

HOJAS

UNIVERSITARIAS

0 8 2 • 2 0 2 0

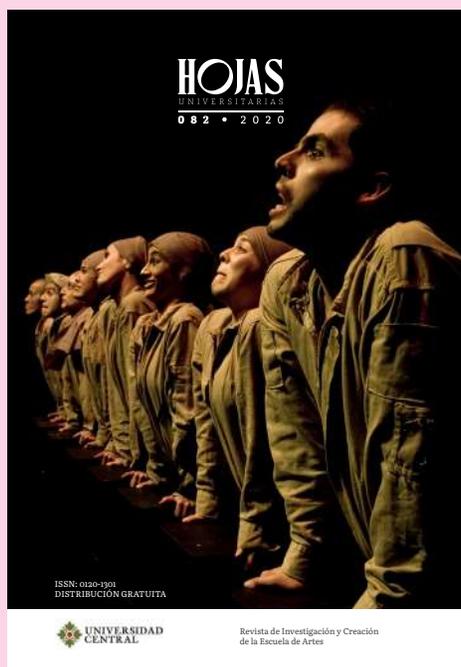


ISSN: 0120-1301
DISTRIBUCIÓN GRATUITA



UNIVERSIDAD
CENTRAL

Revista de Investigación y Creación
de la Escuela de Artes



Consejo superior:

Rafael Santos Calderón (presidente),
Jaime Arias, Fernando Sánchez Torres,
Flor Ángela Plazas
(representante de los docentes),
Bryan Camilo Rodríguez
(representante de los estudiantes)

Rector:

Jaime Arias

Vicerrector académico:

Óscar Leonardo Herrera Sandoval

Vicerrectora administrativa y financiera:

Paula Andrea López López

Vicerrector de programas:

Jorge Hernán Gómez Cardona

HOJAS UNIVERSITARIAS, N.º 82 • BOGOTÁ

ISSN: 0120-1301

Revista de Investigación y Creación
de la Escuela de Artes

Alejandra Flórez
Directora

Comité Editorial

Aleyda Gutiérrez Mavesoy, Sergio González,
Adriana Marín Urrego, Óscar Godoy Barbosa.

Correspondencia

Departamento de Creación Literaria
Universidad Central
Calle 21 n.º 4-40, Edificio Lino de Pombo
(3.er piso), Bogotá, D. C., Colombia,
hojasuniversitarias@ucentral.edu.co



Salvo que se especifique de otra manera, los contenidos de *Hojas Universitarias* están publicados de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons 4.0 Reconocimiento-NoComercial-SinDerivadas (CC BY-NC-ND). En consecuencia usted es libre de copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos de manera apropiada, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

PREPARACIÓN EDITORIAL

Asesoría: Coordinación Editorial - CRAI

Diseño y diagramación: Julián Patarroyo

Corrección de textos: Makerspace Editorial

Fotografías de apoyo: Programa de Arte
Dramático -Universidad Central • Las demás
fotografías que acompañan los textos son de

acceso abierto. Tomadas de: <https://www.flickr.com/>

Las ideas aquí expresadas, lo mismo que su escritura, son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no comprometen a la Universidad Central ni la orientación de la revista.

- 004 **Presentación**
 008 **Colaboradores de este número**

Aproximaciones al Arte y a la Creación Literaria

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| 013 | Antígonas en Latinoamérica
por Sofía Sánchez Gil | 065 | El trabajo corporal
por Fabián Velandia |
| 026 | ¿De qué está hecha la libertad?
por Felipe Botero Restrepo | 071 | Maeterlinck: el sujeto inerte y lo inefable
por Alexandra Aguirre Rojas |
| 045 | En la hondonada solitaria está el universo
por Lylyan Rojas | 083 | Santiago años sin cuenta
por Gilberto Bello |
| 057 | El rol de la respiración
por Alejandra Guarín Gutiérrez | | |

Creación Artística y Literaria

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 093 | Homenaje fotográfico a la carrera de Arte Dramático de la Universidad Central | 112 | Monólogos
Andrea García
por Vanessa Pérez |
| 106 | Homenaje a Héctor Bayona
Un actor
por Gilberto Bello | 115 | Carlos Martínez
por Daniela Mahecha |
| 109 | Héctor Bayona, el abuelo de mi familia teatral
por Juan David Giraldo Andrade | 119 | Diego Barragán
por Daniela Mahecha |
| | | 122 | Germán Moure
por Diego Naranjo |
| | | 125 | Livia Esther Jiménez
por Natalia Soriano |

Recomendados

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 130 | Amores libres
por Mateo Caballero | 136 | El Cuentonomikón
por Alexandra Aguirre Rojas |
| 132 | Antonio y Cleopatra
por Juan Manuel García Zárate | 140 | Muerte de una sombra
por Ana María Suárez Santos |
| 144 | IX Concurso Nacional de Cuento para Bachilleres | | |
| 157 | Cómo publicar en Hojas Universitarias | | |
| 158 | Agradecimientos | | |

Presentación

Hojas Universitarias

82

Ante la irremediable vorágine de cambios y adaptaciones a las que nos vimos enfrentados como humanidad durante el 2020, pocos fueron los procesos que lograron mantenerse al margen. Prácticamente, se podría pensar que ninguno, pues, si bien algunos grupos sociales se vieron menos golpeados que otros, de una u otra forma hasta las minorías más aisladas fueron testigos del cambio, como lo demuestra aquella estremecedora fotografía de una mujer yanomami que observa incrédula un tapabocas que sostiene entre sus manos, a escasos centímetros de las perforaciones tribales de su rostro.

En este nuevo panorama, aún resulta evidente que uno de los campos con mayores afectaciones es el de las artes y las humanidades, toda vez que en tiempos de crisis siempre tendemos a pensar en la relevancia inmediata de aquellas disciplinas que “mueven el mundo” en términos de la economía y el mercado. Sin embargo, no hay mejor momento para recordar que son precisamente estos campos de estudio los que nos permiten entender mejor lo verdaderamente esencial de nuestra existencia. El hecho de que algunas de las obras de arte y piezas literarias más emblemáticas de la historia hayan surgido en los tiempos más sombríos, da cuenta de ese rol formativo y revelador.

Para Faulkner, a través de sus libros, los escritores encienden un fósforo diminuto en medio de la rotunda oscuridad que puede

rodear a los lectores. Nada dice más del papel fundamental que jugamos quienes desarrollamos nuestro quehacer alrededor de las artes y las humanidades, en aras de sacar a flote la verdadera importancia de este insumo en tiempos de contingencia que enlutecen al mundo entero. Somos nosotros los encargados de transmitir este mensaje lenitivo al mundo; porque, como bien refiere Javier Cercas, “toda literatura auténtica es literatura comprometida, al menos en la medida en que toda literatura auténtica aspira a cambiar el mundo, cambiando la percepción del mundo del lector, que es la única forma en que la literatura puede cambiar el mundo”.

Aun cuando las dificultades y las tristezas se convirtieron en algo cotidiano, muchos nos vimos en el imperioso apuro de reforzar los vínculos fraternales para poder sobrellevar la coyuntura. De esta manera, empezamos a apelar a la solidaridad como una nueva forma de vida y de tejernos en una unidad frente a la cual es imposible mantenerse ajeno. En medio de estos procesos unitarios que, asimismo, surgieron en nuestra institución —casi en una emulación orgánica de la realidad—, sentimos la necesidad de estrechar los lazos editoriales entre los diferentes programas académicos, ya entrados en movimientos intempestivos, como en el caso del Departamento de Arte Dramático, que debió enfrentarse al cierre poco antes de la pandemia.

En razón a esto, la revista *Hojas Universitarias* —que también enfrenta su propio proceso de transformación, al acoger ya no solo los temas relevantes en el campo de la literatura y la creación literaria, sino también todos aquellos inmanentes al campo de las artes y las letras en general— decidió estrechar lazos con los compañeros de Arte Dramático, en un homenaje que busca resaltar el trabajo desarrollado durante años por los docentes de la carrera, los administrativos y el equipo del Teatro Libre. Así mismo, es importante destacar la intención de rendir homenaje a una disciplina que con estoicismo ha sabido mantenerse en pie y reinventarse, a pesar de las dificultades y la tempestad de los tiempos actuales.

Con este objetivo, hemos destinado los tres acápitales fundamentales de la revista para la reflexión en torno a algunos de los elementos más importantes de este tema, a saber: “Aproximaciones al Arte y la Creación Literaria”, en el que se desarrollan los artículos académicos y las investigaciones pertinentes; “Creación Artística y Literaria”, en

el que buscamos recoger algunas obras de arte y piezas literarias que versen sobre el asunto central; y, finalmente, “Recomendaciones”, en donde los lectores podrán encontrar reseñas y recomendaciones sobre obras de teatro, películas, obras de arte y libros.

En “Aproximaciones al Arte y la Creación Literaria”, empezamos nuestro recorrido con “Antígonas en Latinoamérica: cartografías de maternidad y resistencia social” de Sofía Sánchez, quien problematiza una realidad social a partir de la obra de Sófocles, cuyas adaptaciones, reinterpretaciones y lecturas son la base para que Antígona se convierta en símbolo de las madres latinoamericanas que han visto su maternidad interrumpida a causa de la violencia. A continuación, Felipe Botero Restrepo analiza el concepto de contingencia aplicado al trabajo del actor, a partir de la definición que del mismo ha hecho el teórico y maestro de actuación Jorge Eines, en “¿De qué está hecha la libertad?”. Seguidamente, en “En la hondonada solitaria está el universo”, Lylyan Rojas nos ofrece su perspectiva acerca de las funciones del arte, específicamente el teatro, para lo cual recoge conceptos como el acto creador, el teatro como memoria histórica y el teatro al servicio de las hegemonías. Luego, Alejandra Guarín Gutiérrez estudia el movimiento a partir de la respiración para integrar el cuerpo, el pensamiento, la emoción y la expresión en beneficio de los procesos de encarnación actoral, en “El rol de la respiración en el proceso de activar la conciencia corporal en función del trabajo actoral”. Posteriormente, en “El trabajo corporal en la formación actoral del Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central-Teatro Libre”, Fabián G. Velandia reflexiona en torno a la creación y el trayecto de la Escuela del Teatro Libre, así como el proyecto principal de formar actores que entiendan la importancia del trabajo riguroso del cuerpo en el camino actoral. Enseguida, Alexandra Aguirre busca trazar una relación en la obra primera del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck con los supuestos del simbolismo, en “Maeterlinck: el sujeto inerte y lo inefable”. Por último, Gilberto Bello nos ofrece un hermoso ejercicio narrativo, configurado en jornadas, en el que nos acerca a Santiago García, director de la obra teatral *Guadalupe, años sin cuenta*, en “Santiago años sin cuenta”.

Por otra parte, en “Creación Artística y Literaria”, abrimos el telón con una merecida celebración fotográfica, que recoge escenas emblemáticas de algunos montajes realizados entre el 2008 y

el 2019, por estudiantes pertenecientes a diferentes semestres de la carrera de Arte Dramático, así como afiches publicitarios diseñados exclusivamente para las Temporadas Estudiantiles, con una presentación inicial de Adriana Marín Urrego. A continuación, el acápite se consagra en un homenaje a Héctor Bayona, considerado uno de los mayores representantes del teatro en Colombia y una de las personas que más ha contribuido a consolidar este arte en el país como uno de los creadores del Teatro Libre, en el cual se desempeñó por más de cuarenta años y se dedicó a enseñar para compartir su arte y su experiencia con las siguientes generaciones. En razón a esto, un grupo de estudiantes de Creación Literaria concibieron una serie de monólogos con base en entrevistas realizadas a algunas de las personas que tuvieron la oportunidad de compartir con él y crecer a su lado, precedidos de una nostálgica introducción de Gilberto Bello.

Finalmente, en la sección de “Recomendaciones”, Mateo Caballero y Ana María Suárez nos ofrecen sendas reseñas de las películas *Como nuestros padres* y *La muerte de una sombra*, de Laís Bodanzky y Tom van Avermaet, respectivamente. Asimismo, Juan Manuel García Zárate y Alexandra Aguirre nos cuentan sus experiencias escénicas ante las obras *Antonio* y *Cleopatra* de Simon Godwin y *El Cuentonomikón* de Oskar Corredor.

Con la intención primordial de transmitir este mensaje lenitivo al mundo, compartimos esta nueva imagen de la revista, que adopta una nueva dirección editorial, con la colaboración del Semillero de Investigación-Makerspace Editorial de la carrera de Creación Literaria. Sea esta la oportunidad para destacar y agradecer el trabajo realizado por quienes dieron vida y gestión a este proyecto cultural durante tantos años, a quienes esperamos honrar con las recientes propuestas académicas y estéticas.

