y palabras de queja, testimonios y reclamos al mundo y a un dios odiado que no ha desaparecido. Al contrario, se ensaña con sus hijos más que en ningún otro momento de la vida de estos pueblos.

Estas voces de aquellos que hubieran sido personajes si sus vidas fueran posibles, son en un plano poético una sola y única voz. La misma voz. De alguna manera la voz de la escritora que dice también sentirse desde hace mucho y, constantemente, en agonía.



Al cuerpo, a la carne atormentada por violencias de toda clase, le queda un lamento solitario y al mismo tiempo común con otros cuerpos solitarios. Las voces espectrales o agónicas que la autora le ofrece a sus restos de personajes no hacen más que narrar, que nombrar una violencia reflejada en terribles experiencias vitales, fragmentos de vivencias límites, enfrentamientos con una muerte siempre vencedora. Los cuerpos son sometidos a una suerte de desvanecimiento. Y la violencia, como apunta Jean-Luc Nancy, confina al cuerpo a una anónima disolución más que a una muerte propiamente dicha:

No hay cicatriz, la llaga sigue en carne viva, los cuerpos no trazan de nuevo sus áreas. Como al revés que el espíritu, se subliman en humo, se evaporan en neblina. También aquí el cuerpo pierde su forma y su sentido –y el sentido ha perdido todo cuerpo–. Gracias a otra concentración, los cuerpos



son sólo signos anulados: no, esta vez, en el sentido puro, sino en su puro agotamiento⁴³.

Las obras de Victoria Valencia hacen pensar en una inagotable letanía, en una especie de rezo impío, interminable, ante un drama atroz que ya pasó. Los lectores, los espectadores, no asisten nunca al drama como tal, sino a sus consecuencias irremediables, al llanto, a un grito prolongado de dolor, de odio y de desesperanza. Asisten sobre todo a una exposición obscena, a través de la palabra poética, de las miles de maneras en las que se debaten los cuerpos –que sufren– de los habitantes de una ciudad aterradora. Ambos, cuerpo y ciudad, se funden en las imágenes de este teatro de dimensión trágica. Lo ilustra de manera elocuente la “acotación general para el movimiento de la ciudad” en *Pernicia niquitao*:

Entre los pliegues de mi falda suturas para los restos de la infamia Sobre el territorio mis falanges la izquierda la derecha –entre la abertura de mis piernas se inaugura el holocausto– transportan restos de muñecas i la taza de agua de panela al niño que musita la oración babeándome las ingles El olor rancio de la abuela cubre de besos i bendiciones la fechoría del infante cubre el rostro impactado de la niña amortajado sin piedad.

En la zona de mis bragaduras una puerta con candado ha sido reventada
Están los cuerpos de las niñas inmoladas
El niño corre hasta el hueco de la abuela
Tal vez si lllore aun es noche⁴⁴.

De esta forma, el espacio dramático en las obras de Victoria Valencia es un elemento esencial y además común a todas ellas, un espacio-atmósfera, indefinido pero al tiempo clara metáfora de una ciudad hostil, en la que manda la violencia y la ternura es una idea proscrita. Esta ciudad, que con mucha frecuencia es nombrada por los personajes, por los narradores o por las didascalias como un cuerpo, se compone siempre como una pintura apocalíptica de la ciudad de Medellín.

Tanto en las indicaciones escénicas como en los parlamentos de los distintos personajes de cada una de las obras que componen la *Trilogía de la mujeres rojas*: ¿por qué ponen a fulvia fulvia?, rubiela roja y ¿qué vas a decir,

43 NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid, Arena Libros, 2003, p. 61.

44 VALENCIA, Victoria. *Pernicia niquitao*. Texto en formato Word suministrado por la artista, 2003, p. 1.

rosalba?, la ciudad es cuerpo y el cuerpo es ciudad. Ambos están condenados, son seres atormentados narrando el drama de una muerte violenta que hace de ellos la voz en pena del poema dramático. Así reverbera la voz de ramón, personaje ausente, siempre presente, como dice la acotación, de *rubiela roja*:

RAMÓN hierro retorcido. pedazos de suplicio. escombros. una ciudad de hierro, no. el lugar en donde estuvo una ciudad de hierro. quedan rastros. los caballos. quedan los caballos después de la masacre. después de la explosión. carrusel de caballos calcinados. de hombres destrozados. mutilados. en algún lugar han de estar. no aquí. no ahora. no avanzan. a veces sí. girando en la rueda del mundo. con el dolor del mundo. exhalando la música de una ciudad hipada en el horror. llena de amargura. llena de llanto y de vergüenza. de olor a sangre i a despojo. una ciudad como la mía. de mujeres arrodilladas. de crucecitas diminutas que a veces son luciérnagas y se apoderan de lo que queda. del nudo en la garganta. de la inmensidad de la noche. de esta tristeza⁴⁵.

Este gran cuerpo que es Medellín, percibido por la autora como un cuerpo femenino tumbado de espaldas al cielo –y que recuerda los versos del poeta antioqueño Gregorio Gutiérrez González: “Como una mujer muellemente tendida en la llanura”– está indefectiblemente enfermo. En ese delta agónico desembocan todos sus personajes.

La atmósfera de esos lugares oscuros, cuevas o rincones derruidos, que son siempre uno y el mismo, no permite que ninguno de los cuerpos que vive ahí conozca la salud. Los cuerpos de los personajes enfermos o heridos de muerte o siempre padeciendo de dolores físicos y emocionales insoportables, son descritos o nombrados como quien describe una ciudad derruida, devastada, desolada y olvidada. La ciudad es un ser vivo que respira con dificultad pero que en sus sobresaltos y espasmos retuerce a quienes la habitan. De esta manera los poemas de Victoria Valencia presentan un fascinante mosaico de cuerpos narrados, contados, cantados, descritos, no solo representados. Cuerpos escritos, pintados, figurados con palabras hasta que, como en la pintura moderna, pasan de ser cuerpos claramente dibujados a ser cuerpos difusos, manchones de cuerpos, cuerpos diluidos hasta su ausencia.

45 VALENCIA, Victoria. *rubiela roja*, p. 54.



CUERPO MATERIAL

Mapa Teatro

Los mapas no sólo deben entenderse en extensión, respecto a un espacio constituido de trayectos. Hay también mapas de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio, a lo que sustenta el trayecto.

[...]

Sólo una concepción de estas características puede liberar al arte del proceso personal de la memoria y del ideal colectivo de la conmemoración. Al arte –arqueología que se hunde en los milenios para alcanzar lo inmemorial– se opone un arte cartografía que se fundamenta en “las cosas de olvido y los lugares de paso”.

GILLES DELEUZE
CRÍTICA Y CLÍNICA.

Si bien los artistas de Mapa Teatro se interesan en la memoria como una de las más importantes dimensiones de sus indagaciones, son muchos los aspectos de su teatro que responden a las búsquedas, procedimientos y construcciones de ese arte-cartografía del que habla Deleuze. En este sentido no resulta casual que el nombre de este colectivo de creación sea Mapa. Desde esta perspectiva, el interés en las poéticas del cuerpo que crean estos artistas ofrece la posibilidad de detenerse en eso esencial que “llena el espacio”, que “sustenta el trayecto” de este arte-cartografía. No solo del trayecto de los creadores del grupo, sino de los trayectos que estos le han propuesto a sus espectadores a lo largo de casi tres décadas. El elemento principal en dichos recorridos –aunque no sea el único en este teatro de variadas capas y niveles que permite un viaje por planos afectivos de ricas densidades– es el cuerpo, o mejor, los cuerpos en sentido plural, problemático y diverso.

Mapa Teatro es un laboratorio de artistas y en sus procesos de investigación teatral las escrituras del cuerpo han sido tarea fundamental. Ha devenido un laboratorio del cuerpo a través de experiencias estéticas y de trabajos de creación transdisciplinar e intercultural.

Toda su obra da cuenta de una dramaturgia de los cuerpos en permanente transformación, cuerpos siempre de paso, siempre en construcción dentro de la imagen. Imagen que en este teatro no debe comprenderse solamente en el sentido visual, que es central y compleja. La imagen, siguiendo a Jacques Rancière, se constituye en una “forma de redistribución de los elementos de la representación”⁴⁶. El mismo autor señala más adelante que las imágenes del arte “contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto”⁴⁷. Nociones, todas ellas, asociables de modo especial al trabajo en torno a la imagen dentro del laboratorio teatral de Mapa.

El análisis de su montaje *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos*, del autor austriaco Händl Klaus –estrenado en el marco del XI Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en el año 2008– es un buen ejemplo para sustentar estas ideas sobre su exploración artística. Pero antes es importante llamar la atención sobre las huellas visibles de todo un camino de creación desde el punto de vista de la relación profunda y constante con la pregunta por el cuerpo.

Ni teatro de creación colectiva tal como este se ha practicado en Colombia, ni teatro de autor entendido en el sentido clásico de esta idea, el de Mapa Teatro se ha convertido en un teatro de singulares procesos de escrituras escénicas y en una forma propia de escrituras teatrales contemporáneas del cuerpo. Si bien desde sus inicios ha desarrollado proyectos a partir de diversas escrituras de autores contemporáneos (Bernard Marie Koltés, Heiner Müller, Sarah Kane), al tiempo que ha actualizado con sus montajes las piezas de algunos poetas clásicos como Esquilo o Shakespeare, el diálogo con los autores no ha desembocado en ninguna de sus exploraciones en una puesta en escena convencional. A partir del encuentro con los textos, con los universos ficcionales de cada uno de estos autores, los creadores de Mapa Teatro construyen mediante múltiples intervenciones y a través de diversos lenguajes artísticos –desde la creación visual, sonora y gracias a una intervención poética de espacios y arquitecturas– sus propias, particulares y nuevas escrituras.

46 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010, p. 97.

47 *Ibid.*, p. 103.



La idea de puesta en escena, entendida como ejercicio de lectura a través del cual los directores desentrañan los sentidos del texto y, mediante un trabajo hermenéutico, ofrecen al espectador la posibilidad de descubrir el mundo dramático que el autor ha construido, es insuficiente para describir los procedimientos creativos de Heidi y de Rolf Abderhalden. En su caso los textos del autor no solo se auscultan y se interrogan, sino que se deconstruyen, se tratan como materiales que en su fricción o su fusión con otro tipo de materiales sufren una gran transformación. Materiales que derivan hacia una nueva escritura, propia de un nuevo teatro, que entra en resonancia con el texto original. En palabras de Hans-Thies Lehmann, “el nuevo teatro confirma una vieja cuestión y es que, antes que una relación armónica, lo que ha habido es un perpetuo conflicto entre el texto y la escena”⁴⁸.

No hay que ver, no obstante, las obras de Mapa Teatro como sumatorias de elementos plásticos, documentales, musicales, intertextuales y corporales, porque aunque efectivamente todos estos elementos hacen parte de sus obras, su relación interna responde más a una voluntad de puesta en tensión, de choque sensual, de contrapunto, que a una lógica de adición, de reconciliación de fuerzas, o de efecto ilustrativo de unos lenguajes con otros. Ileana Diéguez destaca justamente la naturaleza multidisciplinar de la obra de Mapa Teatro como uno de sus principales rasgos, como una cualidad esencial y estratégica que la investigadora considera un claro ejemplo de “escenario liminal”: “la utilización de recursos procedentes de las artes visuales como de las escénicas, atravesados por referentes literarios, mitológicos, antropológicos y diversos campos teóricos, expresa la textura híbrida que caracteriza el trabajo de este colectivo”⁴⁹.

En el corazón de este teatro híbrido se anima una insistente pregunta por la alteridad: ¿quién es el otro?, ¿quién revelo ser yo en mi relación con el otro?, ¿con otro cuerpo distinto, ajeno y distante, pero al mismo tiempo nuestro extraño reflejo, diferencia que también nos constituye? Esta inagotable pregunta ha llevado al grupo a un trabajo permanente sobre el cuerpo, sobre el encuentro de corporalidades diversas a través de las

48 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006, p. 145. La reflexión de Lehmann continúa de este modo: “Bernhard Dort talked about the unification of text and stage never really taken place, saying that it always remained a relationship of oppression and of compromise. Being a latent structural conflict of any theatrical practice anyway, this inevitability can now become a consciously intended principle of staging”.

49 DIEGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales*, p.153.

cuales se materializan las distintas crisis de nuestro tiempo. En el espacio privilegiado de confrontaciones que es la escena se dan, de este modo, indagaciones y reconocimientos de las corporalidades de distintas culturas y etnias, así como de personas comúnmente separadas de la sociedad, como presos o indigentes. Afirma Rolf Abderhalden al respecto:

Inicialmente fueron nuestros cuerpos, el de Heidi y el mío; después fueron los cuerpos de otros actores que nos acompañaron; después fue la mezcla de unos actores con otros, no-actores y, finalmente, la presencia de *otros* cuerpos, *extranjeros* por llamarlos como propone Heidi. [...] También podríamos contar la historia de Mapa así. Si hemos atravesado autores, dramaturgias y poéticas, que tú nombras, estas son, al fin y al cabo, “poéticas y dramaturgias de cuerpos”. [...] Para Heidi son las más interesantes. Es desde este movimiento de los cuerpos desde donde, según ella, mejor se podría leer nuestra propia poética. Quizás porque esos cuerpos nos han llevado más lejos que las obras de los autores con quienes hemos dialogado⁵⁰.

Uno de los más prolongados laboratorios que llevó a cabo Mapa Teatro, a través de una investigación artística, política y social, fue el proyecto realizado con los habitantes de la denominada calle “El Cartucho”, que fueron desalojados de esa zona marginal de Bogotá por razones urbanísticas. En relación con la novedosa aventura creativa que Mapa Teatro provoca durante un largo periodo en esta zona, en el momento en que eran desalojadas cientos de personas del lugar con el fin de “mejorar” los espacios públicos de la ciudad, Ileana Diéguez dice:

La experiencia de Mapa Teatro con algunas de las personas afectadas por los procesos de desalojo y demolición de El Cartucho hizo visibles otras mitologías personales y colectivas. Los relatos que suelen relegarse a los márgenes ganaron presencia en el extrañamiento poético de un teatro de lo real. Sobre las ruinas del barrio los propios habitantes articularon micro narraciones en diálogo con el mito de Prometeo, en la versión contemporánea de Heiner Müller⁵¹.

50 ABDERHALDEN, Rolf. Entrevista realizada el 18 de septiembre de 2012 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Ana María Vallejo.

51 DIÉGUEZ, *Op. cit.* p.155



Y recalca además que “a través de una elaboración poética emergieron los cuerpos y relatos de la memoria ejecutados por los propios habitantes *performers*”⁵². Es claro entonces que, para Ileana Diéguez, las teatralidades de Mapa Teatro son ejemplo de lo que ella ha definido como escenarios liminales. Y en el caso de Mapa se tejen mediante la creación de lo que Rolf y Heidi Abderhalden explican como “la creación temporal de una comunidad experimental”. En este particular evento social, la forma artística y el gesto político se entrecruzan hasta ser una sola y única manifestación. En consecuencia, la investigadora cubana destaca la relación de estas teatralidades con lo real como uno de los rasgos más importantes de los trabajos de Mapa Teatro.

Además del carácter singular, liminal y contemporáneo de las obras de Mapa Teatro, es necesario llamar la atención sobre estas confrontaciones de corporalidades que fundan sus obras, y sobre las poetizaciones del cuerpo que toman forma en estos procesos de acercamiento al otro. Ejemplar por muchas razones, pues la obra *sobre y en la zona de “El Cartucho”* está vinculada a posturas y métodos de trabajo que han evolucionado en Mapa Teatro en los últimos veinte años –periodo que corresponde al marco temporal de esta investigación y del que se ha venido hablando a lo largo de estas páginas, puesto que todas las obras aquí analizadas surgen durante este convulsionado momento de la historia y del tiempo presente en Colombia. Recordemos que dichas obras nacen dentro de este complejo contexto socio-político y dentro de unos movimientos estéticos que dichas condiciones han generado–.

En relación con el tema central de la investigación, es interesante ver que ni en esta experiencia artística ni prácticamente en ninguna otra de Mapa, la representación o la presentación del cuerpo evoca de forma directa el cuerpo violentado. Aún con los habitantes de la calle, la obra no solo exige una suerte de traducción, sino que es en sí misma traducción, reelaboración poética. Dice Rolf Abderhalden:

Siempre ha sido una preocupación nuestra, la forma como se *traduce* la experiencia. Claro, en el traductor de esas experiencias, en los procesos de traducción poética, el cuerpo ocupa un lugar central: político, técnico, simbólico. Hemos intentado que la traducción neutralice la dimensión anecdótica

52 *Ibíd.*, p. 156.

de los hechos y se distancie de toda literalidad. Eso suena muy evidente, pero no lo es cuando los límites entre el arte y la información se confunden tanto, con tanta ambigüedad, en la experiencia cotidiana de un país atravesado por tantas formas de violencia mediática, como el nuestro. Hans-Thies Lehmann, refiriéndose a nuestra última producción *Discurso de un hombre decente*, que presentamos en Berlín en mayo pasado, decía que habíamos sabido encontrar en este montaje, el punto en el cual termina la información y empieza el arte⁵³.

Esto lo lleva a cuestionarse al respecto: “Esta sutileza [‘El arte empieza donde la información termina’] es una abstracción mientras uno se enfrenta, durante el proceso de montaje, a un ‘montón’ de material: hasta dónde llega la información y dónde empieza el tratamiento, la reelaboración, la resignificación, en fin, la *traducción*, la *traición*, de esta información?”⁵⁴.

No se perciben en las obras de Mapa Teatro –como sucede frente a un gran número de obras teatrales o de *performances* realizados recientemente por artistas colombianos– representaciones o presentaciones de cuerpos lacerados o maltratados para evocar y denunciar nuestra cruda realidad. Más bien la realidad, siempre cercana y activa en sus creaciones, incluso permanentemente citada, se ve fracturada por una poetización, minuciosamente construida, de la imagen. Un mundo extrañado que recurre a la invención de nuevas alegorías y a cuidadosas metáforas (no sin desconfiar de la metáfora como mediación) que reactualizan una dimensión mítica en el evento escénico contemporáneo. De nuevo es apropiado citar al filósofo francés Jacques Rancière, cuya agudeza en torno al concepto de imagen, asociada a hechos históricos de marcada violencia, resulta reveladora y pertinente para el caso de Mapa Teatro:

El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo⁵⁵.

53 ABDERHALDEN, Rolf. Entrevista realizada el 18 de septiembre de 2012 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Ana María Vallejo.

54 *Ibid.*

55 RANCIÈRE, *Op. cit.*, p.99



En las experiencias artísticas de Mapa, este teatro del cuerpo deviene en un teatro de vivencias intensas, alejado de los presupuestos canónicos del teatro dramático tradicional y cada vez más atravesado por múltiples expresiones y por diversos lenguajes artísticos. Entre el teatro y las artes vivas, entre la representación y la presentación, el teatro de Mapa es un lugar de preguntas y convergencias. Un *lugar a dudas*, para invocar el nombre del espacio que el artista plástico Óscar Muñoz y sus colaboradores tienen en la ciudad de Cali.

En este territorio de dudas, la pregunta por el cuerpo, el propio y el del otro, ese otro que es extranjero, presidiario, habitante de la calle, transformista, indio, negro o simplemente el ciudadano corriente, es esencial. Esta preocupación por el cuerpo como eje del arte teatral se remonta a las primeras obras de Mapa Teatro y a su encuentro con autores centrales en las dramaturgias del cuerpo en los siglos xx y xxi.

En el interesante ensayo titulado “Cuerpo y escritura en la dramaturgia contemporánea: hacia una metafísica de la escena” de Noé Morales, el dramaturgo e investigador mexicano elige, como casos ejemplares para su análisis sobre la relación que se da en la modernidad entre estas dos grandes dimensiones –la del cuerpo y la de la escritura dramática–, a Müller, Koltès y Kane. Las obras de estos importantes autores, esenciales cuando se aborda la reflexión, según Morales, de los procedimientos poéticos de construcciones y deconstrucciones del cuerpo en el teatro moderno, hacen parte justamente del recorrido de Mapa Teatro a lo largo de los años. Morales destaca a estos escritores en su estudio por ser “referenciales de la modernidad teatral”⁵⁶, añadiendo que su análisis se concentra en “un teatro apartado de convencionalismos miméticos y de formas más o menos espurias de la representación como recreación de la realidad”⁵⁷. La reflexión es apropiada para introducirse en los intereses y búsquedas de Mapa Teatro y para nombrar la característica más notoria de sus diferentes trabajos, siempre situados en el lugar donde se cruzan lenguajes y disciplinas artísticas tradicionalmente separadas, en la frontera problemática entre formas de representación y dispositivos presentacionales.

El tríptico propuesto por Morales debe estar, no obstante (en el caso de Mapa Teatro), antecedido por un autor fundamental cuando de escrituras

56 MORALES, Noé. “Cuerpo y escritura en la dramaturgia contemporánea: hacia una metafísica de la escena”. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*. México: Año 6, Número 30, julio-septiembre de 2007, p. 46.

57 *Ibíd.*, p. 46.

del cuerpo de trata: Samuel Beckett. Ello puesto que el cuerpo, su representación y la representación de su descomposición o, aun de manera más radical, de su disolución, resultan centrales en toda la obra de este autor. La agrupación artística colombiana explora la compleja y profunda dramaturgia de Beckett en el año 1990 –con *De mortibus/Réquiem para Samuel Beckett*– y este acercamiento, este enfrentamiento mejor, con los "cuerpos beckettianos", inaugura un camino de creaciones teatrales en las que la escritura de un autor no ha conducido en ningún caso a su "puesta en escena". Un trabajo en el que estos cuerpos de la textualidad de la obra entran en tensión con las propias escrituras del tiempo, del espacio, de la imagen y del cuerpo contemporáneo de los artistas de Mapa Teatro.

Las escrituras escénicas de Mapa Teatro, incluso desde ese primer estudio de Beckett o desde sus primeros montajes de textos de Heiner Müller, y el tratamiento de las corporalidades que se lee en estas escrituras, tienen mucho que ver con las ideas del cuerpo que Hans-Thies Lehmann resalta como características de un teatro posdramático, sobre todo cuando este se refiere a la influencia que Artaud representa en un teatro decididamente alejado de la tiranía de la mimesis y del drama tradicional, y en el que el cuerpo y su intensa energía es el elemento central. De acuerdo con Lehmann, el texto posdramático trabaja en "el sello" de Artaud, ya que en este:

[...] el escenario es considerado como punto de partida y no como lugar de re-copia [...] A pesar de todos los esfuerzos para encerrar el potencial expresivo del cuerpo en cierta lógica, gramática o retórica, el aura de la presencia corporal sigue siendo el punto del teatro donde se opera la desaparición de toda significación a favor de una fascinación lejos del sentido, de una presencia espectacular, del carisma o del razonamiento. Se opera un desplazamiento en la concepción de la señalización como tal cuando en el *teatro posdramático* se llega a marcas extremas de una corporeidad insistente. El cuerpo se vuelve centro de gravedad, no como cargador de sentido sino en su sustancia física. El signo central del teatro, el cuerpo del actor, se niega a su papel de significante. El teatro posdramático se presenta como un teatro de la corporalidad autosuficiente, expuesta en sus intensidades, en su presencia⁵⁸.

58 LEHMANN, Hans-Thies. *Coloquio Internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*, p. 33, 34.



Ansío Los Alpes; así nacen los lagos es una obra en la que, parafraseando a Lehmann, fuertes corporalidades son “expuestas en sus intensidades, en su presencia”. Y sin embargo el problema es aún más complejo, porque difícilmente es lícito hablar de corporalidades completamente “autosuficientes”, como las llama el teórico teatral alemán. Situada en un territorio que escapa a las clasificaciones, basada en un texto de autor y sin embargo claramente distanciada de las formas típicas del drama, *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos* se convierte en una pieza clave que propicia un acercamiento tanto a las teatralidades en juego en el arte de Mapa Teatro como al tratamiento del cuerpo que estas teatralidades suponen. Distanciada, ya desde el texto original de Händl Klaus, del drama tradicional, la obra en la versión que realiza Mapa Teatro se resiste también a ser etiquetada como un teatro abiertamente posdramático, de acuerdo a los postulados de Lehmann, para desarrollarse como acontecimiento teatral en una suerte de zona fronteriza, tan incierta y enigmática como el propio paisaje límite en el que evolucionan los extraños personajes que la obra presenta.

Del hermoso poema dramático de Klaus, compuesto por dos monólogos: el de Olivia y el de Bruno, quedan fragmentos en la reescritura escénica de Mapa Teatro. Y permanecen dinamizadas hasta el final las circunstancias que esa primera y potente indicación escénica con la que se abre el texto evoca: “Olivia habla al borde de un paisaje con muertos. Bruno vagabundea y tropieza; cae sobre algunos muertos que al final hunde”⁵⁹. A pesar de esa condensación de la palabra en algunos pocos parlamentos, y aunque no se complete una fábula como tal, no se puede decir que la obra rompe totalmente con la mimesis o con el deseo de representación. Si bien es cierto que no se cuenta una historia, se representan en cambio espacios, estados, situaciones, gracias a esas presencias que aún deben mucho a la categoría del personaje. Teatro de las presencias y los rastros, compuesto de indicios, de elementos disímiles, de partes que sugieren una posible verdad que no termina por revelarse, girones de lo que podría ser un todo significativo, un suceso. Con todo, la obra es evocación constante de lo que falta, de la ausencia. Un paisaje de la ausencia. Concreción, a través de esta tierra cubierta de nieve resplandeciente, de la más profunda desolación en la que se mueven, sin sentido, cuatro misteriosos

59 KLAUS, Händl. *Ich Ersehne die Alpen; So Entstehen die Seen = J'aspire aux Alpes; Ainsi naissent les lacs*. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2007, p. 5.

personajes. Como en los sueños, sin lógica aparente, quedan además íntimamente vinculados dos espacios lejanos, dos geografías opuestas, dos espacios míticos: los montes nevados de Los Alpes y las selvas de Colombia. Selva que en nuestros imaginarios no es solo la naturaleza indómita sino el lugar de los que se esconden, de lo que está por fuera de la ley, de lo incontrolable. Ese *allá* donde son llevados por la fuerza algunos que, como en el antiguo Hades, solo podrán ser traídos de vuelta a la vida de los hombres a través de las hazañas de algún héroe que los *mass media* nos presentarán como similar a Orfeo.



Mapa Teatro - *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos*



En la vieja casa de la carrera séptima con calle 23 en Bogotá, donde Mapa Teatro tiene desde hace ya varios años su laboratorio de artistas, se presentó una segunda versión de *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos* en el año 2008. La primera versión se había hecho en Suiza y, cuando Rolf y Heidi Abderhalden hablan de ambas experiencias, se comprende que cada contexto provoca variaciones importantes y que la relación con los espectadores resulta, en esta creación como en otros trabajos del grupo, determinante para constelar el mundo poético que finalmente se completa en las funciones.

Este espacio, en Mapa, posibilitaba entrar en una nueva reflexión sobre el *espectador*. Entonces dijimos: “El espectador está más o menos en la parte que corresponde al interior de la casa. Ese es el *lugar* del espectador: el *interior* de la casa”. Y por eso lo llenamos de sábanas, de tapetes, de muebles. Pero era una casa que, cuando se abría, producía una especie de *mise en abyme*. En este sentido fue muy interesante, porque logramos introducir, *incorporar*, al espectador. Cuando viajamos, tratamos de reproducir exactamente este espacio en sus dimensiones reales y también el lugar del espectador, en la medida de lo posible. Lo “envolvemos”, convirtiéndolo en un *salón*⁶⁰.

En la versión bogotana, los espectadores entraban al espacio central de la casa, que a su vez evocaba una habitación colombiana un tanto fría y desahogada y pronto, gracias a ese lugar central en el espacio escénico, empezaban a ser parte del mundo interior de la pieza, cual interesados televidentes en un rincón privado de un lugar doméstico. Luego, a medida que avanzaba la función, se iban fusionando dos mundos extraños. Para decirlo en las claras palabras de la antropóloga María Victoria Uribe, se fusionaban “dos paisajes culturales mediante un acto mimético sorprendente: el mundo de la barbarie selvática [...] y el paisaje invernal europeo”⁶¹.

De estos paisajes que se componen en escena, María Victoria Uribe resalta en su bello comentario a la pieza algunos elementos como “una alambrada de púas que nos remite inmediatamente a los campos de detención en la selva, [...] una cabaña precaria y deleznable, un verdadero cambuche como esos que se construyen los hombres del camuflado

60 ABDERHALDEN, Heidi. Entrevista realizada en Bogotá el 26 de septiembre de 2012. Entrevistador: Ana María Vallejo.

61 URIBE, María Victoria. “Una alucinación en medio del desierto. La obra de Mapa Teatro en el Festival Iberoamericano de Teatro”. (Texto impreso inédito), 2008, p. 2.

cuando deambulan por la selva”⁶². Y como elemento aún más inquietante por su contundente poder de evocación de la violencia sobre el cuerpo: “Dentro de las bolsas negras de plástico hay restos humanos mezclados con otros detritus, una asociación alusiva a la forma como en el país selvático se desmiembran y se hacen desaparecer los cuerpos de las personas, en medio de una gélida indiferencia”⁶³.

Desde el inicio de la pieza, en la versión colombiana, la voz de una mujer ausente lee la carta que Ingrid Betancourt escribió desde la selva en la que estaba secuestrada. Dicha voz sitúa al espectador en ese universo fronterizo entre la realidad y la ficción, pero antes que nada lo confronta, a través de esa voz sin cuerpo, con la paradoja de la ausencia-presencia, del limbo insoportable al que unos seres humanos condenan a otros. Luego, o tal vez de manera simultánea pero sutil, se ve aparecer un primer personaje. Un cuerpo presente que al mismo tiempo acompaña e ignora en el viaje que empieza: Olivia, interpretada por Heidi, recorre muy cerca de los espectadores una especie de línea imaginaria, de límite virtual. Desde el principio, Olivia será puente y división entre dos mundos, el del espectador y el de las imágenes que se construirán más allá de esa línea, una vez que caiga el muro que los separa. Olivia se erige a lo largo de la pieza en personaje de las fronteras, en una médium discreta, en personaje de pasajes y transiciones. Olivia mirará al igual que los espectadores eso que pasa y a su vez será mirada. Su función de testigo de ese mundo frío y desolado, que cuando aparece impresiona al punto de casi engeguecer, se verá distorsionada por la mirada del espectador sobre ella. Es esa mirada la que la convierte en personaje y la devuelve al mundo distinto, al más allá de una singular ficción. Siguiendo sus miradas se descubren las imágenes deslumbrantes –hermosas en su blancura y terribles en la fuerza arcaica– que evocan y que conllevan al interrogante y a la experimentación con los silenciosos personajes que se mueven en esa zona indómita, que tienen a la soledad como condición constitutiva de su ser.

Con Olivia, otros tres personajes: Bruno –ese viejo que en palabras de María Victoria Uribe “recuerda a los personajes de Beckett, vacíos de sí mismos, perdidos, ensimismados”–, Pánico el músico, y El Oso, completan un entramado que se distingue por la ausencia de relaciones directas, por

62 *Ibid.* p. 2.

63 *Ibid.* p. 2.



ser un colectivo irremediablemente inconexo. Por ser, en última instancia, la imposibilidad misma de cualquier comunicación humana. El hombre mayor descuartiza cadáveres en su casa apartada; es su labor. El Oso, presencia inquietante, casi salvaje, interpretada por Julián, actor colombiano afrodescendiente, observa y habita silencioso también entre las basuras que indican, en algún lugar no tan lejano, tal vez nuestro lugar, la presencia de una sociedad que lanza sin consciencia sus desechos en los espacios de la naturaleza. Y entre este detritus, restos de cuerpos humanos.



Mapa Teatro - *Aníso Los Alpes; así nacen los lagos*

Para Heidi Abderhalden, el personaje de Julián es de hecho el verdadero testigo de este mundo decadente, el observador atento de los movimientos macabros del descuartizador de cuerpos. Establece “una presencia enigmática, una relación enigmática, la de un testigo. Esa figura de Julián allá arriba (*indica el techo de una caseta*), estaba permanentemente observando, mirando, buscando en las basuras... Como el tema del

cadáver es tan fuerte en esta obra, también era la basura, el cadáver en la basura, la carroña, la figura del cuervo”⁶⁴.

Pan, a su vez, en su doble naturaleza divina y animal, dios de música y generador de terrores, se hará visible e invisible mediante instantes de oscuras ritualizaciones. Pan representa, en la mitología griega, a una deidad de lo salvaje y a quien se le atribuye el poder de provocar miedos intensos, por lo que también recibe el nombre de "Pánico".

En *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos*, la dramaturgia de la que habla Joseph Danan es del todo afín. Los textos materiales de esta obra conforman capas de una lógica de sentido muy distinta a la del texto propiamente dramático. Hay una cuidadosa dramaturgia de la imagen escénica que, como se ha mostrado, va más allá de la simple imagen visual. Imágenes complejas y altamente sensuales, visuales sí pero también sonoras. En la especie de guión final de toda la pieza, que amablemente facilitaron los creadores, se visualiza sobre el papel esta especie de ensamblaje, de trabajo por trayectorias diversas, por capas de palabras, movimientos, gestos concretos, desplazamientos, sonidos que tienen color –“ruido blanco”, por ejemplo, es una demarcación dramática que se encuentra en el texto– e imágenes sonoras. Un mapa de densidades a la manera como lo describe Deleuze.

Dentro de este universo la palabra poética de Händl Klaus, autor del texto original, resuena de manera especial. Fuera del diálogo, esta palabra solitaria no es tampoco un típico monólogo. Tanto la carta inicial que llega a la escena desde una actualidad conocida por todos los espectadores, y que viene de muy lejos –palabra que no puede remplazar la presencia, que antes que nada indica la ausencia– como las sentencias de Bruno, el ermitaño que encuentra cadáveres en la nieve y que luego descuartiza, son palabras de un orden distinto al del monólogo teatral tradicional. Son frases dirigidas a otros pero que quedan suspendidas en esas zonas de indiferencia en las que unos y otros se encuentran.

El viejo ermitaño habla, expresa sentimientos, sensaciones, esboza gestos comunicativos. Como en la vida, confiesa penas y cansancios. De su cuerpo nombra las funciones vitales que suceden de manera involuntaria. Un cuerpo que vive y respira automáticamente aunque su consciencia prefiere la muerte, mientras que el cuerpo del muerto, el cadáver, es paisaje

64 ABDERHALDEN, Heidi. Entrevista realizada en Bogotá el 26 de septiembre de 2012. Entrevistador: Ana María Vallejo.



poético invernal y, al mismo tiempo, es reconocido en sus palabras como un *alguien*, un *ser querido*, porque la muerte tranquiliza. Porque solo la vida representa una amenaza: “Tengo sueño como tú. Yo también preferiría morirme en el acto y hundirme como tú en el hielo, si pudiera. Pero los pulmones me mantienen despierto y tengo que seguir viviendo”⁶⁵.

Bruno le habla al cadáver de un modo familiar y afectuoso:

“Dime cómo te llamas. Pero no, sigue siendo como el que eres, taciturno. Un hombre es un hombre y no hay detrás de él más que el hielo resplandeciente //cuchillo// Debería pedir ayuda, pero no iría lejos. Todos se hacen los sordos aquí: no sé si tú me oyes. ///cadenas/// Tus frías lágrimas, que puedo recoger como pequeños frutos del bosque, tienen un gusto amargo, mi cadáver”⁶⁶.

Los cuerpos se definen en relación con los objetos, con la casa, la radio, las bolsas de basura, el machete, que permiten reconocer a ese cuerpo “civilizado” en la ejecución de gestos conocidos, “normales”, sociales. En ese apartado lugar, en el límite de lo humano, ciertos gestos gastados como oír una canción en la radio, recostado en la pared de la casa, mantienen vivo un vínculo inquietante con hábito cercanos, como si fueran hábitos banales, vaciados de su calor de humanidad; los que quedarán después de todo.

Apunta María Victoria Uribe en el citado comentario que reposa en los archivos privados de Mapa Teatro:

Esta evocación a la barbarie tropical es reforzada con otro elemento visual que transita linealmente ante nuestros ojos: una piel humana de la cual penden aún las manos, colgadas de unas nuevas cuerdas que se deslizan a la manera de los colgados de ropa caseros. Esas mismas cuerdas se convertirán en un instrumento musical que será tocado en varias ocasiones produciendo unas notas desgarradoras⁶⁷.

65 MAPA TEATRO, *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos*. (Texto de puesta en escena inédito). Bogotá: 2007.

66 *Ibid.* He optado por citar el libreto final del montaje porque no solo es el tema del cuerpo lo que deciden preservar los artistas de Mapa, sino porque las pequeñas indicaciones de acciones y de gestos sonoros ejemplifican los procedimientos de la dramaturgia escénica en la que se basa el dispositivo final (N. del A.).

67 URIBE, *Op. cit.* p. 2-3.

La lógica interna de estos extraños sucesos y del encuentro irrealizable resulta común a las lógicas de la guerra colombiana, en la que se dice que los paramilitares han jugado fútbol con las cabezas de los asesinados o han comido de los cuerpos masacrados de sus víctimas.

En el espacio de ficción de *Ansío Los Alpes* ya no se separan, como principio fundador de la cultura, la zona de los vivos y la de los muertos. En el espacio escénico en el que se construye este especial dispositivo, que oscila entre lo dramático y lo posdramático, se da la alucinante visión de un mundo sin límites claros entre lo humano y lo no humano y que, en toda su ambigüedad, se hace potente gesto artístico y político a la manera como Giorgio Agamben, autor cercano a las reflexiones de los creadores de Mapa Teatro, lo entiende:

Gesto es el nombre de esta encrucijada de la vida y del arte, del arte y de la potencia, de lo general y lo particular, del texto y de la ejecución. Es un fragmento de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un fragmento de arte sustraído a la neutralidad de la estética: praxis pura. Ni valor de uso ni valor de cambio, ni experiencia biográfica ni acontecimiento personal, el gesto es el reverso de la mercancía, que dejan que se precipiten en la situación los cristales de esta sustancia social común⁶⁸.

Son pues las categóricas presencias, la de Olivia y las de los otros tres sujetos. Son estos cuerpos los que aún remiten justamente a cierto drama, o más bien a cierta dimensión trágica de la existencia: la de la fragilidad del cuerpo en medio no solo de una naturaleza inclemente sino de una humanidad indiferente. Brota la pregunta: ¿qué es lo que en últimas nos separa de los animales en el silencio de esas extrañas rutinas de sobrevivencia?