Bajo la firme convicción de imprimir en este trabajo buena parte de nuestra esencia, dedicación, rigurosidad y buenos deseos, guardamos la esperanza de que esta nueva *Hojas Universitarias* pueda brindar la luz de aquel diminuto fósforo en medio de la actual penumbra ◯

Alejandra Flórez
Directora



Sofía Sánchez Gil

Profesora y aficionada al teatro. Sus intereses investigativos se han centrado en el teatro colombiano contemporáneo, concretamente en la relación entre dramaturgia, memoria y violencia política. Recientemente se ha interesado en la creación colectiva como metodología que articula procesos de resistencia civil. Licenciada en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Illinois de Chicago.



Juan David Giraldo Andrade

Estudió Literatura en la Universidad de los Andes entre 2007 y 2012, tiempo en el que estuvo vinculado al Teatro Estudio de los Andes dirigido por Héctor Bayona. Fue cofundador de la productora de contenidos El Chorro en 2012 y paralelamente profesor de Inglés en un colegio privado de Bogotá hasta 2015. Después de haber obtenido su título de maestría en Gestión Cultural de la Freie Universität Berlin en 2018, asumió el cargo de asistente del director administrativo de la Staatsoper Unter den Linden en Berlín.



Juan Manuel García Zárate

Estudiante del programa de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre de Bogotá, miembro cofundador del grupo de teatro Farsacto hasta el año 2017, con el que participó en varios festivales distritales y en dos versiones del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Integrante del Grupo de Teatro Esperanza de los Remedios desde el año 2016.

Colaboradores de este número

**Felipe Botero Restrepo**

Actor y dramaturgo bogotano. Se formó como actor en Madrid, España, donde estudió interpretación con Jorge Eines, y es maestro en Artes Escénicas de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha trabajado con diferentes compañías y grupos teatrales como La Compañía Estable (Pillowman, El Feo, Otelo y Macbeth), Teatro R101 (La bienvenida, Naranja/Azul) y La Barracuda Carmela (Retrato involuntario de Luigi Pirandello, Cómo regresa el humo al tabaco). Ha participado en cine, como actor y narrador, y en televisión. Ha escrito varias obras que han merecido diferentes condecoraciones; asimismo, ha traducido a varios autores de habla inglesa y ha sido docente de varias escuelas de arte dramático y de la Cátedra de Interpretación del programa de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre de Bogotá.

**Ana María Suárez Santos**

Joven escritora bogotana, estudiante del programa de Creación Literaria de la Universidad Central, egresada del Instituto Caro y Cuervo del Diplomado en Griego Antiguo I, merecedora de la primera mención del VI Concurso Nacional de Cuento para Bachilleres de la Universidad Central. Actualmente, se dedica a impulsar el colectivo Pequeños Relatos como cabeza editorial del mismo, además de avanzar en sus estudios universitarios. Es amante ferviente de la literatura y el arte, y está decidida a trabajar en pro del crecimiento de la cultura literaria de su país.

**Fabián Velandia**

Egresado del programa de Arte Dramático de la Universidad Central-Teatro Libre en 2014, y profesor de Movimiento desde 2015. Como actor ha participado con el grupo artístico del Teatro Libre en *Divinas palabras*, *El burgués gentilhomme*, *Marat/Sade*, *Un hombre es un hombre*, *Romeo y Julieta*, *El fantasma de Canterville*, *La evitable ascensión de Arturo Ui*, *El idiota* y en la serie web *La vida es como*. Fue asistente de dirección de *Complacencias musicales* y *Las picardías de Scapin*, productor general del Teatro Libre y actualmente director ejecutivo.



Vanessa Pérez

Egresada del programa de Creación Literaria de la Universidad Central.



Daniela Mahecha

Estudiante de décimo semestre del programa de Creación Literaria de la Universidad Central.



Alejandra Guarín Gutiérrez

Docente y coordinadora del área de Movimiento en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en Convenio con el Teatro Libre.



Diego Naranjo

Estudiante de noveno semestre del programa de Creación Literaria de la Universidad Central.



Gilberto Bello

Docente del Departamento de Arte Dramático.



Natalia Soriano

Estudiante de décimo semestre del programa de Creación Literaria de la Universidad Central.

**Alexandra Aguirre Rojas**

Docente, investigadora y autora en el campo de la historia del arte, la literatura y el teatro. Profesional y candidata a magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia.

**Lylyan Rojas**

Licenciada en Arte Teatral de la Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali. Gestora cultural, actriz y dramaturga de la Compañía Escénica Vórtice, donde ha sido creadora de obras como *Donde habita el tiempo*, *Gesta*, *Entre máquinas* y *Perpetua*. Es asesora de la Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de las Artes-Idartes y adelanta estudios de la maestría en Creación Literaria en la Universidad Central.

**Mateo Caballero Cantor**

Romántico explorador del desorden bogotano, es un escritor de 23 años de edad que considera que la literatura se construye en comunidad. Es actual estudiante del programa de Creación Literaria de la Universidad Central y creador del colectivo cultural Pequeños Relatos. Participó con su poema “Días de revolución” en la antología *21N-100 autores, 100 relatos, 100 palabras-Edición azul*. También ha publicado para medios como *Hojas Universitarias* y *Bogozine* (revista digital).

Aproximaciones al Arte y a la Creación Literaria

- ↪ *Antígonas en Latinoamérica, por Sofía Sánchez*
- ↪ *De qué está hecha la libertad, por Felipe Botero Restrepo*
- ↪ *En la hondonada solitaria está el universo,
por Lylyan Rojas*
- ↪ *El rol de la respiración, por Alejandra Guarín*
- ↪ *El trabajo corporal, por Fabián Velandia*
- ↪ *Maeterlinck: el sujeto inerme y lo inefable,
por María Alexandra Aguirre Rojas*
- ↪ *Santiago años sin cuenta, por Gilberto Bello*

Antígonas en Latinoamérica: cartografías de maternidad y resistencia social



Sofía Sánchez Gil

RESUMEN

La autora introduce una realidad social problematizada a partir de la obra de Sófocles, cuyas adaptaciones, reinterpretaciones y lecturas son la base para que Antígona se convierta en símbolo de las madres latinoamericanas que han visto su maternidad interrumpida a causa de la violencia. Con este objetivo, abarca fenómenos sociales, políticos y de memoria, que a través del teatro deconstruyen narrativas canónicas; así mismo, da cuenta de las diferentes adaptaciones de la obra en escena, en las que las voces de las mujeres víctimas del conflicto armado se unen en un reclamo, como en el caso de las Madres de Soacha, en una configuración del teatro como herramienta de denuncia y justicia.



Palabras clave:

Antígona, mujer, protesta, teatro, violencia.

Antígona se baja de la horca y despierta en un bar de Buenos Aires. Ajena a ese nuevo mundo, desprecia el café que le ofrecen, porque cree que es veneno, e imponiéndose a las anacronías sigue reclamando justicia para ella y para el cuerpo de su hermano, muriendo y reviviendo cientos de veces en escena, sin atisbo de arrepentimiento por ir en contra de la ley de los hombres. Otra Antígona, que se apellida González, busca el cuerpo de su hermano Tadeo. En su pesquisa, recuerda a todos aquellos que desaparecen y mueren por cuenta de las múltiples violencias que suceden en México. De nuevo Antígona, esta vez recorre la pampa argentina del siglo XIX, mientras lamenta la muerte de su hermano en las batallas por la conquista del

desierto. Ocho Antígonas se presentan ante un tribunal simbólico e increpan a su público, denuncian los excesos del Estado colombiano, las ejecuciones extrajudiciales de sus hijos, las persecuciones y los hostigamientos de los que fueron víctimas como respuesta a sus reclamos. Antígonas que aparecen en medio de un cabaret, Antígonas que surgen en las cárceles femeninas¹, Antígonas madres, Antígonas huérfanas, emergen y se transforman continuamente a lo largo de América Latina. La multiplicidad de adaptaciones, reinterpretaciones y lecturas que continúan hasta el día de hoy de la tragedia de Sófocles constituyen un fenómeno dramaturgico sorprendente e interesante, que da cuenta de la persistencia y enorme relevancia de este texto escrito alrededor del 441 a.c. Su representación de la lucha entre los deseos individuales y las imposiciones de la esfera pública ha servido para problematizar realidades políticas y sociales de diferentes eras y latitudes.

En este texto analizo dos adaptaciones de este prolífico corpus dramaturgico en torno al personaje de Antígona: *Antígona furiosa* (1986), de la argentina Griselda Gambaro, y *Antígonas Tribunal de Mujeres* (2014), creación colectiva dirigida por el dramaturgo y poeta colombiano Carlos Satizábal. Dichas adaptaciones no solo ofrecen un interesante corpus para la crítica, dado el amplio repertorio de recursos literarios y escénicos, a través de los cuales intervienen y se apropián del texto clásico, sino que a su vez comparten un mismo tema: la maternidad como un proceso truncado a causa de la violencia.

En la obra de Gambaro, quien fue la primera dramaturga argentina en publicar una adaptación de Antígona, se alude directamente a las Madres de Plaza de Mayo. En el caso de la obra de Satizábal, tanto en la escritura como en el montaje, participaron mujeres víctimas del conflicto armado colombiano, entre las que se encuentran madres de jóvenes que fueron ejecutados extrajudicialmente por las fuerzas armadas del Estado². Resulta paradójico

1• La Fundación Teatro Interno hizo el montaje de *Yo soy Antígona* en el año 2014. La puesta en escena contó con la participación de doce reclusas de la cárcel de mujeres El Buen Pastor de Bogotá, quienes a través de esta analizan las causas de sus condenas y denuncian los abusos de los que son víctimas en el centro de reclusión.

2• En la prensa se conocieron estos casos como “Falsos positivos”. Durante los dos periodos presidenciales de Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010), se ejecutaron más de 4000 colombianos civiles por parte de miembros de las fuerzas armadas, quienes hicieron pasar a estos jóvenes como miembros de grupos guerrilleros.



que sea Antígona, mujer nunca madre y nunca esposa, la vocera de un alegato motivado por una maternidad que se resiste a la violencia y busca la sepultura digna de los hijos.

Antígona y la crítica literaria

Las representaciones y transformaciones del personaje de Antígona han sido un objeto de estudio ampliamente abordado por la crítica literaria. Uno de los ejemplos más notables es el texto *Antígonas*³ de George Steiner (1984), en el cual el influyente crítico reseña los diversos análisis y representaciones de este personaje en el teatro, la ópera y el ballet: “La Antígona de Sófocles no es un texto ‘cualquiera’. Es uno de los hechos perdurables y canónicos en la historia de nuestra conciencia filosófica, literaria y política” (p. 7). Para Steiner, las cargas antagónicas presentes en el texto —las rivalidades entre individuo y Estado, las leyes divinas en contraposición a las leyes humanas y los estatutos éticos del Estado en contraposición al orden familiar— tienen una potencia que trasgrede lo escénico y que ha influido en la literatura y la filosofía de Occidente.

A lo largo de su texto, Steiner se pregunta constantemente: “¿Por qué las Antígonas son verdaderamente *éternelles* y siguen tan cercanas a nosotros en nuestro presente?” (p. 7). Esta pregunta, que acompañó sus reflexiones e investigaciones desde los años setenta, continúa vigente. La crítica contemporánea sigue formulándola, no solo desde Europa, y recuerda que el trabajo de Steiner se centró en representaciones de esta región. Este es el caso de *Antígona: una tragedia latinoamericana* (2015), estudio en el que Rómulo Pianacci rastrea las reescrituras teatrales de Antígona en América Latina desde mediados del siglo pasado.

Su rastreo empieza con la obra *Antígona Vélez*, del argentino Leopoldo Marechal, estrenada en 1952, y llega hasta el año 2014 con *Antígona 1.11.14 del Bajo Flores*, versión también argentina de Marcelo Marán. Pianacci encuentra Antígonas alrededor de trece países

3• Este texto toma las citas de la edición traducida al español, titulada *Antígonas, la travesía de un mito universal para la historia de Occidente* (1996), editada por Gedisa en el año 2020.

latinoamericanos y las enmarca en la categoría “Antígonas criollas”⁴. Entre los hallazgos más interesantes de este estudio destaca la gran diversidad de las problemáticas sociales y políticas que encuentran en la tragedia de Sófocles un posible espacio de representación.

Como no podría ser de otra manera, Pianacci señala que, en todas y cada una de estas adaptaciones o revisiones del drama de Sófocles, la figura de Antígona es la “representante de las mujeres del continente, que reactualiza la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura” (p. 177).

Antígonas del Cono Sur: Griselda Gambaro y la parodización del texto canónico

La exploración del rol femenino que se enfrenta al Estado como eje articulador de la puesta escénica tiene una enorme relevancia en las producciones teatrales latinoamericanas. Este hallazgo ha llamado la atención de otros estudiosos del campo como Brenda Werth, quien en su texto *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina* (2010) indaga por la intervención del teatro en las discusiones en torno a la política y la memoria. Gracias a su revisión es posible identificar que en Argentina se han desarrollado adaptaciones de Antígona en tono de sátira, tragedia, pastiche, cabaret y poesía.

Estas adaptaciones exploran múltiples fenómenos sociales y políticos de la nación, como las disputas que se desarrollaron en el siglo XIX durante “la conquista del desierto”, representadas en la ya mencionada *Antígona Vélez* (1952) de Leopoldo Marechal; las luchas contra el orden patriarcal y los conflictos que estos producen entre Antígona e Ismene, exploradas en la icónica *Antígona* (1988) de Alberto Ure o las secuelas emocionales que la dictadura dejó en sus víctimas, presentes en la adaptación de Jorge Huertas, *AntígonaS: Linaje de hembras* (2001), obra que sucede en Buenos Aires y cuya gran mayoría de personajes son interpretados por mujeres. De este

4• Algunos de los títulos y nacionalidades que hacen parte del corpus de las Antígonas criollas son: Nicaragua, *Antígona en el infierno* de Rolando Steine (1958); Perú, *Antígona* de Sarina Helfgott (1964); México, *La joven Antígona se va a la guerra: Desvario dramático* de José Fuentes Marel.

modo, vemos cómo la tragedia de Sófocles prevalece en la cultura argentina, al convertirse en un espacio de performatividad y enunciación, en el que la representación de las víctimas es fundamental para la politización de la memoria.

Antígona furiosa es una pieza fundacional en este ejercicio dramático de apropiación del texto de Sófocles en la región. La obra, escrita en el exilio que vivió Gambaro como consecuencia de la llamada “guerra sucia” de Argentina, vio la luz en 1986, año en el que fue estrenada en la ciudad de Buenos Aires. Como si fuera una continuación del texto de Sófocles, la Antígona de Gambaro vuelve de la muerte, baja de su horca para exigir el entierro de su hermano Polinices y aparece en un café de Buenos Aires.

La deconstrucción del texto clásico que opera Gambaro se presenta a través de la reducción de elementos esenciales de la tragedia. Esto sucede, por ejemplo, con el coro, el cual es reducido a un solo personaje llamado Corifeo, un sujeto cínico y jactancioso, vestido de traje de calle, que bebe café expectante a las intervenciones de Antígona. Este personaje, que por momentos se convierte en la voz de Creonte, cuando el actor que lo interpreta se mete dentro de un armazón, cuenta con la fiel compañía de un tercer personaje, Antinoo. Los dos hombres se sorprenden por la forma en que la heroína desafía a Creonte y se mofan de ella con un repertorio de expresiones propias del argot porteño. A través de este personaje polifónico —pues a lo largo de la obra interpreta varias voces—, se recuerda el conflicto tebano que le prohíbe a Antígona cumplir con los ritos funerarios de su hermano: “¡El rey lo prohibió! ¡Yo lo prohibí!” (p. 316), increpa Corifeo/Creonte en una misma intervención.

Más adelante, en una nueva referencia al texto de Sófocles, Corifeo se adelanta al desenlace de la historia e interrumpe los monólogos de Antígona con expresiones como: “¡Aburre! ¡No la termina más [...] Si ya sabemos que se muere, ¿por qué no se muere?” (p. 325). Esta radical transformación subvierte el tono formal del coro y le asigna un tono paródico que desacraliza el texto clásico, con lo que además se evidencia la influencia posmoderna que atraviesa la escritura dramática de Griselda Gambaro. Alfonso del Toro, cuyos múltiples estudios se han enfocado en delimitar las características de la posmodernidad teatral, la define como un conjunto de recursos textuales y escénicos ambiguos, discontinuos y subversivos. Así

mismo, el giro posmoderno se caracteriza por la deconstrucción de textos canónicos mediante la inclusión de lenguajes cotidianos, que posibilitan la introducción de elementos intertextuales e interculturales, tal y como ocurre en la *Antígona* de Gambaro.

El tono paródico y contestatario permite que referencias históricas y políticas de la dictadura argentina permeen las estructuras semánticas del texto clásico. Esta estrategia ha sido determinante en la vigencia del texto que escribió Gambaro en la década de los ochenta, cuyas representaciones seguían ocupando carteleras teatrales de Buenos Aires en los meses previos a la pandemia Covid-19; a su vez, el texto ha sido reescrito por diversas compañías. Un grandioso ejemplo es la representación dirigida por Sylvia Torlucci y Teresa Sarraile en el año 2011, quienes multiplicaron a *Antígona furiosa* en tres actrices de diferentes edades, con la intención de destacar el carácter universal y atemporal de este personaje: “tres edades, tres energías, tres cuerpos distintos. Parte de la idea de que todas podríamos ser Antígona” (Soto, 2011). El montaje incluye relatos en *off* de la presidenta de la organización Abuelas de Plaza de Mayo, así como de madres activistas que luchan contra la drogadicción. Dicha multiplicación de madres en escena no es gratuita; de hecho, responde a un rasgo característico que predomina en las Antígonas latinoamericanas: muchas son madres y sus historias individuales o colectivas apelan a una maternidad que ha sido interrumpida por la violencia.

Moira Fradingeren, en su magnífico texto *Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro* (2020), examina el interesante giro materno que toma el texto de Sófocles en América Latina:

En los ochenta, el continente se pobló de Antígonas en la vida real: madres que al buscar a sus hijos desaparecidos socializaron la maternidad para integrar movimientos sociales [...] el estatus del cadáver es el de un desaparecido. Y como Antígona es siempre madre, debe dar vida a ese cadáver.

El duelo por el cuerpo insepulto de Polinices opera como alegoría del hijo desaparecido en el texto de Gambaro. Su Antígona contestataria resiste y denuncia el orden establecido, pues sabe que a través de ella el desaparecido tiene un lugar que posibilita su

existencia: “¡Los vivos son la gran sepultura de los muertos! ¡Esto no lo sabe Creonte! ¡Ni su ley!” (p. 318). La Antígona de Gambaro es una Antígona recontextualizada, en la que las alusiones a los procesos sociales y políticos de la sociedad argentina impregnan cada línea y movimiento. Sobre el escenario, esta Antígona marcha en círculos de forma frenética, movimientos repetitivos que exasperan a Corifeo/Creonte: “Que nadie gire —se atreva— gire, gire como loca, dando vueltas frente al cadáver insepulto insepulto insepulto” (p. 317). El vocero del poder busca detener la presencia de Antígona e invalida sus intervenciones: “la loca esa que debiera estar ahorcada. Recordar muertes es como batir agua en el mortero: no aprovecha” (p. 317).

Todas estas expresiones confirman las alusiones a Las Madres de Plaza de Mayo, quienes se convirtieron en un símbolo de resistencia y memoria ante las desapariciones y asesinatos sistemáticos de detractores de la dictadura argentina (1976-1983), mujeres descalificadas por los militares y los simpatizantes de la extrema derecha, que las llamaban “las locas de la Plaza de mayo”.

Desde la perspectiva de Diana Taylor (2006), los infatigables y repetitivos encuentros de las Madres de Plaza de Mayo, la caminata en círculos en medio de la plaza mientras portaban en sus manos las fotografías de sus hijos y nietos desaparecidos, constituyen una especie de ritual performático de continuidad y resistencia. Por medio de este, las mujeres se enfrentaron a las complejidades de un hecho traumático y los convirtieron en un proceso sociopolítico que movilizó a la sociedad por el esclarecimiento de la verdad. El performance que ejecutaron las madres, carecterizado por su repetición y resistencia, comunicó a sus espectadores las enormes consecuencias que acarrió la dictadura, lo que creó una gran recordación en la sociedad.

Los desafíos a los que se enfrenta Antígona al imponerse al orden patriarcal se convierten en una oportunidad para que otras experiencias de lo femenino sean expresadas mediante este personaje. La maternidad anhelada e interrumpida por la dictadura y el duelo en pausa que causa el hijo desaparecido se materializan en una experiencia dramática, a través de Antígona, quien a su vez carga con el peso del proyecto fallido de convertirse en esposa y madre, antes de ser condenada a la desaparición en una cueva. En el cuerpo de

Antígona se inscribe una interesante dicotomía en tanto que representa al desaparecido por la ley y al flagelo de quien lo busca.

Antígona “está y no está”, como lo aprueba con admiración la voz de Antinoo, “la matamos y no la matamos” (p. 325). Sin embargo, a pesar de los designios de esa ley que se le impone por haber sido una mujer desobediente, la Antígona de Gambaro se niega a morir definitivamente: “Siempre querré enterrar a Polinices. Aunque nazca mil veces y él muera mil veces” (p. 329). Gambaro atraviesa el texto clásico, lo interviene y lo moldea de acuerdo con las necesidades sociales y políticas de su época, con lo cual crea una Antígona contestataria, persistente y enojada por la injusticia, una mujer que reclama y se niega a morir en el olvido.

Elogios a la resistencia: las Antígonas colombianas convocan a juicio

No quería ser una Antígona, pero me tocó.

Sara Uribe

Mujeres de diversas edades y procedencias increpan al público, se toman el escenario y advierten que están allí para denunciar, protestar y reclamar: “Mi nombre es Antígona y hace más de 3000 años estoy buscando cómo enterrar a mi hermano Polinices”, afirma una de ellas. “Soy la voz de mi hijo y estoy aquí para exigir justicia”, increpa otra. Luego, al unísono, se manifiestan: “Nunca jamás, no más Creontes en este mundo”. Estas son algunas de las intervenciones con las que da inicio *Antígonas Tribunal de Mujeres* (2014), creación colectiva dirigida por Carlos Satizábal, en la que participan actrices del grupo Tramaluna Teatro y mujeres víctimas del conflicto armado, entre las que se encuentran madres de los llamados “falsos positivos”, así como sobrevivientes del genocidio contra la Unión Patriótica, mujeres víctimas de persecuciones e interceptaciones ilegales y líderes estudiantiles víctimas de montajes judiciales.

Nuevamente, el cadáver insepulto se convierte en la gran alegoría a través de la cual las madres expresan su alegato y se apropian del texto de Sófocles. Otra vez Antígona, como personaje mítico, es quien se transforma en una herramienta dramaturgica de enorme relevancia para quienes se oponen a los abusos del Estado. En

palabras de Satizábal (2015), “El mito de Antígona es un molde dúctil y generoso que abre siempre su tejido milenario para poetizar los estragos de la guerra y la resistencia de las mujeres” (p. 257).

Las heridas que Antígona dejó abiertas en la antigua Grecia son similares a las que exponen ante el tribunal simbólico estas madres que buscan la reparación y el esclarecimiento de la verdad. Ante este tribunal, las madres-Antígonas presentan las evidencias que sostienen su relato, objetos preciados que representan al hijo ausente, evocado en escena por la madre que denuncia su asesinato. A través de estos objetos, se atisba su duelo en cada palabra y movimiento: la camisa preferida del hijo, sus fotografías, los juguetes y amuletos que los acompañaron, las anécdotas y los recuerdos del último día que lo vieron con vida.

Una de las imágenes más emblemáticas de este montaje es aquella en la que una de las madres saca un labial, regalo de su hijo, para pintarse los labios, mientras dice: “Nunca quiero que se acabe”. En cada función la madre comparte con los espectadores una parte de ese objeto preciado, que se agota función tras función; así, los espectadores se insertan en este performance, que opera como un ritual doloroso y reparador, mediante el cual algunas de las madres ejecutan los ritos funerarios que la ley les ha impedido celebrar.

Este es el caso de Luz Marina Bernal, vocera del colectivo Madres de Soacha, quien presenta en escena la ropa y la fotografía de su hijo para hacer un funeral simbólico ofrecido a los dioses del Olimpo. El cuerpo insepulto de Polinices se equipara con el de su hijo Fair Leonardo Porras, quien fue engañado con falsas promesas de trabajo, para ser sacado de la ciudad y posteriormente ejecutado. Fair, que vivía con una discapacidad cognitiva, fruto de una meningitis que padeció cuando tenía ocho años, fue reportado como el líder de una organización narcoterrorista que las fuerzas armadas habían eliminado en medio de un combate. Luz Marina consagra su rito de despedida, pero admite que este se encuentra inconcluso, pues tras una exhumación y múltiples pesquisas solo pudo recibir la mitad de los restos de su hijo, lo que la lleva a preguntarse: “¿Cuántos años más tendré que recorrer mi país para que me den la parte que me hace falta?”. Los objetos que Luz Marina entrega al tribunal son los juguetes de un niño que habitaba en el cuerpo de un hombre: muñecos, colecciones de carros, una Biblia que nunca aprendió a leer.

Son difíciles y dolorosas las palabras de esta madre-Antígona, pero su alegato es potente y determinado porque sabe que son muchas más las madres que buscan el entierro digno de sus hijos.

De la misma forma que Griselda Gambaro deconstruyó el texto de Sófocles y desacralizó su coro para crear una Antígona contestataria y radicalmente diferente, en *Antígonas Tribunal de Mujeres* el coro se transforma en un colectivo femenino, a través del cual comparten sus experiencias y en el que lo que le ocurre a una afecta a las otras. Vemos entonces cómo después de cada monólogo las demás Antígonas acuden en su ayuda, se abrazan y consuelan. No es fácil, por supuesto, compartir estas experiencias en escena; sin embargo, la colectividad está ahí para acompañar el duelo y continuar la búsqueda de los cuerpos de sus hijos asesinados, cuyos restos reposan en el ignominioso anonimato de las fosas comunes.