Cuerpo femenino, identidad y memoria: las acciones teatrales de Natalia Restrepo

Como primera medida, la noción de acción que sirve para aproximar a los eventos artísticos y al arte del cuerpo a través de los gestos de Natalia Restrepo como *performer*, merece una aclaración preliminar. Sus obras

68 AGAMBEN, Giorgio. "Notas sobre el gesto". En: *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 68.



se mueven, como se ha mencionado, en un lugar de borrosos límites entre el teatro y las artes visuales. Cada uno de los gestos plásticos de la artista implican una puesta en escena abierta a un devenir impredecible, pero al mismo tiempo meditada, calculada, construida de principio a fin.

Dicha puesta en escena crea un espectador distinto al del teatro y al mismo tiempo un espectador para quien la relación convencional con las obras de los museos se ha transformado. Este espectador, que no es convocado a asistir, desde un acuerdo tácito, a un hecho teatral en el cual un mundo de ficción se desarrolla ante él, tampoco puede simplemente pasarse para contemplar objeto por objeto una colección determinada. No puede volver sobre un objeto preciso y detenerse en un cómodo y completamente íntimo acto de observación. El arte de acción lo ha convertido en un participante inquieto de una obra que, sin ser dramática en el sentido clásico, evoluciona, se construye y deconstruye *en* y *con* su presencia.

La acción y el cuerpo en su ejecución son la obra misma. Obra que se hace con los gestos plásticos y, por momentos, narrativos del cuerpo vivo. Esta acción entonces debe ser entendida no ya como fábula que, siendo representada, es el alma misma de la ficción teatral, sino como el movimiento del cuerpo presente y significativo del ejecutante. Lo que prevalece es una escritura en el cuerpo mismo y este, a su vez, escribe nuevos sentidos con sus acciones en el espacio, crea un dispositivo de sentidos y propone una especial dramaturgia del modo como lo entiende Joseph Danan, antes citado. Esta dramaturgia del *performance* implica una relación estrecha entre el teatro y el arte de acción, a pesar de todas las importantes diferencias que se puedan identificar entre estas dos formas escénicas.

“El *performance* no es observado, es físicamente experimentado”, afirma Emil Hwatin⁶⁹. Se puede agregar que en el *performance*, ni el tiempo ni el espacio son por supuesto tiempo y espacio dramáticos. El espacio es el lugar del encuentro directo entre espectador y ejecutante. Y el tiempo, la duración real que corresponde a ese encuentro. Ninguna de las dos categorías remite o evoca ya un referente en el mundo, puesto que tiempo y espacio son parte del mundo inmediato. Sin embargo, ciertos artistas como Natalia Restrepo defienden sin ambigüedades la noción

69 HWATIN, Emil. "Terminal spectator and the other strategies". En: *Inter Akta* No. 4, p. 22. "El performance no es observado, es físicamente experimentado —un concepto establecido por el visionario italiano Giulio Camillo en el Renacimiento y luego desarrollado por muchos teóricos post-freudianos—".

de representación para sus obras, calificando además sus acciones de “teatrales”:

Cuando hago un trabajo, una acción, siempre construyo el personaje de esa acción y, si bien es un personaje que, como en el *performance*, narra o representa cosas muy autobiográficas, hay una gran diferencia –que han tratado de definir los artistas y los *performers*– y es que el *performance* es la representación de sí mismo y en el teatro el actor representa la vida de otro. Siento que incluso aunque uno haga una representación de sí mismo hay una representación de un personaje construido. Un poco como con el actor y su doble. Y ese doble, que es uno mismo, no deja de ser un doble construido por uno mismo. Entonces, aunque son personajes que encarnan hechos autobiográficos, me encargo de construirlos como personaje teatral⁷⁰.

Frente al deseo de preguntarse por el cuerpo como centro de la obra, ligado a la idea de acción como categoría –no ya dramática en el sentido tradicional pero sí teatral desde una lectura contemporánea– los *performances* de la artista antioqueña Natalia Restrepo se convierten entonces en un objeto de análisis ejemplar, puesto que en ellos aparecen y entran en una interesante tensión los temas y los interrogantes ya mencionados.

“Arte de acción” es el concepto que suele usar Natalia Restrepo para nombrar sus obras. Arte, como también se mencionó, del cuerpo presente y significativo. Un cuerpo, casi siempre el cuerpo de la misma Natalia, como materia artística que se transforma en cada evento. Va proponiendo, por medio de esa experiencia única que se le ofrece al espectador o al participante de sus *performances*, lecturas diversas pero siempre centradas en indagaciones sobre el cuerpo de la mujer latinoamericana, de la mujer colombiana de manera precisa y de la historia personal e íntima de la propia artista:

Nunca he estado de acuerdo con esa discusión de que el actor representa y el performer presenta. Primero, porque creo que el actor también presenta. Y segundo, porque esas presentaciones a las que aluden los performers como verdaderas a mí no me parecen tan reales sino más bien unas simulaciones de realidad, unas hiperrealidades. Cuando un performer se

70 RESTREPO, Natalia. Entrevista realizada el 27 de junio de 2012 en Medellín. Entrevistador: Ana María Vallejo.



lacera en escena, se saca sangre y con ese argumento dice “es que es real”, que no es una representación –que no es salsa de tomate lo que le sale en escena–, está diciendo que *por eso* es real. Pero a mí lo que me parece es que es un efecto de realidad⁷¹.

El *performance* busca, según la mayoría de sus impulsores, problematizar hasta sus límites la relación espectador-actor. Este es el propósito que mueve buena parte de los gestos poéticos de esta creadora. En su primera obra de acción conocida, *Homenaje a Danny*, si bien el tema del propio cuerpo de la artista aún no parece ser un tema relevante –aunque sí el tema del cuerpo y de la sexualidad el asunto central– la acción es ya la forma elegida. La representación de una especie de personaje, interpretado por la artista en el Museo de Arte Moderno de Medellín (1996), sitúa el gesto en ese ambiguo y prolífero territorio del arte contemporáneo que se extiende entre el teatro y las artes plásticas. Un campo en el que los medios, herramientas y formas propias de los lenguajes visuales y plásticos se mezclan hasta confundirse con los modos, procedimientos y elementos propios del arte teatral.

La obra de Natalia Restrepo se inscribe desde sus comienzos en las nuevas búsquedas expresivas de un movimiento de mujeres artistas y, la mayoría de las veces, feministas, que en los años noventa irrumpen en los escenarios, los museos y los espacios no convencionales por medio de intervenciones públicas en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, transformando la historia reciente del arte contemporáneo.

Muchas de estas artistas, algunas procedentes del teatro, la mayoría del mundo de las artes plásticas, recibieron como importante legado las conquistas de aquellas que, desde los años sesenta y setenta, rompieron con los cánones artísticos, los procedimientos tradicionales y los discursos culturales dominantes de las generaciones anteriores sobre el cuerpo, las sexualidades, los roles sociales, la religión, los valores culturales, religiosos, y la política. Basta citar como ejemplo ineludible los célebres *performances* de la artista serbia Marina Abramovic, que inauguran exploraciones definitivas sobre la relación cuerpo-mente, cuerpo y estados alterados, así como la relación del cuerpo con el espacio y con los espectadores, desestabilizando con sus acciones y, de manera profunda, las artes representativas.

71 *Ibíd.*

En un artículo titulado "Estéticas feministas contemporáneas o de cómo hacer cosas con el cuerpo", Jesús Adrián Escudero del Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona ofrece, a la luz de las teorías *queer* de Judith Butler, un valioso análisis de estos radicales cambios de perspectiva que a la vez relacionan y diferencian las propuestas y los discursos artísticos de las mujeres de finales del siglo xx y principios del siglo xxi:

A principios de los setenta, el cuerpo femenino se convierte en el punto de partida de las reflexiones artísticas. Se trata de un cuerpo real que se plasma sin pantallas protectoras, sin velos representativos. El cuerpo mismo se convierte en discurso puesto en acción, en elemento de choque y de protesta. Sin embargo, con el inicio de la década de los ochenta se toma plena consciencia de que el cuerpo biológico tan solo proporciona una superficie básica para la inscripción social; el cuerpo no es una hoja en blanco, sino una superficie salpicada de discursos de corte masculino que hay que desmontar, transformar o, incluso, subvertir⁷².

El autor sostiene, refiriéndose a la generación de los años 1990 y 2000, y siguiendo a Baudrillard, que:

[...] nos hallamos ante un tipo de manifestaciones artísticas, enmarcadas en una clara línea de protesta social (*artivism*), que desposeen a la obra de arte de los rasgos de aura, autoridad, genialidad y verdad que tradicionalmente acompañan al arte. Ahora el objeto artístico, como cualquier mercancía, debe tomar apariencia de fetiche, provocar conmoción social, generar sentimientos de choque e, incluso, transmitir una sensación autodestructiva. [...] No hay realidad última ni existe fundamento ontológico detrás de la apariencia. El arte se convierte en un generador de mundos simulados y ficticios de la misma manera que el vídeo, la informática o la publicidad crean, a su modo, mundos artificiales e ilusorios. El resultado final es que se distorsionan los límites entre el cuerpo real y el cuerpo virtual, se diluyen las diferencias entre mundo real y mundo representado, se desvanecen cada vez más las fronteras que separan la ficción de la realidad⁷³.

72 ESCUDERO, Jesús Adrián. "Estéticas feministas o de cómo hacer cosas con el cuerpo". En: *Anales de Historia del Arte* 13, 2003.

73 *Ibid.* p. 305.



En *Homenaje a Danny*, obra que, como su nombre lo indica, busca rendir un tributo personal, la artista construyó –gracias a su sutil interpretación de Danny, un travesti habitual del atrio de la Iglesia Metropolitana en Medellín– una extraña experiencia para el visitante del museo. Vestida de rojo intenso y con gestos seductores y elegantes, Restrepo “interrumpía” los acostumbrados recorridos de los espectadores para ofrecerles cigarrillos donde estaba impresa la imagen de Danny. Una vez encendido el cigarrillo, la imagen de Danny se consumía rápida y fácilmente entre las risas y las frases banales de los fumadores al tiempo que, según la artista, confiada en el efecto subliminal del gesto, esta misma imagen quedaba grabada en sus memorias. Por esa época se asesinaban continuamente y sin grandes consecuencias muchos travestis en oscuras operaciones de “limpieza” en la ciudad. Esta primera obra de la artista, gesto de una sutil teatralidad, inauguraba un camino de creación en el cual el cuerpo y su identidad, el personaje como categoría procedente del teatro y el significado político como rasgo principal de la acción, no han cesado de ser las dimensiones claves de todo su trabajo.

El cuerpo de la mujer colombiana actual, tema central y el principal soporte de la obra de Natalia Restrepo, emerge a partir de su segundo *performance*: *Señora*. Aparece entonces en su trabajo un cuerpo marcado por discursos, prácticas y experiencias sociales, muchas veces traumáticas, en un contexto de guerra prolongada, en una sociedad en la que la democracia es de una gran fragilidad y en la que las mujeres siguen estando, en muchos aspectos fundamentales, sometidas a los viejos modelos de un sistema patriarcal.

En el Salón Regional de Artistas de Medellín en el año 1997, Natalia y otras tres artistas conforman un grupo “disidente” del evento tal como este estaba planteado y, “disfrazadas” de carteros en bicicleta, cada una recorre las instalaciones del evento para recibir cartas de los asistentes destinadas a buzones para negros, indigentes, inmigrantes, niños, prostitutas, homosexuales, y para las propias mujeres artistas. A través de esta acción, que fue señalada como subversiva en el propio salón, las artistas llamaban la atención sobre las discriminaciones de género, de profesión y de clase que se manifiestan incluso en los ámbitos del trabajo creativo.

Arte, cuerpo y política son las tres dimensiones inseparables en los *performances* de Natalia Restrepo y, en la relación problemática entre estos aspectos esenciales, están contenidas todas sus posturas, procedimientos, formas y reflexiones sobre las huellas de identidad inscritas en los cuerpos.

Tanto en *Marcas*, una instalación de fotografías de la propia Natalia acompañada de la sencilla acción de llamar desde una cabina pública

–que Natalia realiza a su regreso al país después de ser detenida varias horas en el aeropuerto de Tel-Aviv–, y sobre todo con *Voluntaria*, trabajo que hace eco a su experiencia de servicio en un *kibutz* israelí, esta creadora acentúa de manera más consciente la dimensión política de su obra y la utilización de su propio cuerpo como materia de la misma:

Marcas nació de una experiencia vivida en el Aeropuerto de Tel-Aviv, Israel, donde todas mis marcas eran motivo de duda para la seguridad del país. La policía me investigó durante 48 horas por ser colombiana, soltera, hispanoparlante; investigó mi número de pasaporte, fotografió mis tatuajes y me permitió una llamada. A mi regreso a Colombia hice visibles mis marcas fotografiándolas e hice instalar un teléfono público en medio de ellas para que tanto los ciudadanos como yo pudiéramos hacer llamadas locales y a Israel desde allí. [...] En el año de 1998 trabajé como voluntaria en el *kibutz* de Mashabe Sade en la ciudad de Beersheba, en Israel; cada día debía arreglar allí los 28 cuartos del hotel del *kibutz*, doblar 200 toallas y 100 sábanas aproximadamente. A mi regreso a Colombia, en el año 1999, mi familia afrontaba la desaparición forzosa de uno de sus miembros, un hermano de mi madre. En medio de la desazón, las mujeres de la familia lavaban, planchaban y doblaban constantemente la ropa de casa para tener todo en orden en caso tal que mi tío regresara de nuevo. *Voluntaria* fue una acción reflexiva, basada en ambas experiencias, un acto de paz en medio de la guerra. Durante ocho horas, una jornada laboral completa, doblé toallas blancas como un acto voluntario pacífico que contribuye a la guerra, donde quería evidenciar la impotencia de la sociedad civil inmersa en un contexto violento que termina por absorberla y engancharla en sus dinámicas bélicas⁷⁴.

Natalia Restrepo, a través de sus “puestas en escena”, efectúa una suerte de “puesta en evidencia” de los discursos inscritos en los cuerpos. La acción permite que tales inscripciones y marcas sobresalgan, para que los espectadores sean completamente conscientes de ellas.

Esta marcas que permiten a la sociedad una lectura inmediata del sexo, la etnia, la clase social, etc., y que en los *performances* de Natalia Restrepo se agrandan y repiten, que se exacerban, que son resaltadas para

74 RESTREPO, Natalia. "Reseña escrita de mi obra". Texto en formato PDF suministrado por la artista. Medellín, 2012, p. 3-4.



justamente provocar otro tipo de lecturas y un cuestionamiento profundo de los discursos dominantes impuestos a nuestras sociedades, funcionan por todas estas razones como una de las distintas modalidades de las escrituras del cuerpo en el teatro contemporáneo. Su propio cuerpo femenino, siempre mediado por un “personaje” elaborado para la acción, es tratado como materia y al mismo tiempo como instrumento, como sujeto y a la vez como objeto del gesto artístico.

Para aclarar aún más el uso que de dichas marcas culturales en el cuerpo hace Natalia Restrepo en sus *performances*, me permito una breve digresión. Apenas a principios del 2012, después de que hace ya muchos años la artista francesa Orlan fue noticia y motivo de debates en Europa y Estados Unidos, llegó al Museo de Antioquia una exposición, más bien modesta, compuesta por algunas fotografías de gran formato de la artista y un par de videos de sus cirugías-*performances*.

Aquí las reflexiones que suscita esta obra particular se dan, al menos de manera más abierta y no solo en los medios especializados, casi veinte años más tarde que en Francia, por ejemplo. El asunto da cuenta, no de una especie de atraso en relación con la idea de “progreso”, que también permea las formas artísticas en los centros de la cultura occidental, sino de esos des-tiempos que evidencian también otras preocupaciones y prioridades, unas vías propias y distintas en las búsquedas creativas de este gran territorio que llamamos América Latina.

De cualquier manera la obra que se presentó en Colombia, con el nombre de *Hibridaciones y Refiguraciones*, plantea esas interesantes preguntas que se vienen mencionando sobre el propio cuerpo como material artístico del que pueden surgir muchas y variadas obras. Del cuerpo como objeto y a la vez sujeto de creación. De la relación entre los *mass media* y la legitimación de la obra artística a través del escándalo. De la manera como, a través de procedimientos de intervención fotográfica vía *Photoshop*, Orlan pretende dar cuenta del complejo tema de las hibridaciones, las identidades y los discursos que atraviesan la “lectura” de un cuerpo.

En sus entrevistas, la artista habla de “puesta en escena”, especialmente para las cirugías, en las que el quirófano se dispone como escenario y algunos objetos como máscaras, libros y elementos extraños al procedimiento médico, completan la “escenografía”. En esta línea, el cirujano cumple, de acuerdo a la idea de Orlan, el rol de *régisseur* del espectáculo.

El referente me parece importante para las reflexiones sobre el cuerpo, ahora que el fenómeno masivo de los *reality show* hace parte del gran

consumo televisivo de los latinoamericanos y que el *performance*, como acción de gran teatralidad para algunos artistas, enfrenta justamente el problema de las identidades de una manera casi opuesta a la planteada por la artista francesa.

En este sentido, las obras de Natalia Restrepo en ningún momento borran nada de la propia historia de su cuerpo de mujer latinoamericana. Es más, la artista quiere abiertamente que ese cuerpo en sí mismo, con sus rasgos, sus gestos, sus formas y tonos, sea una materia marcada. Y además, que en él se destaquen las huellas de una cultura, de unos contextos, de una historia reciente, colectiva e individual al mismo tiempo. Finalmente, que ese cuerpo identificable en los aeropuertos del mundo como colombiano, sea justamente problemático y genere, en sus acciones teatrales, un pensamiento sobre los discursos que nos atraviesan y nos construyen.

Algunas de las obras de Natalia, videos-*performances* en los que juega no solo a grabar sino a reciclar en obra artística momentos pasajeros de sus periodos de enfermedad o desechos de su propio cuerpo deprimido, terminan de constituir ese universo de íntimas teatralidades de la artista. Estos trabajos son titulados por la propia Natalia Restrepo así: *Performance a la Cera y el Tiempo perdidos* (2004-2005), *Terapia de sueño* (2005), *Hidroterapia* (2005-2006), *Vaciando mi Cabeza de la A a la Z* (2006) y *Re-vuelta* (2007). Todos formaron parte de una serie denominada *Terapias de Sanación*. Terapias, en efecto, a las que se sometió Natalia Restrepo, y que iban acompañadas de reflexiones psicoanalíticas acerca de los estados depresivos que afectaron su cuerpo durante dos años.

Todos estos trabajos le permiten al artista plástico Luis Fernando Valencia presentar el universo creativo de Natalia Restrepo con la ocasión de una retrospectiva de su obra titulada *Cuerpo Errante: Diez Años-Diez Performances*, que tuvo lugar en Casa Tres Patios en Medellín en el año 2007:

CUERPO ERRANTE. Diez años / Diez Performances, de Natalia Restrepo, instauro en el medio local la insistencia en el *performance* como una práctica central y única, donde cada una de estas diez ejecuciones van mostrando un trayecto coherente, un itinerario sólido, un proceso consistente. Un cuerpo errante, su propio cuerpo, nos va descubriendo la conciencia del papel social, indefectible e inevitable, que nos ha impuesto la genética, en una palabra el género. Cada obra nos muestra el conjunto de valores convencionales que la cultura nos asigna para separar tajantemente feminidad y masculinidad. Pero lejos de la beligerancia femenina, emplea la propia



feminidad para señalar el juego previsto, para insistir, cada vez con una estrategia artística diferente, en la puerilidad de la costumbre, en la trivialidad de las construcciones sociales atribuidas a los sexos. Con emoción y sentimiento, y armada de recursos formales, el ataque a la ortodoxia e impuesta moralidad se hace más frontal. El proceso de autoconocimiento parte de experiencias personales que, elaboradas plásticamente, deja ver las fisuras de los valores hegemónicos⁷⁵.

Probablemente sea *Homenaje a las madres de La Candelaria* la obra más impactante de la producción de Natalia Restrepo desde un punto de vista social y político. Allí de nuevo la acción, su teatralidad y el cuerpo como medio artístico y como tema central, son esenciales. Los aspectos que ya hemos nombrado como característicos de su trabajo no solo son comprobables en este *performance*, sino que han evolucionado hasta alcanzar una contundencia sobrecogedora. En esta obra en particular, tan efímera como todas las anteriores puesto que se realizó en el Museo de Antioquia en el año 2009, en plena ceremonia de “entrega simbólica” de los restos de los desaparecidos a las familias –y a la cual Natalia asiste por ser ella misma víctima de esta tragedia– la artista construye de nuevo una suerte de personaje sobresaliente, visible, a partir de su propio drama.



Natalia Restrepo - *Homenaje a las madres de La Candelaria*

75 VALENCIA, Luis Fernando. Notas a la exposición *CUERPO ERRANTE. Diez años / Diez Performances* de Natalia Restrepo. En: <http://www.casatrespacios.org/CASA-TRESPATIOSPAGINAINGLES/PastExhibitions.htm> Medellín, 2010.

A la ceremonia, precedida por autoridades gubernamentales, militares y eclesiásticas, Natalia llega al lado de su madre y de su hermana, vestida de una manera elegante y notoria, que choca con la atmósfera grave en la que el acto funerario simbólico se desenvuelve. A medida que avanza el protocolo y que cada persona, víctima de la desaparición forzada y no esclarecida de alguno de sus familiares –del hermano de su madre en el caso de Natalia–, es llamada para recibir una pequeña urna vacía, Natalia va llenando su cuerpo con cintas marcadas con frases de denuncia y de reclamo que rebaten la validez del evento público oficial:

Homenaje a las Madres de la Candelaria fue un performance realizado durante la ceremonia de entrega de restos simbólicos y petición de perdón por parte del Estado con su programa de Justicia y Paz bajo el lema de "verdad, justicia y reparación"; a los familiares de víctimas de desaparición forzosa arrojados a los ríos o los mares, de los cuales no se recuperaron sus cuerpos, ceremonia realizada en el Museo de Antioquia en el año 2009, donde yo reclamaba como víctima y como artista el derecho a la "verdad, la justicia y la re-aparición", pues el Estado no había desplegado ningún esfuerzo para buscar en las aguas tales cuerpos. A manera de señalamiento iba poniendo letreros sobre mi cuerpo y entregaba carpetas marcadas con el mismo reclamo a todas las madres de La Candelaria⁷⁶.

En las cintas con las que cierra sus ojos, su propia boca, su cuerpo entero, están escritas frases que resuenan y deben seguir resonando en la sociedad colombiana.

Cuerpo Sagrado

La Candelaria: de lo material a lo metafísico en el cambio de siglo - *Nayra, la memoria*

En el año 2004, el estreno de *Nayra, la memoria* del Teatro La Candelaria marcó un momento de cambios importantes en las búsquedas artísticas del grupo. Este viraje estético, de ruptura con sus propias formas

76 RESTREPO, Natalia. "Reseña escrita de mi obra", p. 3-4



de hacer teatro, fue claramente perceptible en el escenario gracias a las poéticas del cuerpo que allí se conformaron. Situaciones aparentemente inconexas se sucedían en el espacio escénico, evocadas por un entorno circular ritual: una atmósfera cargada de símbolos sacros de la religión cristiana así como de gestos y corporalidades consideradas paganas a la luz de esa misma religión.



Teatro La Candelaria - *Nayra, la memoria*

Imágenes como la del borracho que pega su cuerpo inestable a la estatua de una virgen mientras atraviesa el escenario bailando con ella un lento bole-ro, al igual que la del predicador cortándose el dedo que ya no podrá más ser dedo acusador, se fijaron en la memoria de muchos espectadores. En este último gesto grotesco, el fanático personaje parece demostrar, con la mutilación de una parte del cuerpo, la importancia del sacrificio renovador en un mundo caótico que reclama un orden nuevo. Hay también figuras cristianas que hablan en lengua indígena y chamanes que hacen negocios por teléfonos celulares. En este mundo extravagante, el cuerpo materializa las diferencias porque

es en él donde se inscriben todos los discursos y las diversas creencias; es a él hacia donde se dirigen las prácticas curativas y las nuevas investigaciones, las ciencias y las pseudociencias que *Nayra* expone. Y es en los cuerpos donde se expresan las estéticas de una era plural y sincrética.



Teatro La Candelaria - *Nayra, la memoria*

Con *Nayra*, la dimensión épica de marcado tono político presente en buena parte de los trabajos del Teatro La Candelaria, se complejizó hasta desubicar al espectador a medida que avanzaba la experiencia sensorial que el nuevo evento teatral proponía. La galería de cuerpos narrativos: El Borracho, El *Punk*, El Predicador, El Chamán, los José Gregorio Hernández, un travesti, mujeres enloquecidas de dolor, representantes del pensamiento científico, vírgenes y súcubos, eran encarnaciones identificables en su



gran variedad. Todas estas figuras, más que verdaderos personajes, constituían desde su inquietante presencia un mosaico de la multiplicidad, poco dramático en el sentido tradicional del término. De principio a fin, la obra se tejía sin la ayuda de una historia única, precisamente porque se trataba, entre otros asuntos, de la muerte del gran relato histórico único.

En el escenario confluyen y entran en tensión toda clase de historias, de miradas, de temporalidades, de ritos arcaicos y modernos. Todos ellos inscritos en los cuerpos y apoyados en una sensualidad que involucra, no solo el intelecto del espectador, sino sus sentidos. Así, y aunque se reconozcan muchos aspectos de la teatralidad de La Candelaria –incluso citas de sus obras anteriores– la idea de una lectura única posible de la realidad a través del teatro se desmorona ante los espectadores y la obra se convierte en un nuevo manifiesto, en el que se reconoce un mundo absolutamente plural, diverso y al mismo tiempo atravesado por cierto anhelo de unidad perdida. Un mundo en el que todo puede estar conectado a pesar de sus múltiples y aparentemente ilógicas manifestaciones. El Chamán lo dice en lengua indígena y también en español: “La diversidad de la vida está presente, está aquí”. Y antes, desde el tono de la investigación científica, también La Doctora nombra la experiencia de la unidad y de lo múltiple como impresiones profundas del inconsciente:

Lo inconsciente hace la impresión de ser una profusión de diversidades pero también impresiona como si fuera una unidad. Ciertamente el intelecto trata de encontrar distinciones, pues sin ellas no puede conocer, por eso la unidad del mundo es siempre para el intelecto un postulado algo oscuro con el cual no sabe muy bien qué hacer⁷⁷.

El trabajo artístico de búsqueda y experimentación del grupo La Candelaria es en la actualidad el proceso teatral más largo e ininterrumpido de Colombia. Junto a su director Santiago García, los artistas que conforman el colectivo han indagado tanto en los territorios de las escrituras clásicas y contemporáneas universales como en la construcción permanente de una dramaturgia nacional destinada a la escena, al encuentro con el público latinoamericano y especialmente colombiano.

77 *Teatro La Candelaria, 45 años*. Bogotá: Ministerio de Cultura –Teatro La Candelaria–, Milenio Editores e Impresores, 2011. p., 169.

Profundamente arraigado en el contexto local, en el barrio en que el grupo ha tenido su sede por décadas e íntimamente vinculado a las dinámicas sociales y políticas del país, el Teatro La Candelaria encuentra su impulso, su alimento y el centro de sus planteamientos estéticos en las preguntas, las necesidades, las reflexiones que provocan esta fuerte relación con lo social y con movimientos de distinta índole que transforman constantemente a la sociedad. Una aproximación crítica a cualquier proyecto artístico del Teatro La Candelaria, tal como lo señala Gonzalo Arcila en su libro sobre el proceso del grupo⁷⁸, debe asociar el análisis a los fenómenos culturales, sociales, estéticos y políticos que en cada momento de la historia reciente de Colombia han sido determinantes para el grupo.

Las escrituras del cuerpo, en el caso específico del Teatro La Candelaria, deben ser comprendidas a la luz de ese devenir histórico. La obra elegida en esta investigación para dar cuenta de un movimiento interno y de un interesante desplazamiento de la mirada y de las indagaciones creativas del grupo es *Nayra, la memoria*. Se busca entender por qué con esta obra, estrenada en el año 2004, se identifica un cambio de paradigma de lo teatral, al lado de nuevas preocupaciones filosóficas y políticas para el grupo. Y, sin lugar a dudas, una exploración distinta sobre el cuerpo: el cuerpo ligado a *la energía* como tema central, el cuerpo como escritura simbólica, el cuerpo como posibilidad para el teatro de penetrar en indagaciones trascendentales.

Algunos verán en este fuerte cambio de perspectiva un gesto de claudicación, una entrega a búsquedas alejadas del proyecto político con el que se ha asociado siempre el arte teatral de La Candelaria. Aquí se señala este viraje como un acontecimiento artístico revelador y como una pregunta que puede generar interesantes debates sobre las problemáticas relaciones entre lo teatral y lo ritual, y sobre las manifestaciones de toda una corriente que reivindica la importancia de *lo sagrado* en el teatro contemporáneo, teniendo como antecedente a Grotowski y su idea del teatro como comunión, el complejo y profundo grito artaudiano contra el anquilosamiento de las formas teatrales tradicionales y canónicas, y la revisita del teatro antropológico a formas teatrales allende Occidente. María Ángeles Grande comenta, refiriéndose a la relación del teatro con lo sagrado,

78 ARCILA, Gonzalo. *La imagen teatral en La Candelaria*. Bogotá, Editorial Teatro La Candelaria, 1998.



que "se trata de una experiencia orgánica, ya no visual-estética, en la que el drama deja de ser conflicto intersubjetivo para ser conflicto cósmico, donde todos los medios expresivos se conciben como energía, fuerza o instrumentos de sugestión"⁷⁹.

Antes de volver a *Nayra*, es preciso nombrar aspectos de otras obras anteriores que aclaran la manera como la comprensión y el tratamiento del cuerpo se modifican en el proceso creativo de La Candelaria.

El teatro del grupo está definido antes que nada por sus prácticas colectivas que, más allá de las exploraciones formales, cambiantes con las épocas, han sido el eje de sus métodos de indagación artística y de sus posturas políticas. Lo que se ha llamado, de manera demasiado general en ocasiones, la "estética" de La Candelaria, está vinculada a los presupuestos de esta práctica colectiva del teatro, al deseo de incidir en los cambios sociales siempre urgentes en Colombia a través del arte, y a procesos de investigaciones temáticas como camino para esa creación común. Durante mucho tiempo, el teatro de La Candelaria fue asociado a lo que se conoce como el "brechtismo", entendido este en tanto que convicción en ese poder transformador que se le asigna al teatro y a la vez como forma teatral adecuada a ese propósito.

Ahora, si bien es cierto que La Candelaria profundizó durante un largo tiempo en la asimilación de los postulados de Brecht, no es menos cierto que el diálogo con ese pensamiento se dio siempre dentro de una tensión productiva para generar un teatro singular, más en correspondencia con las problemáticas estéticas y culturales latinoamericanas que con cualquier teoría teatral.

El trabajo, la mirada y las ideas sobre el cuerpo que se identifican en el Teatro La Candelaria se dan en el cruce de búsquedas y tradiciones diversas. En sus poéticas del cuerpo se confrontan, además de otros aspectos, la riqueza de expresiones populares, carnavalescas y festivas con muchas investigaciones sobre el cuerpo del actor, en las que el grupo transforma métodos actorales procedentes de variadas fuentes, y las ideas no solo brechtianas, sino materialistas en general, del ser inmanente, del cuerpo

79 GRANDE, María Ángeles. "Hacia un teatro sagrado: dimensiones míticas de la modernidad teatral". En: *El teatro y lo sagrado. De M. Ghelderohde a F. Arrabal*. Coordinación y edición: Francisco Torres Monreal. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2001, p. 119.

como un todo atravesado, moldeado, sometido por las circunstancias sociales y por la lucha de clases.

El cuerpo concebido como fuerza de trabajo para beneficio de una clase dominante, como carne de cañón en desequilibradas batallas, como territorio de violencias sociales extremas, es el cuerpo más explorado en esta teatralidad. Un cuerpo material, dentro de un mundo de confrontaciones sociales que lo subyugan y en el que cualquier promesa de trascendencia o redención más allá de la vida es mentirosa, deleznable y efímera. Al mismo tiempo, dentro de este claro espíritu crítico de tantas obras de La Candelaria, los cuerpos maltratados y dominados del pueblo colombiano, rural o urbano, siempre han sido los cuerpos dolorosos y gozosos de la experiencia popular. Cuerpos concebidos desde las estrategias poéticas de lo cómico, de lo "clownesco" –en este sentido la conocida imagen, registrada en numerosas fotografías, de Santiago García como payaso, es emblemática– desde la lucidez de la ironía y la potencia ambivalente de lo grotesco, como diría Bajtin.

Para ilustrar lo dicho, cabe anotar que a las personas de mi generación –jóvenes entonces que vivíamos en ciudades de provincia y que no conocíamos las piezas fundadoras del grupo– nos marcó, en una de sus giras, el descubrimiento de *El Diálogo del Rebusque*, una obra basada en la novela picaresca de Francisco de Quevedo: *Historia de la vida del Buscón llamado Don Pablos; ejemplo de vagamundos, y espejo de tacaños*, estrenada en el año 1981. Con esta obra descubrimos un universo teatral novedoso y de una particular fuerza poética, un teatro político y festivo al mismo tiempo. Un teatro en el que la risa y la fiesta hacen parte de una postura y de una estrategia político-estética.

En *El Diálogo del Rebusque*, el universo literario de Quevedo es transformado en una rica dramaturgia de lo popular, propia de Santiago García, y completado por las imágenes que el grupo compone para el montaje. Allí se revela, como luego en muchas otras obras del Teatro La Candelaria, el poder contestatario de los cuerpos festivos. Ese cuerpo determinado, más bien sometido por las desequilibradas dinámicas sociales; cuerpo al mismo tiempo sacudido por la gran risa de la que habla ampliamente Bajtin. Es indispensable señalar en este punto que la asociación no es en absoluto una coincidencia, puesto que Mijail Bajtin ha sido un pensador esencial para Santiago García, al igual que para el grupo⁸⁰.

80 GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro, volumen 2*. Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 2002.



En las funciones de *El Diálogo del Rebusque*, en el escenario –espacio intermedio en el que era posible, durante el tiempo que duraba la representación, un encuentro entre el pasado y el presente, entre la vida y la muerte, como se afirma en el texto– resonaban las palabras del personaje que definen el cuerpo apaleado y dolorido de Don Pablos el Buscón en su retorno a la vida: “¡Pero qué te pasa cabrón!...”, le increpa el personaje del diablo Cirilo, “[...] ¡No te entiendo! Si esto está peor que el infierno. Te apalean, te cortan, te azotan, te desfiguran, ¿Y todavía quieres seguir viviendo? Volvamos allá Pablillos que allí sufres, claro, pero los tormentos son en el alma y aquí son derecho en el cuerpo”⁸¹. Pero es igualmente remarcable que a pesar de los sufrimientos corporales de toda clase y origen, *El Buscón* quiere habitar el mundo material de los seres humanos, y el actor Francisco Martínez, intérprete del personaje de Don Toribio Gómez de Ampuero y Jordán, grabó en la memoria de los espectadores la divertida imagen de su trasero expuesto sin pudores, como signo de la frágil y tragicómica humanidad.

Emprender la lectura detallada de esas escrituras del cuerpo que, como un gran texto, se despliegan a lo largo de toda la obra del grupo, es un trabajo de lectura minucioso que sin duda va a ampliar la mirada, a veces reductora, que existe del arte teatral de La Candelaria.

Antes de retornar a *Nayra, la memoria*, cabe destacar *El Paso* como otro importante momento de trabajo *sobre* y esencialmente *con* el cuerpo, para la construcción de una pieza que se convirtió en metonimia escénica de una época en Colombia. Con *El Paso* –escritura de la escena más que textual, dramaturgia del movimiento y de una gestualidad tensa y silenciosa cargada de sentido y gracias a la cual se pueden leer con gran claridad las situaciones dramáticas que constituyen la pieza– La Candelaria dio cuenta, a partir de un estudio cuidadoso del hiperrealismo y de estéticas minimalistas, de una exploración fascinante sobre el cuerpo, como lo afirma el actor César Badillo⁸².

La elaboración del lenguaje gestual y el tratamiento de lo corporal están vinculados en *El Paso* a una aproximación tipológica, a una representación de los colombianos en la convulsionada época de los años ochenta, momento en el que además de la ya extrema situación de violencia que vivía el país, se incrementó el número de masacres en las zonas rurales,

81 ARCILA, *Op. cit.*, p. 94.

82 BADILLO, César. Entrevista realizada el 27 de septiembre de 2012 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Ana María Vallejo.

creció el poder del narcotráfico y, como claramente lo nombra Gonzalo Arcila: “una pavorosa campaña de exterminio se abatió sobre activistas, dirigentes regionales y dirigentes nacionales de la Unión Patriótica y de los movimientos y grupos de izquierda”⁸³. De *El Paso*, de esa cuidadosa partitura de los cuerpos atemorizados de la gente del pueblo por los gestos precisos de una lógica del terror, queda también la respuesta poética de la comicidad del cuerpo, de la risa como acto de resistencia.

Desde entonces, dos rasgos del teatro hecho por La Candelaria: el marcado carácter político y la vivacidad popular de la que surge un profundo sentido de la risa, resultan centrales e inseparables. En ese mismo orden, los antecedentes de una obra tan inquietante como *Nayra, la memoria*, se entienden ligados a la idea de un cuerpo político y festivo a la vez, aunque en *Nayra* ese cuerpo material se problematice a través del reconocimiento de viejas prácticas religiosas, mágicas y rituales, y de la aproximación a nuevos discursos de orden científico como afirman los propios artistas. Santiago García, director del grupo, apunta lo siguiente

Nayra, creo que ha sido el trabajo en el que más a fondo procesamos la información, la exploración de los temas –entre ellos el más importante el de la energía– las múltiples improvisaciones, los análisis y las discusiones, en suma todos los elementos de trabajo que se emplean en una creación colectiva, hasta llegar a obtener un resultado que, tenemos que confesarlo con optimismo, se nos fue por encima de las expectativas o hipótesis de trabajo que habíamos fraguado⁸⁴.