Este coro femenino es para Satizábal un poderoso símbolo del “lazo societal no patriarcal, que se construye desde la solidaridad y la ética femenina y su economía del cuidado” (p. 255). Así como las Antígonas de Gambaro se multiplicaron en escena por cuenta de las reescrituras que le dieron voz a las Abuelas de Plaza de Mayo, este tribunal abre sus puertas para que las Antígonas colombianas denuncien las múltiples violencias que ha desatado nuestro largo conflicto. Los mecanismos para expresarlo son tan variados como los relatos de cada mujer. Por medio de videos, fotografías, música, danza y poesía, estas madres, que se convirtieron en Antígonas a la fuerza, comunican una experiencia individual y colectiva que representa la dolorosa historia de la nación.

La adaptación dirigida por Satizábal se materializa en el escenario como un elogio a la desobediencia, en medio de un contexto en el que denunciar los excesos del Estado es una labor cada vez más riesgosa. “Estoy cansada, tengo sueño, tengo hambre, tengo sed... pero de justicia”, dice una de las madres en escena, quien destaca de las otras porque en las suelas de sus zapatos, que en algún momento muestra al público, lleva pegadas las fotografías de los expresidentes Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) y Juan Manuel Santos (2010-2018), a quienes responsabiliza por su drama: “¿Y todavía creen que estoy loca? Pero es que él y él [señalándose las suelas] son los responsables de tanta sangre derramada”.

En la escena final, estas Antígonas criollas —para retomar el término de Pianacci— hacen un cuestionamiento final: “¿Dónde están todos esos delirantes tejedores de tanta muerte? Que vengan aquí a presentarse ante nosotras. Que vengan aquí a presentarse ante ustedes. ¡Ustedes les conocen! ¡Ustedes les conocen! ¡Ustedes les conocen!”. Con esta última intervención, la obra cierra su ciclo y se consagra como el espacio de denuncia que prometió ser desde el inicio, lo que nos recuerda que, donde quiera que se impone la guerra, nuevas Antígonas se gestan.

Nuestras Antígonas latinoamericanas, las existentes y las que están por venir, se han encargado de resignificar el texto de Sófocles y cargarlo de una potencia social y política que continúa interpelando a los espectadores de múltiples regiones y edades. A propósito de esto, Mora Frandinger (2020) reelabora la conocida cita de José Martí, “nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra”, para señalar que “nuestra Antígona es preferible a la Antígona que no es nuestra”. Y no se equivoca. Este fenómeno dramático nos recuerda el propósito catártico de las tragedias antiguas, en tanto que las exploraciones estéticas y las problemáticas que han circulado a través del personaje de Antígona en América Latina constituyen una valiosa cartografía de resistencia social, a la vez que nos recuerda cómo el arte posibilita el tratamiento de esas heridas abiertas ○

Referencias

- Fradingeren, M. (2020). *Antígonas del Sur: el duelo es por el futuro*. <http://letraurbana.com/articulos/antigonas-del-sur-el-duelo-es-por-el-futuro/>
- Gambaro, G. (1989). *Antígona furiosa*. En *Teatro 3*. Ediciones de la Flor.
- Pianacci, R. (2015). *Antígona: una tragedia latinoamericana*. Ediciones Losada.
- Steiner, G. (2020). *La travesía de un mito universal para la historia de Occidente*. Ediciones Gedisa.
- Satizábal, C. (2015). Memoria poética y conflicto en Colombia —a propósito de *Antígonas Tribunal de Mujeres*, de Tramaluna Teatro—. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 250-268.
- Soto, M. (2011). *Todas podríamos ser Antígona*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6753-2011-09-16.html>
- Taylor, D. (2006). *Trauma and Performance: Lessons from Latin America*. *PMLA*, 121(5), 1674-1677. www.jstor.org/stable/25501645
- Toro, A. (2005). Los caminos del teatro actual: hacia la pluri-medialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico. *Assaig de Teatre*, 47.

¿De qué está hecha la libertad?¹



Felipe Botero Restrepo



Palabras clave:

artes escénicas, estructura técnica interpretativa, espacio de libertad, libertad del actor, Jorge Eines.

RESUMEN

Este es un ensayo que busca reflexionar sobre el concepto de contingencia aplicado al trabajo del actor, a partir de la definición que del mismo ha hecho el teórico y maestro de actuación Jorge Eines. A través de una entrevista realizada al maestro argentino, el autor desarrolla una argumentación del concepto que sustenta desde diferentes perspectivas. Este es un ejercicio analítico que profundiza en un concepto que puede ser de utilidad en la búsqueda de mayores niveles de vivencia en el trabajo actoral.

Alguna vez, cambiando canales en el televisor, me topé con la emisión en directo de una clase magistral impartida por el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim en algún conservatorio de renombre. El maestro observaba con atención la presentación de varios jóvenes intérpretes especializados en diferentes instrumentos, para luego dar sus apreciaciones. Así le llegó el turno a un jovencísimo pianista —no debía tener más de quince años— que subió al escenario con determinación y se sentó al piano para tocar no sé qué pieza de no sé qué compositor. Después de escuchar con atención su intervención, el maestro se acercó y lo felicitó por la rigurosidad y precisión para ejecutar la partitura, luego, se sentó al piano y tocó algunos acordes de la misma

1• El presente documento es un resumen del trabajo de grado del autor.

pieza y al terminar le preguntó al estudiante si podía distinguir alguna diferencia. No sé mucho sobre el lenguaje musical pero el joven identificó rápidamente las pequeñas modificaciones del maestro, algo así como que había demorado sus dedos en llegar a cierto acorde o algo por el estilo.

—¿Crees que la toqué mal? —preguntó el maestro.

—No está escrito así en la partitura —contestó con seguridad el alumno.

—¿Eso significa que no puedo hacerlo?

Recuerdo la expresión casi arrogante del joven músico ante la pregunta del afamado conductor de orquesta, cómo sus ojos reflejaban la imposibilidad de esa opción, la imposibilidad de alterar la estructura. Barenboim le recordó entonces que el compositor no se encontraba entre los espectadores para evaluarlo, de hecho, estaba muerto, y la pieza había sido compuesta antes de la invención del fonógrafo, así que era imposible comprobar cómo había sido interpretada por primera vez. El maestro concluyó su clase recordando que no basta con tocar una pieza al pie de la partitura, en busca de la perfección, pues esta no existe, y que a la hora de interpretar se requiere de la voz del músico, eso que lo hace único y lo diferencia de los demás. Allí se encuentra el verdadero sentido de la interpretación, cuando el músico no se conforma con ser un mero ejecutante, sino que debe imprimirle su sentimiento, el que sea que aflore durante la representación y que le permita plasmar su firma.

En pocas palabras, Barenboim se refiere a la superación de la técnica. Una vez el joven artista comprende que las ganas, la inspiración y el instinto no son suficientes para alcanzar la maestría de su arte, se entrega al estudio de su oficio para dominarlo y desarrollarlo a conciencia; pero en el camino es habitual que el artista quede atrapado en el rigor de la técnica y pierda la posibilidad de llevar su arte a niveles superiores.

Lo anterior bien puede aplicarse también al arte del actor. “Hay tantos Hamlet como actores hay en el mundo”, he oído decir muchas veces y yo mismo he repetido la frase otras tantas. Bueno, supongo que esta cita puede trasladarse a la técnica actoral de igual

manera: hay tantas metodologías como actores hay en el mundo. Entonces, si hay tantos Hamlet como actores, es porque cada actor imprime a su interpretación una firma única, producto de su afianzamiento particular de la técnica.

Con el tiempo, he comprendido que es natural que después de tantos años de transmisión de la técnica esta se adhiera de manera distinta a cada intérprete; después de todo, los actores no pertenecemos a un ejército de autómatas —o al menos no creo que así debamos entender el trabajo interpretativo—. La técnica y la teoría se asimilan en nuestro cuerpo e intelecto según las preguntas que en particular nos planteamos sobre el oficio.

Es claro que al inicio de su formación interpretativa, el joven actor (o proyecto de actor) debe esmerarse por comprender y llevar a cabo la ejercitación de tal o cual técnica de manera metódica y detallada, según se lo indique su maestro. No obstante, al avanzar en la vida profesional, el actor descubre que la búsqueda de una gran interpretación no se halla en la repetición sistemática de la técnica, sino en la personalización y posterior superación de la misma para liberar sus sentidos e intelecto a una verdad superior. Pero ¿qué significa superar la técnica?

“La técnica es como las escaleras que nos llevan a nuestra casa, debemos subirlas para llegar donde queremos, pero nadie se queda viviendo en las escaleras”, decía Jorge Eines² en sus clases. El director, pedagogo y teórico argentino, con quien tuve la oportunidad de estudiar durante cinco años aproximadamente, solía repetir aquella metáfora para explicar que la técnica es un lugar de tránsito, mas no el objetivo absoluto del ejercicio artístico. A su vez, Jorge insistía en que esta liberación no podía darse a menos que el actor comprendiera y dominara la técnica desde la práctica, frente a lo cual planteaba entonces una curiosa paradoja: liberarse de la técnica por medio de la técnica.

Durante mis años de estudio con Eines logré comprender que existen unos principios éticos, teóricos y técnicos necesarios para sostener un quehacer y comportamiento en la escena, pero solo

2• Jorge Eines (Buenos Aires, Argentina, 1949). Maestro de actores, catedrático en interpretación, director de teatro y teórico de la técnica interpretativa, fundador y director de su propia escuela de interpretación.

ahora —bastantes años después de pasar por su escuela y ya inmerso en la vida profesional artística— empiezo a entender qué significa eso de superar la técnica.

Es necesario aclarar que Eines define el ordenamiento de las partes que establecen el proceder del actor en la escena dentro de una *estructura técnica interpretativa*, conformada por seis elementos: el objetivo, el vínculo, el entorno, la acción, el texto y la contingencia. Sin embargo, no se cansaba de insistirnos en que todo lo anterior no era suficiente si no entendíamos que la estructura técnica interpretativa había sido diseñada para expresar algo más, algo que es el motivo por el cual los espectadores van al teatro: *la búsqueda de la verdad*.

De todos esos conceptos que le oí mencionar en el transcurso de sus clases, el que más llamó mi atención desde el primer momento, por el cuidado con el que se refería a este, es el último mencionado dentro de la estructura técnica interpretativa. La *contingencia* era para Eines un eslabón imprescindible de la estructura, pues, al identificarla y hacerla palpable, el actor descubría un rico espacio creativo para alcanzar mayores niveles de verdad. En pocas palabras la *contingencia* alude a lo que sucede entre una acción y otra, a ese espacio aparentemente vacío y que no está necesariamente supeditado por la estructura, pero que puede hallarse de manera intrínseca en la cadena de acciones. Eines lo define como “el espacio de libertad que el actor debe llenar”.

Pero ¿cómo se llena la libertad? O acaso debería preguntar ¿con qué se llena la libertad? A medida que un actor se pasea por las arenas de la vida profesional, va construyendo unos principios técnicos y éticos que le permiten pararse frente a un grupo de desconocidos para interpretar un papel. Estos principios son la suma de extensas horas de trabajo, análisis y entrenamiento, pero, sobre todo, de múltiples errores y algunos aciertos que con el tiempo conforman un proceder particular. Ahora que también dedico parte de mi tiempo a la docencia, compruebo que cada estudiante se apropia de la técnica y la lleva a la práctica de una manera diferente y esto no está mal, de hecho, es lo que espero de un alumno y de cualquier actor, incluido yo mismo: que utilice la técnica como vehículo para encontrar una verdad propia.

Por supuesto que Jorge Eines no es el primero en hablar de ese espacio de libertad, pero sí el primero en definirlo como algo contingente, y fue el primero en descubrirme ese espacio de libertad que debía ser llenado. Mi intención ahora es la de ahondar en el concepto para dar más luces sobre su sentido y utilización, pues considero que se presenta como una herramienta valiosísima en el proceso formativo del actor y, especialmente, como un espacio prometededor de posibilidades creativas, que muchas veces es subestimado por el valor de la acción u otros elementos de la estructura técnica interpretativa.

Entonces, ¿qué se entiende por *contingencia* en el ámbito de lo interpretativo? Se me ocurre iniciar con otra pregunta: ¿cuál es la definición del concepto de *contingencia*?

Creo que puede ser de utilidad para el desarrollo de este ensayo definir primero el concepto desde su etimología: la palabra *contingencia* viene del latín *contingentia*, compuesta por el prefijo *con* (que indica ‘convergencia o reunión’), el verbo *tengere* (tocar) que cambia a *ting* y el sufijo *encia* (*entia*) que se refiere a cualidad de un agente. *Entia* es a su vez un doble sufijo compuesto con *nt* (agente) y el sufijo *ia* (cualidad). Por lo tanto, se refiere a la cualidad (*ia*) que algo (*nt*) tiene la posibilidad de acontecer. La palabra latina *contingentia* se desprende de *contingere* que significa ‘acontecer, concernir o atañer’; así, *contingencia* viene siendo propiamente lo que concierne a una cosa, acontece con ella y por lo tanto la determina. Según la Real Academia de la Lengua *contingencia* es la “posibilidad de que algo suceda o no suceda. 2. f. Cosa que puede suceder o no suceder. 3. f. Riesgo”. En filosofía, como se explicó anteriormente, el concepto hace referencia a todo aquello que no es necesario.

Aunque las teorías filosóficas se han apropiado de diferentes maneras del concepto, valdrá por ahora con recordar que la *contingencia* es algo que no es necesario, pero sí es posible, es la característica de algo en cuanto a que puede ser o no ser. Ahora bien, en el ámbito de la teoría interpretativa, se podría decir que la *contingencia* es eso que sucede entre una acción y otra acción. Este espacio que surge en el encadenamiento de las acciones es una zona contingente. Lo anterior suscita la siguiente pregunta: ¿de dónde viene el concepto de *contingencia* aplicado a la práctica teatral?

Es Jorge Eines quien toma de las teorías filosóficas el concepto de *contingencia* para integrarlo en la estructura técnica interpretativa.

Aunque Aristóteles³ y Platón siembran el concepto, Eines recurre más específicamente a Slavoj Žižek⁴, el multifacético pensador esloveno, quien se refiere a lo contingente como “el espacio de libertad que hay que llenar”. De esta manera Jorge Eines toma prestadas ideas de la filosofía para continuar desarrollando una teoría de la práctica teatral.

Entonces, ¿cómo se explica el concepto en la teoría interpretativa desarrollada por Jorge Eines? En su libro *Repetir para no repetir*, lo explica como eso que sucede entre una acción y otra, más específicamente como aquellos “lugares en blanco que se llenan de las consecuencias que dejan los elementos que al componer la estructura dan un perfil de —consistencia— en la conducta técnica, cuando en definitiva quedan diversas zonas sin resolver” (p. 44).

Ahora, ¿cómo puedo explicarlo desde mi experiencia? Como un acto de fe, porque el actor debe creer en algo que no ha visto para hacer que exista. Como una página en blanco que, aunque parece vacía, no significa que no contenga algo. Es algo que mi imaginación ve, pero que aún no se hace tangible. Este espacio entre mi imaginario y el primer trazo del dibujo es un espacio de infinitas posibilidades, o al menos tantas como mi imaginación me lo permita, que genera a su vez un vértigo creativo ante la multiplicidad de imágenes que pueden tomar forma o desecharse. Esta idea surge ante la

3• Aristóteles se refiere a la contingencia, específicamente, en *Ética a Nicómaco*. Según el filósofo mexicano José Mendivil (2004): “Aristóteles consideró la contingencia (*endekkhómenon*) como un concepto lógico o modalidad del enunciado cercano a lo posible, lo contingente es lo no necesario ni imposible, aquello que puede ser de otra manera, que puede ser o no ser, pero también consideró al mundo humano — a las esferas ética y política— como las esferas de lo contingente, del argumento probable y de lo que puede ser de otra manera. La ética es una reflexión sobre cómo enfrentar lo contingente y una manera de aprender a conducirse en este elemento, para ello ejercemos la prudencia y las virtudes” (p. 70).

4• Slavoj Žižek (Liubliana, Eslovenia, 1949), es un filósofo, sociólogo, psicoanalista y crítico cultural esloveno. En una entrevista realizada en 2014 para el periódico *El Cultural* de España, Andrés Barba (escritor y ensayista español) lo presenta así: “Resulta difícil no quedar hipnotizado al instante por Slavoj Žižek, este esloveno de sesenta y cinco años, autor de una obra compuesta por más de sesenta volúmenes de un material indefinible entre filosofía pura, psicoanálisis de corte lacaniano y neomarxismo, y en la que se mezcla la cultura más popular con la filosofía más elitista. Hitchcock frente a Hegel, David Lynch reinterpretado desde Heidegger, desde la Universidad de Columbia hasta las arengas de Wall Street, Žižek se ha convertido en el canalizador del descontento y de la esperanza de algo más que unos cuantos miles, de toda una nueva generación”.



sensación de vacío que produce el encontrarse ante aquello que no se ha fijado, aparece en mí al no saber qué hacer en el trayecto entre dos puntos previamente establecidos, ya sea en el ensayo o en el presente de la representación.

En el punto 11 de *Respuesta a Stanislavski*, Grotowski (1992-1993) da una pista al respecto:

Quando el actor está ya sobre la vía hacia el acto (en el espectáculo, por ejemplo), pero no sabe qué cosa debe hacer, piensa continuamente porque se siente observado. Y por este motivo Stanislavski —justa y objetivamente— exigía que el actor tuviese una línea de acción preparada que lo liberase de ese problema. Consideraba que debía ser la línea, la partitura de acciones físicas. Personalmente, prefiero una partitura basada, por una parte, sobre el fluir de los impulsos, y por otra sobre el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río. Las orillas del río.

Es más fácil comprenderlo sobre el ejemplo del espacio. Tu espacio no está simplemente en este trabajo, sino entre este

lugar y aquel. No es un espacio fijado de manera muerta — tienes un espacio “entre” una escena dada, en un momento dado—. Aquel “entre”, de aquí a allá, está fijado, como las orillas, pero el espacio es siempre imprevisible, el río en el cual entras es siempre nuevo. Es evidente que esto es un ejemplo a nivel banal. Sin embargo, en la realidad concierne todos los elementos del comportamiento del hombre en la parte. Es necesario definir “de aquí a allí”, las orillas que crean aquel “entre”. Y esta es la partitura. Entonces el actor no está condenado a pensar continuamente “¿qué cosa debo hacer?”, es más libre, porque no ha rehusado la organización. (pp. 24-25)

¿Esto significa que la presencia de la contingencia dentro de la estructura es posible de identificar y posible de definir? Eines respondería a esto con un rotundo sí. Yo creo, además, que no solo se puede, sino que se debe identificar y definir. Al reconocer este espacio como algo que no está fijado, como una página en blanco, el actor ha “materializado” una zona vacía que antes era inexistente y que ahora puede ser o no colonizada. Por decirlo de otra manera, la contingencia es para mí un espacio que se considera muerto y que puede ser dotado de vida (un espacio muerto/viviente).

Pero vayamos más allá, si el actor ha conseguido dar con este lugar vacío que puede o no ser llenado, ¿con qué lo llena entonces? O, más específicamente, ¿qué contiene el espacio contingente? *Impulso, contradicción o silencio*, diría Eines (2011):

Quando la maleta ha quedado cerrada y la siguiente acción es mirar por la ventana por última vez, entre el cierre de la maleta y la mirada a través de los cristales, tenemos la opción de ser libres y elegir *una contradicción, un impulso o el silencio*.

De acuerdo, pero ¿por qué? Bien, las tres alternativas son respuestas lógicas en presencia del vacío: me movilizo, me debato entre hacerlo o no hacerlo o callo (en este caso observación + escucha = pregunta).

Me permito un ejemplo simple: nos proponemos saltar desde un trampolín a una altura de 40 metros, podemos lanzarnos sin pensarlo, dudar entre hacerlo o no hacerlo o simplemente quedarnos allí de pie contemplando el cielo o el agua de la piscina. Así, para

el actor el miedo al vacío es producto del vértigo ante lo desconocido, porque lo que se creía saber, se tambalea. Solo quedan dos opciones entonces: saltar o retirarse.

Ahora extendamos el ejemplo con el fin de profundizar en la primera opción que plantea Eines (el impulso) y supongamos que nos lanzamos al vacío sin dudarlo. “¿Por qué lo hiciste?”, preguntan con asombro aquellos que nos vieron caer en picada. “Porque sí”, respondemos alzando los hombros. Entonces, ¿se trató tan solo de un arrebató? En un primer momento así puede parecernoslo, pero sería equivocado creer que nuestra acción tan solo responde a un momento de frenesí. El salto responde a otras motivaciones, a veces ocultas en nuestro interior, a lo mejor saltamos porque queremos impresionar a alguien que nos gusta o porque queremos ganar una apuesta o porque vino a nuestra memoria aquel momento de libertad cuando de niños nos lanzamos a un río desde lo alto de una piedra. En la escena el actor no puede responder “porque sí” ante el impulso, aunque así lo crea en un principio, porque en la situación de la escena lo que se cree no pensado debe estar ligado, consciente o inconscientemente, a lo que ya pasó o va a pasar.

El impulso, entonces, es riesgo no porque el actor se lance al vacío sin más, sino porque lo compromete a llenarlo. Sobre esto Grotowski (1992-1993) da más señales:

Quando yo trabajaba con el actor no reflexionaba ni sobre el “si” ni sobre las “circunstancias dadas”. Existen pretextos o trampolines que crean el evento del espectáculo. El actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la “memoria emotiva” ni en el “si”. Recurre al cuerpo-memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo-memoria. Y al cuerpo-vida. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. Algunas veces el recuerdo de un instante, o un ciclo de recuerdos en que algo queda inmutado. Por ejemplo, de una situación clara respecto a una mujer. La cara de aquella mujer cambia (en los episodios singulares de la vida y en aquello que aún no ha sido vivido), la persona entera puede cambiar, pero en todas las existencias o encarnaciones hay algo de inmutable, como diferentes películas que se sobreponen una sobre otra. Estos recuerdos (del

pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza, del cuerpo y de todo el resto, o bien el cuerpo-vida. Allí está escrito todo. Pero cuando se hace, existe aquello que se hace, lo que es directo hoy, *hic et nunc*.

Y en aquel momento se libera siempre lo que no se ha fijado conscientemente, lo que es menos aferrable, pero en cierto modo más esencial de la acción física. Es ya física y ya prefísica. Esto lo llamo: impulso. Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tan tangible. El impulso no existe sin el *partner*⁵. No en el sentido del *partner* en la representación, sino en el sentido de otra existencia humana o simplemente: de otra existencia. Porque para alguien puede tratarse de una existencia diversa de aquella humana: Dios, el Fuego, el Árbol. Cuando Hamlet habla de su padre, dice un monólogo, pero está en presencia de su padre. El impulso existe siempre en presencia de. Por ejemplo, proyecto la existencia que es el fin de mi impulso sobre el *partner* como sobre una pantalla. Digamos, la mujer o las mujeres de mi vida (las mujeres que he encontrado o que no he encontrado —y que tal vez encontraré—), sobre la actriz con que trabajo. No se trata de algo privado entre ella y yo, aunque sea personal. Mis impulsos se dirigen hacia el *partner*. En la vida me he encontrado con una reacción concreta, pero ahora no puedo prever nada. En la acción respondo a la imagen que proyecto y al *partner*. Y de nuevo esta respuesta no será privada, no será ni siquiera la repetición de aquella respuesta en la vida. Será algo desconocido y directo. Existe la conexión con mi experiencia —o con el potencial— pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es literal. Por consiguiente, de una parte: aquí y ahora, de la otra la materia puede ser extraída de otros días y lugares, pasados y posibles. (pp. 24-25)

5• Aunque la palabra *partner* puede traducirse del inglés como “compañero”, “socio” o “amigo”, Grotowski aclara su necesidad de utilizarla para referirse a otra entidad humana que existe más allá de su presencia en el hecho de la representación, es decir que el compañero en escena es visto como una presencia vital al reflejar la existencia del otro y proyectarse en el otro y, por supuesto, también extiende este concepto a otro tipo de presencias que puedan ser consideradas como vitales en la escena, aunque no sean entendidas como humanas.

Ya que está puesto, sigamos con el ejemplo del trampolín para hablar de los otros dos elementos que puede contener la contingencia: contradicción y silencio.

Nuevamente escalamos hacia el trampolín decididos a lanzarnos sin pensarlo dos veces. Corremos a través de la plataforma y en el último instante nuestro cuerpo se detiene bruscamente y nos echamos para atrás. Volvemos a intentarlo, esta vez sin prisa, y caminamos hasta el borde del trampolín, pero otra vez nos detenemos y regresamos hasta el fondo de la tabla. Avanzamos y retrocedemos varias veces, pero no conseguimos dar el salto. ¿Qué es lo que sucede? ¿Por qué dudamos en dar el gran paso? ¿Es acaso el miedo al vacío el que se apodera de nosotros y nos obliga a frenar una y otra vez? Puede ser, después de todo son 40 metros en caída libre y es seguro que esto es lo que piensan los que nos miran desde abajo. Pero tal vez se trate de algo más. Al menos en el teatro siempre debe tratarse de algo más. No importa que aparezca la duda, es lo que se hace con ella lo que debe interesar al actor.

Entre un texto y besar a su compañera de escena se abre una disyuntiva: “¿debo besarla o no?”, se pregunta el actor antes de arrojar sobre su compañera, haciendo que la contradicción sea parte ahora de la conducta del personaje. Pero no es solamente una cuestión de sí o no, es también el cómo lo hace: “¿debo hacerlo despacio o apasionadamente, sorprendiéndola o pidiendo su permiso?”. Y así el qué y el cómo derivan irremediabilmente en el por qué: “debo besarla ya mismo porque su marido puede entrar en cualquier momento o porque es la última vez que la veré o porque habla mucho y quiero callarla o porque no encuentro otra manera para decirle que la amo”. Por lo tanto, la contradicción se establece para mí como la posibilidad creadora de la indecisión, ampliando además los límites de lo que no se dice.