En línea con esto, César Badillo comenta al respecto que buscaron:

hacer una obra con una pregunta: ¿Qué es y cómo funciona la energía? Cosa muy rara, porque con ese tema: la energía, ¿cómo se iba a hacer una obra de teatro? Estuvimos con físicos, con deportólogos, médicos alópatas, homeópatas, investigadores de conocimientos del cuerpo como el aikido, el *tai chi*, chamanes que nos hacían “limpias” y rituales. ¿Qué inventar sobre este estratégico tema? En todo el proceso hubo improvisaciones. Y lo

83 ARCILA, *Op. cit.*, p. 115.

84 GARCÍA, Santiago. Notas sobre *Nayra, la memoria*. En: http://www.sigtemedia.net/teatro/general.php?idmg=2&idp=7&desc_prin=Nayra, 2012.



sagrado empezó a aparecer. Hubo un deslizamiento hacia una cosa metafísica, más que espiritual. ¿Qué hay más allá de este cuerpo? Y nos metimos con lo sagrado, y a jugar también con los arquetipos que tenemos de nuestra cultura religiosa. O anti-religiosa, que en el fondo es religiosa, ¿no? Entonces las improvisaciones empezaron a dar todos esos aspectos difíciles de definir⁸⁵.

El cuerpo prosaico de la risa canavalesca tal como lo expone Mijail Bajtin en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*⁸⁶, es ahora revisitado a la luz de distintos cuestionamientos.

Nayra, la memoria parece envuelta aún en los aires de cambio de siglo y de fin de milenio que suelen devolver al ser humano a miedos apocalípticos antiguos y a profundas reflexiones sobre su origen y su devenir en el mundo. En cualquier caso, algo de esa respuesta que el cuerpo grotesco representa frente a un miedo cósmico arcaico dentro de los análisis de Bajtin, es identificable en el extraño universo que la obra conforma. Según este autor, “la cultura cómica popular, reflejo de la lucha contra el poder cósmico y la escatología [...] dio nacimiento a la imagen de un cosmos alegre, material y corporal, un estado perpetuo de crecimiento y de perpetua renovación”⁸⁷.

Ahora bien, ese “cosmos alegre, material y corporal” que también La Candelaria, inscribiéndose a su modo dentro de una larga tradición de expresiones populares, ha construido en sus obras, parece, como el borracho, tambalear en esta pieza. Lo material, una mirada materialista del ser humano y de su relación con el mundo, parecen insuficientes en medio de los cuestionamientos que algunos discursos e incluso ciertas ramas de la ciencia le hacen al mundo del nuevo siglo. *Nayra*, en este sentido, propone aún desde el humor y desde ciertos procedimientos de distanciamiento propios de los lenguajes de La Candelaria, preguntas que justamente tienen que ver con otras dimensiones de la existencia, con la esfera de lo irracional, con un cuerpo que es también inconsciente y que se completa, dentro de múltiples relaciones –algunas sumamente misteriosas– con el universo.

85 BADILLO, César. Entrevista realizada el 27 de septiembre de 2012 en Bogotá. Entrevistador: Ana María Vallejo.

86 BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

87 *Ibíd*, p. 306.

En la obra se evoca la pluralidad de miradas, de saberes, de formas de aprehender el mundo que defienden algunos discursos posmodernos. El problema de la identidad, o mejor de las identidades, es tan central en esta pieza como su pregunta por el problema de la *energía*, que Santiago García anunciara como el eje del laboratorio de creación:

Lo que nos interesa es ver cómo esas dos grandes corrientes del conocimiento humano: la científica y la corriente no científica, o sea lo que los posmodernistas llaman *el conocimiento narrativo*, se une al conocimiento científico y llegan a hablar las mismas cosas hoy en día, sobre todo el problema de la energía. Esto es lo que estamos viendo a ver cómo lo hacemos en teatro, cómo lo vertimos a la escena⁸⁸.

Energías e identidades se concretan en escena mediante esa galería de personajes ya citada, o más bien de figuras que encarnan las más diversas prácticas y creencias populares, en contraste y al encuentro de saberes ancestrales, de nuevas cosmovisiones y de nuevas indagaciones científicas. Estas identidades aparecen aquí, en su vasta pluralidad, ligadas a manifestaciones de la religiosidad popular, a reflexiones sobre una mirada holística en torno al lugar del ser en el universo, a preguntas por el conocimiento indígena americano, a nuevos enfoques de grupos sociales marginales como los punk. En suma, identidades que están determinadas por distintas miradas de lo real y de lo religioso que caracterizan al pueblo no solo colombiano sino latinoamericano.

Como puede verse, en esta creación de La Candelaria se extienden las perspectivas del grupo que, sin abandonar los principios éticos y los compromisos sociales inherentes a su trabajo, enfrenta preguntas que no pueden ya ser contestadas únicamente desde una ideología o desde la comprensión de las desigualdades sociales. En *Nayra* presenciamos no solo confrontaciones de clases sino de cosmovisiones y, en este sentido, la relación con el cuerpo incluye ahora de manera esencial la pregunta por su dimensión metafísica.

Dicha indagación se presenta escénicamente a través de un trabajo dramático también nuevo para La Candelaria. La estructura fragmentada de la pieza, la proliferación de imágenes que componen un mosaico

88 DUQUE, Fernando y PRADA, Jorge. *Santiago García. El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores, Ministerio de Cultura, 2004, p. 565.

fuertemente apoyado en el poder evocador de la iconografía del sincretismo religioso, la ausencia de un hilo narrativo único, de una historia en el sentido tradicional, el tratamiento del espacio, dispuesto como una maloca amazónica –en la que los nichos distribuidos en distintos puntos del círculo adquieren el carácter de altares– son todos elementos formales que expresan en lo teatral el mismo efecto que produce la visión calidoscópica de ese mundo en el que coexisten las diversas comprensiones de la vida.



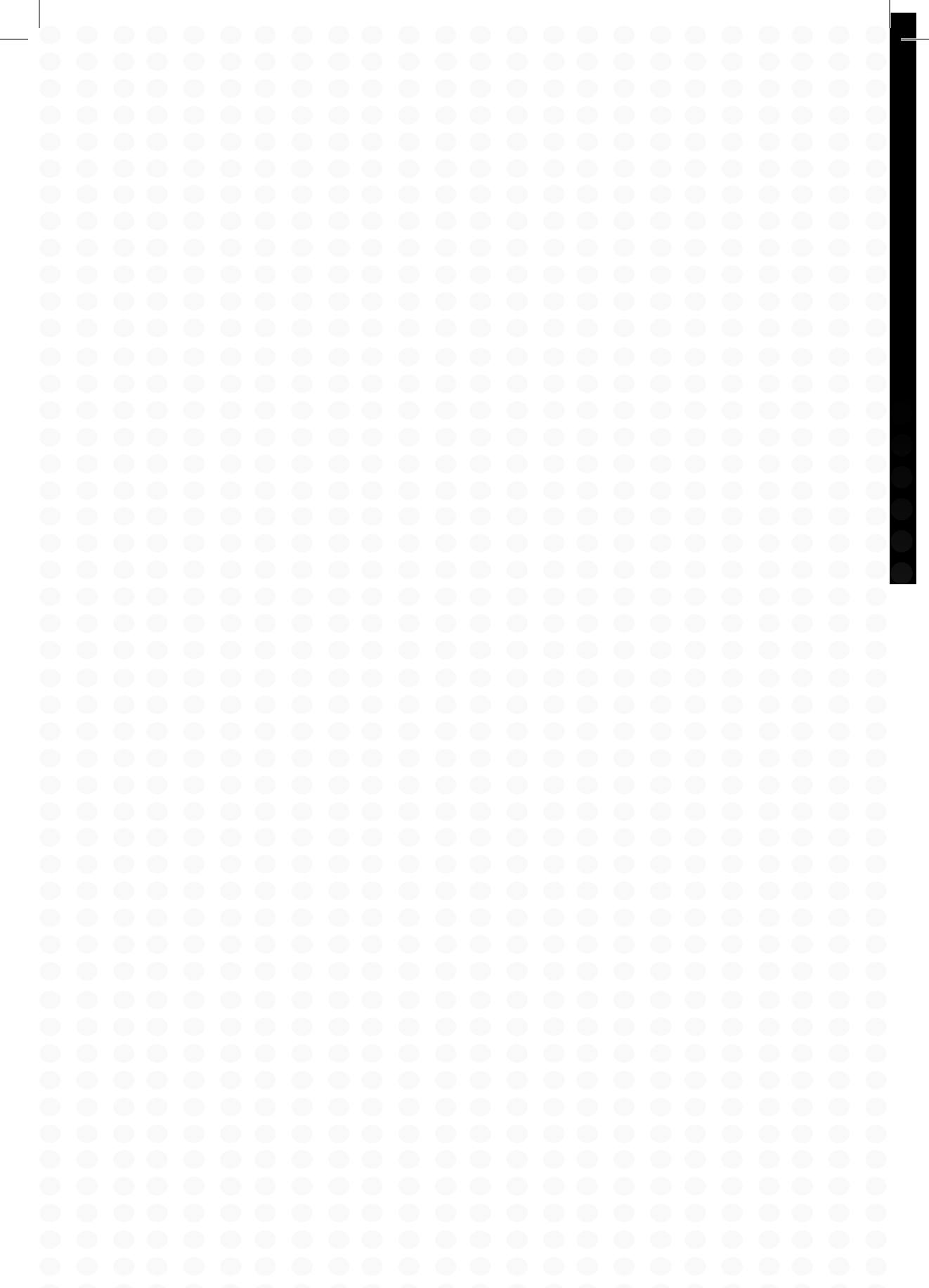
Teatro La Candelaria - *Nayra, la memoria*

Estos cambios estructurales y formales, consecuentes con las temáticas exploradas, generaron respuestas también diversas en los espectadores quienes, con *Nayra*, participaban de una experiencia diferente a la acostumbrada de un teatro políticamente comprometido. Diego León Giraldo escribió al respecto en un comentario publicado en el periódico *El Tiempo* con ocasión del estreno de la obra: “La pieza divierte, pero se extraña al García dramaturgo que nos cuenta una historia de principio a fin, que nos ataca con desenlaces salvajes y nos obliga a pensar la situación actual, nuestra posición en el mundo y las soluciones”⁸⁹. Más tarde, en agosto de 2004, en otro breve comentario que aparece en el mismo periódico, se lee una asimilación distinta de esta teatralidad explorada en la pieza: “*Nayra* no cuenta una historia lineal, parece una suma de destellos del alma de cada uno de los seres que desfilan constantemente. Cada uno tiene su cruz, su amuleto, su milagro o su expresión de desilusión”⁹⁰. La frase es interesante, no solo porque de una manera sencilla menciona la novedad formal que representa *Nayra* con respecto a las dramaturgias hasta ahora exploradas por el grupo, sino porque señala la dimensión espiritual o si se prefiere energética, central y que se mantiene como un interrogante en esta nueva poetización del cuerpo popular.

Finalmente, la búsqueda de lo que podría llamarse “espiritualidad” y el contacto con el amplio concepto de energía que crece en este proceso de creación de *La Candelaria*, está signado por el cuerpo como recurso, sustento, vehículo, centro y eje. Artaud, siempre presente y categórico, se cuestiona, en línea con lo dicho: “¿De qué sirve unirse con un ser en espíritu / si no nos unimos en el cuerpo? / Reunirse con un ser en espíritu / es alejarse aún más de alcanzarlo en cuerpo / algún día”⁹¹.



-
- 89 GIRALDO, Diego León. “Los personajes de *La Candelaria*”. En: *El Tiempo*, Bogotá (viernes 25 de junio de 2004), p. 2. (3).
- 90 Redacción Cultura. “Tres piezas de *La Candelaria*”. En: *El Tiempo*, Bogotá (viernes 20 de agosto de 2004), p. 2 (7).
- 91 ARTAUD, Antonin. “Para terminar con el juicio de dios”. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1975, p. 35-36.



Conversaciones sobre el cuerpo



1. JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO¹

ANA MARÍA VALLEJO: Yo no he leído a Debord, lo que conozco de él es lo que desarrolla Agamben en sus libros sobre la idea del Estado-espectáculo. Pero veo claro, concreto y muy profundizado en tu trabajo ese pensamiento sobre el Estado espectacular colombiano. La teatralidad en las sociedades que nos tocan en suerte es un concepto expandido en el que tú has trabajado mucho, ¿no es así?

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Y de una manera bastante inconsciente al principio. Era una intuición de que efectivamente la teatralidad no le pertenecía solamente al teatro, sino que se podía encontrar en otra gran cantidad de ámbitos de lo social. Ahí sí se puede decir que el medio no es el teatro, el medio es la teatralidad como una especie de filtro o como un sistema de signos, convenciones, formas retóricas. Retóricas supercodificadas. He hecho trabajos en video en el Congreso de la República, por ejemplo. Todo eso me interesa muchísimo. Ahí hay prácticas retóricas, prácticas teatrales, incluso hay un recinto que es un teatro de alguna manera: el parlamento –"parlamento" es un texto que dicen los actores–.

1 Entrevista realizada por la autora el día 26 de octubre de 2012 en la ciudad de Bogotá.



También hay una puesta en escena tremendamente codificada. Lo que sucede ahí no deja de ser muy interesante. Es la paradoja. Hay varias paradojas. Una es que, a pesar de que esté hipercodificado, no deja de ser muy interesante lo que sucede al interior del código. Y la otra paradoja es que uno podría ser tremendamente crítico frente a la teatralidad. De hecho yo lo soy. Pero a la vez uno puede celebrar la riqueza que ofrece la teatralidad. Por eso puedo ser muy crítico con respecto a ciertas tradiciones del teatro colombiano, pero no por eso dejo de ir a teatro, porque de todas maneras ahí ocurren cosas que me interesan enormemente. Ya que tú mencionas la sociedad del espectáculo, allí Debord es super radical contra el universo de las imágenes contemporáneas, contra la inundación y el exceso de producción de imágenes. En cierto sentido tiene toda la razón pero, por otro lado, esa apertura y esa profusión de imágenes ha dado cabida a otras imágenes que antes no conocíamos. O imágenes que siguen siendo muy incómodas para la sociedad: imágenes vetadas, imágenes veladas, imágenes reveladas, imágenes paradójicas. Pueden ser tremendamente iconoclastas aun dentro del sistema de la imagen. Eso hay que sopesarlo un poco. En este momento no soy tan radical en mi visión crítica hacia la sociedad del espectáculo. Hay cosas muy interesantes. El teatro ha abierto otras posibilidades mucho más interesantes que las que tenía hace un tiempo. Desde finales de la década de los sesenta o setenta, para mí, el teatro se convirtió en un espacio de experimentación absolutamente fascinante. Mi experiencia coincide con las primeras obras que vi de Pina Bausch. Eso fue para mí absolutamente detonante, algo que me interesaba y algo en lo que yo quería estar. En ese cubo escénico, trabajando con actores y con bailarines que no son ni actores ni bailarines, pero a la vez son gente común y corriente. Y otros con su cuerpo educado. El lugar ideal para el encuentro de las disciplinas sigue siendo el cubo escénico. No el teatro pero sí el cubo escénico, el edificio-teatro, el aparato-teatro. Ahí me parece que siguen ocurriendo cosas muy interesantes.

Desde ese entonces he estado coqueteándole al teatro al mismo tiempo que a las video-instalaciones y al video, involucrando el video dentro de prácticas teatrales. Y proponiendo un tipo de intercambio entre *performancistas* o actores, porque esa es la otra noción interesante que tiene que ver también con un entronque. No solamente el de Pina Bausch, sino el entronque que viene de la tradición de las artes plásticas que, a comienzos del siglo xx, lanza también esa posibilidad de las acciones vivas del *performance*. Yo pertenezco a esa escuela. El trabajo del *performance* es un trabajo que me era muy familiar por mi formación de artista plástico. Entonces, la posibilidad de intercambiar y de compartir se fue dando de una manera coherente y lógica.

ANA MARÍA VALLEJO: Me parece muy bien que me digas que no estás peleado con el teatro como forma en sí, porque el actor o las presencias de estos creadores, con sus cuerpos en escena, responden a esa otra espectacularidad que

vemos en muchos lados. Hay quienes han llegado a negar casi la forma teatral como una posibilidad de decir algo, puesto que toda esta espectacularización del cuerpo ha sobrepasado ciertos límites.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Son espacios de resistencia, espacios de minorías. No es del gran público, y para mí sigue siendo un lugar privilegiado. Allí realmente suceden cosas interesantes en términos también de laboratorio, de experimentación. De hecho yo trabajo en la Maestría en Teatro y Artes Vivas. Tenemos ciertas nociones o directrices basadas en que el teatro se puede nutrir de otra cantidad de cosas. Lo mismo las artes vivas, que también se pueden nutrir de conceptos teatrales. Están de hecho nutridas permanentemente de conceptos teatrales. Entonces no se trata de negar el teatro. Se puede ser muy crítico hacia ciertas tradiciones y ciertas dramaturgias un poco anquilosadas, un poco predecibles, que ya no me dicen gran cosa. Pero igual sucede que uno ve obras y remontajes, relecturas de los grandes dramaturgos, y sigue siendo una experiencia terriblemente fructífera y conmovedora. Por eso yo hablo del teatro no tanto como género sino como espacio.

ANA MARÍA VALLEJO: Haciendo esta investigación he percibido que el cuerpo más representado en el teatro contemporáneo colombiano es el cuerpo torturado, el de la guerra. Ese cuerpo se ha tomado, por razones obvias, los espacios teatrales, los espacios de creación. La escena nacional está llena de representaciones o presentaciones del cuerpo herido, destrozado, flagelado. Con Rolf hablábamos de eso. Justamente Mapa Teatro, desde que es consciente de este asunto, lo evita. Es decir, evita ocupar el lugar de la víctima, y de victimizar al teatro. Me pareció una idea clara. Sin embargo no es simple. ¿Cómo se relaciona tu creación con ese cuerpo lacerado de la Colombia actual?

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Es un capítulo bastante amplio. Te contaba en otra charla cómo, por ejemplo, la obra paradigmática del arte en Colombia, de las artes plásticas en Colombia, es una mujer embarazada asesinada: *La Violencia* de Obregón. Eso dice mucho de nuestra historia. Sí, efectivamente ahí está eso y no se le puede dar la espalda. El asunto y el problema es cómo abordar eso. Por otro lado, fíjate que si tú miras la tradición de las artes escénicas, la violencia siempre ha estado presente. No podrás encontrar una obra más sanguinolenta que *Titus Andronicus*, por ejemplo. Y más atrás. En ese sentido el mal –entre comillas la violencia– es siempre mucho más interesante que el bien. Ha sido la tradición. El bien y la felicidad no son interesantes. En términos macro, puede ser ese salpicar de vísceras en Shakespeare. Pero también puede ser tan sutil como en Chejov. El problema del mal, el problema del dolor, la lucha de poderes, sigue teniendo una validez universal. Nosotros no podíamos ser la excepción. El problema es cuando eso se hace de una manera frívola, cuando se "estetiza" o se estiliza



o se convierte en un objeto de mercadeo. Porque también eso se vende. La miseria y el dolor de los otros, se compran y se venden. Y, por otro lado, el problema ético –tan difícil y que tú mencionas – es por qué y cómo hablar por las víctimas, qué derecho te asigna, quién te asigna y por qué te tomas el derecho de hablar por las víctimas. ¿Quién?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿para qué? Esas preguntas están en el ambiente artístico desde hace mucho tiempo. Tampoco hay respuestas definitivas. Solamente habría la posibilidad de acercarse a casos en particular, un estudio de casos.

ANA MARÍA VALLEJO: El tuyo me parece interesante, porque justamente no has evitado una representación de la violencia. Pero hay un uso de los materiales y de las imágenes que no los convierte en discurso. Tú, sin evitar la representación de la violencia, has construido éticamente un proceso artístico.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Abres un capítulo grande porque yo vengo trabajando en eso más o menos desde el 2000. Cuando digo "eso" hablo de una interconexión entre la historia de Colombia, la iconografía católica y la violencia política. Voy a contarte una anécdota, que me pareció reveladora y tragicómica. Fue en el lanzamiento de uno de los últimos libros del grupo de memoria histórica. En una mesa había gente de teatro y de literatura, y un gran amigo mío, que aprecio enormemente: Jesús Abad Colorado, un gran fotógrafo a quien todo el mundo conoce como "Chucho". Él contaba la anécdota. Cuando estuvo en Bojayá, en un momento dado, los combates no habían terminado y llegó un herido. Alguien dijo: "¡Que llamen a Chucho, que llamen a Chucho". Y el personero o el alcalde del pueblo decía: "pero ¿Cuál Chucho? ¿Chucho el jefe guerrillero, Chucho el cura o Chucho el fotógrafo?". Y eso me parece fantástico porque ahí hay una tríada que me motiva: los agentes de la violencia, los agentes del poder institucional y los medios de comunicación. Ahí se mueve algo complejo y es un buen lente para acercarse. ¿Cómo me acerco yo? Como te digo, me acerco por la iconografía religiosa, me acerco por los episodios puntuales de violencia, pero también me acerco desde los medios. Es decir, cómo se filtra esto a través del video, de las noticias de televisión o de las propias prácticas artísticas que tienen que ver con la imagen: fotografía, instalación, *performance*. Esa tríada es interesante para darle vuelta a ese concepto de lo teológico-político. ¿Cómo en un país como este, tan recalciante en todos los términos –violencia, fanatismo teológico, poder de los medios o cuarto poder– eso se convierte en una olla *express* que permanentemente tiene desfogues? Como ese episodio que nos recuerda Jesús Abad. Yo tomo muchos de estos puntos que me parecen particularmente interesantes. Por ejemplo, las masacres de las bananeras. Los he tomado como puntos de partida o espacios donde aparecen estas fuerzas en conflicto.

ANA MARÍA VALLEJO: Además porque, desde la obra artística, estás interrogando no solamente el acontecimiento sino las formas de representación que tiene el acontecimiento mismo. Su mediación es también lo que bombardeas o miras desde otros ángulos. Pones en evidencia las formas de representación, esas teatralidades de las que hablábamos.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Eso por un lado. Por otro, ¿qué relación hay entre el acontecimiento y la historia? Uno podría pensar que la historia es la sumatoria de los acontecimientos. Pero entre acontecimiento y acontecimiento pasan muchas cosas. ¿Cómo se tejen? ¿Cómo se escriben? Es un problema de dramaturgia. La historia es, primero, un asunto de escritura. Segundo, obedece a una serie de intereses ideológicos y políticos. Y tercero, es un asunto de dramaturgia, hay una construcción de un discurso, de una historia; hay buenos, hay malos. Me parece interesante pero, a la vez, profundamente inquietante saber que todo esto es una construcción intelectual. Que la historia, en realidad, se nos cuela entre los dedos de la mano. Que lo que tenemos son apenas ensayos de escritura y que el problema de la verdad siempre va a ser tremendamente esquivo. Pero mi trabajo no es tanto de eso. No voy detrás de esa "verdad". Me interesa tomar momentos, coyunturas, y comenzar a revelar las maquinarias, a dismantelar los discursos, a señalar puntos álgidos. Y no solamente en sincronía con el acontecimiento que sucedió hace diez minutos sino mirando para atrás. Es importante porque ideológicamente hay una campaña muy fuerte de que no hay que mirar atrás. Hay que mirar adelante, el futuro es adelante. El que mire para atrás se convierte en estatua de sal.

ANA MARÍA VALLEJO: Los colombianos hemos crecido en una tradición en la que prima la idea del cuerpo que se trasciende, del cuerpo como vehículo. En el último libro tuyo *–Religión Católica–* hay un cómic en la página inicial. Un personaje dice algo así como: "No se preocupen por la muerte del cuerpo. Lo que hay que salvar es el alma".

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Es el discurso de los misioneros jesuitas.

ANA MARÍA VALLEJO: Ese discurso no deja de estar presente por todos lados. Incluso en el teatro colombiano contemporáneo. Yo voy a eso. Cuando empecé la investigación, partía de la idea de que el teatro ha tenido un vínculo muy claro con la izquierda y con una idea material del cuerpo. Del cuerpo que no debe estar idealizado, separado, escindido en cuerpo y alma. Ha sido el cuerpo de la producción, el cuerpo de la lucha de clases, el cuerpo en la inmanencia. Pensaba que era lo que más iba a encontrar indagando en distintas poéticas. Y resulta que



no es tan así. Hay unas grandes ambigüedades, incluso unas búsquedas muy contundentes de una suerte de trascendencia a través del cuerpo.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: En el campo del *performance* hay una especie de "nueva era" absolutamente desastrosa a mi parecer. Ha habido un discurso imperante que dice que el arte está para aliviar las penas, que está para sanar las heridas. Me parece un discurso mesiánico, inocuo, que más bien está anestesiando. No todo el mundo está en esto, por supuesto, pero sí hay una fuerte corriente en esa dirección que me parece contraproducente. Esta tendencia la puedo ubicar en los últimos diez años más o menos. Pero antes de eso, y ya que tú mencionas la historia del teatro, para mí los primeros encuentros reveladores fueron las obras de La Candelaria. Comencé a ir cuando estaba en bachillerato y no me perdía un estreno. Ahí encontraba una conjunción de cosas que me motivaban mucho. La investigación histórica. *Guadalupe años sin cuenta*. Ahí la historia me parecía completamente fascinante cuando en los textos escolares me parecía completamente estéril y esterilizador. Pero también todo este movimiento de la izquierda de esa época –algo muy importante desde el punto de vista político y también artístico– se ha ido desprestigiando bastante, a través de las lecturas contemporáneas. Es algo que me parece relativo y que habría que volver a mirar con otros ojos. Ese tipo de movimiento no tuvo nada que ver con un realismo socialista, por ejemplo. La misma idea de creación colectiva y estas nociones metodológicas, en esa época, me parecían muy válidas. Habría que ver qué repercusiones tienen todavía.

Por otro lado, habría que mencionar, por ejemplo, la relación que podemos tener los colombianos al recibir una educación laica pero muy permeada por la religión, con la iconografía religiosa. Entrar a una iglesia y ver todo este panóptico de mártires, martirio y martirología que te confrontaba desde la sensibilidad: a algunas personas las ahuyentaba, a otras las seducía tremendamente. Hay un componente muy paradójico: mientras te repele igual te atrae. Hay algo ahí entre el dolor y el placer que es interesante y que a muchos artistas les ha detonado. Por ejemplo a Luis Caballero, esa ambigüedad, ese interregno entre dolor y placer. A mí, en lo personal, siempre me causó una dicotomía: ¿por qué una religión tan cruel? En términos del castigo, del dolor y de la violencia sobre el cuerpo. Paradójicamente, a partir del año 2000, me fui interesando en las representaciones del barroco en América Latina, particularmente en Colombia. Y fui descubriendo allí unos valores que no me esperaba. Valores iconográficos, retóricos, y de una conciencia muy aguda sobre el cuerpo, que muchas veces pasa por el dolor y el sufrimiento pero que también presenta un tipo de exaltación propiamente barroca. Hay unos juegos de los cuerpos, unas expresiones de los cuerpos que me han tocado últimamente en el sentido en que se han convertido en un material propio para mi obra. Tener esas conexiones tan cercanas con las fuentes resulta algo delicioso porque la investigación-creación se vuelve un objeto real, un objeto dinámico,

que te transforma. No es solamente ir a beber a la fuente. Esa fuente te inunda, te cambia, te moviliza.

ANA MARÍA VALLEJO: Hay una idea que aparece en el *Tratado de Ateología* de Michel Onfray, que es la idea de "cuerpo trágico" a partir del cual sería posible pensar en una moral poscristiana. Ese cuerpo trágico, humano, frágil y finito que somos, es algo que no he encontrado mucho en mi investigación porque, como te decía, aún prevalece cierta religiosidad, de los creadores incluso. Pero en tu trabajo sí pienso que se va a esta idea de cuerpo.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Me parece importante, metodológicamente hablando, analizar obras en concreto. Estudios de caso para no caer en generalizaciones. Puede ser cierto en algunos casos, no lo dudo. Si tú quisieras puntualizarlo con obras sería más fácil.

ANA MARÍA VALLEJO: *Vidas ejemplares*, el *performance* que hiciste con "Coco" Badillo, trae este tema de lo religioso. Tenías al actor ahí, en su presencia, en su corporalidad. Es en el cuerpo donde todo sucede. Ahí se evoca esa noción de "cuerpo trágico".

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Te voy a decir una cosa que me dijo un amigo después de ver *Vidas ejemplares*. Yo no sé si era un elogio o una crítica. Para mí fue una especie de sustantivo de lo que realmente se maneja ahí. Me dijo: "Me pareció una obra oscura y loca". Y yo dije: "Sí, eso es lo que me fascina, realmente". La locura que encontré en ese universo. Me pareció absolutamente delirante. Cuando tú lees los textos, cuando ves la iconografía, los textos de los místicos, por ejemplo, y las místicas, tú encuentras que es un universo completamente loco, delirante y oscuro. Eso me atrae. No me interesa la llanura sino el bosque.

ANA MARÍA VALLEJO: Te atrae en relación con eso que nombras como *Los monstruos de la razón*.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Eso es profundamente humano. También ciertos actores y autores que escoges. Hay afinidades selectivas. Hay ciertas vías. Yo no sé por qué los textos de San Juan de la Cruz me gustan tanto. Como poesía pero también como pensamiento de lo oscuro, de lo turbio. Los textos de las místicas de aquí, como Josefa del Castillo, que tienen un valor literario enorme pero, al mismo tiempo, se asoman a un abismo oscuro y loco. Esos dos conceptos me parecen importantes. Como motor creativo pero a la vez como objeto de pasión.



ANA MARÍA VALLEJO: Hay una tensión entre eso que tú llamas delirio y esta construcción medida y pensada de la razón.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Es lo que tú dices. La razón, en determinado caso, puede llevar allá. Son los monstruos de la razón de Goya. Es a través de la razón que se llega a un tipo de locura. No es la única vía, pero es una de las que se puede comprobar a través de las torturas o a través de las violencias sobre el cuerpo, donde hay un conocimiento anatómico, donde hay un tiempo prolongado para ejercer la violencia, donde hay unas condiciones de exhibición que son profundamente didácticas. Entonces, allí, ¿qué mensaje va a ser comunicado? De modo que todo eso que a nosotros nos puede parecer delirante y demente, es profundamente racional. Es una racionalidad enferma, excesiva.

ANA MARÍA VALLEJO: Por las consecuencias de esa racionalidad en el tratamiento del cuerpo, y en esa violencia extrema, muchas veces se ha hablado de la *crisis de la razón*.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: La razón cínica.

ANA MARÍA VALLEJO: Exacto.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Un autor que a ti te gusta, René Girard, menciona algo muy interesante con respecto al sacrificio. Dice que no es una cosa de *delirium tremens*, de despedazar un cuerpo. Es ejercer una racionalidad en el acto "sacrificial", en el sentido del sacrificio, en la manera de hacerlo, en el lenguaje, en la operación, en el orden con que tú sacrificas un cuerpo, míticamente hablando o dentro de la práctica de la violencia política.

ANA MARÍA VALLEJO: Para terminar, hay una discusión grande en torno al tema de *lo representable*. Pienso que en el arte contemporáneo es un asunto esencial.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO: Justamente por lo que hablábamos antes. Por ejemplo: ¿cómo abordar el problema de la violencia en Colombia? ¿Desde dónde? ¿Con qué herramientas? ¿Con qué distancia? Porque esto de la representación también tiene que ver con la distancia correcta. No solamente por asuntos de ética sino la distancia por asuntos de aparato óptico. Cuando estás muy cerca no ves bien. Necesitas una distancia correcta. Cuando tienes un contraluz puede que se vea más interesante que con una luz plena. O si ves desde el ángulo no es lo mismo que si lo ves de frente. Hay unas estrategias de distancia y de óptica que, en algún caso, podrían revelar algo. Eso me parece importante. Ahora, esa discusión

viene de lejos, viene después de Auschwitz en realidad. Viene de Adorno, cuando dice que después de Auschwitz no se puede escribir poesía, no se puede hacer arte. Hay toda una discusión desde entonces y es: "Bueno, ¿qué hacer?" La discusión sigue abierta.

2. ROLF ABDERHALDEN²

ANA MARÍA VALLEJO: Querido Rolf, en relación con las poéticas del cuerpo en Mapa Teatro, la primera pista que yo encuentro es precisamente las dramaturgias con las que ha dialogado Mapa desde sus inicios: Beckett, Müller, Koltès, Kane. Entonces, más que hacerte una pregunta, yo quisiera que me hables de acerca de eso.

ROLF ABDERHALDEN: Tú sintetizas muy bien el recorrido de Mapa en diálogo con algunos autores de nuestra cartografía que, finalmente, son pocos y son muchos. En esta lista hace falta citar a Shakespeare, con quien Heidi y yo hemos dialogado intensamente a través de *La Tempestad* (que no se hizo pública) y *Ricardo III* (un montaje emblemático para nosotros) y aunque el diálogo visible está concentrado en esta última obra, lo que representó en tiempo de investigación y de trabajo, es muy significativo. El trabajo con Shakespeare es simultáneo a nuestro diálogo con Heiner Müller puesto que es él quien nos remite, por un lado a la tragedia griega, y por otro lado a Shakespeare, siempre dentro de esta idea suya, tan radical, de que ya no es posible sino re-visitar la tradición y transformarla en *material*. Con esta lista que tú haces, más Shakespeare, efectivamente, hemos atravesado –o hemos sido atravesados, más bien–, por algunas dramaturgias del cuerpo. Un cuerpo específico, singular cada vez y, al mismo tiempo, un cuerpo que pasa de lo físico a lo político. Es decir, un cuerpo que se aborda desde su máxima "física" hasta las paradojas de un cuerpo político, o de lo político que se despliega en el cuerpo. Esta pregunta por el cuerpo, desde el cuerpo, ha sido fundamental, a lo largo de nuestro proceso de creación. Ha sido un hilo conductor, no temático, sino absolutamente estructurante, de todo nuestro trabajo. Mucho antes de que se hablara tanto del cuerpo, como se habla hoy.

Ahora bien, la pregunta por el cuerpo opera como una suerte de caja de Pandora: una vez entras y te encuentras con una de estas dramaturgias, lo que descubres es una compleja "dramaturgia del cuerpo", un campo de fuerzas sensibles a las que no puedes acceder sino por el cuerpo: para nosotros no hay otra forma

2 Entrevista realizada por la autora el día 18 de septiembre de 2012 en la ciudad de Bogotá.



de acceso posible. Por eso la lectura de estos campos nunca ha sido académica, en el sentido estricto del término. Obviamente, buscamos referencias y lecturas que han girado alrededor: leemos y estudiamos siempre a otros autores que se han inspirado en estos “dramaturgos del cuerpo”. Pero, principalmente, desde la poética misma, o como diría Valéry, desde su poética. Nosotros –y tú, que participaste en unos de nuestros montajes, sabes que la lectura misma del texto es una lectura que empieza por el cuerpo– nunca hemos hecho, como dicen los directores de teatro, un “trabajo de mesa”; nunca hemos leído textos con actores sentados alrededor de una mesa. Siempre ha sido una lectura en el espacio, porque el cuerpo que lee no está clausurado en un lugar mental, está en un lugar concreto, *en el espacio*, y es a través de esa primera lectura del cuerpo, en un lugar específico, de esa primera relación fisiológica de este con las palabras, que el actor-lector se acerca al cuerpo de la escritura. Esa primera aproximación al texto de un autor a través de la lectura, como problemática del cuerpo y no como problemática del sentido, ha sido generalmente la puerta de entrada a todas estas dramaturgias: el sentido está en el cuerpo, no por fuera de él.

Es claro, entonces, que los primeros problemas con los que el cuerpo se ve enfrentado en su encuentro inaugural con un texto, son los problemas que se van a abordar en el montaje mismo. De tal forma que la posible traducción poética que puede producirse durante el proceso de montaje, deriva directamente de un primer encuentro problemático de los cuerpos con el *texto-cuerpo*. Siempre ha sido así. Tal vez hayamos inventado juegos, imaginado tácticas, inventado dispositivos, pero finalmente, de una forma u otra, quien se encuentra con esas escrituras, con las poéticas de estos autores, son los cuerpos de los actores o nuestros propios cuerpos. La escritura espacial, en el escenario, involucra nuestros cuerpos: ha sido imposible, para nosotros como “creadores”, permanecer en la silla del director. Hemos participado siempre, como actores o como directores-actores, en esta dinámica de los cuerpos, con las mismas preguntas que se hace el actor: “Bueno, ¿esto cómo se lee? ¿Esto cómo se dice? ¿Cómo se articula? ¿Cómo se encarna?”. La encarnación, mas no la mimesis, que menciono aquí, es la gran paradoja del cuerpo.

Sin lugar a dudas, hoy parece un lugar común, si miramos atrás, muchos años atrás, y nos remontamos a nuestro primer montaje *Casa tomada*, si recuerdo bien, nos veo a Heidi y a mí leyendo el enigmático texto de Julio Cortázar *en el espacio, con el cuerpo*. Y veo cómo, llevada al límite de su corporeidad, esta lectura queda, definitivamente, impresa en el cuerpo hasta hacerse, como en la *Pizarra mágica* de Freud, escritura. Y veo el texto de Cortázar convertirse en una marca silenciosa, en nuestros cuerpos.

ANA MARÍA VALLEJO: Haciendo la indagación preliminar de la investigación, encuentro con frecuencia una reescritura muy directa de la violencia en

Colombia. Y sobre todo en ese *boom* del *performance* como expresión de las artes contemporáneas. Hay una presencia muy constante del cuerpo violentado: el cuerpo mismo del ejecutante, del *performer*, del artista. ¿Hay en el teatro de Mapa una poética que no funciona desde una exposición del cuerpo agredido?

ROLF ABDERHALDEN: Siempre ha sido una preocupación nuestra la forma como se *traduce* la experiencia. Claro, en el traductor de esas experiencias, en los procesos de traducción poética, el cuerpo ocupa un lugar central: político, técnico, simbólico. Hemos intentado que la traducción neutralice la dimensión anecdótica de los hechos y se distancie de toda literalidad. Eso suena muy evidente, pero no lo es cuando los límites entre el arte y la información se confunden tanto, con tanta ambigüedad, en la experiencia cotidiana de un país atravesado por tantas formas de violencia mediática, como el nuestro. Hans-Thies Lehmann, refiriéndose a nuestra última producción *Discurso de un hombre decente*, que presentamos en Berlín en mayo pasado, decía que habíamos sabido encontrar en este montaje el punto en el cual termina la información y empieza el arte. Esta sutileza (“el arte empieza donde la información termina”) es una abstracción mientras uno se enfrenta, durante el proceso de montaje, a un “montón” de material: ¿hasta dónde llega la información y dónde empieza el tratamiento, la reelaboración, la resignificación, en fin, la *traducción*, la *traición*, de esta información?