Entonces, a lo mejor nos paseamos un buen tiempo sobre el trampolín, porque la persona que nos gusta no está prestando atención en aquel momento o porque ya hemos decidido que no lo vamos a hacer y no tenemos el dinero para pagar la apuesta o porque nos debatimos entre saltar de cabeza o haciendo un triple salto mortal o simplemente porque el pavor nos aleja una y otra vez de nuestro objetivo. En cualquier caso, sobre el escenario el actor no

debe dejarse someter por la duda y debe en cambio aprovecharse de ella para alimentar el aquí y ahora de su personaje.

Así mismo, es posible que optemos por permanecer calladamente al borde del trampolín, ya sea porque desde las alturas hemos descubierto que aquella persona a quien deseábamos impresionar está en brazos de otro o porque queremos generar mayor expectativa o porque recordamos que no sabemos nadar o porque allí, a 40 metros de altura, nos damos cuenta de que no vale la pena arriesgar la vida para sentirse joven otra vez y a lo mejor nos sentamos al borde de la tabla, balanceando las piernas, hasta que todos se hayan marchado. Tal vez al bajar alguien pregunte por qué hicimos eso y solo atinemos a responder: “porque desde allí arriba todos se veían más pequeños que yo”.

El silencio, por lo tanto, es una opción contingente para motivar una pregunta más íntima. Al callar, nuestros demás sentidos se agudizan y los motores más ocultos se ponen en marcha, generando una acción interna. Saltar o no saltar ya no es la cuestión. La cuestión es estar; estar allí llenando el infinito del momento. Estar implica activar todos los sentidos para percibir hasta el más mínimo detalle de lo que sucede y promover las reacciones internas. Estas reacciones encuentran causa en un gesto, un movimiento mínimo o un simple suspiro: el hombre que balancea tímidamente un pie ante la confesión de infidelidad de su amada, el teniente que juega con sus manos dentro de los bolsillos de su pantalón mientras el déspota general pronuncia su ridículo discurso o la mujer que sostiene la sonrisa mientras su jefe le hace insinuaciones sexuales de mal gusto, son solo algunos ejemplos que se me ocurren ahora para describir el poder que tiene el silencio de contener eso que no se ve, pero que está allí. Al habitar el silencio entre una acción y otra, el actor ya no afronta el vacío, se convierte en él.

Me permito traer a colación a Ingemar Lindh⁶, citado por Julia Varley (2009) en su libro *Piedras de agua*, por su pertinencia:

Es necesario aferrar la eternidad en el instante. Una pintura está todo el tiempo activa. ¿Por qué el pintor no esperó que la acción avanzase otros cinco minutos? La dificultad está

6• (1945-1997, Gotemburgo, Suecia). Director de teatro y pedagogo.

en el no-hacer, estar inmóviles no significa estar muertos. *Isométrique* significa comprometer los músculos como si se estuviera haciendo la acción, llevando la intención hasta el fondo, justo en el instante en donde es más dinámica y está por explotar. Este momento es apasionante porque todo está comprimido.

Imaginen que inflan un globo: al principio se mueve mucho, pero no es interesante como cuando la presión está al máximo y el globo está por explotar y se mueve solo por fracciones de milímetros. La detención imprevista permite la resonancia en el espacio. Cuando se dice algo importante, nos detenemos: incluso cuando pienso que estoy quieto, estoy activo. Cuando nos asustamos en la oscuridad y se sienten los pasos, no podemos movernos, pero estamos conmocionados. (p. 293)

¿Y por qué la necesidad de definir este espacio contingente? Porque le permite al actor atar orgánicamente la cadena de acciones. La contingencia es un lugar que incita al actor a decir algo más de lo que el texto o las indicaciones del director sugieren; pero, sobre todo, es necesario definir los espacios contingentes, porque allí el actor deja de actuar para empezar a interpretar. Por lo tanto, eso que no estaba dicho ni establecido previamente en la estructura y que ahora corresponde al intérprete es lo que empieza a definir la particularidad del actor.

Por eso es un síntoma de la superación de la técnica, porque allí el actor se aleja de la representación y se acerca más a un estado de la presentación, pues la conciencia del espacio contingente y su decisión de habitarlo potencia su presencia sobre el escenario. Esta sensación de superar la representación es producto de un estado vivencial tan alto, que el actor hace por primera vez y no hace como si fuera la primera vez, aunque esto sea lo que técnicamente está haciendo. Los espacios contingentes, por tanto, revelan la voz del intérprete. Por eso la contingencia debe ser reconocible por el actor, porque es un lugar donde puede plasmar su sello, su firma, donde su esencia se manifiesta y se apropia de la partitura. Es allí donde puede descubrir a su propio Hamlet.

Bien, se me ocurre preguntarme ahora: ¿cómo se le dice al actor/estudiante que ese espacio puede y debe ser llenado? ¿Cómo explicarle que ese lugar le pertenece? Es necesario aclarar la idea mal

entendida de que el actor no piensa. Esta afirmación ha hecho muchísimo daño a la labor actoral, pues se comprende habitualmente que el actor debe delegar el ejercicio pensante al director y limitarse a hacer. Lo que es importante dejarle en claro al actor es que no todo en el escenario es pensamiento, pero tampoco es instinto e intuición. Es importante recordarle al actor que, para alcanzar un nivel interpretativo superior, debe asumirse como creador. Esto lo ayudará a escapar de la repetición sin sentido y dirigirse hacia una actuación más honesta.

La contingencia se presenta como un buen lugar para explorar las capacidades creativas del actor. Pero la contingencia es un concepto que el actor aborda en una etapa más madura de su formación, cuando los demás elementos de la estructura técnica interpretativa han sido mayormente asimilados. Solo entonces estará preparado para habitar los espacios que han quedado vacíos en la estructura.

Es fundamental que el actor entienda que la contingencia no siempre es improvisación. En la etapa de improvisación todo puede ser contingente, pero lo contingente no siempre es improvisado. Por supuesto, lo contingente se nutre de instantes de improvisación, pues se trata de un espacio de múltiples posibilidades creativas, pero estas posibilidades se encuentran dentro de los límites de la estructura que exige una coherencia con el proceder de la escena. La aclaración es necesaria, ya que se tiende a pensar que, ante un espacio que se define como libre, todo es válido, y lo cierto es que la improvisación cabe en la medida en que los márgenes de lo que sucede se lo permiten.

Esto me recuerda una máxima de Meyerhold registrada en *Teoría teatral. El actor y su papel*, que dice que “las dos condiciones principales del trabajo del actor son: la improvisación y el poder restringirse. Cuanto más compleja es la combinación de estos dones, mayor es el arte del actor” (pp. 127-128).

Siempre me ha parecido maravilloso el momento en el que alguno de mis estudiantes descubre con qué llenar un espacio contingente. Como si un milagro estuviera sucediendo, su accionar en la escena se detiene por un breve momento que parece eterno. Esa fugaz reacción de asombro es la constatación de algo que siempre estuvo allí, pero era imperceptible. Para que esto suceda, el actor debe confiar en la elaboración y repetición de la estructura; sin ella y sin

su ejercitación, los lugares de libertad del actor se pierden o confunden con efectismos.

El trabajo en la acción es el que permite hallar mayores espacios contingentes, porque la contingencia no busca superar la acción sino potenciarla (a mayor acción mayor contingencia), es decir, sin la cadena de acciones no es posible encontrar lo contingente, pero sin lo contingente la acción queda en la enunciación. Eines (2011) lo resume así:

Al ocuparnos de la construcción de una realidad, y no de la reproducción de una realidad, elaborar una conducta técnica supone atrapar desarrollos de acción para descubrir con qué trabajar. En esa captación, surge un trayecto que va dando progresivamente la orientación del viaje. La técnica nos enseña que es posible elegir acciones, aunque también nos indica la existencia de un alto nivel de contingencia. Somos portadores de una seguridad orientada desde la técnica, aunque la pregunta por aquello que está por surgir hace inaprehensible una dosis total de convicción técnica, es decir que, entre una acción y otra, hay un nivel muy apreciable de contingencia. Intentamos que el predominio de la acción sea limpio y preciso. Lo contingente no surge como consecuencia de negar la acción, sino como consecuencia de profundizar en ella. La brecha que separa las acciones la ocupa la contingencia. De otra manera, la preocupación por la acción haría imposible desencadenar una conducta que no fuera dependiente de un control obsesivo. (pp. 70-71)

No obstante, es común que el actor confunda también la superación de la estructura con desmarcarse de ella. Este malentendido equivoca las maneras de asimilación de los principios técnicos. Superar la técnica es el resultado natural de la apropiación e integración de esta, mientras que desmarcarse de ella conlleva la precipitación del distanciamiento con lo técnico por la sensación errónea de haber comprendido sus principios.

En el afán por sobreponerse a lo técnico, el actor suele recurrir a estrategias efectistas que le hagan creer a él y al espectador que todo lo que hace es natural. Por eso tampoco es bueno confundir la

contingencia con ser espontáneo. Como mencioné antes no es casual que al tratarse de un espacio donde todo puede ser y no ser al mismo tiempo las decisiones que el actor asuma para llenarlo puedan estar cargadas de altas dosis de espontaneidad, pero no necesariamente lo contingente es espontáneo. El impulso puede resultar en lo espontáneo, pero no quiere decir que lo espontáneo siempre provenga de un impulso. Una actuación aparentemente natural puede carecer de espontaneidad. Un actor puede realizar una serie de acciones sobre el escenario de manera más o menos convincente, pero eso no quiere decir que esté llenando los vacíos entre sus acciones: sirve agua en un vaso de manera natural, bebe del vaso de manera natural, camina hacia la puerta de manera natural y hace creer al espectador que todo lo que hace es casual y sincero, pero tan solo es la repetición de una cadena de acciones que, aunque cargadas de un sentido, no están atadas entre ellas.

Lo anterior demuestra, además, que la percepción de lo contingente es diferente para el espectador que para el actor. En primer lugar, el espectador no tiene por qué saber de la existencia de lo contingente —y mucho menos de su concepto—, pero sí puede ser testigo de su aparición precisamente al no notarlo. A saber, la cualidad de la contingencia con respecto al público es la de ser invisible pero palpable; en pocas palabras, está allí, pero no se ve —nada más acorde con la esencia del concepto—. Cuando lo contingente queda en evidencia para el espectador, es porque nada de lo que sucede en la escena tiene sentido dentro del contexto de lo que se narra: las acciones son mecánicas, los diálogos se notan recitados, las emociones son falsas y los vacíos son baches. A la salida del teatro el espectador solo puede concluir que los actores no se sabían la obra. Es peligroso creer que la contingencia puede ser catalogada como algo espontáneo; si bien es cierto que puede contenerla, no significa que únicamente sea esto. Julia Varley (2009) lo tiene claro:

[...] En Teatro, generalmente se asocia espontaneidad e improvisación con el frescor de una ejecución inmediata. Ser espontáneo significa accionar con naturalidad, sin titubeos, premeditaciones o reacciones estudiadas. Uno de mis objetivos es el de comportarme como si fuera la primera vez. Imagino que existen actrices capaces de parecer espontáneas cada

noche sin empeñarse en obtener este resultado. Yo no me encuentro entre ellas. La naturalidad de un personaje o de una acción escénica llega solo después de una asidua repetición que me permite recuperar una espontaneidad hecha de memoria incorporada, olvidada y libre de asomarse nuevamente en cada espectáculo.

Para mí, en los espectáculos, el efecto de espontaneidad depende de la repetición, memorización y asimilación de mi partitura durante los ensayos. Este triple proceso se vuelve con el tiempo conciencia incorporada, una manera de reaccionar, una forma de ser. Es una espontaneidad semejante a la del pianista que interpreta por enésima vez una sinfonía de Beethoven. También cuando debo improvisar delante de los espectadores, como sucede durante los espectáculos de calle, o cuando reacciono ante problemas técnicos y errores, o cuando presento una nueva escena durante una demostración, el punto de apoyo proviene de la larga práctica de la repetición, de la seguridad dada por las memorizaciones y ensayos previos. En este caso la repetición no consiste en recordar escenas ya fijadas, sino en la experiencia de haberme encontrado muchas veces delante de dificultades que debo afrontar sin dudar [...]. (pp. 135-136)

Les digo a mis estudiantes lo mismo que me digo a mí mismo: el actor debe saber lo que actúa, pero debe olvidarlo en la escena. Lo que quiere decir que la técnica es el camino, mas no el fin. No dejo de insistirles que los espectadores no van al teatro a ver la técnica del actor, van en busca de una experiencia vivencial alterna. Para construir esa experiencia, el actor recurre a la técnica y hace imperceptibles para el espectador los mecanismos utilizados para tal fin por medio de la técnica misma. Es la necesidad de sentirse vivo en el escenario lo que hace que el actor se subleve a la estructura al creer que es prisionero de esta, pero es precisamente la estructura la que ofrece la posibilidad al actor de alcanzar una mayor vivencia al descubrirle espacios vacíos que pueden ser llenados con su verdad; cuando el actor identifica y trabaja conscientemente estos lugares vacíos dentro de la estructura, es porque ha empezado a superarla.