Como esta ha sido, sin duda, una preocupación consciente y constante en nosotros, precisamente por los motivos que mencionas, hemos estado atentos, vigilantes, a los automatismos que produce este fenómeno en los dispositivos de representación: la ilustración de la información y el modelo didáctico, por ejemplo. Dispositivos representativos que derivan de la manera como la información se nos ha metido, imperceptible e ideológicamente, en el cuerpo.

De lo anterior –gracias a encuentros cruciales y a confrontaciones con *otros* interlocutores de nuestra obra, dentro y fuera del país– y como objeto de mi tesis doctoral, surge una de las reflexiones más capitales que nos estamos haciendo en este momento. La reflexión gira en torno al fenómeno, no reciente, de *victimización* que ha producido el arte colombiano a partir de sus dispositivos de representación. Este fenómeno ha generado *una* narrativa, unívoca, en el espacio de nuestros relatos, de nuestras imágenes, de nuestros gestos. Se puede ver, casi siempre de la misma forma, a través de la reiteración de patrones conceptuales, formales y técnicos, en muchas producciones del campo del arte, de las artes escénicas y de la *performance* en Colombia. Los dispositivos de representación de: la violencia, de la guerra, de la muerte, del dolor, entre otros, están enmarcados por ese lugar teológico, ideológico, simbólico, de la víctima que hemos *in-mediáticamente* incorporado y en el cual vivimos y nos legitimamos en y ante el mundo.

Esta reflexión nos ha obligado a replantear –como afirma Heidi, tras nuestra experiencia en *Los santos inocentes*– la pregunta sobre la metáfora como



dispositivo de representación, a observar con atención su desplazamiento hacia una cierta funcionalidad, una cierta instrumentalización, y a cuestionar incluso su utilización como operación de eficacia estética/política.

ANA MARÍA VALLEJO: Remetaforizar la realidad.

ROLF ABDERHALDEN: Por ejemplo ¿hasta dónde la *victimización*? Como representación, es una forma de estetización, e incluso de hiperestetización de la realidad; como la metáfora, muy contraria entonces a una real eficacia estética.

ANA MARÍA VALLEJO: Puede entrar en unas lógicas muy peligrosas: el cuerpo victimizado llevado a escena, representado y presentado.

ROLF ABDERHALDEN: Claro. El cuerpo victimizado es una representación que no abre ese espacio potencial del arte que permite una posible tensión entre el tiempo del sujeto y el tiempo de la historia, como dice Heiner Müller. Ese cuerpo, así representado, cierra el espacio mismo de la re-presentación.

ANA MARÍA VALLEJO: El cuerpo que yo identifico mucho a lo largo de las obras –o los cuerpos, porque es esa noción de pluralidad la que me parece importante en Mapa– refleja la pregunta por la alteridad, por el otro en tanto cuerpo-otro, distinto. En las últimas experiencias, incluso desde la que yo viví: *Muelle Oeste*, había un trabajo de presencias y de contrastes que ponía ahí el acento. Y también porque la escritura de Koltés lo hace. Pero luego ha sido una constante esa pregunta por los otros cuerpos y, desde ahí, también esa idea de un cuerpo colectivo, plural y posible, que el teatro de Mapa ha explorado en *Los santos inocentes*, por ejemplo. Yo lo leí en una de las críticas que les hacen y mencionan la idea de un *sujeto colectivo*. Es interesante que usen esa noción, porque entonces no es un sujeto individual lo que tendría cierta lógica dentro del discurso, sino un sujeto colectivo que habita o comparte unos cuerpos muy distintos, de procedencias, mentalidades, orígenes y experiencias vitales muy diversas. Creo que ha sido una manera justamente no victimizadora y muy interesante de hablar de la identidad o de las identidades que pasan por la materialidad de unos cuerpos de toda clase y origen. ¿Cómo es ese cuerpo del otro?

ROLF ABDERHALDEN: Miremos un poco las obras, el recorrido por las obras, la manera como se han hecho presentes los cuerpos. Inicialmente fueron nuestros cuerpos, el de Heidi y el mío; después fueron los cuerpos de otros actores que nos acompañaron; después fue la mezcla de unos actores con otros, no-actores y, finalmente, la presencia de *otros* cuerpos, *extranjeros* por llamarlos como propone Heidi.

ANA MARÍA VALLEJO: De la India.

ROLF ABDERHALDEN: Como los cuerpos *extranjeros* de los indios, por ejemplo. Y después los cuerpos de *otros/as*, también o más, *extranjeros/as*, a la norma, a la doxa, como *los/as* transgénero. O, simplemente, cuerpos de gente común y corriente.

ANA MARÍA VALLEJO: Con su propia experiencia vital y sus marcas propias de vida.

ROLF ABDERHALDEN: También podríamos contar la historia de Mapa así. Si hemos atravesado autores, dramaturgias y poéticas, que tú nombras, estas son, al fin y al cabo, “poéticas y dramaturgias de cuerpos”.

Para Heidi son las más interesantes. Es desde este movimiento de los cuerpos desde donde, según ella, mejor se podría leer nuestra propia poética. Quizás porque esos cuerpos nos han llevado más lejos que las obras de los autores con quienes hemos dialogado.

Para poner un ejemplo de un montaje que recuerdas en particular: *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos*, de Händl Klaus. Allí experimentamos, como en ningún montaje anterior (2007-2008) la gran dificultad de trabajar con un texto, de estar en pugna con una poética textual que estaba ejerciendo presión. Siempre hay una tensión, por supuesto, una tensión necesaria que provoca ese diálogo entre tú como lector-traductor y el autor. Esa tensión es la condición de entrada a un posible diálogo. Pero esta llegó a ser, en este caso, una presión. Había una verdadera disputa entre el lugar del texto y el lugar del cuerpo. El cuerpo y el texto entraron en una tensión extrema, de tal forma que hubiéramos podido renunciar a él, sin siquiera transponerlo a un silencio total, como en *Casa Tomada*, o doblegarnos a él, al poder de la palabra, a la hegemonía del *Texto*. Veníamos de un trabajo supremamente fuerte como testigos de la demolición del barrio Santa Inés, El Cartucho, en Bogotá, trabajando con unos cuerpos, con unos relatos y con algunos materiales textuales de manera muy libre, y de pronto ¡pum!, el texto de la obra de Händl Klaus se convirtió en un verdadero problema en el proceso de su traducción, de su escritura escénica. ¿Cómo van a aparecer esos textos y cómo van a aparecer esos cuerpos ahí?

Tal vez por eso el montaje final es interesante, porque tal como lo ves, en su transposición escénica, no hizo desaparecer el texto. El texto está allí. Sin embargo, lo que queda en la memoria de esa obra –como imagen, como relato, como textualidad– son partículas de materia, como esa nieve, plumas blancas que flotan en el aire, como la nieve, y que Heidi llama el “inframundo”. Quedan inframundos.

Podríamos poner en relación la dificultad de traducir el texto de Händl al español, de transponerlo escénicamente, con la dificultad que experimentamos, aún



hoy, de vestir esos cuerpos. Poner un vestido a los cuerpos, presentes en el espacio escénico, ha sido tan difícil como poner un vestido al texto para su presentación en ese mismo espacio. ¿Cómo in-vestir de humanidad un texto, un cuerpo, un dispositivo de representación?

ANA MARÍA VALLEJO: Yo creo que yo vi a Heidi por esos días de *Ansío Los Alpes* en algún lado. Y habíamos hablado un poquito de eso. Habíamos hablado de una pregunta que flota en esa obra por lo humano, es decir, qué es lo humano, qué es ahora lo humano.

ROLF ABDERHALDEN: Absolutamente. Esa es la pregunta de esa obra.

ANA MARÍA VALLEJO: Y esa pregunta es imposible sin una pregunta por el cuerpo.

ROLF ABDERHALDEN: Claro. Quizás esa pregunta iba dirigida a los cuerpos, a los distintos cuerpos que aparecían en medio del paisaje blanco en el cual transcurría la obra. Lo humano era: ¿la vulnerabilidad del actor mayor? ¿Lo irrisorio del actor negro disfrazado de oso blanco? ¿Las fisuras de la voz de la actriz y las caídas de su cuerpo? ¿Era el sonido que emitía el músico con su arco sobre la cuerda? ¿Todo eso? ¿Nada de eso? ¿Algo más? Nuestro intento por materializar lo que no es posible? Si miramos toda nuestra obra como un cuerpo, como unos cuerpos, creo que, en el fondo, esa es la única pregunta que, disfrazada de otras preguntas, nos hemos hecho.

ANA MARÍA VALLEJO: Desde siempre.

ROLF ABDERHALDEN: Sí. Claro, bajo distintos ropajes. Pero siempre la misma preocupación. ¿Recuerdas lo que le pedíamos a los actores? Tratar de encontrar el máximo de humanidad, sin saber muy bien qué es eso. ¿Cómo se expresa tu máxima humanidad en ese personaje? La pregunta ya estaba ahí. Ahora, son los dispositivos, los mecanismos, las formas de esa pregunta las que han variado y han ido evolucionando.

ANA MARÍA VALLEJO: Y las perspectivas. También se han movido ustedes.

ROLF ABDERHALDEN: Siempre estamos...

ANA MARÍA VALLEJO: Dudando.

ROLF ABDERHALDEN: Y expresando la duda, en forma de pregunta, allí donde el mundo, el afuera, nos atraviesa y se conecta con ella, en el espacio íntimo de una pregunta interior.

Tú decías, molestando, que la técnica, siempre tan importante..., y es cierto. Lo técnico, lo simbólico y lo político son claves de configuración de nuestras imágenes, de nuestra poética. Lo técnico, porque allí están unos medios, unas herramientas que te van a permitir materializar, poner en forma esas preguntas; lo político, porque no puedes ignorar los espacios sensibles que posibilitan el disenso; lo simbólico porque producimos sentido con cada hoja del inmenso bosque de signos. Entonces esa tríada: lo técnico, lo simbólico y lo político, siempre andan, moviéndose juntos, en cada pregunta que nos hacemos.

ANA MARÍA VALLEJO: La situación también empezó a ser cada vez más contundente en los trabajos, o más presente. Es decir, traer fragmentos de la vida diaria, de la noticia, del personaje público en *Ansío Los Alpes* que se trabaja en principio con la carta de Ingrid Betancourt en cautiverio. Por esa época, esos materiales, en términos de grandes citas del contexto, empiezan a interferir, a entrar en tensión con el espacio artístico, concebido en su pureza de obra hasta una época. Su escritura se teje con las grandes citas de la actualidad o de la historia reciente, y por lo tanto de unos cuerpos que ya no son solo el cuerpo elaborado desde los imaginarios del artista o desde la presencia del actor, sino desde esos cuerpos públicos.

ROLF ABDERHALDEN: En ese sentido, el movimiento de nuestras *dramaturgias del cuerpo*. Desde esos cuerpos formados para entrar en las lógicas de unas poéticas del teatro, hasta la presencia de esos cuerpos en otras poéticas muy distintas, codificadas bajo otras normas y otros códigos (como la estética tradicional hinduista, por ejemplo), hasta estas *no-poéticas* o estos cuerpos de sujetos colectivos, públicos, que tú mencionas y que han confrontado nuestra "estética" original, nuestro edificio ético-estético, y que nos han planteado nuevas preguntas. Esta dinámica *en movimiento* y este encuentro con el *cuerpo público*, ha sido fundamental para poder instaurar una *escritura propia*, sin la protección de una poética externa o de un autor. Con todos los miedos, riesgos, dudas y preguntas que esta escritura nos genera.

ANA MARÍA VALLEJO: A ustedes y al espectador.

ROLF ABDERHALDEN: Sí, es una entrada definitiva que nos permite el encuentro con ese *cuerpo público*. No hubiera sido posible pasar a ese estadio y dejar la compañía de estos autores y estas poéticas que nos protegen y nos ofrecen un piso seguro; con toda la dificultad que supone, de todas maneras, hacer esto.



ANA MARÍA VALLEJO: Además nunca hicieron "puestas en escena", en el sentido tradicional del término. Siempre entraron en conflicto con esas escrituras.

ROLF ABDERHALDEN: Incluso cuando quisimos hacerlas, como en *Muelle Oeste*. La puesta en escena de este es la disposición de ese conflicto, con la puesta en escena.

ANA MARÍA VALLEJO: Su propia escritura.

ROLF ABDERHALDEN: Sí.

ANA MARÍA VALLEJO: Unas voces fuertes que interfieren la voz del autor en su pureza, si se quiere.

ROLF ABDERHALDEN: Y también el problema de unos lectores muy juiciosos que quieren hacer bien la tarea; como si tuviéramos una deuda con el autor. Hay una relación un poco...

ANA MARÍA VALLEJO: Culpable.

ROLF ABDERHALDEN: Sí, de víctima, dice Heidi. De sometimiento, digo yo. Por eso pienso que, en nuestro imaginario, en nuestro inconsciente, el autor, la autoridad, ocupa aún un lugar central. Hay una cierta dictadura del autor sobre nosotros. Hay una anécdota muy bonita con Händl Klaus. *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos* se estrenó primero en Suiza, con un actor suizo y una actriz francesa. Con ellos montamos todo el texto, ¡todo el texto! Yo no quité ni una sola palabra. En el último ensayo –al que asistió Klaus– yo le confesé la dificultad que tenía con algunos pasajes de la obra; que no sabía qué más inventar. Él dijo: "¿Sabes qué? No todo lo que yo escribo lo escribo para ser dicho". Y yo me dije: "¿por qué no me dijo esto antes?". Y agregó: "Algunas partes del texto son un secreto que solo el lector puede conocer pero no el espectador. Tal vez ese fragmento lo puede susurrar un actor al oído de otro actor y el espectador nunca sabrá qué le estaba diciendo. O lo puede decir detrás de la casita esa y nadie lo escucha". Entonces pensé: "¡Pero qué obediencia, qué respeto tan pendejo!". A mí me daba vergüenza con Klaus "mutilar" su texto, ¡después de que nosotros habíamos mutilado a Shakespeare! ¡Qué paradójica la presencia del "autor-idad"!

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Ahora hay un trabajo más libre en ese sentido?

ROLF ABDERHALDEN: Yo creo que vamos asumiendo que la escritura hace ya parte de nuestro trabajo escénico en un sentido integral. La escritura escénica,

así tengas un autor a tu lado, es siempre un ejercicio de traducción, una nueva escritura. Estamos escribiendo *ahí*, en vivo, estamos montando *ahí*. Una experiencia muy interesante para los editores con quienes hicimos los últimos montajes, fue el hecho de ponerlos a editar ahí, en escena, en directo. Inicialmente, pensamos que íbamos a editar después de los ensayos, en un estudio de post-producción. Pero no: entendimos que debíamos editar en vivo, proyectando las imágenes en la parte superior del escenario, mientras otras imágenes se construían abajo. En *Los Santos Inocentes* la edición, la dramaturgia de las imágenes, fue parte integral de la escritura escénica.

ANA MARÍA VALLEJO: Una escritura y una re-escritura *in situ*.

ROLF ABDERHALDEN: *In situ*, esa es la noción de lugar e *in corpore*, esa es la noción de cuerpo. Porque lo único que está *in situ* es el cuerpo. Todo lo que *acontece* ha pasado por la prueba del cuerpo. Los verdaderos editores, los verdaderos traductores, los verdaderos actores, son los cuerpos.

ANA MARÍA VALLEJO: Voy a hacer una última pregunta, por ahora. No sabía que los últimos trabajos se llamaban *Anatomía de la Violencia*. Obviamente anatomía es una manera de hablar del cuerpo y en ese sentido están construyendo un cuerpo de la violencia como poética más actual: *Los Santos Inocentes*, *El discurso de un hombre decente* y, ¿un cuerpo, cuerpos?

ROLF ABDERHALDEN: O pedazos de cuerpo.

ANA MARÍA VALLEJO: O pedazos de cuerpo. *Anatomía de la violencia* se refiere a esa idea de cuerpo fragmentado y de escritura escénica que es la de ustedes.

ROLF ABDERHALDEN: Heidi dice que, justamente, pensando en anatomía, y trabajando en *Los Santos Inocentes* y en *Discurso de un hombre decente*, volvimos a visitar otra vez, por algún instinto, por algún camino, esta obra que mencionamos aquí: *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos*. ¿Cambiarla de lugar, volverla a mover, ponerla en este tríptico? Es una de las posibilidades.

Finalmente, *Anatomía de la violencia* es todo nuestro trabajo. Del comienzo al final: la exposición del cuerpo. Incluso el cuerpo del espectador.

ANA MARÍA VALLEJO: Es habitante de esa ruina.

ROLF ABDERHALDEN: Está en esa ventana.

ANA MARÍA VALLEJO: En ese frío.



3. HEIDI ABDERHALDEN³

Heidi y Ana María hablan en torno a una mesa sobre la que reposan fotocopias, textos impresos (muchos de ellos intervenidos, rayados, comentados), fotos de revistas, recortes de revista, textos dramáticos. Se van a detener de vez en cuando ante una imagen, pero van a estar dando vueltas en torno a la mesa a lo largo de la conversación.

HEIDI ABDERHALDEN: *(Mostrando los documentos relacionados con el proceso creativo de Ansío Los Alpes).* Por acá tenemos todo el lugar de la música. ¿Por qué la música se volvió tan importante? Esta es la bibliografía, lo de Pascal Quignard, que es tan bonito. ¿Qué es la música? Lo del mito de la música, el odio a la música. Esto fue lo que acompañó y empezó a agregarle al texto una textura que no estaba para nada, ni reseñada, ni señalada. Esto lo puedes leer también en el futuro. Esos son los textos que nos acompañaron desde el principio: el de Agamben, las *Notas sobre el gesto*; lo de Michaux, un poco Artaud y las notas sobre la música de Quignard. Y el lugar de la música en *Estudios sobre la música*. *(Indicando un documento impreso).* Este fue un comentario que nos escribió La Toya Uribe, porque con ella trabajamos mucho el tema del cadáver que está tan presente en la obra. Esta figura *(señala otra imagen)* se volvió muy importante. Al principio era “la música”, “la muerte”, después introdujimos esta figura: un hombre negro (el actor Julián Díaz) con un disfraz de oso blanco, esta fue la tercera “puesta en escena”.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Cuál fue la segunda, Heidi?

HEIDI ABDERHALDEN: En la segunda, cambió sobre todo la dramaturgia de Olivia. La carta de Ingrid Betancur se convirtió en el *intertexto* con el cual dialogaba el monólogo de Olivia. Después desapareció la carta e introdujimos en su lugar, en los mismos monitores de televisión, algunas filmaciones de la selva.

ANA MARÍA VALLEJO: Sí. Yo vi esa segunda versión en el Iberoamericano, aquí.

HEIDI ABDERHALDEN: Yo creo que esa era con la carta.

ANA MARÍA VALLEJO: Esa era con la carta de Ingrid.

3 Entrevista realizada por la autora el día 26 de septiembre de 2012 en la ciudad de Bogotá.

HEIDI ABDERHALDEN: Pero como ya después liberaron a Ingrid, esa carta desapareció completamente. La tercera, que fue una variación de Olivia, tiene un trabajo más refinado con el sonido. Una cámara monitoreaba, fugazmente, por circuito cerrado de televisión, a la actriz y al oso. Las imágenes de sus cuerpos, en directo, interrumpían la transmisión de las imágenes, diferidas, de la selva. Esta fue la última, la que quedó.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Que la presentaron dónde?

HEIDI ABDERHALDEN: En Cracovia, Berlín, Viena, Salvador de Bahía, Santiago de Chile...

ANA MARÍA VALLEJO: Esa fue la que viajó.

HEIDI ABDERHALDEN: Sí. En realidad no es una tercera “puesta en escena”, es una variación. Ha habido dos puestas en escena: la primera y la segunda, que acabo de mencionar, sí, son muy distintas. Como las últimas versiones tuvieron lugar en este espacio de Mapa, la escenografía, que incluía al público, se pudo desarrollar mucho más.

ANA MARÍA VALLEJO: Hay una diferencia conceptual también.

HEIDI ABDERHALDEN: Sí, en el *lugar* del público.

ANA MARÍA VALLEJO: Cuéntame un poquito de eso porque me interesa mucho.

HEIDI ABDERHALDEN: Aquí en Mapa, todo el espacio fue pensado como un *lugar*. Un lugar específico. Empezamos a preguntarnos: “¿Dónde y cómo está el público dentro de esta historia?” No queríamos que el espectador estuviera tan alejado, como había sido el caso en la primera puesta en escena.

ANA MARÍA VALLEJO: Sí, la clásica relación.

HEIDI ABDERHALDEN: Este espacio, en Mapa, posibilitaba entrar en una nueva reflexión sobre el *espectador*. Entonces dijimos: “El espectador está más o menos en la parte que corresponde al interior de la casa. Ese es el *lugar* del espectador: el *interior* de la casa”. Y por eso lo llenamos de sábanas, de tapetes, de muebles. Pero era una casa que, cuando se abría, producía una especie de *mise en abyme*. En este sentido fue muy interesante, porque logramos introducir, *incorporar*, al espectador. Cuando viajamos, tratamos de reproducir exactamente este



espacio en sus dimensiones reales y también el lugar del espectador, en la medida de lo posible. Lo envolvemos, convirtiéndolo en un salón.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Fue en esa relación en la que se insistió después? ¿Más que en la inicial, de una relación convencional con el espectador? ¿Luego fue eso lo que se mantuvo?

HEIDI ABDERHALDEN: En la zona del espectador estaban también: la persona que operaba el circuito cerrado de video, la que operaba la luz y la que operaba el sonido.

El lugar de la música como *cuerpo* también se transformó en esta figura del músico que atravesaba al fondo del paisaje. Una figura “fantástica” que producía ese sonido en vivo, tras el alambrado. Esta figura también fue mutando. Aparece aquí (*señala*), *prefigurada*, pero no en su lugar (*indicando una imagen*). Lo que devino la figura de Julián se iba pre-figurando acá, pero al principio era “la muerte”, un primer grado.

ANA MARÍA VALLEJO: Al principio era la muerte y luego... O sea, ese devenir.

HEIDI ABDERHALDEN: Desapareció completamente.

ANA MARÍA VALLEJO: Desapareció como idea, así de contundente, para ser...

HEIDI ABDERHALDEN: Una presencia enigmática, una relación enigmática, la de un testigo. Esa figura de Julián allá arriba (*indica el techo de una caseta*), estaba permanentemente observando, mirando, buscando en las basuras. Como el tema del cadáver es tan fuerte en esta obra, también era la basura, el cadáver en la basura, la carroña, la figura del cuervo.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero él es quien mira.

HEIDI ABDERHALDEN: Él es el que mira. Y el espectador lo mira mucho a él. Él no mira al espectador. Bruno (la figura del hombre mayor), sí mira al espectador, pero la figura de arriba no lo mira, es el espectador quien lo mira, mucho. Es interesante eso.

ANA MARÍA VALLEJO: Es decir, él mira y es mirado.

HEIDI ABDERHALDEN: Sí. Y ella, Olivia, está mirando también todo el tiempo, sobre todo a esa figura de arriba, desde el punto de vista del espectador.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero ella se mantiene en una zona de frontera siempre, ¿no?

HEIDI ABDERHALDEN: Siempre son zonas. Trabajamos precisamente con esa noción de *zonas*. “Esto es una frontera, esto es un límite, esta es una zona vedada”. El tema de las zonas atraviesa toda la dramaturgia: una zona de temor, una zona donde no se entra, una zona de ausencia, una zona de presencia. La zona de *Bruno* y así.

ANA MARÍA VALLEJO: Y esas zonas, ¿están vinculadas a esas presencias y a esas corporalidades? Lo que tú llamas la presencia del cadáver, es decir, la de la muerte, y luego de estas otras del testigo, el espectador como testigo, pero al mismo tiempo como parte del acontecimiento mismo, como una energía de la comunidad.

HEIDI ABDERHALDEN: Claro, recuerda que el sonido estaba dentro de la zona del espectador y la voz de Bruno no provenía de la frontalidad del escenario, sino que estaba en el espacio mismo del espectador. Recuerda que la instalación técnica se hizo en el espacio del espectador, como si Bruno le estuviera hablando al oído. Tenía la voz muy cerca, había una relación muy física con esa voz. El espectador hacía parte de esa experiencia extraña, casi metafísica, infrahumana o inhumana, que producían las *zonas*.

ANA MARÍA VALLEJO: Y hay algo de exacerbado en el asunto de los sentidos, de la participación física del estar a través de ese mundo sensorial a fondo. La vista, el sonido muy cercano, las presencias. La tuya, que es la presencia de los límites.

HEIDI ABDERHALDEN: Sí, todo muy agudo, quisimos agudizar todo para subirle el voltaje a los sentidos. Pero la idea no era instalarse allí, ni tampoco instalar la energía, ni instalar la atención. Instalarse, cerrar los ojos, escuchar, pero algo no permitía cerrar los ojos. Lo contrario de una luz enceguecedora. Aquí, imposible cerrar el ojo. (*Indicando una imagen*) Aquí aparece la zona del cadáver, que es tan importante, la basura y el cadáver. Los signos empezaron a aparecer, o las materias más que los signos, de una manera instintiva. Ya después fue su ordenamiento y su dramaturgia. (*Indicando otra imagen*) Y acá está la casa de Bruno. Finalmente, para nosotros, Bruno era un asesino. En nuestra *cocina* creativa, lo que hacía Bruno, al interior de esa casa, era descuartizar cadáveres: una relación perversa con el cadáver, como pasa tanto en nuestro país. (*Indicando una nueva imagen*). Acá aparece el paisaje. El paisaje de la nieve.

ANA MARÍA VALLEJO: Que también es extremo.



HEIDI ABDERHALDEN: El paisaje de la nieve, desolador, las materias que el viento va trayendo y que se enredan en la cuerda, en el alambre. Lo más difícil fue trabajar, no con el tema del cadáver, sino con la *figura* del cadáver (*Indicando otra imagen*). Y aquí ya se iba pre-figurando el cadáver.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Por qué la figura del cadáver? ¿Cómo buscar su representación?

HEIDI ABDERHALDEN: En la obra (*la fábula de Klaus*), hay tres encuentros, con tres cadáveres. El personaje, Bruno, va caminando y se encuentra con estos cadáveres que ha traído la avalancha de nieve. Para nosotros era muy complicada esta representación del cadáver. Hicimos muchos ensayos. Construimos cuerpos, desmembrados, después de investigar mucho sobre las formas de desmembramiento del cadáver por los paramilitares. Y nos interesaba mucho el tema del cadáver pero significarlo era complicadísimo. Significarlo y figurarlo. Hicimos varios intentos, hicimos los cuerpos, los desmembramos. Al final quedó uno solo, que pasa, veladamente, por la cuerda.

ANA MARÍA VALLEJO: Pedazos de cuerpo.

HEIDI ABDERHALDEN: Sí, pedazos de cuerpo. Después nos dimos cuenta de que tenía que volverse otro estado de cosas, una figura absolutamente ajena a cierto realismo, a cierta idea de representación de lo desmembrado.

ANA MARÍA VALLEJO: Física.

HEIDI ABDERHALDEN: Física, sí. Y fue Julián, ¿te acuerdas? Fue Julián quien traía esa figura consigo, una especie de cuerpo. Ahí resolvimos el tema, yo creo que es la metáfora visual de la obra, de toda, la que condensa toda la obra. De Olivia, de Bruno, de los cadáveres, de la nieve, de la avalancha (*Indica la mesa*). Bueno, aquí lo podrías entender ya todo, en el futuro, leyendo los textos. Creo que esa es la metáfora visual que condensa toda esta indagación.

ANA MARÍA VALLEJO: Por el lugar del cuerpo desmembrado.

HEIDI ABDERHALDEN: Sí.

ANA MARÍA VALLEJO: Del cuerpo desmembrado unido a una naturaleza desolada y a unos cuerpos y unas alteridades. Esa imagen de Julián.

HEIDI ABDERHALDEN: Que Julián, lo que venía a buscar en la basura y lo que sacaba después de la basura, eran esos cuerpos, esos cuerpos desmembrados, esos cadáveres. Trabajamos también mucho el tema de la antropofagia, el tema caníbal. La obra nos llevaba a unos temas, investigábamos sobre esos temas y después volvíamos.

ANA MARÍA VALLEJO: A mí lo que me parece muy interesante para comprender ese tránsito y esa lección artística son precisamente las renunciaciones, Heidi. Más es el por qué se renuncia. Cuando dices que empiezan a renunciar a unos niveles de representación, a unos temas en su cruda exposición para convertir esto en unas poéticas del ser humano en relación con todos sus ámbitos: la muerte, la soledad, la vida, la confrontación. Todo esto que estás diciendo. Hay unas renunciaciones y esas me aclaran mucho esa poética final.

HEIDI ABDERHALDEN: Esa es también una dinámica del presente. Ahora yo no podría. No lo he racionalizado porque no es el mismo proceso de este diálogo. Es algo que está relacionado con la imagen. Y con la experiencia misma, nuestra, en la creación de la imagen, en la mirada de la imagen, en su eficacia. Uno crea esa imagen y esa imagen lo crea a uno y es en esa relación donde uno empieza a sentir como un diálogo, como una mirada, un diálogo que va también definiendo sus propias reglas, sus propias renunciaciones.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero lo cierto es que ahí hay un trabajo que va como a un despojamiento y a vaciar la representación de lugares comunes, y no lo digo solo en el sentido peyorativo, hablo de ese lugar firme y común donde podríamos comprendernos.

HEIDI ABDERHALDEN: Que es este (*indicando una serie de recortes de revistas que muestran noticias y reportajes acompañados de imágenes*). Finalmente es este lugar de donde nosotros salimos, que es el lugar común de las barbaries, del salvajismo que acompañó la expansión de los paramilitares, de los genocidios para no olvidar, de cerrar las heridas, las reflexiones sobre los cadáveres, de frases como: “la gente merece una tumba decente, uno no puede estar tirado por ahí como un perro”, “un puñado de huesos”, “la anatomía del terror”, de todo lo que leemos todos los días en este país de manera tan literal. Y que nos muestran cada vez más. Nuestra relación con el cadáver, por ejemplo, como nos lo presentan los medios. (*Indicando una imagen*). Esta imagen tan emblemática; ese es el lugar común.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero la obra artística fue desplazándose hacia otros niveles.



HEIDI ABDERHALDEN: A mí me parece que ese es el estadio de... Cuando tú tienes un texto y tienes este material, te pones a mirar la imagen y empiezas a distanciarte, distanciarte, distanciarte, a distanciar, a distanciar y a cambiar de lugar y cambiar de lugar y cambiar de lugar, en una relación física. Y ya uno abandona la revista, abandona la imagen en su primerísimo plano. Por eso, a partir de un tiempo nuestras obras están un poquito *veladas* también. Siempre esa cortina que no deja ver muy bien. En *Discurso de un hombre decente* cada vez eran más capas. También ese problema de la mirada y de la imagen es una reflexión que es muy frecuente en nuestro trabajo. Entonces es proceso de distanciamiento también con ese lugar común.

ANA MARÍA VALLEJO: Además se trata de no imponer, precisamente, una mirada, una lectura y una imagen única en esa relación con el espectador.

HEIDI ABDERHALDEN: Que ya nos tiene saturados.

ANA MARÍA VALLEJO: Es una relación de poder, además.

HEIDI ABDERHALDEN: De poder, claro. Entonces es muy interesante en esta mesa eso. Porque esta mesa tiene todos los estadios de la mirada. *Los Alpes*. La casita de *Los Alpes*. Y tiene el proceso de ir...

ANA MARÍA VALLEJO: Decantando.

HEIDI ABDERHALDEN: Decantando y distanciándose. Y de reflexionar sobre la imagen, sobre el gesto, sobre la música, sobre el canibal, sobre la violencia. Todos estos textos son muy interesantes porque es allí donde uno... (*Tomando un texto*). Por ejemplo este, de Artaud: "No podemos vivir eternamente rodeados de muertos y de muerte". Es como si me estuviera hablando a mí y yo mirando la revista. "Y si todavía quedan prejuicios hay que destruirlos. El deber, digo bien, el deber del escritor, del poeta no es ir a encerrarse cobardemente en un texto, un libro, una revista de los que ya nunca saldrá sino, al contrario, salir afuera para sacudir, para atacar al espíritu público. Si no, ¿para qué sirve? ¿Y para qué nació?". También frases que te impulsan, físicamente, a otra relación con la imagen. Todo el tema de la música, cómo va a ser el tema de la música, que no sea ilustrativa, que sea física, que traiga unas tensiones. Y pues es muy interesante que en la antigua Grecia la musa de la música era la profetisa de: ¡El dios del Pánico! El dios del pánico que andaba en trance por efecto de la bebida y del consumo de carne humana. ¿Ves? Con esta investigación, esa frase capital.

ANA MARÍA VALLEJO: Se ligan en otros planos.

HEIDI ABDERHALDEN: Claro, en otros planos. Y es el plano que le damos.

ANA MARÍA VALLEJO: El de esas asociaciones mucho menos discursivas en el sentido de la noticia real.

HEIDI ABDERHALDEN: Por el gesto. Aquí es puro gesto, puro gesto. Y leemos lo de Agamben, todas sus reflexiones sobre el gesto, sobre el ojo, sobre la visión. Bueno, habla de otras cosas, de una periferia. No solamente son asociaciones, también son alegorías. Y tensiones, porque poco a poco nos hemos ido deshaciendo de las asociaciones. Yo creo que es cada vez más concreto el tema de la imagen. “Esto es una imagen, cómo me relaciono con esta imagen, cómo me distancio”.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero una imagen que es amplia en su ser. No estamos hablando tampoco de lo visual como lenguaje.

HEIDI ABDERHALDEN: No, claro.

ANA MARÍA VALLEJO: Imagen más de los imaginarios.

HEIDI ABDERHALDEN: Exacto: encarnación de imaginarios. Y por eso esto de *depurar* porque como “imagen” es *aparición*, es *surgimiento*, por eso hay veces en que así como aparece la imagen, esta puede desaparecer. Entonces la renuncia. Uno sabe que está en una relación temporal con esa imagen (*Indicando un texto y unas imágenes*). Por ejemplo acá, lo del “Festín antropofágico de los indios Tupinamba”. Los grabados. Es lo que acompañó, ¿no? (*Indicando un texto*). Aquí esto prefigura los *Los santos inocentes*: “Desde siempre los verdugos torturadores o escuadrones de la muerte han llevado máscaras. Mantienen el anonimato, protegen de la mirada del moribundo. La máscara es un utensilio de trabajo en la labor del exterminio que proporciona indiferencia moral”. Estas investigaciones también son como esas tensiones y esos impulsos que te llevan hacia los próximos proyectos.

ANA MARÍA VALLEJO: Por eso decías que había como un retorno con un más allá, pero un retorno a *Ansío Los Alpes*, en la anatomía, ¿cómo se llama? La anatomía...

HEIDI ABDERHALDEN: De la violencia (*Indicando el artículo de una revista que muestra justamente ese título: "Anatomía de la violencia"*). Pues mira, yo creo que de aquí fue que salió.



ANA MARÍA VALLEJO: Sí, ahora que lo vemos.

HEIDI ABDERHALDEN: En ese sentido, en este momento el interés sobre los archivos también debe ser esto físico. Toda esta lectura: uno va, viene a la mesa, pone, quita. Y produce tantos impulsos, ¿no?

ANA MARÍA VALLEJO: Hay una cosa, Heidi, que me quedó sonando, hay un tema que me interesa mucho, porque es de los que más a contracorriente van con las líneas más visibles del teatro en general en Colombia, y es esa idea de la victimización del arte que entra en resonancia con la victimización de un país. Es decir, con el lugar de la víctima. Cómo revisar eso también muy atentamente en el trabajo del artista porque si no, se suma a unas lógicas un tanto perversas.

HEIDI ABDERHALDEN: Yo creo que es un punto muy, muy complejo y a mí me interesa mucho cómo Rolf ha empezado a formularlo.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero tú lo sientes obviamente.

HEIDI ABDERHALDEN: Yo creo que estoy hablando de lo mismo, por supuesto.

ANA MARÍA VALLEJO: De los procedimientos. Se están alejando de esa postura por un asunto de claridad.

HEIDI ABDERHALDEN: Yo creo también, de una forma práctica, que estamos *observando* esa reflexión en la mirada de los materiales y de los archivos. Es esa especie de perspectiva, de cambio de perspectiva, de cambio de mirada. Y que finalmente es la construcción de una ética. Hace poquito Rolf estuvo en una conferencia y él decía –y eso es un poco nuestro trabajo– “¿Dónde es que estamos parados? ¿Dónde estamos?”

Y eso ha sido parte de la ética que hemos ido construyendo. Pero ética como una estética. Como la ética de la estética. Siento que es el resultado de estos casi treinta años de trabajo que producen esa reflexión, que se ha ido madurando por los procesos. No creo que sea solo algo teórico.

ANA MARÍA VALLEJO: Se ha dado ahí en la práctica artística.

HEIDI ABDERHALDEN: Y que es el momento también de empezar a formular posiciones, decisiones, así como gestos. Después de treinta años, tú ya empiezas a reflexionar sobre los gestos que han acompañado la creación a lo largo de los años. Y empiezas a darte cuenta que has construido una cierta ética y una cierta

moral. Y un sistema de aproximación y de ordenamiento que es ético. Yo creo que eso es lo que nos parece cada vez más estimulante.

ANA MARÍA VALLEJO: Pues muy bien.

HEIDI ABDERHALDEN: Eso ya lo leerás en tu segunda fase (*Mostrando textos*). Porque están todos los artículos sobre la corrección de los textos, de la traducción. Pues la palabra, y todo esto, tenía lugar en el escenario.

ANA MARÍA VALLEJO: La escritura que se iba haciendo.

HEIDI ABDERHALDEN: Y la traducción misma (*Pasando hojas*). El guión, a posteriori, de Bruno. Los tonos. Es bonito.

ANA MARÍA VALLEJO: Hay una presencia que tenía una cabeza como de animal.

HEIDI ABDERHALDEN: Ah, exacto, es la figura de la música.

ANA MARÍA VALLEJO: Era muy poderosa. Además tenía él un pantalón militar.

HEIDI ABDERHALDEN: (*Indicando una imagen sobre la mesa*) Es esto.

ANA MARÍA VALLEJO: Esa evoca mucho esta imagen de música y al mismo tiempo de crueldad.

HEIDI ABDERHALDEN: Y devorador. El pánico. Es el dios del pánico. Dejó de ser el dios y se volvió el pánico, que vagaba en trance.

ANA MARÍA VALLEJO: Es una figura icónica muy fuerte.

HEIDI ABDERHALDEN: Que era la música. Es la música.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero la música complejizada a unos niveles.

HEIDI ABDERHALDEN: En su carácter destructivo y devorador. Y se creó un "instrumento" ¿recuerdas? Es muy performático. Un instrumento que se va tocando, en vivo, con un arco que rasga una cuerda, una gran cuerda que pone tensión.



ANA MARÍA VALLEJO: Una gran cuerda que evoca la cuerda que está atravesada.

HEIDI ABDERHALDEN: Y que es como un sonido que perfora el espacio, que perfora también a Bruno. Un perforador.

4. VÍCTOR VIVIESCAS⁴

ANA MARÍA VALLEJO: El estudio que intento realizar respecto a tu obra, particularmente sobre dos de tus piezas: *Infierno* e *Historia del fin del mundo*, tiene que ver con dos temas complejos y necesarios: la escritura de los cuerpos torturados y el problema de la dramaturgia del cuerpo ausente, esto último pensando en el título del libro de Miguel Rubio. ¿Podrías hablarme de cómo percibes la evolución de las *poéticas del cuerpo* en el corpus de tu obra, antes de llegar a esos dos textos?

VÍCTOR VIVIESCAS: Yo no soy muy claro para hablar de evolución o de transformación en lo que yo escribo. Más bien soy un poco más consciente en identificar lo que es constante. Pienso que probablemente sí hay un aspecto que es importante y que empieza a aparecer por la situación del país: la situación del desaparecido y del torturado. Yo no los tenía tan en primer plano al principio. Yo diría que hay una constante en el trabajo que tiene que ver con la tensión entre amor y muerte, y eso no creo que sea particularmente mío, pero sí lo reconozco en mi trabajo. En general hay algún tipo de carencia, mejor dicho, normalmente hay una vocación de amor, que surge de algún lado, que se enfrenta a algún tipo de carencia o de imposibilidad que normalmente proviene de una presencia de la muerte. Lo identifico en mi trabajo no tanto porque me lo proponga, sino porque cuando tengo que hablar de él pienso que es como un eje que puede explicar esta situación. Al mismo tiempo, creo que no es para nada exclusivo mío. Uno podría casi que leer toda la dramaturgia de todo el mundo más o menos en esos términos. Eso es lo primero que digo, que es lo que permanece.

Ahora, que haya cambiado el problema, de una circunstancia que tiene que ver con la institucionalización, si lo pudiéramos decir así, del desaparecido y el torturado, eso puede ser. Digamos que los colombianos nos volvimos más conscientes de eso, sobre todo al final del siglo veinte. Es simpático porque ahora que usted estaba hablando y ahora que yo estoy tratando de armar esta respuesta, yo

4 Entrevista realizada por la autora el día 31 de agosto de 2012 en la ciudad de Bogotá.

me devuelvo y veo que casi desde siempre en mi dramaturgia hay un cuerpo que no está, hay un cuerpo que está vacío.

ANA MARÍA VALLEJO: Sí, en *Aníbal* es prácticamente el tema.

VÍCTOR VIVIESCAS: Porque inmediatamente me remitió a eso. En *Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos*, allí la ausencia estaba vinculada con un esconderse. En la obra no se sabe nunca si efectivamente Aníbal está vivo o si es el causante de los asesinatos que se ven en la obra, o si está muerto y lo están usando. Allí hay un cuerpo encerrado, que está salido de circulación.

ANA MARÍA VALLEJO: Y efectivamente es un cuerpo también objeto de amor. Toda su ausencia está vinculada, no solamente a los hechos de los asesinatos que hay en el pueblo, sino al anhelo de la mujer que lo añora.

VÍCTOR VIVIESCAS: Que lo añora y que lo siente como un ser sin que él se... Sí. La verdad no lo había pensado así pero sí aparece en algunos otros lados. Porque acabo de pensar también que cuando escribí *Territorios del dolor*, en el primer diálogo que se llama *Alejandra*, hay un diálogo entre dos mujeres y una de ellas –quien ha perdido a su amante, su compañero, que además ha sido objeto de tortura– dice: “Que me asalten los sueños, las imágenes de lo que le están haciendo a mi pobre cadáver amado”. “No entiendo por qué siguen torturando a mi pobre cadáver amado”. Es probable que eso apareciera pero es a partir de *Yellow taxi o la esquina*, que está la figura del muerto porque, para mí, se trata de una dramaturgia de los muertos. La figura del muerto llega a un lugar central. Allí confluyen dos cosas: una que es del orden de lo político, digamos de las circunstancias que vivimos los ciudadanos colombianos. Yo volví de estar unos años por fuera del país y súbitamente se había vuelto muy fuerte el problema de la desaparición, de la tortura. Yo creo que sin duda en la historia quedará que entre el año, más o menos 1995 y hasta que termina, digamos, ese periodo tan fuerte de una presencia tan determinante como la de Álvaro Uribe, allá en Antioquia primero y después en el país, la especie de legalización, o no de legalización sino de validación de la acción ilegal de los grupos paramilitares se catapultó de una manera tal que, por fortuna, la sociedad puso en primer plano todas las consecuencias de esa acción brutal contra el cuerpo del otro. Esa es una circunstancia que está en el orden de lo político, la circunstancia donde yo me muevo. La otra es como una respuesta, pero se da en el campo de la escritura y de la creación que tiene que ver con el reconocimiento de la insuficiencia de los métodos o de los procedimientos normales de la representación para dar cuenta de eso. Allí aparecen preguntas que están en el orden de la dramaturgia y de la estética: ¿cuál es el tipo de escritura que puede todavía tomar a cargo el remitir la memoria, el llamar la atención sobre



ese acontecimiento que se difunde tanto y se vuelve tan obsesivo, tan invasor en el campo de lo real? Allí aparece una premisa mía, a la que llego, a partir de la lectura y el contacto con textos de otros. El drama, en su estructura clásica y en la representación, no alcanza a incidir en lo real de la manera efectiva que yo querría, para poder dar cuenta de esa circunstancia que está pasando en lo real. Eso lo que hace que me vuelva más consciente de algunos procedimientos que yo tenía en la manera de abordar la escritura. Y probablemente la hago de una manera *consciente*, es una forma de decir, ya que nunca ha habido un proyecto propiamente dicho.

ANA MARÍA VALLEJO: Deliberada.

VÍCTOR VIVIESCAS: Sí. Y la idea que la ausencia del cuerpo, la ausencia sí empieza a actuar de una manera más fuerte para sustraer al cuerpo de la exhibición, del verse, del representarse con el problema de la ausencia. Y aparece otra cosa que es la multiplicación. Esta semana que estábamos presentando *El taxi amarillo*. Y así yo me haya vuelto consciente de un aspecto de la obra después de haberla escrito, en ella hay una multiplicación de cadáveres. Un personaje dice: "Pues como hay tantas matanzas no es nada raro que compartamos historias, memorias". Aquí hay una especie de pérdida de identidad, de singularidad o de especificidad de los personajes que se mueven más bien en una nebulosa donde tienen identidades compartidas.

Esas dos cosas son importantes. Creo que con *Infierno* yo llego a un límite. La verdad me pregunto, aunque yo había escrito después otras obras: ¿Después qué sigue? ¿El silencio total? ¿Empezar de cero? Todavía no sé. Ahí va una suerte de proceso de *desustanciación* de la densidad narrativa, de la figuración narrativa del contar historias. Creo que eso se puede reconocer, yo intuyo que se reconoce. Entonces se va deshaciendo la estructura fabular, por ejemplo.

Para llegar a las dos obras que usted plantea, me parece que con *Historia del fin del mundo* –yo ya lo había trabajado en otras partes– hay una estructura que es más de "variaciones sobre un tema" que de contar una gran fábula. Hay una historia, un encuentro entre dos personajes que se repite cuatro veces. Desde una perspectiva, el espectador o el lector podría pensar que es el mismo, pues son variaciones. El espectador y el lector tienen la vocación de sentirlos como historia, es decir, como si fueran sucesivos. En la escritura no hay nada que obligue a que sean sucesivos. Pueden ser o no el mismo, o están pasando en simultánea: muchas parejas están en esa discusión. O digamos que se ensaya. Hay una especie de apertura que se deja allí en el texto, que uno puede reconocer allí, entre la conciencia de que está pasando eso o de que es un set de televisión, como una especie de representación. Pero ahí me parecía que era clave pensar en un sistema. Allí la anécdota o el acontecimiento es un reencuentro y luego lo que llena el tiempo son una serie de relatos que no sabemos si son propios, inventados, heredados o citados.

Ya con *Infierno* pensé que era imposible volver a hablar de eso otra vez con la estructura dramática de: diálogo, personaje e identidad. Lo que logré fue tratar de preservar un hilo de voz, sin saber dónde estaba ni cómo podía ser obra, cómo podía ser imagen. Pero sí había una especie de comprensión de un problema político, de una decisión de orden estético, una experimentación para ir desustanciando una obra de teatro.

ANA MARÍA VALLEJO: En *Infierno*, ya no aparece una historia lejana que permita esta respuesta ficcional o unas atmósferas poéticas como en *Historia del fin del mundo*, sino que constantemente la voz del autor aparece preguntándose si es posible nombrar lo innombrable de esas masacres de nuestra historia actual. Sin embargo, hay una poética del cuerpo. Noto que en esas dos obras el asunto de los cuerpos es fundamental. Por eso las indago con tanta pasión. De la una a la otra, como tú dices, hay un ir hacia el silencio pero también una resistencia por parte del autor de silenciarse porque también eso sería el fin de todo. Pero siento que hay una pregunta ética muy fuerte en *Infierno* sobre el derecho que tiene el autor de intentar la voz del otro que ha sido masacrado, que no está. Es una pregunta por el cuerpo del otro

Quisiera que habláramos de esos tratamientos del cuerpo que exigen una escritura fragmentada porque aquí, literalmente, el cuerpo está fragmentado. Es objeto de una violencia que lo ha desmembrado hasta la desaparición. Entonces hay una escritura de ese cuerpo fragmentado, ya no en el sentido metafórico, sino material y atroz.

VÍCTOR VIVIESCAS: He hecho dos obras en las que he tratado de hacer un proceso de investigación previo, tratando de comprender qué significa investigar para escribir una obra. La primera había sido justamente *El taxi amarillo* y la segunda es *Infierno*. Digo además, que había un relativo sistema de investigación porque son dos obras que escribí en el marco institucional de unas becas. En el caso de *El taxi amarillo* era una especie de indagación plástica que tenía que ver con el relato del cuerpo muerto, del cuerpo asesinado. Me sumergí en una lectura sistemática pero sobre todo muy profusa de cómo se narraban los cuerpos de los asesinatos, cómo la crónica roja decía: "Hallados dos NN con un orificio "no sé dónde", y cómo describía el tipo de heridas que tenía, cómo aparecía el cuerpo, que aparecían quemados los rostros. Es decir, el modo como se describía para mí era muy plástico, tengo que reconocerlo. Y al mismo tiempo, cuando empecé a escribir, me parecía muy claro que nada de eso se iba a ver pero que sí iba a estar todo el tiempo en el relato. En *El taxi amarillo* aparece la idea de tener varias identidades y de no saber quiénes somos. Los personajes acontecen como si tuvieran distintos fondos, como si fueran distintos. Las cinco voces que hablan en *El taxi amarillo* no saben quiénes son. A veces se les cuelan recuerdos, fragmentos.



En eso que dicen, estoy recogiendo, en el texto, la idea de un collage de muchas imágenes que se van conformando.

En el caso de la escritura de *Infierno*, yo sabía que el problema no era tan figurativo, como poner la multiplicidad del collage, de crear la figura hecha de pedazos.

ANA MARÍA VALLEJO: Ya no hay ni siquiera fantasmas que puedan nombrar.

VÍCTOR VIVIESCAS: Y al mismo tiempo la pregunta es: ¿Qué pasa al volverlos a representar cuando efectivamente sabemos que están desaparecidos? Podríamos pensar en una escritura después del final. La otra se llama *Historia del fin del mundo* pero ya el mundo se ha acabado. Si volviéramos después del final, ¿qué? ¿Qué pasaría después de nombrarlo? Entonces se trataba de cómo vivir esa imposibilidad de la escritura, qué es lo que yo comparto con el otro. Yo no me puedo poner en el lugar del otro, a mí no me han torturado, a mí no me han desaparecido. Esto me parece que es clave en el proceso de acercamiento a la comprensión de esas dos cosas que decía ahora: la situación política por donde nos movemos y las posibilidades que todavía el arte puede preservar.

Ha sido muy importante la reflexión de Agamben sobre la imposibilidad del testimonio.

Agamben dice que no podemos testimoniar porque el testimonio es como reemplazar al otro. Entonces, ¿cuál era el futuro? ¿El silencio? O lo otro es sumergirse, no en el lugar del otro, sino uno mismo como escritor, en la catástrofe de no poder hablar. ¿Qué significa ser mudo? ¿Qué significa no saber qué contar? Esa escritura para mí fue muy dolorosa. Me implicaba mucho en el sentido de preguntarme qué escribir, desde qué lugar puedo escribir, por qué escribo. La escritura guarda la huella de que yo no sé qué escribir. Hacer solo metáforas me parecía también una traición, entonces aparece la posibilidad de escribir en la fisura de una escritura poética de la que ya no se puede decir: "Hablo de un mundo inventado". Y al mismo tiempo, que no puede renunciar a citar lo que hay: testimonios, muchos textos tomados de la prensa, de las declaraciones en los juicios, de lo que han dicho las personas que aparecieron después. Uno puede decir: "Bueno, sí, no hay forma de hablar". ¿Qué escritura puede dar cuenta del gesto de que no se puede ya hablar? Pero allí también hay el riesgo de un silencio que vuelve todo metafísico. Yo tengo una percepción de lo que ha acontecido en este país y es que aquí no hay procesos metafísicos. Yo no creo en Dios ni en la fatalidad ni en el destino. En este país en el que nosotros nos movemos hay sectores que son muy concretos, que no están escondidos, salen todos los días en la prensa, mandan *twitters*, salen en el televisor, son capaces de sostener que es posible construir el país con la desaparición de la mitad que no está de acuerdo con ellos. Entonces yo podría volver a remitirme a Dante y pensar que la situación es "dantesca", pero nosotros sabemos que no es cierto, sabemos que hay sectores económicos y políticos que tienen nombre, tienen rostro.

ANA MARÍA VALLEJO: Y que tienen un proyecto.

VÍCTOR VIVIESCAS: Que tienen un proyecto y tienen el poder. Y no se avergüenzan para nada de eso. También pensaba que esa imposibilidad de la escritura no puede ser el escondrijo, el lugar para dejar impune todo lo demás. Me parecía que si no podía representar a esas personas que fueron muertas en esa masacre de la que se habla ahí, sí era importante que volvieran sus nombres. Para mí hay una relación mítica con el nombre y que encontré en *Historia del fin del mundo*. Me parece que los nombres hay que repetirlos, porque creo que el nombre es la resistencia, es lo que queda cuando el cuerpo no está.

ANA MARÍA VALLEJO: Lo individual.

VÍCTOR VIVIESCAS: El nombre es un grafo, pero también es una palabra. Uno se llena también de imágenes cuando repite el nombre. Y me parecía que eso era lo importante, era importante que se preservara. Creo que tiene todo el sentido que el arte se pregunte por eso. Ya no es tan sencillo ir a tomarle fotos a lo que hay. No podemos decir: esto no pasa por mí. Pienso que el poeta tiene que ser capaz de apropiarse la circunstancia de lo otro y vivir su propia tragedia. Pero esa pretensión de la estética que parece que no puede estar en contacto con lo real termina siendo cómplice de lo que acontece. Hay que vivir plenamente las dificultades que el arte tiene hoy pero no nos podemos simplemente encerrar. Podríamos simplemente decir: "Es imposible hablar de lo real", "No tiene sentido hablar de lo real". Yo sí creo que hay que hablar de lo real, no creo en una trascendencia que esté más allá de lo real. Creo que algo que me implica a mí como artista es lo real, es decir, no hay una trascendencia. Para mí no hay un invisible que se ponga en una esfera distinta de lo real. Yo he dicho varias veces que entre el arte y la vida lo que hay que resolver es la vida. El arte puede pasar.

Hay que vivir la escritura con las preguntas que nos tenemos que hacer, sobre lo que ya no es tan sencillo como aparecía en la representación. Escribir historias, volver a contar. Los lenguajes que usamos tienen que pasar por esos estados de muerte, pero dejar que simplemente desaparezcan, tiene el riesgo de volverse cómplice de lo que está aconteciendo, porque mientras yo me debato como artista sobre qué está aconteciendo con el lenguaje, a dos cuadras de mi casa están torturando a alguien en el campo de lo real. Ese dolor es real, no es metafórico, existe.

Al final, en algún momento, me parecía importante que el lector no se sintiera en un universo abstracto. Yo no quiero hablar de nada abstracto, yo sé claramente de qué quiero hablar. Lo que sé es que hay unos lenguajes que son muy ingenuos en el sentido de decir: sí nombro, sí cuento. Entonces, tengo que vivir la construcción de esos lenguajes nuevos pero no puedo olvidarme de qué estoy hablando.



ANA MARÍA VALLEJO: Ese uso de los materiales implica un tratamiento ético complejo. Lo que quiero decir es que en toda esta crisis de la representación, crisis del sentido mismo, por la atrocidad del hecho, el trabajo del autor que también está permanentemente en crisis, radica en el cómo nombrar eso. Pero además estamos hablando de teatro, es decir, del espacio donde se pone en escena. En *Infierno* tú sugieres que para la crisis de esas grandes categorías, puesto que no hay personajes, hay citas de unas personas que desaparecieron o fueron desaparecidas, mutiladas. Si todo esto está en crisis, sugieres un dispositivo posible pero sin embargo abierto. Hay una plástica, como tú dices, del cuerpo, imaginada, pero que no es tampoco posible porque lo que sugieres en esa apostilla es una voz o unas voces, casi que en el hundimiento o en la oscuridad.

VÍCTOR VIVIESCAS: Al final de *Infierno* yo la tengo fácil porque digo: “Si alguien la fuera a montar, esto es lo que me imagino”. Pero yo no sé si así se puede montar. Yo no he montado esa obra. Estoy en un proceso de acercamiento, en el proceso de encontrar cómo poner esa obra. Había empezado a trabajar conmigo mismo, con otros actores, tratando de encontrar cuál es el tipo de presencia de un cuerpo que somos nosotros.

ANA MARÍA VALLEJO: De encarnación.

VÍCTOR VIVIESCAS: Pero no habría encarnación. Ahí está. ¿Cuáles son las figuras de la ausencia? Este es un campo plástico que es muy importante. Podría decir desde el principio que las ausencias se pueden representar porque queda la huella, queda la traza, queda el recuerdo, queda la ruina. Hacíamos una investigación con un grupo de artistas justamente sobre eso: ¿Cómo dar cuenta de la ausencia? Entonces creíamos que la ausencia era un campo político de indagación que tiene que ver con la desaparición. Pero era al mismo tiempo un campo de investigación plástica porque hay una dialéctica que es interesante entre presencia y ausencia. Siempre están implicadas.

El problema de cómo dar cuenta de la ausencia es un problema que nos ha acompañado siempre. Casi que desde Platón se plantea el problema del fantasma y qué es lo que pervive, cómo se da una administración de espacios y de lugares, el arriba y el abajo. Sófocles lo hereda en la discusión ética de *Antígona*: ¿Dónde deben estar los cuerpos vivos, dónde deben estar los cuerpos muertos? ¿Cómo se elimina al otro? Es interesante que Creonte no mate a Antígona. Finalmente uno podría alegar a favor de Creonte, ya que la que se cuelga es ella. Pero él no es capaz de eliminar sino de desaparecer.

Es decir, el problema de cuál es la presencia de la ausencia, cómo referir la ausencia es un problema que está ahí. La pregunta es cómo vive su propio muerto el dispositivo poético. Si decimos: “El poeta logra hablar de todo”, esto implica

unos dispositivos instrumentales que pueden *contar*. Pero hay una relación que sigue ejerciendo una cierta violencia. Hay un dispositivo que es incólume y sigue contando, celebrando tanto al asesino como al asesinado. Lo que puede ser importante es preguntarse cuál es el futuro del dispositivo mismo. En últimas: ¿cuál es la ética de la estética? Pero no en el sentido de los contenidos sino de su funcionalidad. La representación, tal cual, parece entrar en una ética de los dispositivos instrumentales. Hay unos autores que se plantean cuál es la eficacia de eso. El teatro no puede reproducir con la misma intensidad lo real. Sin embargo, el teatro probablemente tiene un futuro en el campo de las intensidades. Lo que hay, lo que existe, no está tanto en su reproducción sino en el cómo volver a señalar, a recordar, pero *en* el lugar de la herida, que es el de la intensidad.

La representación corre el riesgo, por un lado, de entrar en una lógica instrumental del dispositivo escénico. ¿Cómo decirlo? Los instrumentos que usan los artistas son cosas que podrían usarse para referir cualquier cosa. Ese es un problema de la representación. El otro es el problema de la eficacia: si es *verdad*.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Hay una pregunta por la crisis del sentido?

VÍCTOR VIVIESCAS: Más que del sentido hablaría del problema del hacer, que es a lo que me estoy refiriendo. ¿Cómo se hace esa obra? Estoy pensando qué se debe hacer. Yo le cambié el título. Le puse: “Material dramático”, porque sabía que no era una obra de teatro. ¿Qué significa esa conciencia? Significa que yo pienso que las obras de teatro tienen unos dispositivos y unas finalidades que, a mi juicio, en relación con el tema o problema humano que estoy trabajando, pueden dejarlo de lado. Decido desde la escritura renunciar a ese dispositivo que está establecido. Lo que sigue... no sé. Pero hay un aspecto que sí sé y que me acompaña en la escritura. Lo decía al principio: si ya todo se acabó, ¿qué es lo que queda? Quedaría un hilo de voz. La idea de hilo de voz es una propuesta dramática también. Un pequeño material de lo que persiste es una voz que nombra.

ANA MARÍA VALLEJO: Un hilo de voz.

VÍCTOR VIVIESCAS: Eso ni siquiera lo pensé yo. Algún lector de la obra lo dijo. Con quien usted estaba el otro día.

ANA MARÍA VALLEJO: Mi asistente de la investigación: Javier Gámez.

VÍCTOR VIVIESCAS: ¿Y estudiante de la Maestría en Escrituras Creativas?

ANA MARÍA VALLEJO: Sí.



VÍCTOR VIVIESCAS: Pues me invitaron a hablar de esto en la maestría y entonces él decía que era muy clara la metáfora de que mi voz era el río que empezaba como un hilo de voz y que después se desbordaba. Y yo dije: “Sí, es muy claro”. Probablemente yo no lo había pensado así. Pero sí creo que estaba trabajando, consciente o inconscientemente, esas dos figuras. Efectivamente al final, cuando en el texto se refieren los cuerpos, los cuerpos están al borde del camino. Tengo una imagen, además, de eso. En la obra no aparece, pero de los documentos que trabajé, hay un documento visual en el que un grupo de campesinos del sector muestra ante la cámara: “Aquí encontramos en cuerpo”. Ese río existe, no es el río Cocito sino que es un río que existe en alguna región. Lo que me interesa es detenerme en la idea: ¿Qué es este hilo de voz? Hay un hilo de voz que pervive, que resiste. No lo había pensado, tampoco en esos términos, pero es como la llama de una vela por apagarse, que es frágil. Hay una voz que persiste, un hilo de voz que persiste. Este está lleno de preguntas que yo no sé resolver porque, ¿a quién pertenece esa voz? Podríamos decir que al autor, pero tampoco está tan claramente establecido cómo habla el autor en el texto: si es un narrador, si son los actores antes de acometer la representación, si es una figura. Lo que sí sabemos es que es una voz.

ANA MARÍA VALLEJO: Eso sería lo único que podría ser encarnado.

VÍCTOR VIVIESCAS: La voz sí, la voz puede persistir. Pienso que esa voz es una muchedumbre, pero no sé dónde está. Yo pude haber construido diálogos, poner nombres, poner rayitas. Pero me parecía que era importante que fuera una voz que, cuando fuera leída, alguien se pusiera en ella. La obra no se ha montado pero sí se ha leído. La gente la conoce. Ahora, cómo se lleva eso a escena; probablemente el silencio, no sé. Al mismo tiempo intuyo y creo que la respuesta no es una en absoluto. No me acuerdo cómo empieza. “Primero hay un río”, me parece. “Lo primero es un río”. Y al final hay un volumen de texto. A mí me parece que no es la misma voz la que habla. Pero si hay una palabra que está escrita podría citar otras voces.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿O sea que hay una idea de comunidad?

VÍCTOR VIVIESCAS: Tal vez estoy muy atrapado por la idea del río, es decir, que el río de voz se vuelva catarata. Pienso más bien esto: más que pensar en términos de ficción, en quién es la entidad que dice esas voces, en lo que hay que pensar es en cuáles son los dispositivos para que esas voces se vuelvan plurales. La verdad no trabajo tanto con la identidad de ficción de quien está en escena sino de quien dice la voz, de dónde viene la voz, de dónde se proyecta la voz. Y acá habría que buscar un dispositivo muy liviano que se vaya volviendo muchas fuentes de voz.

ANA MARÍA VALLEJO: Solo para concluir: esas voces plurales, sin embargo, aunque necesiten de unas presencias, o unos "actores" por llamarlos de alguna manera: ¿no serían tan visibles? ¿No serían una presencia abierta, clara y visible, la del cuerpo del actor?

VÍCTOR VIVIESCAS: ¿Dice eso la apostilla, al final?

ANA MARÍA VALLEJO: No dice eso. Eso lo digo yo. Pero sí dice que, si fueras tú quien montara la obra, estarían como en una especie de oscuridad, en una urna, un hueco o una tumba. Lo que siento con eso es que el cuerpo ausente exige que se señale incluso desde el dispositivo esa ausencia no remediable del cuerpo.

VÍCTOR VIVIESCAS: Esa fórmula yo no la había planteado así, esa ausencia no remediable. La obra de teatro, el gesto poético, el gesto del artista no podría. Me parece que eso es la representación. Cuando Peter Szondi habla del drama dice que es un dispositivo que está pensado para que una subjetividad interactúe con otra subjetividad. Y pone como ejemplo, lo cito de memoria: "La Reforma no se puede llevar al teatro". ¿Por qué no? Porque es un procedimiento que desborda los modos específicos, el dispositivo dramático, en el cual supone que hay una individualidad libre. Eso lo completo yo, siguiendo a Hegel. Hay una individualidad libre que se enfrenta a otra individualidad libre. Para poder llegar a ser materia, sustancia de la representación dramática, los acontecimientos sociales tienen que ser encarnados por un sujeto. El dispositivo no puede simplemente representar la vida de alguien, que lo mataron como si fuera un episodio más, como si fuera banal. No puede ser. Pienso que el dispositivo de teatro tiene que volvernos a llevar, por un asunto de intensidad, volvernos a recordar la energía infinita que pierde la comunidad cuando decide dejar matar a uno de sus miembros. Es una cosa que me gusta presentar así, de una manera escandalosa. Lo primero es que no puede remediar la ausencia. Eso se puede hacer también con el cuerpo del actor. Lo que pasa es lo que decíamos hace un rato: contar la historia de unos a los que mataron mostrando que están ahí, cocinando, y llegan a matarlos... Es decir, la representación termina siendo un sucedáneo.

ANA MARÍA VALLEJO: En *Yellow Taxi* todavía se da esa posibilidad.

VÍCTOR VIVIESCAS: Sí, pero pienso que en *Yellow Taxi* hay una hipótesis de historia que no se re-verifica. Ellos están moviéndose por lo menos en el campo de la duda. Cuando los actores de *Yellow Taxi* le hablan al público, el público se ríe casi siempre. Incluso cuando no se ríen casi, se ríen. Porque ellos ponen en crisis el dispositivo teatral que el espectador suele tener como tranquilo y seguro. Cuando se vuelven hacia ellos, la risa se convierte como en una especie de muerte del



dispositivo. El espectador se ríe porque no sabe qué más hacer. De alguna manera hay una hipótesis en *Yellow Taxi*, en la puesta en escena y en la obra, y es que si los seguimos viendo los seguimos matando.

En *Infierno* la idea es cómo reconocer que esa pérdida es irremediable, no se puede volver a citar, no se puede volver a poner. Ese cuerpo se vuelve representación prohibida en el sentido de que volver a poner los cuerpos en escena supone una especie de paliativo: la representación como paliativo. Sin embargo, uno también puede trabajar esa idea de la ausencia incluso desde el cuerpo del actor. El problema es el actor, en qué lugar se pone, que no sea simplemente volver a ser la figura otra. Ahí tendría que apelar a Jacques Rancière que, comentando la representación de lo que pasó con los judíos en Alemania, decía que el problema no es tanto que veamos las historias de los judíos, sino que la lógica de la representación vuelve lógico todo lo que acontece en el espacio de la ficción. Lo último que podemos hacer es un tipo de escritura que vuelva lógico el genocidio, en ese caso, de los judíos. Creo que Rancière está discutiendo lo que dice Adorno que después de Auschwitz la poesía es imposible. Eso no es una interdicción de la poesía, sino que es llevar al poeta al lugar en el que tiene que preguntarse por todos. Ya no se puede, como decía, volver a coger libremente los dispositivos de la representación teatral como si fueran neutros, y que sirven, instrumentalmente, para cualquier cosa. No. Hay que preguntarse cuándo estamos volviendo a matar. Pienso, esas son las posibilidades del arte, que nada en él es definitivo. Lo que sí parece interesante es que este nos permite experimentar cada una de esas hipótesis. Ninguna de las cuales dará una respuesta. Así *Infierno* es una hipótesis, es un modo de responder a esa pregunta de cómo seguir haciendo teatro sin la posibilidad de representar.

¿Qué pasa con el actor? ¿Quién habla? Vamos a poner una cinta magnética y al espectador en un espacio vacío, que sienta ahí e intuya presencias. O que el cuerpo del actor esté todavía allí para arrastrar los parlantes, o que esté allí para hablar como si estuviera poseído. Hay todavía varias posibilidades de hacer algo como el teatro, atravesado por el problema de que no puede empezar libremente a contar la historia.

ANA MARÍA VALLEJO: Mejor dicho, hay que hacer, con la conciencia de que se debe hacer, pero que es insuficiente.

VÍCTOR VIVIESCAS: Lo que me parece interesante es introducir la desconianza en el artista de que esos dispositivos de los que dispone son neutros, los puede usar. Pensémoslo metafóricamente. Yo no lo había pensado antes, pero se me acaba de ocurrir. Cuando Platón denigra de la representación dice: "Es que el artista es como una persona que tuviera un espejo y va por el mundo cogiendo un pedacito allí, un pedacito allá; cogiendo todo". Ese espejo es el modelo de

la representación. Tal como lo piensa Platón, el espejo es un instrumento transparente, es decir, no tiene ética. Ese poeta podría ir por el mundo reproduciendo fragmentos de este. Cambia la imagen del río por el árbol, del árbol por el niño. En esa concepción, los dispositivos de los que dispone el artista son neutros. Intuyo que ese dispositivo reproduce aspectos que son funestos en lo que reproduce. Entonces es llevar un pensamiento ético al nivel de los dispositivos. Es decir: interrogar éticamente el espejo de Platón. Y cuando se pone eso, hay que empezar a guiar, empezar a moverse con pies de plomo en términos de la escritura. Es escribir como si se tuviera que escribir con zapatos de plomo, y estar parado en un espejo, y no poderlo romper. No es que yo no pueda volver a escribir, es que tengo que volverme muy cauto. Probablemente habrá un momento en que llegue al silencio. Sí, esa es también una amenaza que está ahí. Pero podría decir de una manera drástica: Si esas personas que murieron en el río en el norte de Colombia no pudieron hablar, qué problema hay en que un día tenga que quedarme callado yo también. Finalmente, ¿cuál es el derecho mío para poder seguir hablando cuando ellos ya no tienen el derecho de discutirlo? Digo "drástico" porque me muevo en esa zona en la cual hay que llevar una interrogación ética al espejo de Platón.

5. VICTORIA VALENCIA⁵

ANA MARÍA VALLEJO: La primera pregunta tiene que ver con eso que acostumbramos a llamar la forma de las obras. Primero, voy a hablar de la dramaturgia, aunque yo sé que no está para nada desvinculada del trabajo de la puesta en escena y de la realización del montaje. Si bien hay una parte, cuando uno trabaja, que puede escapar a lo consciente, que no es pensada sino que tiene que ver con impulsos y deseos, hay otra que es voluntaria y es de la que vamos a hablar. Tiene que ver con la estructura en las obras que responden a una coherencia, desde *fulvia* hasta *Alcaparras* incluso. Hay una forma que se identifica como exploración tuya a nivel formal, y esa forma tiene unas características en la estructura, en el tratamiento de los personajes y en el lenguaje.

VICTORIA VALENCIA: Yo sé que yo me voy desenredando. Quiero escribir lo que a mí me acontece. Necesito ver los personajes que se parecen a mí, que están dentro de mí. Son los personajes que yo necesito amar a través del escenario, necesito decirlos, proponerlos, hacerlos existir, porque son completamente anónimos, porque no existen para nadie más. Ese tipo de personajes los quiero trabajar

5 Entrevista realizada por la autora el día 22 de junio de 2012 en la ciudad de Medellín.



desde lo que tienen adentro, por eso, los lenguajes a veces parecen cosas muy elaboradas, bizarras.

Estuve pensando en las palabras, en los cuerpos y yo los he denominado unos cuerpos y unas voces en agonía. Toda la obra que yo concibo, incluso desde que escribí cosas para Tino, tienen que ver con lo mismo, con agonía: con poder hablar, poder copiar, lo que está habitando adentro de los seres. En *fulvia*, cuando la hace Zuly, ella dice: "¿Qué pensará la gente cuando me ve aquí sentada mirando para el techo?" No se les pasa por la cabeza qué estoy imaginando. Se empieza a generar el mundo y el universo que ella habita, les doy la vida y el derecho a esos seres que, por el mismo lugar donde vivimos, por la sociedad, por la normatividad, están anulados y para mí están llenos de sorpresas. No quiero decir que mis mejores amigos sean delincuentes o que sean los *arrinconados de la sociedad*, de hecho no tengo amigos que puedan ser mis mejores amigos. O están muertos o no viven acá en la ciudad. Siempre les hago un homenaje a esos seres que a mí me desgarran, porque también hacen parte de lo que soy yo. Yo también estoy exiliada y mi voz es agónica, entonces es como ponerlos, a través de otros, también a hablar de mí.

ANA MARÍA VALLEJO: Eso tiene que ver con esa calidad que tiene la palabra en tus obras. El otro día tú me decías, casi como una broma pero no tanto, que era la misma obra hasta ahora dividida en cinco o seis, pero que era la continuidad de una especie de voz en relevos. Es decir, los personajes, más que personajes del todo dibujados, toman el relevo de esa agonía o de esa voz poética, que tiene una poesía muy potente. El hecho de que sea una voz interior, más que construir personajes en el sentido clásico con una psicología, lo que crea es una comunión en la palabra, en la expresión. ¿No has pensado en eso de que "hablan muy parecido"?

VICTORIA VALENCIA: De hecho es mucho más consciente. En *Alcaparras* es más notoria que en *rosalba*, la tercera obra de la trilogía. En *Alcaparras* se hace referencia a las Rosalbas, se habla del parque donde está Rosalba. Todos los personajes de todas las obras que he escrito podrían estar en el mismo escenario, porque todos surgen de la misma atmósfera. Siempre que estoy pensando en un personaje, en mi alma hay una atmósfera que es un aire oscuro, como si fuera una prueba. Los podría poner a cohabitar escénicamente el mismo día y no pasaría nada extraño, no habría una conmoción porque se podrían entender. Rosalba puede dialogar con Estanislao. Son la misma sangre, una misma voz. Lo concientizo tanto, lo concreto tanto, sé que es así. Hablando se concreta más, es eso. ¿Por qué Leonor Marina no puede hablar con Rosalba o con Estanislao? Si los juntáramos a todos en un espacio –incluso con sus vestuarios, que también funcionarían, las libélulas de *Fulvia*, con estas otras que también son insectos, las de Rosalba, inclusive con las de Rubiel– veríamos que hacen parte del mismo universo poético.

De hecho ahora empecé a escribir. Lo que escribo es lo que veo, yo no tengo una metodología de haber estudiado teatro en una universidad. Yo escribo lo que veo. Se me acabó el paisaje en donde están los otros personajes. Me refiero a que el paisaje donde instalé las otras obras se me acabó, se acabó con la escritura de Alcaparras. Ya hay otro paisaje que se está comenzando a filtrar en mi universo, aún abstracto pero lo presiento. La nueva obra será sobre una mujer parada en el marco de una ventana que está rota, y es como un extramuro al final de un barrio marginal. Ella está sembrada ahí, ella se orina ahí. Lleva tres días parada ahí, su papá está enfermo y ella ya decidió que lo va a dejar morir. El tipo está inválido, entonces se mea, se caga, se vomita, ella no le vuelve a dar comida. El hijo está afuera, en la esquina, pero en el barrio no hay nadie. Ya la atmósfera se me acabó y ya en esta obra no hay nadie en ese barrio y ella está esperando también que se muera el niño, está esperando que una bala perdida lo mate, porque no vale la pena ese niño. Ese niño es hijo del papá de ella, es un incesto. Ella lo que ve es un muro que separa la ciudad de lo rural. Pero en este otro espacio hay una vaca, hay insectos, todo está abandonado, desolado. Quedó una vaca y un televisor prendido, el diálogo es entre este personaje que está esperando convertirse en una cosa de miel, y la vaca. Ya no hay más gente, lo que sigue para mí es pasar este muro y pasar a esa otra atmósfera. Las casas no tienen techos pero están llenas de insectos. Se va a llamar algo así como *Sórdida y las libélulas*. Ni siquiera sé qué dice ella, pero ella está hablando. Yo escucho, veo que la vaca está viendo televisión. Yo entro en esa película, yo creo que *Sórdida* es el último personaje, parecido a Rosalba, a Marina.

ANA MARÍA VALLEJO: O sea que con esta obra tú crees que llegarías a un límite, a cierto límite de lo que todavía pueden nombrar esos personajes que hacen parte de ese universo. Y después llega el silencio o la exploración distinta de un universo otro, que ya no es el de todos los personajes tuyos que conocemos.