Sin embargo, no debe creerse que por conducir toda la energía hacia estas áreas contingentes se ha conseguido un nivel superior de verdad, ya que se corre el riesgo de sacrificar otros elementos de la estructura técnica interpretativa igualmente necesarios e importantes, como la acción o el texto, para desarrollar un comportamiento cada vez más auténtico en la escena. La equivocación es habitual, pues, al no verse sometido por la estructura, el actor se siente más libre y por lo tanto más verdadero, pero la libertad no siempre es sinónimo de verdad. El actor, como se mencionó antes, corre el peligro de confundir libertad con libertinaje.

En razón a esto, es importante enfatizar en la necesidad de identificar y definir lo contingente, porque es un lugar que permite habitar la libertad desde la seguridad del marco estructural. Es allí, en donde no se ha hecho ninguna marca, que el intérprete puede plasmar su propia estampa, por eso ese lugar le pertenece. Pero suelo decirles a mis estudiantes que la conquista de la libertad es cara, porque al hacerla propia ya no puede ser colonizada con cualquier cosa. Si el actor quiere encontrar a su propio Hamlet, debe buscar hasta el cansancio en los rincones más apartados y ocultos de su propia creación, y tal vez algún día el famoso príncipe se le aparezca en un lugar donde todo puede ser y no ser a la vez ○

Referencias

- Aristóteles. (2005). *Ética a Nicómaco*. Alianza.
- Barba, A. (2014). Slavoj Zizek: No necesitamos profetas sino líderes que nos animen a usar la libertad. *El Cultural*. <https://www.elcultural.com/revista/letras/Slavoj-Zizek-No-necesitamos-profetas-sino-lideres-que-nos-animen-a-usar-la-libertad/35261>
- Eines, J. (2011). *Repetir para no repetir*. Gedisa.
- Eines, J. (2015). *Las 25 ventanas*. Gedisa.
- Grotowski, J. (1992-1993). Grotowski: Respuesta a Stanislavski (Punto 11). *Revista Máscara, Número especial de Homenaje*, año 3 (11-12), 24-25.
- Mendívil, J. (2004). *El concepto medieval de contingencia*. [mx/wp-content/uploads/2017/02/José-Mendívil-Macías.pdf](https://www.elcultural.com/wp-content/uploads/2017/02/José-Mendívil-Macías.pdf)
- Meyerhold, V. (1986). *Teoría teatral. El actor y su papel. Fundamentos*.
- Varley, J. (2009). *Piedras de agua. Escenología*.

En la hondonada solitaria está el universo



Lylyan Rojas

► **Palabras clave:**
acontecimiento teatral,
memoria, teatro,
sanación, ritual.

RESUMEN

Este artículo ofrece perspectivas alternativas de las funciones del arte, específicamente el teatro, para lo cual la autora recoge conceptos como el acto creador, el teatro como memoria histórica y el teatro al servicio de las hegemonías. A través de estos, brinda una opinión sobre lo que ha de ser el teatro e invita a entender el surgimiento de un arte que esté dispuesto a retornar a los momentos rituales originales del mismo para permitir actos de sanación de aquellas heridas de la violencia, lo que configuraría el nacimiento a un nuevo tipo de arte.

Existen otros tiempos en los que me refugio para sobrellevarme; un pasado inventado en el que siempre llevo un sombrero emplumado y miro por la ventana del vagón de un tren. Otro tiempo de balneario, entre palos de mango o debajo de una tarima roída que lleva encima a la banda pelleja tocando música tropical, con un señor de bigote en la trompeta y un abuelo jalando la vara larga del trombón. La gelatina de pata batiéndose en el poste de la luz, el perro niche corriendo alrededor de la piscina verdosa, alguien con la cumbamba rota en la boca del tobogán, todos los dedos de las manos y de los pies arrugados; el olor a dedo de queso frito, a helados de agua y coco, a chontaduro y mamoncillo, y ese olor a cloro que pone rucia la brillante y negra piel de los bañistas. Si la cosa está dura por acá, yo me mudo al árbol, yo me escondo bajo esa tarima, yo me monto en el vagón del tren. Pero si esto no me basta para saciar la ansiedad existencial, entonces deambulo por un

mañana, por otro mañana y otro, y otro más; todos iguales y distintos. Porque de golpe cae el día con su manto de realidad y el estómago no puede desdoblar las horas, ni sintetizar las altas dosis de lo tangible, y se vuelve todo concreto y retorcijón. Entonces toca esconderse en lo más hondo de un balneario del tamaño del mundo entero, o en el garaje de la casa de la abuela, que fue peluquería, tienda de barrio, taller de costura o camerino de un afamado grupo de teatro.

Pero resulta que la vida es este instante que acaba de irse, de nuevo; este aterrador presente, hermoso por lo imperfecto, que se desvanece apenas viviéndolo. Y me abraza la temible sombra del futuro, se me agolpan todas las posibilidades del mañana, la sensación de fragilidad, el saber perdido lo perdido. Se superponen las ilusiones, los deseos, los engaños, las esperanzas, la fatalidad, y se llena de bruma el presente; entonces ya debo irme, siendo que aún estoy en el arribo. Pero hoy tengo que hablarles de hoy. Y estos viajes en el tiempo podrán parecerles mi incapacidad de aceptar la fugacidad del instante, porque me la paso atrapando momentos en pedazos de palabras, en trocitos de ciudad que voy recogiendo por las calles, ideando métodos para capturar espejismos que guardo en baúles de todos los tamaños o que amarro entre sí con mentiras y babas. Y ya ven cómo de nuevo el instante se me escapa.

Cuando las horas de realidad, con su barbarie y su impunidad, me hieren tanto que incluso todo refugio en tren o bajo tarima es imposible, entonces me embarga una quietud, un estatismo contemplativo que me reviste de indiferencia y me va calando suavemente una llaga que solo se percibe cuando me destruye. O, en otro caso, adquiero una supervelocidad para montar la rueda en la que gira la sobrevivencia, y me abro un lugar en el asfalto para echar la raíz que no agarrará nunca. En el peor de los casos, vivo estática y superveloz a la vez. Esto es: escindida, divorciada de mí misma, haciendo todo y no haciendo nada. De cualquier manera, me hallo presa de un individualismo exacerbado que, en últimas, me sumerge en aquello que quise eludir.

Por eso hoy quiero creer que la vida se trata solamente de este instante lleno de ayeres y de mañanas; de este momento infinito en el que me hablo a mí misma para comprender mi oficio, para pensar mi ser creador, mi presencia en el universo. Este momento en el que



les hablo, porque necesito salir de mí y perseguir un sentido. La fuerza que me ha aislado poéticamente en el vagón del tren, podrá ser la misma que me lance al encuentro con ustedes, para que juntos podamos llorar nuestra orfandad, nuestro dolor de tierra; para que podamos acompañar a nuestros muertos y reír y bailar llorando.

En mi hondonada aparentemente solitaria está el mundo, estamos todos, el cielo, la tierra, el universo; caos, orden, hormiga y dinosaurio, brócoli y caracol, oído, cerebro, muerte e infinitud... Creación es lo creado, es quien crea, y es la acción creadora misma. La creación artística es un diálogo de tiempos, de seres diversos que me habitan, de espacios y dimensiones que convergen. El arte no pertenece a un solo tiempo. Ha podido dormir en la flor plena de su nacimiento y despertar con los siglos. Ha creído morir para renacer muchas veces en épocas y lugares inimaginados, entre seres anodinos, ilustres o iletrados, en las plazas de los pueblos, en los bares cutres de mala muerte o en los salones más finos. El arte florece en el caos, se alimenta del conflicto, del dolor, para sublimarlo, para que algo pueda transformarse poéticamente o renacer.

La creación es abierta, interminable, sin límites, y los creadores somos muchos y múltiples, en todos los tiempos y lugares. Por eso las poéticas son vivas y siguen alimentándose de todos los instantes. Esto implica una concepción eminentemente intertextual del arte; un arte total que bebe de todo y de sí mismo, en un diálogo infinito. El oficio de cada ser en el mundo tiene también su propia poética, cual si fuera el alma que lo anima. Cada oficio, por pequeño que parezca, está conectado con otro y con otro y en cada uno florece lo poético y en cada uno se sostiene el universo. Cuando un oficio no tiene poética es un acto vacío y ruin y se convierte en una pieza de fácil engranaje en la rueda superveloz de la sobrevivencia que enajena y esteriliza. Las poéticas son mucho más que formas, que métodos efectivos o manuales de instrucciones o prescriptivas para hacer arte en una época determinada y triunfar en el intento. La poética conlleva, incluso, una concepción distinta del fracaso y una apertura hacia el proceso. En las poéticas de mi creación artística está el sentido mismo de mi ser, de mi relación con y para los demás,

esos otros que son muchas formas de ser yo misma y para quienes yo seré también una parte de sí.

En el acontecimiento teatral, la poética se sale del escenario y el espectador es mucho más que aquel que mira desde la butaca; es también un creador, determina el hecho escénico y hace que la creación no termine nunca. Por eso, *La filosofía del teatro*, ampliamente estudiada por Dubatti (1970), ha sido muy importante para comprender el acontecimiento teatral y preguntarnos por la relación del teatro con el mundo. En la palabra griega *théatron* se inscriben, directa o indirectamente, los componentes de este acontecimiento de la cultura viviente: territorialidad, convivio, expectación y poiesis, entendida esta última “en la doble dimensión de ente y acontecimiento teatral, objeto y proceso” (p. 24), porque en su dimensión ontológica, la poiesis “pone un mundo a existir” (p. 28). Esto es maravilloso, pues nos habla de la acción creadora misma, de la fuerza que tiene hacer nacer algo, y reviste el oficio teatral de magia y realidad juntas. Para Dubatti:

El origen y el medio de la poiesis teatral es la acción corporal in vivo, desde la materialidad del cuerpo viviente. No hay poiesis teatral sin cuerpo presente en su dimensión aurática. El actor produce poiesis y esta es contemplada, atestiguada y luego inmediatamente co-creada por el espectador y multiplicada en la zona de experiencia del convivio. (p. 24)

Si estudiamos el acontecimiento teatral como convivio, debemos comprender entonces su incapturalidad, su carácter efímero y la pérdida que conlleva, porque aquel encuentro único e irrepetible es también una experiencia de vida y de muerte. Pero incluso tras la muerte hay algo que siempre queda y, tras el acontecimiento teatral, también hay algo que permanece, algo inmedible, incluso a veces inefable. Puede ser la transformación de un pensamiento, una sensación, una conmoción, un aprendizaje, una forma de la memoria; algo que trasciende el hecho y sigue creciendo infinitamente en el público y en todos los participantes del acontecimiento. “Podemos afirmar que, en el teatro, gracias al convivio, siempre regresa el espesor ontológico del acontecimiento, por lo que la función ontológica también opera como memoria cultural” (p. 127).

Este planteamiento es fundamental para conectar las prácticas teatrales con la necesaria reconstrucción de las memorias culturales de los pueblos, sobre todo, de nuestros pueblos latinoamericanos, marcados por el olvido, la desaparición forzada, el desarraigo, el ocultamiento y todas las formas de la violencia.

Dubatti (1970) introduce el concepto de *teatro de los muertos* para relacionar esta noción de pérdida en el teatro, con la idea de que siempre hay algo que regresa. Al citar a Carson, plantea:

Todas las culturas teatrales han reconocido, de una u otra forma, esta cualidad fantasmal, esta sensación de algo que retorna en el teatro, y así las relaciones entre teatro y memoria cultural son profundas y complejas. Así como podría decir que toda obra puede ser llamada *Espetros* [como la obra de Henrik Ibsen], con igual fundamento uno podría argumentar que toda obra es una obra de la memoria. (p. 141)

Con *El teatro de los muertos*, Dubatti no quiere decir de ninguna manera 'teatro muerto'. Aunque exista siempre una pérdida que nos conduzca a la muerte, hay también una memoria que pervive y que es absolutamente valiosa en cuanto a información, datos y archivo. Pero, principalmente, "hay otra memoria, más relevante por su significación en la vitalidad y el legado del teatro, que es práctica, está implícita en el hacer, una memoria viviente del teatro en el acontecimiento teatral" (p. 147). Esta memoria estima el hermanamiento, la colectividad, el encuentro con los otros en el convivio, visto como "la manifestación ancestral de la cultura viviente" (p. 124). Porque el convivio no tiene que ver solo con el teatro, sino también con la necesidad ancestral del ser humano de encontrarse, de reunirse, sea cual sea su cultura. La cualidad espectral del teatro lo conecta con su origen ritual y nos plantea la posibilidad de conectarnos también como cuerpos colectivos, como culturas, desde lo ritual, para trascender la represión y la barbarie y, de algún modo, transformarnos.