VICTORIA VALENCIA: Yo creo que este muro... es el otro mundo que a mí me apasiona. Me pongo a leer de libélulas, tienen 70 millones de años, están parejas con los dinosaurios, son ricas, creo que estoy... Es como una altura, un hastío de la gente. Por ejemplo yo nunca escribo historias de relaciones, no tengo nada que escribir de eso. Yo estoy escribiendo de ese desgarramiento. Llega un límite donde ella ya tomó la decisión. Ese personaje y esa voz que se le pone a ese niño que es el futuro. Yo espero acá y me convierto en miel, en una colmena. Yo sé que eso no es posible físicamente pero para mí es así, ella se va orinando, *empegotando*. Después de eso siguen los insectos, un mundo desconocido, una transformación. De hecho, en esta obra la vaca ve cuando los sapos se meten a las charcas y pichan y pichan y hacen sesiones eróticas y croan toda la noche. Es como si otro mundo fuera posible, fuera mejor, el mundo de los insectos. Ya ni siquiera el de



los animales, ni siquiera quedan animales. A los insectos como no les han descubierto un valor.

ANA MARÍA VALLEJO: Entonces podemos hablar de las obras que se han escrito hasta *Sórdida*, porque ya está en proceso. Además de esa voz, de esa experiencia y esa atmósfera que les es común, comparten una relación con el cuerpo que también las une. Las vuelve parte de la misma experiencia. Con los cuerpos se hace escritura en tus obras. Ese desgarramiento del que hablas, no es desgarramiento psicológico ni de problemas que tengan que ver con el cotidiano, las separaciones, los desamores, sino que es físico, es material y los cuerpos están ahí sufriendo, derramándose, perforados. ¿Por qué es tan central el cuerpo como tema y sobre todo esos cuerpos en agonía? ¿De dónde viene? ¿Qué es lo que hace fusionar siempre en tus obras ese cuerpo tan dolido, tan herido, desgarrado en permanencia como si no hubiera esperanza?

VICTORIA VALENCIA: Yo no tengo esperanza. Para mí es una palabra hasta ofensiva porque cada vez la pierdo, la tengo menos o tengo menos posibilidades de atisbarla. Tengo una obsesión con la muerte, siento que es la época, la vida. La sensibilidad tiene que ver mucho con perder la vida, ya sea una planta, ya sea mi pinito que acaba de morir debajo del techo. Es una obsesión, una fobia la muerte, es como no hallarme en el mundo. No sé ni siquiera relacionarme con los demás. Sé que la forma no era el cuerpo, como te hacen relacionar en la adolescencia o en la juventud. Cuando entré en la universidad, era una niña bonita. Te das cuenta que todo tiene que ver con el cuerpo, quién se la comió, quién sale con ella, "mírale el culo". Eso no cargaba con lo que yo era, eso me invisibilizó. En esa medida a mí me gusta la ternura, trato de encontrar la ternura en todas las cosas. Y en mis obras –cuando las monto, no cuando las escribo– siempre les hablo a las personas que entran al montaje de la ternura en los gestos, así estén diciendo cualquier cosa. Es lo más difícil con ellas, con las personas mujeres con las que he trabajado. Con Juan Fernando la ternura es a borbotones.

La muerte, el terror que le tengo a la muerte, a la vida eterna y ese no hallarme en la sociedad, generando un cuerpo que va en contravía y lo único que está haciendo es seguir una ruta, recuperando los gestos que ha heredado. Lo que a mí me apasiona saber es: si yo estoy sentada así, con las manos así, ¿qué pariente mío lo hizo? Esto no es mío, no lo inventé, no inventé mi voz, mi voz la tiene mi mamá, la tienen mis hermanos. Pero la voz de mi mamá es también la de mi abuela, mi tatarabuela. Esa voz con esos matices trae una agonía, un sacrificio. ¿Cuál es? Con la obra que escribo trato de recorrer el cuerpo por dentro, en el interior de una rodilla, en la vagina. Poder permitirle a ese cuerpo que se exprese con todos sus puntos, que el cuerpo realmente sea portador del alma, de esa agonía. No como el cuerpo que nos han enseñado a utilizar, que no tiene nada que ver con lo que

sentimos por dentro. Es un cuerpo falso que igual cuidamos. Es muy loco. Hubo una época de la vida mía en que había que tratar de ser el cuerpo que le gustara a los hombres, o a los otros. Un cuerpo que era necesario que le gustara a los demás para que te pudieran querer. Entonces no te estaban queriendo a vos.

Lo que busco con esos cuerpos es ponerlos en contravía. En *Rubiela* van en contravía del destino, se estrellan contra el mundo. Hay muchas cosas de nosotras, de donde somos, como al final de *Rosalba*. Te decía que yo había incluido algo de Freidel, eran unas rumbas que hacíamos impresionantes, José se colgaba de un poste, lloraba, llegábamos de rodillas a casa de Nora Quintero, borrachos. Es un momento que está ahí. También hablo de ese cuerpo, del cuerpo de José. Es otro cuerpo en agonía, ese grito, ese terror, y esa ternura de ese hombre. Todo eso que está en esos cuerpos que aparentemente son agresivos, es todo lo que yo quiero, lo que me llama la atención. Ese cuerpo, como el de José. Hay un pedacito para él, en toda mi obra yo siento que está el cuerpo de él. De hecho una vez yo le pedí a José que me ayudara con los perritos para que no los fuera a pisar un carro. Cuatro perritos que encontré amarrados dentro de costales al borde de la carretera. Estaban vivos y llevaban ahí seguramente todo el fin de semana. Se movían y por eso descubrí que eran unos perros, los liberé pero no podía de la tristeza, y no sé por qué, pero pensé en José y en mis muertos y les pedí que me los llevaran a algún lugar, que vivieran ocho días más en paz. Pero no sé si estoy contestando.

ANA MARÍA VALLEJO: Luego lo podemos organizar, de ahí surgen ciertas aclaraciones. Tú hablas de cuerpo y alma de todas formas, te sumas a esa división tradicional. Sin embargo, los personajes a veces nombran la ausencia e incluso la muerte en las obras y nombran la ineficacia de la fe, de la religión. No hay piedad y no hay, en ese mundo, una asistencia de lo espiritual hacia todo este caos, este desamor y este dolor en el que habitan todos los personajes. Entonces, aunque parezca obvio, ese cuerpo no es alma. ¿O piensas en un alma pura y libre que puede ir más allá del cuerpo? O mejor, ¿hay algún ánimo de trascendencia en tu obra?

VICTORIA VALENCIA: Lo que pienso es que mis obras son oscuras, nocturnas. Pienso que si los escribo a ellos y a ellas, a los personajes, ellos pueden ser, existir dentro del escenario. Ellos son, les doy un instante de poesía absoluta, de vida, así vuelvan a caer muertos. Como es el caso de *Rubiela*. Sin necesidad de ponerlas a hablar de una manera vulgar, ordinaria, para quitarles el valor, ellas se están expresando desde el centro mismo del alma, de su esencia, de su oscuridad, de su paisaje: oscuro, infinito, de piedra. Ellas dicen: "En esta noche oscura pinto una corona de espinas en mi frente con tres estrellas fugaces derramando el infinito". Se mueren dignamente, siendo unos seres inmensos, no unas puticas. No eran basura. En la medida en que les pintamos el alma. A través del texto, de la puesta en



escena. El cuerpo puede encajar en una huella. O al revés. Cuerpo y alma no están tan disociados.

ANA MARÍA VALLEJO: Sin embargo, no hay la idea de un más allá ni de una compensación divina.

VICTORIA VALENCIA: Yo le tendría terror. No quisiera que fuera una muerte cerrada; pero parte de lo que a mí me obsesiona y me da fobia de la muerte es la eternidad. Me entra una angustia.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿O sea la idea cristiana de eternidad?

VICTORIA VALENCIA: Sí, sí. Cuando yo estaba chiquita, me acuerdo que me levantaba de la cama llorando y prendía la luz porque empezaba a pensar: no se acaba, no se acaba, no tiene fin, nunca, nunca. Eso es aterrador. La idea cristiana, claro, pues es la única idea que yo he tenido. Ni siquiera la virgen les ayuda, sale y se esconde, después las asiste, ya para qué.

ANA MARÍA VALLEJO: Entre otras cosas porque esos personajes tienen algún asomo de santidad, ya son tan humanos, tan sufridos y dolidos como nosotros, pequeños y frágiles y finitos aquí en el mundo. Hasta los santos de tu universo sufren.

VICTORIA VALENCIA: Yo estoy tan defraudada con Dios. Quiero creer cosas. Pienso que primero éramos indígenas, uno no sabe que uno viene de un indígena hasta que está más grandecito, y que ha habido otros dioses, pero el otro dios, está muy metido. De hecho a mí me gusta, como literatura, leer La Biblia, sobre todo el Antiguo Testamento que me parece una animalada. Dios es un ser demoníaco, es un matón, le dio un arrebató de tiranía, pero es nuestra cultura. Uribe es dios, está hecho a imagen y semejanza de Dios. A mí eso me aterra, es un dios aterrador. A Dios le tengo pánico, y ni siquiera sé si no creo en él, porque puedo decir que no, pero a lo mejor lo tengo tan marcado y soy tan supremamente creyente que hasta me da miedo que me manden al infierno. No sabría, pero lo detesto. Entonces sí, debo creer en él. Lo detesto y es porque si existe algo no tiene por qué ser tan inhumano, tan *hijueputa* con nosotros los pobres seres. Y es con los humanos, la venganza es con nosotros, pues los animales vivían supremamente bien hasta que llegamos nosotros. Ya se murió George, la última tortuga galápagó que había en la tierra. ¿Cómo así? Ya acabamos con las especies y somos un poquitico nomás de gente, Siete mil millones. Pero somos unas cucarachitas y acabamos hasta con el hijo de la perra. Los animales no tienen alma, ellos no van a Dios, o sea que Dios es el papá solo de nosotros, pero es demasiada maldad.

Hay cosas que he pensado mucho últimamente, en las cosas de derecha, de izquierda, en Dios, en el intelectualismo. Uno hace parte de una cultura y una raza y, por más que lo tenga consciente, no sabría si soy de derecha, de centro o de izquierda.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿No sabes dónde se ubica tu moral?

VICTORIA VALENCIA: Pues algunas cosas. Pienso que todas las posibilidades están contenidas en nosotros. El punto es tener conciencia. Cuando violan y asesinan a esta mujer, Rosa Elvira Cely, yo lo único que quiero es que maten a ese tipo. No quiero poner a mis personajes a que se comporten de una forma en que no se note lo que a mí me parece deplorable en el ser y que también constituye una parte mía. Los quiero libres. Quiero a mis personajes libres. Y que puedan ser fachos si nos tocó, porque yo creo que es facho querer matar a un *hijueputa* que mató a esa mujer de esa manera, pero hay otros que son más humanistas, o mejor, más teóricos, y hacen disertaciones sobre cómo se debe tratar a quien comete este delito. Pero está el impulso y ese impulso del que yo hablo puede ser facho o asesino, y esto es lo que mis personajes tienen permitido decir y ser, habitar el impulso que no tiene en cuenta la moral. Quiero ser y reconocer todo lo que soy, de derecha, de centro... homofóbica, lesbiana, políticamente incorrecta, una pera del supermercado, un pedazo de carne, permitirme eso. La polarización no se da solamente cuando nos habita un gobierno de derecha, también se instauro en el pensamiento del otro lado. Nos obligan a ser un mundo de cosas, si sos esto, entonces tenés que ser esto. Yo quiero quitarme todas las amarras del alma para poder tener todo el derecho de decir: “Yo siento eso”, “Yo siento la necesidad de eso”. No vivir pensando en la forma que hay que llevar y lo que hay que decir y sentir para ser de izquierda o de derecha o de centro o en fin, o del término que se les ocurra, cada vez que quieran dividirnos más. Los irreverentes y los rebeldes hacia la izquierda, y los de derecha los asesinos, los intolerantes, los brutos. No solamente. No es así de fácil. Es que como somos tan plurales.

ANA MARÍA VALLEJO: Volviendo al tema del cuerpo, hay dos preguntas más. Una tiene que ver con la estrecha relación entre los cuerpos en agonías diversas, meticulosamente planteadas, exquisitamente horribles, sus maneras de morir, sus maneras de desangrarse, y la ciudad misma como proyecto social. La ciudad parece viva, parece ese mismo cuerpo también caminando hacia la muerte y semi-destruido. Y viceversa: los cuerpos a veces hablan de ellos mismos, y alguien los nombra como: puertas, corredores, calles estrechas, ventanas, paredes deterioradas. Nombran a su piel como una pared que se descompone. ¿Hay una relación, a través del lenguaje poético, entre la idea de ciudad latinoamericana –probablemente hablo de Medellín– y los cuerpos que en ella habitan?



VICTORIA VALENCIA: Sí, porque es eso, la muerte, la ciudad. De hecho en *Pernicia niquitao* hay un personaje que es la ciudad, que es una bailarina. Para mí los cuerpos contienen la ciudad, la ciudad se mueve en ellos, se reflejan unos en los otros. En *Pernicia* ¿yo cómo veo a esta ciudad? La veo como una mujer acostada bocarriba, que es donde se instala Pernicia. Ahí se genera lo otro que para mí es importante, la geometría. Pero estamos hablando de la ciudad que de hecho, en la obra, empieza en Niquitao, el barrio. O mejor, las geometrías se construyen desde allí, las circunferencias o las intersecciones de esas circunferencias ocurren en Niquitao, no solamente como espacio físico sino también mental. Corren por los ríos todos los relatos. Es lo que más me gustó escribir: los monólogos de Conejo Blanco. Él va caminando, corriendo al lado del metro por el río Medellín. Es un recorrido por la ciudad pero, al mismo tiempo, son los cuerpos de ellas, de la ballenita, de la princesita, de Verónica. Es una ciudad destrozada, aporreada, donde la gente se mata, la sangre la echan así. Yo siento que la ciudad está en agonía, es una cosa destrozada, tiene un metro muy bonito, muy limpio, excesivamente limpio, sospechosamente limpio. Aunque la ciudad no es solo el metro, pero el metro sí es un símbolo de esa agonía. Es indolente, parece de otro universo. Yo no conozco Miami, pero es como cuando le dicen a uno que los centros comerciales parecen de Miami, que no tienen identidad. El metro es tan limpio, tan limpio. A los muchachos que van cogidos de la mano, los auxiliares de policía les dicen que por favor se suelten. Es una higiene, una asepsia vergonzosa para mí. A mí me da pena. Si a mí que tengo 49 años, estoy rendida y tengo un principio de desmayo, me han parado del piso, veo las butaquitas ocupadas y me voy a sentar en el piso y me dicen: “Señora, por favor se levanta”. El metro nos mira como un dios, nos construyen el metro encima para que nos vigile, todo lo que pasa por debajo se está muriendo, son cloacas, la gente tirada en el piso, orines, vómito. Es elegante cuando llega al Poblado, pero de resto el Centro es brutal. Arriba hay un mundo pero el de abajo es la urbe, la ciudad que a mí me interesa.

No pretendo rescatarla, mi necesidad es verla, saberla, escucharla, rendirle homenaje. Eso es parte del corazón de la ciudad, es mi ciudad. El metro hace eso, te aleja, y lo que el metro recorre de ciudad hedionda, lo vuelven un paseo. Uno se monta en un trencito y lo descarga en un barrio, llevado del putas, donde ha habido masacres, muerte. Es un paseo para los europeos, toda la gente que viene aquí quiere ir a Acevedo. Deja de ser el barrio que es. Lo que hay debajo es agonía, lo que está encima, es como esa manta que nos ponemos, la ruana de los paisas. Lo que a mí me interesa no es lo que va volando del metro en Acevedo sino la tienda de abajo, el *peladito* que no es el señor que tiene mil dólares en el hotel y que está tomando una foto.

En las obras mías el cuerpo de la ciudad se expande, se abre pero siempre está bocarriba. Es una mujer. Ahí es donde cae Henry –que es un amigo que asesinaron– en *Fulvia*. El primer texto es el de la mariposa: “Si yo pudiera con mis

falanges de mariposa taponarte esos orificios incrustados en tu cabeza de ogro fantástico, oh mi pesado monstruo de cristal que yace crucificado dándole por fin la cara a dios ¿Qué respuestas te dará él cuando lo único que necesitas son mis besos?" Eso es para Henry. Y se lo escribí a Nadia. Yo a Nadia la adoro. Están sobre una ciudad mujer que es Medellín. En cambio sentía a Bogotá como el cuerpo de un hombre bocabajo, desnudo pero solo la espalda. A Medellín, yo la siento abierta, la siento, la estoy sintiendo. Veo *Pernicia*. Es blanca, pero está manchada de sangre, está recibiendo a sus hijos muertos. En esa faena mueren como tres pedaditas, la ballenita, Adriana la muñequita y Verónica.

ANA MARÍA VALLEJO: Si uno hace una lectura de tus obras desde una perspectiva feminista, obviamente puede haber un gran deleite al pensar que hay una feminista escribiendo en apoyo al respeto por las mujeres. A mí me parece más complejo. No creo que las posturas sean tan decididamente feministas en el sentido tradicional, porque hombres y mujeres terminan siendo los mismos cuerpos dolidos y violentados. Sin embargo, es cierto que la vulnerabilidad de las mujeres y el problema del matriarcado en nuestra cultura, en Colombia, en Latinoamérica y más allá, es una clave también para leer tu obra, porque aquí las mujeres no son nunca queridas sino abusadas. Y si el amor aparece entre los rincones es un amor revolcado en violencia, no una imagen de la ternura, como tú lo dices, sino de un eros demasiado empantanado, ensangrentado, dolido. No creo que haya un ánimo feminista militante en tus obras, sino una mirada solidaria con la historia de las mujeres en estas ciudades de guerra.

VICTORIA VALENCIA: A mí incluso no me gusta que me digan feminista porque siempre estoy intentando ser Victoria. Como lo que te decía ahora, si tengo cosas de feminista, no es por una búsqueda, porque soy mujer. Lo que estás diciendo: igual los hombres a mí me duelen profundamente. A veces, las mujeres somos las que sostenemos el machismo. Esa imagen de Conejo Blanco que se esconde debajo de las faldas de la mamá no es un tema de mi obra. Eso está en Faulkner y en Günter Grass, y supongo que en muchos otros. Es una cosa recurrente: la mujer que protege a su hijo, así sea un asesino. Lo convierte en eso, en un instrumento de la violencia, de la muerte. A mí me duele en general el mundo, el ser humano. Ayer estaba viendo algo: una cosa es tener cuerpo femenino, masculino, pero en todos se suceden pensamientos, impulsos, intenciones, acciones; femeninos o masculinos. En mi obra no hay ninguna búsqueda de hacer una frontera entre lo femenino y lo masculino. Yo quiero la unión, por eso *La Mosca Negra*, el logo de mi grupo, es una mosca que hizo una pintora llamada Jimena Hernández. El cuerpo de la mosca es un pene que tiene labios, son las dos sexualidades. Eso es más allá de ser feminista. Seguramente también puedo tener actitudes



machistas. Yo no me puedo sustraer del todo por más que quiera, de la cultura nuestra, de esta raza que es tan tenaz.

Lo que tengo de machista, de soberbia, de intolerante, de racista, que son cualidades de nuestra raza, las he ido reflexionando y en algunos casos las he ido disolviendo, aboliendo, o por lo menos, conciliando. Lo más importante es que las mentes sean habitadas por lo masculino y lo femenino, y que eso sea conscientemente aceptado y asumido. A los cuerpos femeninos sí los destruyen más, los destrozan, es por ese patriarcado del poder. Por ejemplo, Fulvia es un hombre. El primer monólogo de Fulvia es impresionante. Dice: "Estos deseos de abrazar, de sentir". ¿Esto es masculino o femenino? A todos nos pertenece este deseo. Estamos igual, solamente que el hombre tiene el poder del cuerpo para someter el de la mujer. Pero no la mente. Yo no sabría decir, cuando hablo, si soy mujer u hombre en lo que estoy relatando o narrando. Y no me interesa. No quisiera saber. Ahí es donde hay una pluralidad y una unión perfecta. Es la pluralidad, lo completo. El sexo tampoco significa todo pero para efectos de la violencia, el cuerpo femenino está más en agonía.

Yo no creo mucho en los arrepentimientos paramilitares. Yo veo a un tipo diciendo que lo siente después de matar mil personas, y no le creo. Ellos tienen otras corazas, otras formas, otro mineral en el cuerpo. Pero también los ve uno llorar, como a Freidel. Yo lo vi llorar pegado de un poste y no lo voy a olvidar jamás. Es un hombre, lo otro son disfraces. Esos cuerpos inventados para hacer la guerra, para someter, torturar. Aquí han usado motosierras para descuartizar. Por eso quiero saltar el muro y pasarme a los insectos, no puedo oír más esas historias, eso no cesa y no va a parar nunca. Siguen siendo cuerpos que ejecutan unas formas que están establecidas y les están dictadas. Todavía escucho mujeres diciéndoles a los niños que no lloren porque son hombres. ¿Ya no habíamos dicho que no íbamos a decir eso? Ese cuerpo se forma para aguantar, para golpear, y en esa medida, entra a mi obra Conejo Blanco. Una amiga me dijo que odiaba a Conejo Blanco porque había matado a Adriana. Yo le dije que yo no lo podía odiar, así sea el actor o el muchacho que vi corriendo desnudo y que mató a Verónica. Yo no sabría, ni sé si podría odiar al que mató a Adriana. Es un cuerpo que va, que viene, esos cuerpos entran a ese espacio, a una atmósfera, las mentes son totales, por eso me gusta lo de los pájaros y los nidos. Son mentes, son memorias. Ahí está la mentalidad de hombre o mujer, la memoria del universo, que no es masculino ni femenino. Yo tengo mis tetas y mi vagina y él... Para mí eso no es importante relatarlo. Es en esa medida: el que tiene eso tiene tal posibilidad, pero no a nivel del discurso o de la narrativa. De hecho Sórdida también va a empezar a cuestionarse eso: ¿Cuándo soy un hombre? ¿Cuándo soy mujer? En este cuerpo, ¿quién decide ser una colmena de abejas?, ¿qué parte de mi mente?

5. NATALIA RESTREPO⁶

ANA MARÍA VALLEJO: La última vez que conversamos, tú legitimabas el término *teatral* refiriéndote a tu obra. Decías que tu obra, de principio a fin, tiene una dimensión teatral deliberada y contundente. Quisiera que me hablaras un poco de eso antes de pasar al tema específico del cuerpo porque, siendo una artista plástica, aunque tengas relación con la acción performática, no todos hablan de teatro y tú sí.

NATALIA RESTREPO: Aunque yo tenga formación como artista plástica, antes de estudiar artes plásticas estudié teatro. Hice el preparatorio de teatro de la Universidad de Antioquia. Posteriormente, hice artes plásticas y después, con el doctorado en Historia del arte, hice una investigación sobre *performance* en Colombia. Haciendo esa investigación me di cuenta de la influencia del teatro en el *performance* colombiano. Y de su poco reconocimiento por parte de los *performers* en el país. Más bien, todos o casi todos, son autodidactas o se definen desde la plástica o la danza, pero muy pocos asumen su proveniencia desde el teatro. Sin embargo, casi todos los principales exponentes del *performance* en Colombia –y sobre todo los que borraron los límites entre la plástica y el *performance*– vienen del teatro: el maestro Enrique Vargas del Teatro de los Sentidos, María Teresa Hincapié, Mapa Teatro, Athanor Danza, que eran José Alejandro Restrepo, Álvaro Restrepo y María Teresa Hincapié. Algunas cosas de José Alejandro son muy teatrales. Cuando empecé a darme cuenta de esa influencia tan grande del teatro en las artes plásticas, con mi anterior formación y un amor muy grande por el teatro, comencé a trabajar conscientemente lo teatral en mi obra. Inclusive los movimientos que se tienen en consideración en las artes plásticas y en la historia del arte como los rituales de los vieneses, los trabajos de Fluxus, toda esa clase de derivas son muy teatrales. Todo ese trabajo de los vieneses es un trabajo ritual. Entonces, abiertamente, asumí el enfoque teatral, no el ritual para mi obra. Esto, debido al amor tan grande que siento por el teatro.

Cuando hago un trabajo, una acción, siempre construyo el personaje de esa acción. Si bien es un personaje que, como en el *performance*, narra o representa cosas muy autobiográficas, hay una gran diferencia –que han tratado de definir los artistas y los *performers*– que el *performance* es la representación de sí mismo y en el teatro el actor representa la vida de otro. Siento que incluso aunque uno haga una representación de sí mismo, hay una representación de un personaje construido. Un poco como con el actor y su doble. Y ese doble, no deja de ser un

6 Entrevista realizada por la autora el día 26 de julio de 2012 en la ciudad de Medellín.



doble construido por uno mismo. Entonces, aunque son personajes que encarnan hechos autobiográficos, me encargo de construirlos como personajes teatrales.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Y hablas de situación de representación?

NATALIA RESTREPO: Sí, total.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Por qué?

NATALIA RESTREPO: Porque, a diferencia del discurso oficial en el país sobre el *performance*, que dice que no representa sino que presenta, en el teatro también hay una presencia. Nunca he entendido por qué el *performero* cree que el actor no está presente, por qué el *performero* cree que el actor representa. También el actor está presente. También su personalidad está presente y operando en el personaje. Por más construido que sea, por más basado en un texto clásico, el actor definitivamente no puede ocultar su cuerpo en escena y es un cuerpo que también está presente, es vulnerable y arriesgado. La prueba es que uno pone dos actores a representar el mismo papel que construyó un director y son completamente diferentes, precisamente porque el cuerpo que se pone en escena no es el que el director construye, sino el que el actor le otorga al personaje. Entonces, nunca he estado de acuerdo con esa discusión de que el actor representa y el *performero* presenta. Primero, porque creo que el actor también presenta. Y segundo, porque esas presentaciones a las que aluden los *performeros* como verdaderas a mí no me parecen tan reales sino más bien unas simulaciones de realidad, unas hiperrealidades. Cuando un *performero* se lacera en escena, se saca sangre y con ese argumento dice: "Es que es real", porque no es una representación, ya que no es salsa de tomate lo que le sale en escena, lo que lo lleva a afirmar que *por eso* es real. Pero a mí lo que me parece es que es un efecto de realidad. El único límite que podría borrar ese efecto de realidad sería traspasar las fronteras de la vida, morir en escena. Solo cuando se traspasan las fronteras de la vida se traspasa el umbral de la representación. Mientras tanto, estamos en un escenario, con un público que nos está observando. Por más que nosotros hagamos intentos de poner en escena una realidad, esa realidad no deja de estar modificada. Para mí es una hiperrealidad. Eso pasó en el cine, en la pintura, eso había pasado ya en todas las otras artes. No entiendo por qué no iba a pasar en el teatro. En el teatro los *performeros*, cuando ponen en escena esas realidades, esas representaciones tan reales, lo único que están haciendo es volviendo a presentar, a re-presentar, dos veces presentes, dos veces reales. Hiperreales si se quiere, pero al fin y al cabo representaciones, la presentación del cuerpo y no su re-presentación se da en privado, no requiere público.

ANA MARÍA VALLEJO: Entonces podemos entender que hay teatralidad en tus *performances* y en tu trabajo. Este se sitúa en esa frontera entre las artes plásticas y el teatro, justamente porque hay una búsqueda de construcción de un personaje, aunque no esté basado en un relato de ficción. Pero hay un personaje. Además, hay una acción de cierto dramatismo, aunque esa acción tampoco corresponda a una estructura dramática en el sentido convencional.

NATALIA RESTREPO: Y hay edición de la realidad.

ANA MARÍA VALLEJO: Eso me interesa mucho. Por favor, cuéntame.

NATALIA RESTREPO: En las representaciones autobiográficas de los *performers* que se supone que tienen tan cercano ese límite entre la vida y el arte, entre lo real y lo imaginado, no deja de haber una edición de la realidad. De hecho uno selecciona la manera de contar y ese personaje asume una manera de ponerse en escena. Lo que hay es una edición de la realidad. Si se quiere, una edición muy cercana a la realidad. Una edición que pide disculpas por editar la realidad, ya que quisiera presentarse lo más real posible, pero no deja de ser un espectáculo. Como en las noticias: te filman la realidad tal y como es, en un estado de guerra, por ejemplo, pero abajo en un subtítulo te dicen: "Pedimos excusas por no haber editado este material". Eso ya es una edición. Cualquier *performer* decide cómo pone en escena esos hechos que se supone son reales y verídicos en su historia. Pero al decidir cómo los pone en escena, con cuál intención, con más o menos dramatismo, eso ya es una edición, y ese decidir ponerlos en bruto, lo más en bruto posible, ya es una edición.

ANA MARÍA VALLEJO: Esa idea de edición podríamos vincularla a la idea más amplia de dramaturgia. De una dramaturgia en el sentido de una composición en escena basada en otros principios pero que, de todas maneras, compone, organiza.

NATALIA RESTREPO: Es lo mismo que pasa en video. En los medios masivos de comunicación hay una edición de esa realidad en bruto, de los hechos que rodean al mundo que están sin editar. El artista o el periodista o el que hace espectáculos toma esa realidad mítica, imaginada, en bruto, y la pone en escena después de pasar por su filtro. Y ese *pasar por su filtro* es una edición. Si dramaturgia es organizar los hechos, entonces sí, allí hay una dramaturgia.

ANA MARÍA VALLEJO: Decías que la historia del *performance* está muy ligada a la historia del teatro moderno en Colombia. La tuya en particular está atravesada, como la de todos nosotros, por unas influencias que no determinan el



carácter de una obra pero que están ahí, hacen presencia de alguna manera, así sea inconsciente. Me da la impresión que en ti son más bien conscientes. ¿Cuáles serían?

NATALIA RESTREPO: Se han vuelto conscientes ahora. Antes no eran tan conscientes. A todos los *performeros* de década de los noventa –bueno casi a todos– nos influenció María Teresa Hincapié. Sin embargo ahora que la puedo estudiar para mi tesis, borré esa línea, se siente muy fuerte. Creo que mi intención no era parecerme a ella, veo que sus *performances* eran: trascendentes, casi místicos, muy rituales, muy religiosos. Y no me interesa. Ese sentido, no me interesa para nada en mi obra. En su momento, el modo de hacer de María Teresa era muy impactante para todos los *performeros*. Todos queríamos de alguna manera imitar los modos de hacer de ella.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Por qué era tan impactante? ¿Qué es lo que logró María Teresa a nivel del gesto y la acción que le llegó a tanta gente?

NATALIA RESTREPO: Pues muchas cosas. Pero, entre otras, que estaba muy sola en escena. Ese era el referente obligado que teníamos nosotros como *performance*. Teníamos a Rosemberg Sandoval en Cali –que se hizo conocer hace muy poco, con el Festival de *Performance* en Cali, y a María Teresa Hincapié en Bogotá. Y los que veíamos teatro habíamos visto el Teatro de los Sentidos, El Hilo de Ariadna. Y ya, no más. Estaban solos en la escena nacional, realmente. Los otros *performeros* éramos alumnos de ellos. O estábamos en la búsqueda y estábamos muy solos. No teníamos muchos guías. De forma obligada los teníamos que ver y los teníamos que imitar. No había otras referencias. Ahora es distinto el panorama porque con El Festival de *Performance* de Cali una cantidad de *performeros* salieron a la luz. Los encuentros que se hicieron en Bogotá, en el Colombo Americano, y aquí, expandieron un poco el conocimiento. Muchos artistas se empezaron a graduar. Los que nos fuimos a estudiar afuera vimos otros referentes. Pero en los noventa en Colombia, mientras estábamos estudiando solo ellos eran los referentes obligados.

ANA MARÍA VALLEJO: Cuando te oí hablar hace un tiempo en Bogotá y ahora que conversamos de nuevo, mencionas unas tendencias que están definidas desde una filosofía. Hablas, por ejemplo, de una ritualización, un halo religioso, a veces sacrificial, otras místico pero de todas maneras plagado de un deseo de trascendencia y de una mirada del cuerpo que no sería el cuerpo inmanente, material, sino todo lo contrario: un cuerpo que aspira a un más allá del alma y del espíritu, y que en el *performance* toca a ese otro más allá. De ahí se desprenden dos miradas inicialmente opuestas del cuerpo.

NATALIA RESTREPO: Esas dos miradas siempre han estado presentes en estos treinta años de *performance* en Colombia. He notado que hay una tendencia trascendente, religiosa, judeocristiana, espiritual, que asocia el cuerpo con un habitáculo de paso, un lugar del que hay que salir, que hay que trascender y al que se le da importancia precisamente porque es el habitáculo del alma. Otra tendencia, que es más matérica –algo así como una materiología– y que es poco consciente pero trabajada, es la que atiende a los materiales, al cuerpo. Fue una tendencia muy desarrollada en el Festival de *Performance* de Cali. Los *performers* nuevos dan mayor valor a los objetos, a su memoria, a los vestigios, donde el cuerpo es un material más de la plástica; sin Dios, sin alma, sin religión, sin filosofía. Es un material más de la escena. Sin embargo, muchos terminan volviéndose rituales religiosos nuevamente, una mezcla. Pero termina primando una filosofía religiosa judeocristiana. Pero hay mucho interés en el cuerpo como materia, que es lo que a mí más me interesa en la investigación: mirar el cuerpo como un objeto más, como un elemento plástico que está cargado de memoria, de historia, y que podría ser visto sin esa filosofía; haciendo el esfuerzo de tomar distancia de la filosofía con la que hemos crecido. Ser capaces de mirar a ese cuerpo sin dios, sin ley, sin alma. Hay trabajos muy interesantes que han hecho eso. Esas dos filosofías son contundentes y claras en el contexto nacional.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Y en ti? ¿Sientes que hay debate entre las dos?

NATALIA RESTREPO: Cuando empecé a hacer mi trabajo no tenía la conciencia que tengo ahora. Cuando empecé había inconscientemente muchas cosas espirituales y trascendentes porque yo hago parte de esta cultura, de esta filosofía. Mi familia también es absolutamente religiosa. Seguro que me influyó: soy paisa, estudié en colegios de monjas. Borrar eso es difícil. En mis primeros trabajos está presente esa tendencia.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero digamos que hay una voluntad de trabajar hacia otro camino.

NATALIA RESTREPO: En este momento hay un interés de valorar el cuerpo como tal y no como alma. Me interesa mucho hacer un llamado de atención sobre el cuerpo, específicamente sobre los cuerpos de las mujeres, el cuerpo mío. No me interesa borrar rasgos de raza, de género, de clase. No quiero borrar huellas políticas porque es lo que quiero resaltar en el cuerpo. El cuerpo como objeto, como material plástico es muy interesante porque está cargado de memorias, de rasgos que me parecen muy importantes. Me gusta resaltar eso en mi cuerpo porque me parece un poco exótico tomar el cuerpo de otra mujer y ponerlo a significar. Cojo el mío y lo meto en un contexto social y político muy complejo. Cómo ese contexto



opera sobre mi cuerpo, esa es la pregunta esencial ahora: cómo marca mi cuerpo eso. Los últimos *performances* han sido más políticos porque tengo la conciencia de que el cuerpo es un registro, un documento. Ahora hago énfasis en develarlo. Pienso que como los cuerpos de los desaparecidos no aparecen si no los han buscado, por medio de mi trabajo intento decirle al Estado: "Usted sabe lo que pasó, y yo tengo derecho a la re-aparición".

Algunos de mis personajes hacen una representación imaginaria de "La mujer fatal": sexy, tierna, abnegada. Entonces pongo esos imaginarios arriba, como si fueran un personaje de teatro. Los extraigo de los discursos oficiales. Cuando hablamos de "La mujer" como un personaje, estamos hablando de: una mujer blanca, con uno setenta de estatura, cabello largo casi rubio, sana, de clase media-alta, una burguesa. A eso se refiere el discurso oficial. "La mujer" como tópico nunca es negra, pobre o vulnerada. Entonces esos tópicos yo los vuelvo personaje. Cuando veas las fotos de esa obra vas a ver un personaje creado. Si bien soy yo, es la representación irónica, satírica, de "La mujer", de "La víctima".

ANA MARÍA VALLEJO: También decías de una manera categórica que lo que te interesaba era un vínculo con el contexto y un trabajo artístico político. Eso es una gran claridad que no es lo que defienden en general todos los artistas. Algunos sí y, sin embargo, continúan en una tradición que no tiene postura política deliberada. Para ti es un objetivo claro.

NATALIA RESTREPO: Aunque yo sea muy romántica y muy enamorada de la puesta en escena y de controlar la estética en mis *performances*, todo ese control estético de la imagen es deliberado, es con fines políticos. Nunca es solamente un amor por la estética pura, sino que la uso para apuntar a algo, hacer énfasis en un estereotipo, riéndose de este, pues lo lleva a la máxima expresión. Lo señala.

ANA MARÍA VALLEJO: O que denuncia situaciones sociales concretas. Por ejemplo, el trabajo después del viaje a los *kibutz* era lo que en una época se llamó trabajo de denuncia, solo que aquí se desplaza hacia otro territorio. ¿Por qué se da eso? No es un panfleto, uno no catalogaría tu trabajo de esa manera y, sin embargo, hay una especie de discurso político concreto.

NATALIA RESTREPO: El panfleto es una de las estrategias políticas de denuncia. A mí no me molestaría que lo llamaran así. Tiene un interés político, teatral y estético.

ANA MARÍA VALLEJO: Y hay una poética.

NATALIA RESTREPO: Yo le tengo que meter a eso creación. Me fijo y soy obsesiva con el color y la composición de la escena. Son imágenes muy conformadas, por eso no se puede decir que son solo una acusación, una denuncia. Pero es un cuento que narro con herramientas: de la creación, la plástica y el teatro.

ANA MARÍA VALLEJO: Y la acción. Tú me decías en una conversación pasada que la acción es el centro, es decir, el gesto artístico está siempre ligado a una acción precisa y por eso el cuerpo es protagonista.

NATALIA RESTREPO: El cuerpo y la imagen. Si bien el cuerpo está aquí concentrado haciendo un gesto, yo he pensado qué tengo detrás: en el vestuario, el ambiente, el lugar donde me voy a presentar. Eso no es azar, yo planeo mucho, dibujo mucho antes de hacer un *performance*. Hay un efecto de realidad. Pareciera que hay azar, pues de hecho hay cosas que pasan en el espacio público que yo no tengo planeadas, pero lo demás sí lo planeo. Los trabajos tienen un guión, muchos bocetos previos. Los vestuarios y el personaje son construidos previamente, en eso no hay azar. Diseño desde los zapatos hasta el maquillaje. Algunas cosas sí son producto de lo que pasa en la relación con el público, pero antes de relacionarme con él: hago ensayos, tengo bocetos, guiones, pienso en su duración, realizo ensayos y calentamientos. Me preparo con meditación y yoga, para estar más tranquila en escena, porque me da mucho pánico escénico. Tengo que haber respirado y estado muy tranquila antes.

ANA MARÍA VALLEJO: Llega un punto donde la diferenciación o las categorías funcionan aparentemente por un asunto de espacios legitimados. Muchas veces trabajas en espacios públicos o galerías. Habrá quienes trabajan en teatros y en la medida en que lo hagan, con la disposición y los códigos que operan en el teatro como edificio, como espacio destinado a este, entonces se consideran como tal. Y mientras sean los espacios de las galerías los habitados por la intención del artista plástico, entonces seguimos hablando de artes plásticas. A veces el único límite oficial se queda en el discurso. Tú te has movido hacia el teatro.

NATALIA RESTREPO: Nunca he presentado un *performance* en un teatro pero he presentado algunas obras de teatro en galerías. No me molestaría presentarme en un teatro, pero más que presentarme en una caja italiana clásica o en una galería de arte contemporáneo o en una plaza, a mí me gustaría que hubiera un espacio en la mitad, sin calificativo, un centro de investigación de artes representativas, artes del cuerpo, artes escénicas, un sitio neutro, donde se investiguen las maneras de expresión del cuerpo más allá de definir las. Sin embargo, me gusta que aunque yo esté en esa frontera entre lo uno y lo otro, como otros artistas que tratan de desdibujarla –hecho que me gusta– no me molesta que siga habiendo límites claros porque me parece que, en términos de investigación, le permite a uno



conocer disciplinas, reconocer fronteras, para poder hablar de líneas *in between*. Lugares como Mapa Teatro, por ejemplo, permiten la exploración entre estos diversos campos. Aunque también me gustan los teatros clásicos.

ANA MARÍA VALLEJO: Ese parece ser un rasgo magnífico y ecléctico de la contemporaneidad. Hace un rato hablabas de Artaud. Quisiera saber qué es eso que en él reconoces como una reflexión que te acompaña, y si hay otras en tu trabajo.

NATALIA RESTREPO: Sí. Cuando empecé mi obra había mucha inconsciencia. Ahora hay más conciencia. Si todavía no es visible en mi obra es porque apenas los trabajos están empezando a salir con esa conciencia. Pero es muy claro que reconozco referentes de la plástica y del teatro. En el teatro, Artaud. También Genet, más desde el lado político. De Artaud me interesa ese reclamo del cuerpo como tal y no la vinculación con toda esa línea espiritual y trascendente de Grotowski. Esa línea me molesta, me agota y me cansa. Me gusta mucho de Artaud que hace un llamado de atención sobre lo escenográfico. La escenografía también dice, mientras para Grotowski no. El director polaco otorga valor al actor y niega el espacio, así mismo da todo el valor al actor, ya que considera que entre menos elementos tenga es más puro, sabe más, y por tanto es más actor. Yo no creo eso, me parece muy romántico. Hoy los medios masivos de comunicación son brutales. Pretender que uno con el solo cuerpo en escena va a competir con esa brutalidad de los medios es completamente romántico y atemporal. Entonces, me gusta cuando Artaud dice que la escenografía puede tener otro texto dramático, que no hay que dar todo al actor, que los escenarios tienen textos dramáticos. Eso me permite entender que el contexto donde se pone a circular una obra es un texto dramático y que esos textos dramáticos escritos en los contextos son textos políticos. El actor en escena puede hacer y decir lo que sea, puede ser el hombre más virtuoso del mundo, puede tener su cuerpo educado y llevado a su máxima expresión, pero su cuerpo siempre dirá lo que el contexto le obligue a decir. Uno no puede extraer un cuerpo del contexto, a pesar de lo formado que esté. No puede pretender que no diga lo que dice en determinado contexto social y político. No dice lo mismo un cuerpo en Colombia que en un país europeo. A mí me encanta de Artaud su actitud frente a lo escenográfico y el modo en que señala cómo lo que rodea al actor es una dramaturgia. De Genet me gustan sus obras, me gusta que son políticas y que son acusaciones muy grandes al estado, al poder, a la represión.

Me gusta mucho, en Colombia, el trabajo de Mapa Teatro. Me parece un trabajo consciente, sin inocencia, claro, político y con una humanidad por encima de todo, una humanidad recuperada. Es romántico pero no inocente, me parece una referencia clara en este contexto.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Y hay algún filósofo especialmente relacionado con tu trabajo?

NATALIA RESTREPO: Me gusta leer a Dagognet, un materiólogo francés que da mucho valor a la materia residual, a lo venido a menos, a lo casi nada, a los fragmentos. Es preciso dar valor a esos objetos miserables que tienen una memoria escrita muy grande. Eso tiene mucho que ver con la escultura colombiana de los noventa y el *performance*. Hay una relación muy interesante entre escultura y *performance*. La escultura esa década trabajaba mucho con: retazos, objetos encontrados, trozos de madera, de tabla; así como también con objetos provenientes de los desplazados, de los campesinos, de los desaparecidos, los cuales se encontraban cargados de memoria. Piensa en toda la obra de Doris Salcedo, la obra de Bernardo Salcedo, y paralelo a eso, piensa en el Festival de *Performance* de Cali. Todos los objetos son miserables, todos los cuerpos que se ponen en escena son miserables, flacos, acabados. Muchos de los artistas vienen de la periferia, de situaciones sociales y políticas abrumadoras, sus materiales son pobres. Me gusta mucho Dagognet. En él yo encontré un filósofo para apoyarme en el lado materiológico, en ese otro lado, esa otra tendencia. Colombia ha hecho un aporte de materiales a la plástica nacional y a la historia del arte que es maravilloso. Encontrar un filósofo materialista que hable más de materiología es muy difícil. Aquí en la Universidad Nacional hay un profesor: Luis Alberto Palau, que ha estudiado mucho a ese filósofo y nos ha acercado a él.

Y referentes plásticos. Como imagen me encanta el Pop: los colores planos, el impacto que tiene, los íconos populares. Me encanta como imagen. Muchas de mis imágenes las creo con una composición de color consciente. El pop americano, traído a Colombia, me encanta. Aquí germina muy bien esa tendencia: el pop americano con el pop colombiano. En obras como la de Beatriz González, Javier Restrepo, Juan camilo Uribe. También la cultura popular nuestra me conmueve y me encanta. Durante la carrera hice una investigación sobre los travestis en Medellín. Todo ese juego con el personaje, con el género, me conmueve. Algunos de mis personajes tienen eso de modo muy consciente. Pero creo que todavía falta más fuerza. En este momento construyo un personaje más conscientemente y eso va a nutrir mi investigación de la cultura popular en general.

7. CÉSAR BADILLO⁷

ANA MARÍA VALLEJO: La primera pregunta tiene que ver con eso que yo percibo como un cambio del paradigma teatral y, por lo tanto, del trabajo con el cuerpo y sobre el cuerpo, de la mirada sobre este como construcción en *Nayra*. Sé que eres un actor que ha hecho el recorrido de La Candelaria prácticamente desde

7 Entrevista realizada por la autora el día 27 de septiembre de 2012 en la ciudad de Bogotá.



sus inicios, llevas ahí trabajando con ellos 33 años, de modo que has pasado por las distintas etapas y has explorado con el grupo la corporalidad como un eje, obviamente, desde el trabajo del actor pero también de unas visiones particulares del cuerpo. Quisiera que me contaras si estoy un tanto perdida en esa visión, de lo que para mí supone *Nayra* como desplazamiento de la mirada, o si tú sientes que hay algo válido y demostrable en esa percepción.

CÉSAR BADILLO: Ese desplazamiento de la mirada, tiene un origen sencillo antes de *Nayra*. Una vez conversábamos: “Bueno, nosotros siempre hemos trabajado personajes pobres, obreros, payasos, etc. Hemos hecho una exploración política de lo popular en el trabajo del cuerpo”. Y eso daba una estética y una manera de comportarse que se estaba volviendo de cierta manera un cliché. Y hasta podía llegarnos a producir un agotamiento expresivo. Hubo obras muy ricas, recuerdo ahora *El Paso*, donde llegamos a investigar un hipernaturalismo de lo popular, y estudiamos las corrientes del minimalismo, que era reducir el trabajo del cuerpo y la actuación a lo esencial que se requería para cada situación, con el propósito, entre otras cosas, de reducir la palabra para que primara más el lenguaje no verbal. ¿Por qué no explorar otra corporalidad desde otro ángulo? Y un día dijimos: “Bueno, ¿por qué no hacemos una obra no sobre los pobres sino sobre los ricos?” Entonces empezamos a estudiar todo lo relacionado con la clase alta y escogimos como una de las lecturas la novela *Los Elegidos* de Alfonso López, además de películas, documentales, entrevistas. Empezamos a estudiar a *la otra clase*. Eso nos obligó a cambiar el cuerpo en el escenario y ver ese otro espejo. Y de ahí salió *De caos y de cacaos*.

Esto combinado con un estudio sobre la teoría del caos y su flujo turbulento, sobre la física cuántica y sus elementos como: el principio de la incertidumbre, en el mundo de los átomos, en el cual la posición, la trayectoria e incluso el pasado y el futuro de los objetos no se pueden determinar con precisión. Estas teorías, hace ciento y pico de años las está lidiando la ciencia. Estos saberes, influyeron en nuestra dramaturgia, se volvieron, sin darnos cuenta, como dicen los científicos, otro *modelo de realidad*. Por medio de estos pudimos cuestionar el modelo de realidad de la estructura dramática y también los procedimientos de esa creación colectiva. Creo que esto ha enriquecido la manera de ver la creación colectiva. Antes, en las primeras creaciones colectivas, se pensaba y después se expresaba; ahora se invirtió un poco esta premisa, primero nos expresamos y después pensamos. Empezó entonces, toda esta visión de realidad, como lo decía, a correr las pautas o puntos clásicos de la dramática. Algo que no es nuevo en la cultura del teatro, pero sí era nuevo para nosotros como experiencia. Tratamos de romperla con esta obra *De caos*, y no sabíamos cómo, y no pudimos del todo. Rescatamos una obra brechtiana, *Terror y Miseria del tercer Reich*; esa pieza, tiene historias pequeñas y distintas que se desarrollan a través

de cuadros o escenas. En la obra *De caos*, hicimos algo parecido con historias diferentes, que se unían por un eje temático: la clase alta, sus conflictos y sus desórdenes. Nosotros nos inventamos los *cuplis* que eran unos cambios caóticos entre cuadro y cuadro.

En cuanto al cuerpo, fuimos descubriendo cómo era el comportamiento de la elegancia: el saber manejar cubiertos, unos comportamientos especiales de etiqueta, el trato con la servidumbre y otras conductas que se deben tener en cuenta en las relaciones de ese mundo; también trabajamos en un gesto extrañado, mas cercano a la danza, a una abstracción de lo cotidiano. Eso por un lado.

ANA MARÍA VALLEJO: En *De caos*.

CÉSAR BADILLO: Fue la primera experiencia. Inventamos las pequeñas historias y algo insólito que llamamos los *cuplis*, que era unos movimientos del cuerpo para cambiar de cuadro, de una historia a otra. Mucha gente decía que era lo más interesante de esa obra. Eran muy *perturbadores*. Sin darnos cuenta, se metieron unos *flujos turbulentos*, concepto de la teoría del caos presente en el cuerpo sobre el escenario.

ANA MARÍA VALLEJO: Que rompían además la linealidad de la acción.

CÉSAR BADILLO: Sí. Como con unos *ganchos poéticos* que se inventaron.

Terminamos esa obra, y ahí sí vino la investigación de *Nayra*, que era ya la de las ideas teóricas, un afine del estudio de la física cuántica y los experimentos de la ciencia, del cuerpo y su energía, y también de la realidad del país con el conflicto de la guerra y los desaparecidos. Estas eran unas premisas importantes. Para lo del cuerpo se planteó una cosa muy interesante que fue no atacarlo directamente sino intentar hacer una obra con una pregunta: “¿Qué era y cómo funciona la energía?” Cosa muy rara, porque con ese tema, la energía, cómo se iba a hacer una obra de teatro. Estuvimos con físicos, con deportólogos, médicos alópatas, homeópatas, investigadores de conocimientos del cuerpo como el *aikido*, el *tai chi*, chamanes, que nos hacían limpias y rituales. ¿Qué inventar sobre este estratégico tema? En todo el proceso hubo improvisaciones. Y lo sagrado empezó a aparecer. Hubo un deslizamiento hacia una cosa metafísica, más que espiritual. ¿Qué hay más allá de este cuerpo? Y nos metimos con lo sagrado, y a jugar también con los arquetipos que tenemos de nuestra cultura religiosa. O antireligiosa, que en el fondo es religiosa, ¿no? Entonces, las improvisaciones empezaron a dar todos esos aspectos difíciles de definir. Nos deslizamos de lo concreto de un marxismo clásico, y de la materia como tal, y empezamos a verle otros misterios. Fuimos más arriesgados en el rompimiento de las reglas clásicas y de romper un poco los lazos con los conceptos de realidad, con los modelos de realidad que teníamos. Todos los puntos fijos del teatro los pudimos entender más y romper. Ya no había



personajes en sí, ni historia, la acción también estaba sabotada. Fuimos entendiendo que el teatro de presentación, no es *presentar* a los actores únicamente o presentar la obra. No. El teatro de presentación, es el rompimiento de esos puntos fijos que han funcionado durante siglos en el teatro: el personaje, la historia, la acción, la sucesión del tiempo, la unidad, etc. Y el cuerpo, con estos propósitos, empezó a sorprender con otra dinámica más misteriosa, más vaporosa.

ANA MARÍA VALLEJO: Había en *Nayra* una disposición espacial particular, pero también movimientos, colores, olores, iconografía religiosa, cierto sincretismo. ¿Se trataba de sacudir al espectador a través de una fuerte experiencia sensorial?

CÉSAR BADILLO: Hubo también un contacto muy interesante con la arquitectura indígena y con las de otras culturas. ¿Yo no sé si tú conozcas ese cuento de *ba gua*?

ANA MARÍA VALLEJO: No.

CÉSAR BADILLO: El *ba gua* es toda la configuración espacial que hacen los chinos. Es la construcción de ocho espacios que potencian la energía y la armonía en el espacio. Que tiene que ver con el *Feng Chui*. Es dividir el espacio en un octágono y en cada lado del octágono caben determinados elementos de la vida de la persona como el amor, el dinero, la salud, los antepasados. Es una configuración arquitectónica y energética.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Y la maloca indígena?

CÉSAR BADILLO: Después buscamos lo de la maloca, principalmente de las comunidades del Amazonas. Y ellos también, de acuerdo a su cosmogonía, tienen una cosa parecida: la música en determinado punto, los muertos en otro punto, los ancestros en otro. Toda esta disposición espacial, creaba una cosa imprevisible, energética, en la obra y en nosotros. De acuerdo a las malocas indígenas y al *ba gua*, hicimos un sincretismo para que el cuerpo se acomodara a un espacio que influía en el público. Incluso supimos de gente que se tenía que salir porque le daba vómito en una zona, que era al lado de la maternidad donde había una virgen que botaba leche, y esta imagen estaba junto al lugar de los muertos.

ANA MARÍA VALLEJO: La Virgen del Parto.

CÉSAR BADILLO: La Virgen del Parto, la de los mostrencos esos. Y había gente que se salía a vomitar y después volvía. La zona que quedaba entrando, a la izquierda, era una zona donde la gente se reía muchísimo. Y la gente que se

ubicaba a la derecha, era muy seria o meditativa. Esta manera de organizar el espacio y meter el cuerpo en él, viene de la intuición que tiene el ser humano para examinar su hábitat.

Viene el otro aspecto, meternos con el cuerpo sagrado. El cuerpo sagrado desde una visión contradictoria: ¿qué es lo sagrado? ¿Qué es lo profano? Ah, bueno, en todo ese proceso fuimos a México. ¿No sé si te han contado esa historia?

ANA MARÍA VALLEJO: Sí.

CÉSAR BADILLO: Encontramos una iglesia, en San Juan de Chamula, que cada vez es más comercial y menos interesante...

ANA MARÍA VALLEJO: Yo fui. A esa iglesia que ustedes me contaron que habían visitado. Y luego visité la iglesia de Cholula.

CÉSAR BADILLO: No fuimos todos, fuimos una parte del grupo. Y allá encontramos lo sagrado y lo profano de una manera sincrética. Por ejemplo, a mí lo de la matada de la gallina que le ofrecen a un santo, nunca se me olvidará. Eso fue para mi cultura católica una especie de *shock*, a pesar de ser ateo y con influencia marxista. ¿No lo vio?

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Qué, la gallina se la pusieron a alguien en la cabeza?

CÉSAR BADILLO: No. Llevan a la iglesia, un niño, por ejemplo, para que le curen un dolor de estómago o para el cuajo, o mal de ojo. Los santos están todos vestidos con *huipiles*. Todos los santos clásicos cristianos. Y entonces cogen la gallina y ¡chun!, la despescuezan. La gallina empieza a patear y ¡pum!, el pico cae hacia el santo o lo acomodan. El niño está sin ropita, en el suelo. Y empieza la indígena a cantar, poniéndole la mano en la barriga, haciéndole unos cantos al santo, *ya, yua la, la, la*, en una cantarina católico-indígena. Bueno, otras cosas nos impresionaron, como la atmósfera. Esas experiencias dieron pie a entender lo profano y lo sagrado frente a las necesidades de la vida y la cosmogonía de cada cual, frente al modelo de realidad que ellos manejan, y así mismo a ubicar espacialmente todo el material que teníamos. Y desde ese momento la obra fluyó en un espacio que fue propuesto a partir de ese que vimos, y que fuimos inventando, porque no era una maloca amazónica lo que reproducíamos, sino era nuestra propia maloca inventada para nuestras necesidades poéticas y para entender el comportamiento de nuestros cuerpos.

ANA MARÍA VALLEJO: Y tú como actor, Coco. El otro día le pregunté de una manera muy rápida a Carmiña. Y decía que *Nayra* fue una experiencia muy



importante para ella porque precisamente pudo traer a escena ese bagaje ancestral de su mezcla guajira. Que ella aprovechó para que surgieran los rasgos del cuerpo *wayúu*, de la manera de comprender el cuerpo desde lo espiritual indígena. Ella tiene su propia percepción de lo que fue *Nayra*. El trabajo tuyo del cuerpo como actor en *Nayra*, también se complejizó, obviamente. Esa parte ya individual, específica, aunque va con el tejido general de la búsqueda, ¿qué significó para ti en tus propias búsquedas del cuerpo?

CÉSAR BADILLO: No lo tengo muy claro. Pues sí, yo buscaba como la irreverencia con esas cosas sagradas, y mi cultura santandereana, pero no era tan racional.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Pero para ti en ese momento se estaban abriendo unas miradas hacia una comprensión distinta a la visión materialista del cuerpo?

CÉSAR BADILLO: Sí, pues era... No sé cómo explicárselo. Fíjese que ahí apareció también el *tai chi*, en esa época. Que es otra cosa, un manejo concreto y metafísico con el cuerpo. Pero es concreto porque es de verdad que crea energía. Y aun hoy, ocho años después, seguimos practicándolo algunos. Pero, a ver, yo no creo que eso fuera tan consciente.

ANA MARÍA VALLEJO: Porque además lo inconsciente empezó a ocupar un lugar muy importante.

CÉSAR BADILLO: Y el cuerpo está ahí, obviamente. Era un trabajo bastante intuitivo del cuerpo, que se quedó ahí. Como que se despertó pero como que no fue una tarea así de: "Vamos a despertar el cuerpo". Fue apareciendo. Recuerdo charlas con psiquiatras, deportólogos, políticos, físicos; esto acompañado de trabajos escénicos para espolear lo inconsciente de nuestros arquetipos culturales. Ese asunto del inconsciente colectivo que plantea Carl Jung, de que existe algo que une a los seres humanos que se manifiesta a través de los arquetipos, como expresión de: lo primitivo, lo inconsciente y de aquello que escapa a la razón.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Las condiciones permitieron que eso aflorara?

CÉSAR BADILLO: Esa era la idea, dejar aflorar sin tanta razón. Primero expresar y después pensar. Como una libertad del cuerpo. Y una libertad de meterse con lo sagrado de una manera respetuosa, no tan ideologizada.

Es ahí donde estuvo el riesgo. No aplicamos el marxismo, es decir nuestro modelo de realidad, no criticamos a la religión como el opio del pueblo, como lo afirmó el leninismo. Esto no quita que lo sagrado y lo religioso no siga siendo

manipulado para los intereses del poder. Pero en esta exploración, tuvimos la libertad de ver la religión, sin prejuzgarla, sino verla, como expresión popular de interpretación poética de la existencia. Vimos lo sagrado como una explicación de la cultura muy respetable. Porque nosotros no podíamos violentar para hacer escándalo, por ejemplo, con Jesús. Tampoco podemos ponernos ideológicos en la otra orilla y decir: "Jesús es la salida". Hay una imagen de Jesús reventándose, no sé si usted se acuerda, en la que el actor que hace de Jesús, se revienta contra una puerta, creyendo que la va a traspasar.

ANA MARÍA VALLEJO: Sí, sí me acuerdo. Era Paletas, ¿no?

CÉSAR BADILLO: Sí. Eso era una imagen muy fuerte. Había gente que se salía.

ANA MARÍA VALLEJO: La pretensión no era...

CÉSAR BADILLO: No era burlarse de Jesús. El personaje era un loco, que se creía Jesús y que decía que podía atravesar puertas. En España eso fue durísimo. Se salieron varias personas despotricando contra esa imagen. Pero tuvimos un respeto muy grande por esa interpretación poética de lo sagrado que tiene la gente. Yo creo que esa ha sido una de las fallas de todo ese materialismo que yo lo llamaría vulgar.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Negar las visiones de los otros?

CÉSAR BADILLO: Negar esa visión del otro que tiene gran parte de la humanidad

ad. En el socialismo irreal, estatal y estático de la Unión Soviética, que reprimió durante setenta años lo religioso, esa dimensión ritual sobrevivió porque se camufló en alguna parte, pues representaba el viejo sistema del zar. De manera que fue muy paradójico que después de la caída, se despertara con tanta fuerza, esa cultura de lo sagrado. Por eso, nosotros lo dejamos aflorar sin tanto prejuicio.

ANA MARÍA VALLEJO: Y ahora, Badillo, años después. Me llamó la atención que la obra de Adelaida Otálora, que se acabó de estrenar, se titula *Cuerpos glorioso*; y la que Patricia Ariza va a estrenar se llama *Soma Mnemosyne*. El asunto del cuerpo está muy activo. Sé que recopilaron un trabajo que hizo Santiago García, a partir de un taller, y que se publicará un libro sobre el cuerpo en el teatro contemporáneo. El tema del cuerpo, parece muy central en el trabajo de ustedes. ¿Cómo lo ves tú? ¿Sientes que hay un interés particular en La Candelaria por la pregunta sobre el cuerpo desde un punto de vista holístico? Pero, tal vez tú no estés en este momento en eso.



CÉSAR BADILLO: Sí, respecto a ese cuento del cuerpo como tema, tengo mis dudas en el sentido de volverlo el único esquema para trabajar. Pienso que es una buena etapa que se ha vivido en La Candelaria, pero de ahí a que se vuelva como una moda... no creo que eso sea importante. Me pregunto, cómo y de dónde vienen esas oleadas de temas que se imponen. Hasta ahora, está bajando lo del *performance*, eso también tuvo su *boom*. Y siempre como que viene del gran poder de Europa o Estados Unidos, lo interesante es hallar también los nuestros obviamente sin olvidar el mundo.

ANA MARÍA VALLEJO: *Si el río hablara*, la obra que se estrenará próximamente, ¿tiene que ver con la poética del cuerpo político?

CÉSAR BADILLO: Pero por otro lado. Sí, en algo, pero no es el único centro de la obra. Todos los temas se agotan, tienen su declive. Creo que hasta aquí llega un punto en que habrá que girar. Además son preguntas que hemos trabajado hace como ocho o diez años, que se hace necesario alternar.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Hacia dónde?

CÉSAR BADILLO: Es algo que tenemos que concertar de acuerdo a las necesidades de las personas y del grupo. Ahora, esta pregunta del cuerpo, es un asunto que ronda desde los inicios de la humanidad. ¿Desde dónde y para qué lo vemos? ¿Por qué el cuerpo, ahora en estas sociedades, con eso del culto al cuerpo y su comercialización, son un buen tema que esconde una gran política del consumo? Hay una cosa particular, que alguien se preguntaba, “¿por qué hay tantos salones de belleza en Bogotá?” Es impresionante, y en todas las ciudades de Colombia. Hace veinte años no era así. Entonces...

ANA MARÍA VALLEJO: Se habla de un culto.

CÉSAR BADILLO: Sí, que tiene toda una posición política complejísima. Los artistas siempre buscan pretextos para arrancar pero también pueden abandonarlos. El problema no son los temas, sino la manera de tratarlos. Ha sido buenísimo para nosotros, pero se puede volver una comodidad. Bueno, todo esto es mi punto de vista subjetivo, de toda esa aventura que fue *Nayra*. Lo bueno sería, como dicen los físicos cuánticos, la *suma sobre las historias* de cada uno de los actores. Estas *historias*, dicen los cuánticos, se refieren a las posibles trayectorias que toma una partícula subatómica para ir de un punto A a un punto B. Feynman, un físico, habló que para entender el sistema de una partícula, la probabilidad de un estudio está construida a partir de todas las historias de trayectoria de cada una de las partículas que componen el universo, es decir, la historia de una

implica esa *suma de historias* de sus semejantes. Formulaciones de la física cuántica no sé si reales, pero sí bastante provocadoras (*Risas*).

8. CARMIÑA MARTÍNEZ⁸

ANA MARIA VALLEJO: Carmiña, la pregunta que te quiero hacer hoy, es sobre tu trabajo como actriz en el teatro La Candelaria: ¿qué cambios reconoces en la relación con las poéticas del cuerpo, con el tratamiento de la corporalidad, en *Nayra*?

CARMIÑA MARTÍNEZ: Bueno, cada obra tiene un proceso para el actor, para la actriz, un proceso corporal y emocional. Hay para mí en La Candelaria un antes y un después de *Nayra*. Si lo quieres ver así, yo también estoy de acuerdo contigo. Antes de *Nayra* esa búsqueda en el cuerpo era sobre todo una búsqueda sobre ir más allá de esas posturas corporales cotidianas. Cuando vamos a *Nayra* hay unos ligeros cambios, tanto emocionales como corporales. *Nayra* es una obra donde se parte del arquetipo, tanto social como religioso, en cada uno de nosotros; entonces toca muy internamente a cada actor, por supuesto a su personaje. Dentro de *Nayra*, te hablo de mí. Están estos mitos nuestros colombianos, estas mujeres que van, vagan, divagan y trascienden; esas que van de un lado a otro en la búsqueda de esos hijos perdidos, entonces, uno piensa tal vez en una Llorona o tal vez otra de estas mujeres míticas nuestras. Se trataba de estos mitos nuestros, de buscar momentos de equilibrio y desequilibrio –vuelvo e insisto–, tanto corporales como emocionales porque van de la mano. Se fueron dando partituras de partituras: de movimiento, sacrificio, religiosas, rituales. Por ejemplo, mi personaje deambula de camino en camino y de repente, también empieza a girar de manera circular; así es como se establece ese vientre, ese cascarón, esa olla de *Nayra*.

Lo otro, es esta emoción de ese personaje materno que busca y llora. Esas posturas donde, de repente, el cuerpo se va doblando constantemente hasta llegar a un momento de quietud. Entonces iniciaba el juego entre la quietud y el movimiento, a partir de la emoción que va generando el personaje. De pronto, el personaje deambula. Luego corre circularmente, de repente sus brazos se contorsionan lo mismo que su tronco. Eso lo va generando la emoción, el sentimiento, la historia que está contando esa mujer.

ANA MARÍA VALLEJO: Tú decías que en *Nayra* en particular, cada uno de los actores fue a sus propias fuentes y a su intimidad. Así como a los mitos colectivos,

8 Entrevista realizada por la autora el día 24 de septiembre de 2012 en la ciudad de Bogotá.



tal vez de sus comunidades, como a sus propios imaginarios ¿Te remitiste a los ritos y a las mitologías de la cultura Wayúu?

CARMIÑA MARTÍNEZ: Yo creo que por eso *Nayra* rompe con esa linealidad que venía trabajando La Candelaria; porque allí el actor enunciaba esa búsqueda, esta era una distancia que se observaba. Pero ¿de dónde partí para poder llegar allá? El punto inicial fueron mis raíces, mi fuente, mi espiritualidad, mi religiosidad, de modo que la materia la tenía yo. Ese material inicial lo sacaba del entorno, del lugar en que crecí, donde empezaron mis sueños, de allí donde la oralidad llegó a mí. Entonces ¿dónde voy a buscar? Pues dentro de mí, buscar dentro de mi proceso de crecimiento, de mi proceso evolutivo como ser humano en el entorno geográfico donde yo crecí y que alimentó mi espíritu, mi cerebro, mi mente, mi piel y todo mi cuerpo. Fui a mis raíces, tuve un encuentro con mi cultura y con mis raíces Wayúu. Allí en el encuentro plural entre lo indígena, lo mestizo y lo afro. En *Nayra* tengo un encuentro con mis fuentes.

ANA MARÍA VALLEJO: En la idea de mezcla cultural, tú mencionas varias veces la palabra espiritualidad y religiosidad, entonces no estamos hablando de un cuerpo material o intrascendente, sino que hay una parte que responde a los imaginarios de un cuerpo distinto, atravesado por una idea de lo religioso, del espíritu, del alma.

CARMIÑA MARTÍNEZ: Es un cuerpo que flota. Si tú has visto alguna vez – que sí creo que lo has visto– cuando se baila en la Guajira, hay un momento dentro de la cultura muy importante para la mujer, es el momento en que es sacada del encierro y es *presentada en sociedad*, empleando una expresión occidental. Debería llamarlo de otra manera. Es presentarlas, salir del encierro y ahora aquí están. Entonces, ellas empiezan a bailar y a bailar la *Chichamaya*. Si tú ves esos pies, ese cuerpo, no se trata de cuerpos normales; son livianos, van caminando sobre la arena. La arena puede ser el baile, a las seis o a la una de la tarde, con el sol más inclemente que azota la Guajira, pues los pies no sienten que se están quemando, porque el cuerpo entra en otra dimensión. Ahí es donde percibo lo religioso y lo espiritual, esa mezcla extraña entre lo cristiano, lo cultural, lo ancestral Wayúu, y que esta es una mezcla como tú dices. ¿Qué es lo importante? El cuerpo: danza, camina, pero tocando el piso. Sin embargo, si tú te fijas, puedes ver que el cuerpo no está tocando el piso: flota, entra en otra dimensión; por eso, uno ve un cuerpo de un guajiro sobre la escena que toca, baila, actúa. Dentro de él hay una espiritualidad, una carga energética que lo diferencia inmediatamente de otro cuerpo.

9. ENRIQUE LOZANO⁹

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Crees que en tus obras hay un interés especial por el cuerpo, por los cuerpos?

ENRIQUE LOZANO: Para ser honesto, cuando me hablaste del tema, no lo veía tan claro. Me puse a pensar y me di cuenta que sí hay una exploración sobre el cuerpo en mi obra, de la cual yo no era consciente, porque es una exploración paralela a mi exploración de la narración, de la cual sí estaba plenamente consciente. Pero en esa indagación sobre la narración, aquella otra está implícita. Esto conduce a un trabajo de la escritura del cuerpo que es muy interesante, ya que apenas lo estoy descubriendo. Estoy reflexionando sobre lo que he hecho de una forma inconsciente. Soy consciente respecto a lo que hice con la narración, pero no me había dado cuenta de cómo eso está relacionado con un trabajo sobre la escritura del cuerpo. Me he dado cuenta de que la narración no escribe el cuerpo, sino que lo libera. Eso es muy interesante, porque en la narración hay un trabajo de la voz, lo que significa una enunciación textual que anula el cuerpo. En otras palabras, lo relega a un lugar secundario. Sin embargo, para mí, allí hay algo así como una liberación del cuerpo, una liberación absoluta del cuerpo. No se vos cómo lo ves.

ANA MARÍA VALLEJO: Si hay liberación es porque hay una idea del cuerpo como presencia imponente que no permitiría que la palabra lo conduzca, en esas dramaturgias que a ti te interesan. Sin embargo, yo creo que en tu proyecto, aunque tengas esa búsqueda –esa es la tensión que se siente–, si bien son cuerpos narrados, aunque el personaje se narre a sí mismo, también es muy fuerte la presencia de un cuerpo sensual o, más bien, una exploración de las sensaciones corporales, incluso en *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* hay un narrador que nos lleva por la vida pero se concentra en las sensaciones. Uno puede contar esa historia a través de la narración de lo sensorial.

ENRIQUE LOZANO: Yo estaba pensando en *Otra de leche*. Pero claro, evidentemente en *Eliseo* hay un asunto en torno a la percepción, porque esa es la exploración de los monólogos de la obra. Se trata de lograr una disociación entre el cuerpo de este personaje que está siendo sometido a una presión brutal.

ANA MARÍA VALLEJO: La más brutal.

ENRIQUE LOZANO: Como si se pudiera escindir entre corporalidad y aparato crítico. Este último describe de una manera poética la tortura a la que está siendo sometido ese cuerpo. Sin embargo es una decisión imposible y eso se manifiesta

9 Entrevista realizada por la autora el día 10 de octubre de 2012 en la ciudad de Bogotá.



en las onomatopeyas que aparecen allí. Hay redundancias y reiteraciones, lo que configura un aparato crítico que logra articular de una manera coherente, lúcida y clara, de comienzo a fin, lo que está sucediendo. En esta exploración de la percepción, lo sensorial, para mí, se relaciona también con otra búsqueda que tiene que ver, tal vez de una manera banal, con las didascalias. Pero para mí, lo que articula, o lo que sitúa al personaje en un contexto ficcional, es su percepción de esa situación. Entonces por ahí hay un trabajo que me interesa no situar. Es raro porque yo siento que mi exploración dramática funciona por antinomias. Así como me interesa prescindir de las acotaciones, me interesa prescindir de la voz del autor que sitúa en un contexto. Me interesa también todo lo contrario. Me gusta aparecer en primer plano o poner un narrador para que esté allí, presente.

ANA MARÍA VALLEJO: Y que es el responsable del discurso.

ENRIQUE LOZANO: Exactamente, pero siempre es un narrador no confiable. Ese recurso de la narrativa me interesa muchísimo, el del narrador del que hay que desconfiar. Ese que siempre da la impresión que está haciendo trampa. El narrador al que no se le cree mucho realmente. Tal vez Reclus es el más serio, y sin embargo...

ANA MARÍA VALLEJO: Hay un punto de vista, el del narrador. Por lo tanto, no es confiable porque no es objetivo, hay una subjetividad en él.

ENRIQUE LOZANO: Sí, exactamente hay una subjetividad absoluta en el narrador que a veces toma partido. De hecho ahí es interesante también la relación con el cuerpo, pues me parece que este narrador tortura físicamente, tortura el cuerpo de Reclus, porque es un narrador que le devuelve su historia y está obligando a ese cuerpo a recorrer unos espacios que ya experimentó. Es como una especie de tortura también, como un círculo.

ANA MARÍA VALLEJO: En *Los difusos finales de las cosas*, donde hay todo un universo de sentimientos, desencuentros, soledades, observo que finalmente lo más concreto y dramático es el cuerpo. La madre descubre que a la chica no le gustaba la sopa de verduras. El café que esta se toma es como una especie de *tempo* en sus días. Se trata del accidente del *otro*, pues el cuerpo es territorio sensual, aunque sea desde personajes que se distancian de sí mismos para hablar, justamente, de sí mismos.

ENRIQUE LOZANO: Me encanta lo que estás diciendo. La semana pasada me entrevistaste con Marina Lamus y me preguntaba qué pasaba con las relaciones afectivas de mis personajes, pues percibe en ellos un pragmatismo absoluto que está por encima de la relación sentimental y afectiva. Claro, y me quedé pensando, porque creo que sí hay una idea de las relaciones como transacciones; pero también hay

esta otra cuestión que tú dices, y es que si hay un intercambio corporal, que en sí mismo es gratificante o es importante para los personajes, no constituye un vehículo de transacción hacia otra cosa. En sí mismo, eso es importante. ¿Leíste *Fotocopia*?

ANA MARÍA VALLEJO: Sí, *Fotocopia* es una escritura mucho más experimental y que se mueve en planos. Lleva al espectador por un montón de rumbos. Sin embargo, encontré que hay un afán en el escritor, que es el padre, por darle a esos cuerpos de tinta el detalle de la percepción. Eso es lo que me parece más interesante en ese camino que yo voy recorriendo por tus obras hasta llegar a *Otra de leche*, porque ahí es donde está la paradoja. Todos esos personajes de esta última están en una situación límite, a punto de morir y pese a esto, como dices, toda la tensión está puesta en intentar describir las sensaciones que perciben, las de su propia herida, las de su propia muerte, las de su propio instante corporal y físico. Entonces, claro que hay narración, ellos se narran a sí mismos pero yo me ocupo también de lo que dicen, de qué es lo que les interesa narrar. Aquello que narran es muy material, es decir, lo que les interesa es verificar, en ellos mismos, cómo se pierde el cuerpo.

ENRIQUE LOZANO: Sí, sin lugar a dudas. Voy primero a *Fotocopia* porque desde el título, ya existe una invitación a percibir el cuerpo como fotocopia. Me parece que hace surgir preguntas: ¿Dónde termina un cuerpo y comienza el otro? ¿Dónde termina el original y dónde empieza la copia? Para mí era muy importante esa exploración, allí donde termina Europa y donde comienza América, donde termina el autor y donde comienzan los personajes. Pero todo esto atravesado por el cuerpo. Allí hay una frase donde se dice que el cuerpo es un mecanismo obsoleto o algo así. No recuerdo muy bien. Es un andamiaje sin sentido porque para mí los cuerpos de *Fotocopia* no alcanzan todavía una percepción individual, que es lo que los define como cuerpo. Esa conciencia de la individualidad del cuerpo, los personajes todavía no la alcanzan. No hay todavía una separación del padre, no hay un yo, solo hay una especie de cuerpo colectivo allí, que se vuelve coro. Me parece que es interesante en mi dramaturgia una idea colectiva del cuerpo. Esa individualidad aparece también en *Otra de leche*, justamente en la forma como el cuerpo está siendo disuelto o está llegando a su fin y está escapando a aquello que le imposibilita percibir. Porque es precisamente ello lo que está pasando en últimas: es la narración de su propia disolución. La narración libera al cuerpo, lo que implica una liberación de lo dramático también.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿De lo dramático o de la representación?

ENRIQUE LOZANO: Es una buena pregunta.

ANA MARÍA VALLEJO: Yo creo que uno puede liberar la palabra del dispositivo representacional del drama, pero no veo yo que estés tan lejano del drama en otro sentido.



ENRIQUE LOZANO: Sí, tienes toda la razón, quizá a lo que me refería con la narración es que cuando aparece en *Reclus* es una larga narración. En *Los difusos finales de las cosas* me interesaba explorar los niveles de penetración en el drama entendido como universo ficcional, como fábula. Entonces, en *Los difusos finales de las cosas* hay un aspecto que va desde él hasta el *hombre mayor*. Él está en el círculo interno más profundo y está completamente incapacitado para narrar. Él solo habita el universo dramático y no conoce otro, mientras que el hombre mayor es el extremo opuesto, no hace parte del universo dramático, solo es una voz que narra, un cuerpo que narra. En este sentido, para mí el cuerpo del hombre mayor no existe en el texto, porque el texto libera al cuerpo. A eso es a lo que me refiero. Mientras que el cuerpo de él está sujeto a todo el peso del universo dramático, de la fábula, de las condiciones específicas en las que está, cuando nosotros lo oímos, sabemos exactamente dónde está, qué está haciendo. Cuando vemos al hombre mayor lo único que sabemos es que observa, entonces por ahí me parece que se da esa narración como liberación.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Pero en *Otra de leche* por ejemplo?

ENRIQUE LOZANO: En *Otra de leche* me parece que se llega al mismo efecto de la liberación del cuerpo a través de todo lo contrario. Es una especie de pleonismo imposible porque esta voz, que está narrando lo que le sucede al cuerpo, está siendo bastante literal a pesar de lo poético. Eso inmediatamente enfrenta a la persona que pretenda llevarlo a escena con un camino que es una calle cerrada. De manera que se puede pensar: "yo no voy a montar esto exactamente, yo no puedo, pues ese personaje es muy explícito con lo que le está sucediendo, ¿para qué lo muestro?" Eso también libera al cuerpo, porque le da otra vida pero a través del pleonismo que se logra por la auto-narración que libera.

ANA MARÍA VALLEJO: Todas las exploraciones formales me parecen muy particulares porque la palabra no deja de ser muy religiosa. Cuando tú dices "liberar del cuerpo" es finalmente buscar una espiritualidad a través de la palabra.

ENRIQUE LOZANO: Yo sí creo que hay algo de eso. Hay una obra que a mí me gusta mucho que se llama *El milagro*. Es una obra que yo escribí como trabajo de grado del Instituto de Arte Dramático de Australia. En esa obra hay tres personajes que entran a un espacio que es un teatro donde solo hay cajas de cartón que están colapsadas, una pila. Y están hablando de una experiencia completamente banal. Con tu investigación lo estoy uniendo ahora. Uno de ellos le está contando a los otros (son dos hombres y una mujer) que en un parque de atracciones había un robot que sacaba un puño y golpeaba cuando escuchaba decir: "Señor robot". Cuando entran en el espacio, uno de los personajes le dice: "Para", y algo pasa. El otro saca una de las cajas de cartón, la arma y la pone entre ellos tres. El resto de la obra son ellos tres discutiendo respecto a qué hay debajo de la caja, qué fue lo

que pasó que alteró su situación. El milagro es lo que pasó. Para mí es esta idea, un poco religiosa, del teatro como milagro, en el sentido de hacer aparecer aquello que no está ante la vista de todos.

ANA MARÍA VALLEJO: Entonces ahí casi que renunciarías a los cuerpos.

ENRIQUE LOZANO: Bueno, los cuerpos son los que hacen el milagro.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero digamos como tendencia. Es que me acordé que en la obra del Magdalena, *Dinamita*, el narrador le pide a los espectadores que cierran sus ojos, que solo oigan su voz, que es la única manera de poder hablar sin que el cuerpo sea lo que está visible. Está la presencia del autor.

ENRIQUE LOZANO: Sí, y la presencia del espectador. En esa obra, uno de los intereses era jugar con esta cuestión que ahora estoy trabajando después de que la rechazé, aquella de la participación del público en el teatro, que digamos está como tan...

ANA MARÍA VALLEJO: Estás de pleno en el convivio.

ENRIQUE LOZANO: De pleno, de lleno. A mí me divertía mucho esta idea de hacer participar al público, anulando al público como público real, y al actor. Para poder lograrlo anuló el cuerpo del actor sin duda. Me parece que el cuerpo del actor es anulado en el teatro tradicional siempre, que lo que se anula es el cuerpo del actor.

ANA MARÍA VALLEJO: Pero aquí no es ni lo uno ni lo otro porque cuando le pides al espectador que cierre los ojos, le pides: "Oiga mi voz. Invéntese usted la historia, el escenario y la situación". Estamos en el terreno beckettiano de la obra radial, es decir, confiemos en un teatro que es mental. En este tal vez queda una voz que funciona como medio, pero ya ni el espectador ni el actor están presentes en el encuentro, en el convivio.

ENRIQUE LOZANO: Es la primera escena a la que te refieres, es una transición para poder hacer el resto de la obra. Es como anularlos a los dos para poder crear otros códigos de creación, pero luego hay un momento en que la actriz le dice a los espectadores: "Ahora voy a pedir ayuda, no se vaya a parar ninguno a ayudarme, tranquilos quédense ahí". Todo el tiempo hay un juego, al ponerle al público una tarea que no debe realizar, que sabe que no debe realizar. Hay como un tipo de delegación del público como participante. Me interesaba jugar mucho con esta participación de la audiencia que es ficticia, porque ahora estoy haciendo la participación real de la audiencia. Caí en el convivio por partida doble porque todo lo que estamos haciendo ahora aquí en Bogotá es un trabajo con el público real. Estoy dirigiendo un trabajo en Buenos Aires que preestreno en diciembre,



que se llama *Movimiento perpetuo*. No es texto mío, es un unipersonal de una chica gringa, becaria de la Fullbright. Para mí es un terreno novísimo, pero estoy muy entusiasmado explorando, tratando de olvidarme de ser yo el autor.

10. ÁLVARO RESTREPO¹⁰

ANA MARÍA VALLEJO: Gracias, Álvaro, por conversar con nosotros.

ÁLVARO RESTREPO: Al contrario, un placer.

ANA MARÍA VALLEJO: La primera pregunta tiene que ver precisamente con el periodo que determiné para el estudio: de los años noventa hasta hoy. Tu trabajo estuvo muy cercano durante esa década, a algunos artistas que desde ese momento se ocupaban del cuerpo de manera muy clara. A lo largo de estos años, te has resistido a los límites de los géneros, ¿podemos hablar de esa historia?

ÁLVARO RESTREPO: Tendría que remontarme un poco más atrás, porque realmente el inicio de mi propio trabajo creativo se remonta a finales de la década del ochenta. Mi primer trabajo en Nueva York fue en el año 1986 para conmemorar el aniversario número cincuenta de la muerte de Federico García Lorca, en el teatro La Mama. Fue justamente con una obra que llamé *Desde la huerta de los mudos*. La estrené en Nueva York y después la vine a montar a Colombia con artistas colombianos. Fue ese el momento en que se dio el encuentro con María Teresa Hincapié, José Alejandro Restrepo y Delia Zapata Olivella. Con Rosario Jaramillo ya nos conocíamos. Rosario me inició en la danza y también trabajó en este montaje. Lo presentamos en el Teatro Colón y en el Teatro Colsubsidio. Fue el momento en el que también se dio la creación de *Rebis*, que también hacía parte del homenaje a Federico García Lorca. Creo que fue realmente el arranque de mi trabajo más personal. Y debo mencionar de nuevo a María Teresa Hincapié, quien trabajó en *La huerta de los mudos*. Ella interpretó el papel del poeta en la obra y José Alejandro Restrepo hizo la música. Junto con Alicia de Rojas, Delia Zapata, Rosario Jaramillo, Elsa Valbuena, Néstor Hugo Valencia, y luego con María Teresa, empezamos a trabajar en la versión dancística de un monólogo que ella tenía, escrito por Juan Monsalve, que era *Ondina*. Siempre me impresionó mucho justamente su cuerpo. Cuando vi *Las historias del silencio*, la obra que hizo con Juan Monsalve, me impactó muchísimo, porque tenía muy poco texto y bastante danza. Tanto Juan como María Teresa tenían unos cuerpos muy elocuentes. Entonces, desde ahí, me quedó el deseo de trabajar con ella. Además, me parecía una persona

10 Entrevista realizada por la autora el día 24 de octubre de 2012 en la ciudad de Bogotá.

muy andrógina. Podía ser muy fuerte, muy masculina, y al mismo tiempo muy femenina. Y yo estaba trabajando justamente ese tema en mi homenaje a Lorca: la androginia, el ser total, relacionado con la alquimia. De ahí viene el nombre *Rebis*. Recuerdo que esa versión dancística de *Ondina* que presentamos en el teatro de Colsubsidio no salió muy bien y me dijo: "Yo quiero volver al texto, con esa versión de solo movimiento no me sentí bien". Además, el público reaccionó de una manera incluso agresiva. La gente gritaba: "¡No entendemos nada!", "¿Qué es esto?" Ella siguió. La obra estaba presupuestada para que durara 20 minutos. Pero era María Teresa, la obra duró 45 minutos, y ella desafiando al público.

Después. Decidí trabajar con el cuerpo desnudo, con maquillaje blanco y negro, con toda la simbología que habíamos encontrado juntos durante el proceso de creación de *Ondina*. Ahí nació *Rebis* que fue un inicio. De allí empecé a viajar, a ser invitado a festivales nacionales e internacionales. En el año 1988 voy a Europa, me instalo en Barcelona y me quedo hasta 1991. Barcelona fue el cuartel general de operaciones, mientras viajaba con mi trabajo y creaba nuevas obras. En 1989 estuve en el Festival San José por la paz en Costa Rica, allí conocí al bailarín costarricense Humberto Canessa. Vivimos juntos, creamos juntos en Barcelona. Creamos una obra que se llamó *Sol Níger* que era una relectura de una versión que había creado para la bailarina Elsa Valbuena. Esta obra era un solo para una mujer, una obra influida también por la simbología hermética de la alquimia, y por *La Melancolía* de Dureró. La retomé y la transforme con Humberto y la convertimos en un dueto que fue como una especie de reflexión sobre el descubrimiento de América, un poco basado en el texto de Todorov como punto de partida. Y bueno, ¡ya estamos en los noventa!

ANA MARÍA VALLEJO: Nace entonces el gesto social del trabajo con la comunidad. Relacionas ese trabajo con el trabajo creativo. Me gustaría que hablaras de esa filosofía del cuerpo que encierra tu creación, como artista y como formador del Colegio del Cuerpo.

ÁLVARO RESTREPO: Pues justamente en el año 1991, cuando regresé a Colombia a empezar de ceros, le pedí ayuda a Ramiro Osorio para crear mi escuela. Siempre había tenido el sueño de crear una escuela de danza. Tengo varios puntos de partida para esa filosofía y esa inquietud por la pedagogía, por el trabajo con los niños, con los jóvenes, con la gente de escasos recursos, con las oportunidades y con el poder transformador del arte, curativo también y de enaltecimiento y de dignificación. Todo eso que sabemos puede lograr el arte cuando se trabaja bien. Remonto esos orígenes a varias cosas. Primero, siempre hablo de mi abuela, de mi tía abuela Maruja de León en Cartagena, que era organista, pianista y directora de la escuela de música de Cartagena en el conservatorio. Una mujer fabulosa, un personaje único realmente, muy espiritual, una artista, a quien yo llamo "el oasis de mi infancia". Pasé las vacaciones siempre con ella, solo, escapándome de Bogotá, escapándome del colegio San Carlos,



escapándome del frío, escapándome de todo. Entonces Maruja fue mi refugio y me inculcó el amor por Cartagena, me inculcó el amor por la gente, el amor por el arte, y el arte como vehículo de transformación humana, espiritual.

Luego, hay otro antecedente importante que es la lectura de *La Consagración de la Primavera* de Alejo Carpentier. Ese libro es fundamental porque me dio esa idea de poder crear un proyecto contemporáneo y osado. A partir de él confié en el poder de revelar, a través de este trabajo con el cuerpo, esos cuerpos extraordinarios que hay allá en Cartagena; su gente, con una naturaleza y una inteligencia corporal extraordinaria y con toda su herencia afro-mestiza. Creí en la posibilidad de revelar, además, a través de ese trabajo, la realeza, porque yo pienso que allí llegaron príncipes. A nuestras tierras americanas llegaron príncipes y sacerdotes africanos, gente muy importante, encadenada como animales. Y este trabajo siento que ayuda a revelar esa dignidad y esa belleza. Por eso, *La Consagración de la Primavera* fue un ejemplo de lo que hizo este personaje de la mujer con los bailarines de santería en La Habana.

La otra gran motivación fue el trabajo que hice durante dos años con el padre Javier de Nicolás, trabajando con niños de la calle: en Chocó, el Urabá antioqueño y Bogotá. Eso también me partió la vida en dos y me dijo que la vida es otra cosa, es vocación de servicio. Y me di cuenta hasta qué punto un niño es capaz, siempre lo digo, de tomar decisiones trascendentales para su vida, cuando la vida se lo impone. Por ejemplo, esos niños que a los cuatro años se habían venido de Los Santos, Santander. Un niño que adopté en esa época, porque no aguantaba las palizas de su padrastro, y se vino a enfrentar la vida solito, durmiendo en un sótano de la avenida Jiménez, en Bogotá. Esas historias son tremendas y a mí me partieron la vida en dos. Y dije: “Bueno, el teatro puede ser una herramienta pedagógica muy importante para ayudar a estos niños”. Yo los veía como niños actores, niños guerreros, con máscaras. Exorcizar todo esos dolores. Ahí es donde aparece el teatro como una herramienta pedagógica para trabajar con personas en esta situación. Entré a estudiar teatro porque me dije: “No sirve solamente el buen corazón o la buena voluntad, hay que tener alguna herramienta real, pedagógica, para poder trabajar”.

Luego aparece también algo que quiero mencionar: mi compañero y maestro en Nueva York, el surcoreano Cho Kyo-Hyun. Él también me rompió todos los paradigmas y me dio otra visión de lo que es el arte y la vida, desde la perspectiva oriental, por supuesto. Había trabajado desde muy niño todas sus danzas budistas, campesinas y cortesanas en ese país extraordinariamente rico en danza como es Corea. Cuando vine a Colombia, trabajamos junto con Emiliano Villegas. Y Cho conoció Colombia, conoció Cartagena, y me dijo: “Usted tiene que venirse a trabajar aquí, usted tiene la obligación de venirse a Colombia y trabajar aquí y hacer su obra aquí, usted tiene que ser el García Márquez de la danza” (*risas*). Me decía: “Mire todos esos bailarines, mire ese que está vendiendo Marlboro, mire ese otro allá, mire”, me decía. Y me abrió los ojos.

Esas cuatro influencias fueron definitivas para venir a hacer lo que hago, y para decidir, en un momento dado, dejar la vida de bailarín.

ANA MARÍA VALLEJO: Parte de esta investigación está consagrada a esa relación entre teatro, cuerpo y lo que llamo "búsquedas espirituales", y tú nunca has ocultado que hay una especie de...

ÁLVARO RESTREPO: Aspecto sagrado...

ANA MARÍA VALLEJO: Sin ser una religiosidad oficial...

ÁLVARO RESTREPO: Sin ser doctrinario.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Crees que hablas de cultivar el espíritu más bien a la manera de Foucault cuando habla de ocuparse de sí?

ÁLVARO RESTREPO: Fíjate que yo pienso que aquí hubo gente que lo hizo también antes que yo, o incluso al mismo tiempo, como Teresa, por ejemplo, ese teatro que venía de Grotowski, todo ese concepto de cuerpo santo.

ANA MARÍA VALLEJO: El problema que surge con una creación como *Inxilio* es muy interesante desde el punto de vista de algunos discursos del arte contemporáneo. Porque se habla mucho de teatro ritual. Sin embargo, si entendemos que el teatro empieza justamente cuando el mito se separa de la liturgia, y ya no hay rito sino espectáculo, no es tan simple hablar de algo como *teatro ritual*. En *Inxilio* invitas a una participación de otra índole, que no es la del espectáculo tal como se concibe comúnmente. Hablemos de esa idea de ceremonia en *Inxilio*.

ÁLVARO RESTREPO: Pues ahora que lo pienso, dos extremos de mi trabajo podrían ser: *Rebis* e *Inxilio*. Las personas que aparecen en esta última obra son personas que están instaladas en Bogotá, personas en situación de desplazamiento, agremiados en asociaciones de desplazados.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Los indígenas también?

ÁLVARO RESTREPO: Si, ellos son de la ONIC, todos son desplazados residentes en Bogotá. Había un caso dramático, uno de esos indígenas que participan en el círculo de la palabra, el abuelo que está con el niño...

ANA MARÍA VALLEJO: Sí me acuerdo...

ÁLVARO RESTREPO: Este abuelo tiene una versión impresionante, le mataron a su hijo, el padre del niño, y el sale desesperado huyendo con su nieto y se monta en un avión. En una de esas salidas en desbanda, lo montan en un avión y



le dicen que lo van a llevar a Neiva. Al final, el avión no va a Neiva, sino a Bogotá. Aquí los sueltan, y él de repente se encuentra en la mitad de la ciudad Bogotá, con su nietecito caminando, es una película.

ANA MARÍA VALLEJO: El desarraigo.

ÁLVARO RESTREPO: El desarraigo total. Finalmente se ha logrado ubicar, lo han acogido en diferentes asociaciones de desplazados, de indígenas desplazados, así los contacté. Todos eran residentes en Bogotá, de todas las regiones del país, pero sobre todo del Tolima. Supongo que sucedió mucho allá, quién sabe, o quizás fue casualidad, y nos tocó trabajar con un grupo muy grande del Tolima. Había gente de todas partes: de la costa, de las selvas, y además, los cien músicos de la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Para mí fue muy significativo. Todos esos músicos vestidos de frac, tocando esta Sinfonía de las Lamentaciones de Henryk Górecki, con esta soprano magnífica que es Sarah Cullins cantando con ellos.

ANA MARÍA VALLEJO: Una relación fuerte.

ÁLVARO RESTREPO: Sí, ellos al inicio decían: “Esta música tan extraña, tan lejana”. Entonces, yo les decía “¡No!, esto no es sobre el desplazamiento en Colombia. Esto es sobre la humanidad”; porque qué otra cosa ha sido la historia de la humanidad, si no desplazamiento, migraciones, éxodos.

ANA MARÍA VALLEJO: Y ese gesto del cuerpo, es decir, caminar.

ÁLVARO RESTREPO: Yo me quedé con la frustración de que esta obra, que primero fue tan costosa, esta producción del Bicentenario, solo la presentamos dos veces. La difusión fue muy escasa, mucha gente ni se había enterado de que eso ocurrió. Hay un documental muy bueno que hizo Claudia Bermúdez, dura una hora, con entrevistas y todo el proceso de creación. Dos funciones y se acabó, semejante inversión y semejante esfuerzo. Vi la obra montada, tú sabes cómo es eso, cuando uno ve la obra que se produce, cuando nace.

ANA MARÍA VALLEJO: Ahí entendiste cosas.

ÁLVARO RESTREPO: Sí, lo que hubiera podido hacer y lo que quiero hacer.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Qué quieres hacer?

ÁLVARO RESTREPO: Eso que tú has mencionado: la marcha, las caminatas, todo el primer movimiento de la *Sinfonía de las Lamentaciones*. Yo quiero que solo sea un caminar constante y continuo. Además, el segundo día encontré algo que fue impresionante. Les pedí a los bailarines del Colegio y a los actores que estaban con nosotros que fueran cayendo. Lo hacían e iban quedando allí, y la gente

tenía que seguir. De repente, venía otra masa y casi que les pasaba encima. Para mí, ver esa imagen era como una cosa bíblica. Ver este éxodo, estas personas con estas mantas, esas masas moviéndose, casi que la obra hubiera podido ser solo eso, un caminar sin fin.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Incluso los desplazados están ahí en calidad de artistas?

ÁLVARO RESTREPO: Exactamente, y yo creo que eso fue lo más extraordinario que yo sentí, que en un momento dado, entendieron que no estaban simplemente participando. Ellos fueron artistas en su momento. No quisimos entrar tampoco en el psicodrama y en las historias individuales, porque no hubiéramos salido de allí, de una catarsis; habría sido interminable. Por eso, yo le había pedido a cada uno de ellos que en su manta escribieran algo, el nombre de alguien, un lugar geográfico, algo que ellos quisieran portar en su cuerpo como su territorio. Por eso, la primera imagen, que tampoco pude desarrollar como quise, era la entrada inicial, esa procesión donde están las mantas en el piso. Yo quise hacer ahí un tapete rojo, un *Red Carpet* –de esos que están tan de moda en el mundo entero, que me parecen tan ridículos, esos para los VIP– para que entraran caminando por esa alfombra roja, que luego se convertía en las mantas que le da la Cruz Roja a los refugiados del mundo.

La alfombra roja me parece fundamental. Tuve esa imagen de los presidentes, de la gente de Hollywood, de toda esa ridiculez, pero traída ahora para que estas personas caminaran y contaran su historia sin palabras.

ANA MARÍA VALLEJO: ¿Y el trabajo sonoro?

ÁLVARO RESTREPO: Esa obra se llama *Rodeado por lágrimas*, de esa colección de llantos que recolectó Oswaldo Maciá en archivos del mundo, para luego construir esa escultura sonora con el compositor inglés Michael Nyman.

Para mí, vino el tema de la marcha también por el subtítulo: *El sendero de lágrimas*. Esto viene de ese episodio muy serio de la historia de los indios norteamericanos, del que supe cuando yo estuve en Oklahoma, hace algunos años, por un intercambio con la Universidad de ese estado. Oklahoma es un territorio donde hay una gran presencia de nativos norteamericanos. *The trail of tears* es el nombre que le dieron los pueblos Cherokee y Chacta a ese camino que hicieron desde sus territorios, ancestrales y sagrados, hasta las infames reservas donde los metieron y los alcoholizaron. Durante ese trayecto murieron aproximadamente cinco mil personas, de modo que todo el camino fue de lágrimas, pues eran hombres dejando sus tierras, sus bosques, sus montañas, sus búfalos.

ANA MARÍA VALLEJO: *Inxilio*, ¿de dónde vino esa palabra?



ÁLVARO RESTREPO: De Juan Manuel Roca. Quien me refirió esa palabra fue el fotógrafo Jorge Mario Múnera. Un día yo fui a hablar con él, porque me interesaba mucho conocer su trabajo. Me tocan muchísimo sus obras, precisamente porque no ha sido un fotógrafo sensacionalista, sino que ha buscado retratar el dolor con dignidad.

ANA MARÍA VALLEJO: Tú hablas del dolor como una dimensión importante del trabajo creativo: el dolor, el cuerpo que se duele y sufre.

ÁLVARO RESTREPO: Sí, yo le pregunté a Jorge Mario quién sería el gran fotógrafo del sufrimiento de este país, y me dijo: “El gran fotógrafo del *inxilio*...”. Yo me sorprendí por la palabra y le pregunté. Entonces continuó: “Del *inxilio*”. Y yo pregunté: “¿esa palabra existe?” Así fue como me contó que era de Juan Manuel Roca, quien la había utilizado para referir el *exilio* interior. No sé si en los términos del exilio masivo o individual. Esta palabra me impresionó muchísimo, llamé a Juan Manuel y le pedí permiso, quería utilizar esa palabra. Le dije: “¿Me la regalas, me la prestas? No sé si la inventaste tú, pero me parece absolutamente hermosa, muy sugestiva”.

ANA MARÍA VALLEJO: Tú defiendes la belleza como una dimensión importante en tu trabajo individual y con el Colegio del Cuerpo, como una posibilidad para todo ser humano.

ÁLVARO RESTREPO: El derecho a la belleza, yo creo en eso profundamente, más que en la belleza misma. Ayer hablamos en un encuentro que hubo aquí en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, sobre pedagogías y sobre lo que el arte le aporta a la educación. Yo creo que lo que justamente el arte aporta es una dimensión poética: al ser humano, a la sociedad y a esta vida, a este corto tránsito por este mundo. No la poesía entendida como un género, sino como un estado del alma, un estado de espíritu. Creo que el arte y la poesía tienen esa capacidad de embellecer la vida, de dignificarla y de sacralizarla.

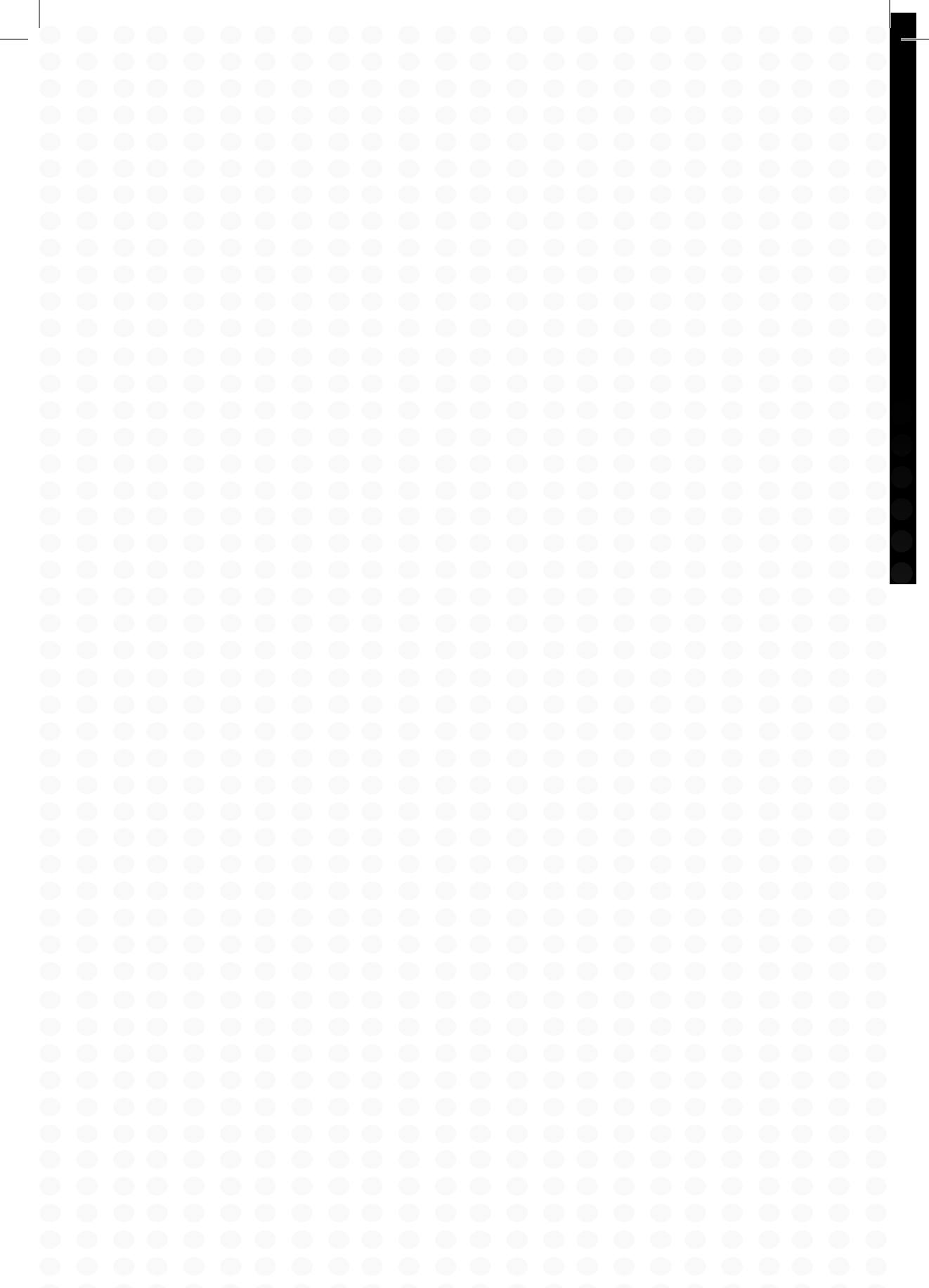
Yo creo que nosotros nunca hemos hablado del cuerpo ideal de la danza, de un arquetipo o un estereotipo, de un paradigma de condiciones físicas. Nosotros hemos redefinido también el talento, entendido más que aptitud como actitud. El talento como fuego, convicción, deseo, decisión. Si uno tiene todo, pero no tiene el fuego, no tiene nada, está apagado. Yo creo que, en ese sentido, el cuerpo ideal tampoco existe. Lo que sí existe es el ser ideal. Yo he visto muchachos que han llegado al Colegio del Cuerpo con cero condiciones para la danza: sin flexibilidad, sin rotación, sin buenos pies. Lo que se busca siempre en los cuerpos de los bailarines es que tengan la actitud correcta. Con esa actitud construyen un cuerpo, su cuerpo, no el cuerpo con mayúscula de la danza, si no el cuerpo de cada uno. Y en ese

sentido hemos tratado, estamos en esa lucha, de redefinir el término contemporáneo o lo que es la contemporaneidad.

Primero por el tema del tiempo, eso nos interesa tanto como el tema del cuerpo. Estos dos son en últimas sinónimos. Yo creo que nosotros tenemos que redefinir nuestra contemporaneidad, específicamente, en la fluctuación de esa gran diversidad de estados y formas de ser en el tiempo. Esto resulta una tarea necesaria, ya que lo contemporáneo siempre nos ha sido dictado desde afuera. Son los europeos los que nos dicen: “eso es contemporáneo, eso es exótico, eso es étnico, eso es vanguardista, eso está pasado de moda, etc.” Nosotros tenemos otros tiempos y un territorio múltiple. Nosotros tenemos que crear, revelar y defender nuestra propia contemporaneidad. Considero importante rescatar a Vasconcelos, a Martí, a todos esos grandes pensadores, que se dieron cuenta de que aquí está el futuro, aquí hay una nueva sangre, aquí hay una nueva voz.

En el campo de la danza, somos pueblos que poseemos una danza viva, pues somos bailarines naturales, pero estamos mandando a nuestros jóvenes a que aprendan a bailar en Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Tenemos que dialogar con la contemporaneidad de ellos desde nuestra contemporaneidad. Por ejemplo, el tema de la identidad también es otro concepto que me interesa discutir e interiorizar; nos han puesto el tema de la identidad como una camisa de fuerza. A mí me interesa la identidad colectiva, pero sobre todo, la identidad individual, la del sujeto, ese ser único e irreplicable, esa galaxia particular que es cada ser humano. Eso es lo que yo les digo a los muchachos: “Cada cuerpo es un universo, como tu danza. Lo que nos interesa es descubrir tu lenguaje, nadie se mueve como tú”. Entonces, sí, podemos aprender técnicas, trabajar en compañías, colectivos, en el cuerpo colectivo, pero siempre a partir del descubrimiento del cuerpo individual y de la identidad propia, de la personalidad creativa de cada uno. Esa es la lucha.





Bibliografía



AGAMBEN, Giorgio. "¿Qué es lo contemporáneo?". Traducción de Verónica Nájera. Salonkritik [en línea]. http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php [citado el 1 de diciembre de 2008].

AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-Textos, 2010.

ARCILA, Gonzalo. *La imagen teatral en La Candelaria*. Bogotá, Editorial Teatro La Candelaria, 1998.

ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1975.

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus, 1999.

BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona, Ediciones Península, 1994.



DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris, Actes Sud – Papiers, 2010.

DIEGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007.

DUQUE, Fernando y PRADA, Jorge. *Santiago García. El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores, Ministerio de Cultura, 2004.

Elemental. Vida y obra de María Teresa Hincapié. Grupo de Investigación "En un lugar de la plástica". Julián Serna, Nicolás Gómez y Felipe González. Bogotá, Laguna Libros, 2010.

ESCUADERO, Jesús Adrián. "Estéticas feministas o de cómo hacer cosas con el cuerpo". *En: Anales de Historia del Arte* 13, 2003, p. 287-305.

GÁMEZ, Javier. "Apuntes sobre *Infierno* de Víctor Viviescas". Documento de Word inédito, 2012.

GÁMEZ, Javier. "Reflexiones sobre la dramaturgia de Fabio Rubiano". Documento de Word inédito, 2012.

GARCÍA, Santiago. Notas sobre *Nayra, la memoria*. *En:* http://www.sigtemedia.net/teatro/general.php?idmg=2&idp=7&desc_prin=Nayra, 2012.

GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro, volumen 2*. Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 2002.

GIRALDO, Diego León. "Los personajes de La Candelaria". *En: El Tiempo*, Bogotá (viernes 25 de junio de 2004), p. 2. (3).

GRANDE, María Ángeles. "Hacia un teatro sagrado: dimensiones míticas de la modernidad teatral". *En: El teatro y lo sagrado. De M. Ghelderode a F. Arrabal*. Coordinación y edición: Francisco Torres Monreal. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2001.

HWATIN, Emil. "Terminal spectator and the other strategies". En: *Inter Akta* No. 4, p. 19-22.

KLAUS, Händl. *Ich Ersehne die Alpen; So Entstehen die Seen = J'aspire aux Alpes; Ainsi naissent les lacs*. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. Serie de extractos escogidos por CHEVALLIER, Jean-Frédéric del libro *Postdramatisches Theater*. En: *Coloquio Internacional sobre el gesto teatral contemporáneo* (noche de teatro) Alemania/Colombia/España/Francia/México, México D.F. UNAM/Escenografía/Proyecto 3, 2004, p. 32.

LOZANO, Carlos Enrique. *Los difusos finales de las cosas*. México, Editorial Paso de Gato, Cuadernos de Dramaturgia Internacional, No. 8, 2004.

LOZANO, Carlos Enrique. *Teatro Escogido 2001-2005*. Cali, Editorial Universidad del Valle, 2008.

MAPA TEATRO, *Ansío Los Alpes; así nacen los lagos*. (Texto de puesta en escena inédito). Bogotá: 2007.

MNOUCHKINE, Ariane. "El teatro es oriental...". En: *Tendencias Interculturales y Práctica Escénica*, edición a cargo de DAVIS, Patrice y ROSA, Guy. México, Grupo Editorial Gaceta, 1994.

MOLANO, Alfredo. "Inxilio, exiliados en su propia tierra". En: *El Espectador*, Bogotá (18 de diciembre de 2010).

MORALES, Noé. "Cuerpo y escritura en la dramaturgia contemporánea: hacia una metafísica de la escena". *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*. México: Año 6, Número 30, julio-septiembre de 2007, p. 46-49.



MORRIS, Hollmann. Programa CONTRAVÍA. Capítulo: "La verdad de la masacre de San José de Apartadó". <http://www.youtube.com/watch?v=LBK2NTL7gRM&feature=relmfu>

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Madrid: Amorrortu Editores de España, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid, Arena Libros, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

RESTREPO, Álvaro. "Epistemología de la Danza-Teatro". En: *Dirección Escénica. Memorias del Taller Nacional*. Bogotá, Colcultura, 1994, p. 183-201.

RESTREPO, José Alejandro. *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte. Ediciones Uniandes, 2006.

RESTREPO, Natalia. "Reseña escrita de mi obra". Texto en formato pdf. Medellín, 2012.

ROLDÁN, Natalia. "Instrucciones para vendar una herida. El poder del *performance*". *Revista Arcadia* No. 85 (2012). Bogotá, Arcadia, 2012, p. 20-21.

RUBIANO, Fabio. *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*. Texto en formato pdf. En: <http://www.petrateatro.com>

SANDOVAL, Rosemberg. *Mugre*. En: <http://www.rosebergsandoval.com/mugre.htm>

SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*, nouvelle édition révisée et augmentée. Belfort: Circépoche, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre y NAUGRETTE, Catherine. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, «Circé | poche», p. 44.

SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno*. Madrid, Ediciones Dyckinson, 2011.

Teatro La Candelaria, 45 años. Bogotá: Ministerio de Cultura –Teatro La Candelaria–, Milenio Editores e Impresores, 2011.

“Tres piezas de La Candelaria”. Redacción Cultura. En: *El Tiempo*, Bogotá (viernes 20 de agosto de 2004), p. 2 (7).

URIBE, María Victoria. "Una alucinación en medio del desierto. La obra de Mapa Teatro en el Festival Iberoamericano de Teatro". (Texto impreso inédito), 2008.

VALENCIA, Luis Fernando. Notas a la exposición *CUERPO ERRANTE. Diez años / Diez Performances* de Natalia Restrepo. En: <http://www.casatrespacios.org/CASATRESPATIOSPAGINAINGLES/PastExhibitions.htm> Medellín, 2010.

VALENCIA, Victoria. *Alcaparras, cuaderno de acotaciones de Estanislao en el Estuario*. Medellín, Sílabas Editores, 2012.

VALENCIA, Victoria. *Pernicia niqúitao*. Texto en formato Word, 2003.

VALENCIA, Victoria. ¿qué vas a decir rosalba? Texto en formato Word, 2007.

VALENCIA, Victoria. *Rubiela Roja*. En: Revista *Conjunto*, Casa de Las Américas, No. 141, La Habana, junio-diciembre 2006.

VIVIESCAS, Víctor. Apuntes de clase, Maestría en Dirección y Dramaturgia, Universidad de Antioquia, 2012.

VIVIESCAS, Víctor. “Dramaturgia colombiana: El hombre roto”. En: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/141/victor-viviescas.htm>, junio-diciembre de 2006.



VIVIESCAS, Víctor. *Historia del fin del mundo*. México: Ediciones y Producciones Escénicas Paso de Gato – Cuadernos de dramaturgia internacional 7, 2010.

VIVIESCAS, Víctor. *Infierno*, material dramático. Beca de apoyos a la creación 2011- Iberescena [en línea]. <http://www.iberescena.org/imagen2/file/1306831530-INFIERNO-TextoFinal-Version%204-Febrero%202011.doc%20%281%29.pdf>

VIVIESCAS, Víctor. *Teatro*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2000.

WARR, Tracey y JONES, Amelia. *El cuerpo del artista*. Londres, Phaidon Press Limited, 2006.



Este libro
se terminó de imprimir
en la ciudad de Bogotá
en el mes de noviembre de 2012.
La tipografía utilizada fue
Cambria y Myriad Pro.