Para que el ser humano hubiera podido establecerse en sociedad tuvo que limitar sus instintitos, controlar la fuerza violenta y caótica con la que el mismo mundo fue creado. Esta fuerza, que quizá se materializa en sueños y que se desata en la embriaguez y en la

locura, y en el crimen, es la fuerza que los antiguos supieron ritualizar y sacralizar en función de la búsqueda de sí mismos, de sus más profundos contrastes, y en su relación con la naturaleza y lo intangible. Nietzsche (2000) comprendió el mundo griego antiguo en la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, como las fuerzas del ensueño y de la embriaguez; a su vez, encontró en esa dialéctica aquello que vivificó el arte griego y que alcanzó su mayor expresión en la tragedia. Artaud vio en el teatro el “pulso mismo de la civilización” (Brustein, p. 395) y lo creyó revolucionario en tanto que pudiera retornar a ese “espíritu primitivo que aún vive en el inconsciente del hombre occidental, aunque profundamente sumergido bajo la piel muerta de la civilización” (p. 396). Por eso:

El teatro de Artaud, en síntesis, está concebido para cumplir la función de un rebelde dionisiaco, para ser una especie de bacanal, de rito sacrificial, aliviando al espectador de toda violencia, ferocidad y alegría que la civilización le ha hecho reprimir. (p. 397)

La metáfora que plantea Artaud (1978) sobre el teatro y la peste puede ayudarme a complementar la idea de cuerpo colectivo en un acto que teatral que puede llegar a ser una conflagración:

El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis total que solo termina con la muerte o una purificación extrema. Así mismo el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción. Invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la mentira que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revela a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera. (p. 34)

La cultura occidental racionalizó la esencia teatral y la puso al servicio de las estructuras hegemónicas de poder; algunos de estos estamentos incluso se han valido de una especie dramática de la barbarie para perpetuarse y la han insertado cuidadosamente en los espacios culturales, en las prácticas rituales más arraigadas de los pueblos, con lo cual han logrado asentar el miedo en la memoria. En Colombia, la violencia nos ha privado del ritual y del juego y, por ende, de la compasión. Masacres, saqueos, violaciones, se desarrollan deliberadamente en relación con alguna práctica ritual colectiva, para que esta se convierta en dolor y se individualice. Al respecto, Ileana Diéguez (2013) plantea:

La violencia ha penetrado las representaciones estéticas y artísticas, ha transformado nuestros comportamientos y visuales en el espacio real, ha intervenido los cuerpos y generado una nueva visión de lo cadavérico, y se ha apropiado de procedimientos simbólicos y representaciones para producir y transmitir mensajes de terror. El modo en que se tejen hoy arte y violencia implica reflexiones desde al menos dos lugares: uno de ellos abarca los escenarios de realidad inmediata para observar las escenificaciones y teatralidades de un soberano poder que pretende aleccionar por medio de mensajes corporales e icónicos. Es una situación que he reflexionado desde la figura del *necroteatro*. En otro escenario intento pensar los recursos empleados por el arte para producir obras vinculadas a las memorias del dolor. (p. 30)

Es en este segundo escenario donde se ubica nuestra concepción sagrada del arte y fundamentalmente del teatro, no desde una mirada dogmática y religiosa, sino desde una necesidad de retorno al sentido originario de la práctica, que permita una suerte de comunión de los seres en la búsqueda de su conexión consigo mismos, pero también y, sobre todo, con los otros, en todas las dimensiones naturales, mágicas y humanas. Esta es una concepción que, en su relación con la muerte, supone también un duelo¹, porque el duelo es un acto que “reconoce una pérdida sin compensación alguna [...]

1• Tanto Dubatti como Diéguez toman este concepto de duelo de Jean Allouch en *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*.

en el sentido de que el muerto se va llevándose un trozo de los que siguen viviendo” (Dubatti, 1970, p. 150). El duelo lleva consigo una queja que “lejos de hacer el dolor incommunicable, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor” (Diéguez, 2013, p. 24).

Entendido el duelo desde la filosofía del teatro, Dubatti (1970) plantea una comprensión del teatro argentino:

La Argentina ha muerto en la dictadura, la mató la dictadura, ya no existe o al menos ya no podrá ser la misma, y el gran acto de ratificación ritual de nuestra existencia es la teatralidad desde el cuerpo viviente. Por eso la Argentina se transforma en una especie de laboratorio teatral social en la posdictadura: para sostener que mientras los cuerpos viven, seguimos viviendo, y a la vez sostener desde la relación cultura viviente-muerte el duelo por un país muerto [...]. El teatro asume la muerte de/en la Argentina, y de alguna manera la transforma en el acto del duelo. La Argentina renace en la autoafirmación de la cultura viviente, de allí el sentido raigal que constituye al convivio en acontecimiento político. (p. 151)

Para Artaud (1978), podemos encontrar la fuerza del teatro en el sueño, pero no el sueño individual, sino en un sueño común, un sueño que nos muestra nuestras pasiones ocultas, antiguas, primigenias, que habitan en la memoria colectiva humana, de la naturaleza y del cosmos. En este sentido, el arte no puede ser apariencia ni ilusión, ni imitación de la realidad tal cual es, ni imitación de la realidad como debería ser según prejuicios morales, sino formas verdaderas de la existencia, en su función ontológica de hacer existir. El teatro es una posibilidad de transformación de la humanidad, pero de orden simbólico, para retornar a su conexión esencial con el universo. Como la peste, el teatro es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación: “parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso tanto moral como social y que el teatro, como la peste, hubiese sido creado para drenar colectivamente esos obsesos” (p. 33).

Estas reflexiones me llevan a pensar, especialmente, la relación del teatro con el público, mucho más en este momento en el que nos sentimos tan lejos. Mi conclusión sobre las diversas

miradas y experiencias de teatristas y pensadores latinoamericanos que formaron parte del seminario El Público, Protagonista de la Experiencia Teatral², es que, para que el público vuelva al teatro, el teatro debe volver a su carácter popular. Rubiano, en una de sus intervenciones, puso de manifiesto que:

nos hace falta una investigación profunda de lo popular, porque siempre hemos tenido un concepto errado de lo popular, como si fuera lo marginal. ¿Cómo se hace popular una pieza? [...] ¿Cómo entrar dentro de lo popular sin asumir que lo popular es marginal? ¿Cuáles son todos los desarrollos artísticos que ha habido a partir de lo popular? Incluso hay géneros populares que uno desprecia, en vez de aprender de ellos. (Idartes, 2019, p. 59)

Puche, por su parte nos recordó que el origen de la palabra ‘público’ es ‘pueblo’. Vicario planteó que “cuanta más experiencia física y humana sea el teatro, más público vamos a tener” (p. 87), porque “a los espectadores del teatro los vamos recuperar si les dedicamos el tiempo de lo humano” (p. 90); asimismo, problematizó al afirmar que “hay una gran dicotomía en este momento entre la vida cultural de la gente y las políticas culturales de las instituciones” (p. 36). Dubatti expresó un concepto que incluso nos invita a repensar la idea de compañía teatral, que ha estado tan marcada por la perspectiva del mercado:

si el teatro es el otro, si realmente una metafísica del teatro es la ética de la alteridad, el modelo utópico de una escuela de espectadores es un espectador compañero. Del latín *cumpanis*, que significa *el que comparte el pan con el otro*. (p. 28)

Al referirse a aquello por lo cual el público va al teatro, César Brie planteó esta hermosa idea que se relaciona con el carácter espectral que permite que haya algo que siempre regresa:

2• Seminario realizado por la Gerencia de Arte Dramático del Idartes en septiembre de 2019 en Bogotá, en el cual tuve la ocasión de fungir como relatora.

El artista [...] le devuelve a los demás la herida, que, de algún modo, por ser artista lleva. Porque el artista es aquel que está herido por la vida, y no le basta vivir, sino que tiene que hacer una obra. Y ¿por qué entonces el público debe venir a ver a alguien que le está devolviendo una herida? Porque nosotros devolvemos la herida a través de la verdad y la belleza. Cuando en la obra creamos una síntesis que el público reconoce, lo que estamos haciendo es devolviéndoles algo para que lo vean en su luz más íntima, que es la luz de la poesía. (p. 16)

En este mundo en el que cada vez es más difícil conectarnos con la autenticidad de nuestros pensamientos y de nuestras emociones, un mundo en el que se imponen las formas vacías del consumo desmedido como ilusión de vida, como ritual de autorrealización, como credo; un mundo que pretende ser sustentado en una estructura aparente de realidad única, externa, cual carcaza que deba estar a la medida de todos y de todas, ebulLEN en las periferias, en los márgenes, en recónditos lugares, otras formas de conexión con la vida. Estas son otras búsquedas de sentido que se desestructuran de la apariencia impuesta, prácticas liminales de colectivos y colectivas en toda Latinoamérica, asociadas a manifestaciones populares en contra de la violencia. Pequeños tejidos que se desarrollan en las comunidades. Mujeres cantadoras que velan cuerpos desaparecidos o aparecidos a jirones; entierros simbólicos, duelos colectivos, sembradíos de palabras y de semillas. Estas prácticas, que apenas empiezan a alcanzar algún volumen de masas, son inmediatamente cercenadas o engullidas por el sistema. Entonces, otras brotan de nuevo, como de la sangre misma de la tierra. En estos brotes es donde está la fuerza del arte. No niego con esto que muchas formas artísticas trasciendan incluso al dominio del sistema y sobrevivan a la industria y al mercado, o que estos mismos ayuden a alimentarlas o fortalecerlas. El arte es vivo, es real, y así mismo se comporta. Y el arte también es anfibio, porque, como la vida, está en juego su supervivencia.

Por eso hoy, en la inmensidad de este instante, abrazo a teatristas y pensadores, a mujeres y hombres de todos los géneros y pueblos, a padres, madres, hijos, tíos y abuelos, a todos los niños y las niñas, para que busquemos juntos un arte que nos lleve a

reconciliarnos con nuestras prácticas rituales. Un arte poético, simbólico, casi mágico, que no imite una realidad, ni la presente, ni la conceptualice, sino que la metamorfosee, la transforme, la vuelva otra y haga que otro mundo aparezca; que nos eleve con la misma fuerza con la que nos arrastre, con la misma fuerza con la que nos entierre, porque así podremos renacer. Mientras que no volvamos a vivir prácticas rituales de comunión, ya sea a través de la risa o del llanto, y siempre desde el juego, no nos será posible nuestra transformación ○

Referencias

- Allouch, J. (2011). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Editorial El Cuenco de Plata.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Editorial Edhasa.
- Aristóteles. (1986). *Obras*. Traducción, estudio preliminar, preámbulo y notas de Francisco de Paula Samaranch. Aguilar.
- Brustein, R. (1970). *De Ibsen a Genet: La rebelión en el teatro*. Editorial Troquel S. A.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Dubatti, J. (1970). *Filosofía del teatro III. El Teatro de los muertos*. Editorial Atuel.
- Idartes. (2019). *Relatoría del seminario El Público, Protagonista de la Experiencia Teatral*. https://idartes.gov.co/es/publicaciones?field_coleccion_target_id=348
- Nietzsche, F. (2000). *El origen de la tragedia*. Editorial Espasa.

El rol de la respiración en el proceso de activar la conciencia corporal en función del trabajo actoral



Alejandra Guarín
Gutiérrez



Palabras clave:

respiración, movimiento, emociones, psicofísico, conciencia.

RESUMEN

En este ensayo se analiza el movimiento a partir de la respiración para integrar el cuerpo, el pensamiento, la emoción y la expresión en beneficio de los procesos de encarnación actoral. Desde el punto de vista de la formación del actor, contempla la necesidad de crear estímulos para que el estudiante explore su propia expresión, aquella que se nutre de su cuerpo y de su imaginación; así, el movimiento se construye desde el interior de su ser y no de manera externa.

El concepto contemporáneo de conciencia corporal necesita ser considerado: se entiende como el proceso de integrar el cuerpo y la mente; este es un procedimiento desarrollado para alcanzar una percepción consciente de nuestro cuerpo y nuestro movimiento. En ese contexto, la respiración es un principio básico del movimiento que ayuda a establecer las conexiones internas del cuerpo, la interdependencia de los sentidos y la relación interior/exterior y viceversa. Las prácticas holísticas¹ contemporáneas reconocen estos principios de conexión y brindan un apoyo efectivo al actor en su integración y en el desarrollo de este tipo de conciencia corporal.

1• Se conocen como prácticas holísticas aquellas que exploran la conformación del cuerpo, la mente y el alma, en su totalidad. Para integrar estos aspectos, destacan la importancia de su interdependencia, lo cual es esencial para cada persona. Entre estas prácticas se encuentran: el yoga, la meditación y el tai chi.

Pero ¿cómo encausar procesos actorales que consoliden esta conexión, cuando gran parte del legado de nuestra cultura occidental se sostiene en la división entre mente y cuerpo? A través de esta división, la mente opera sobre el cuerpo, de este modo, la encaminamos para que controle aquellos procesos como recordar, sentir y expresar.

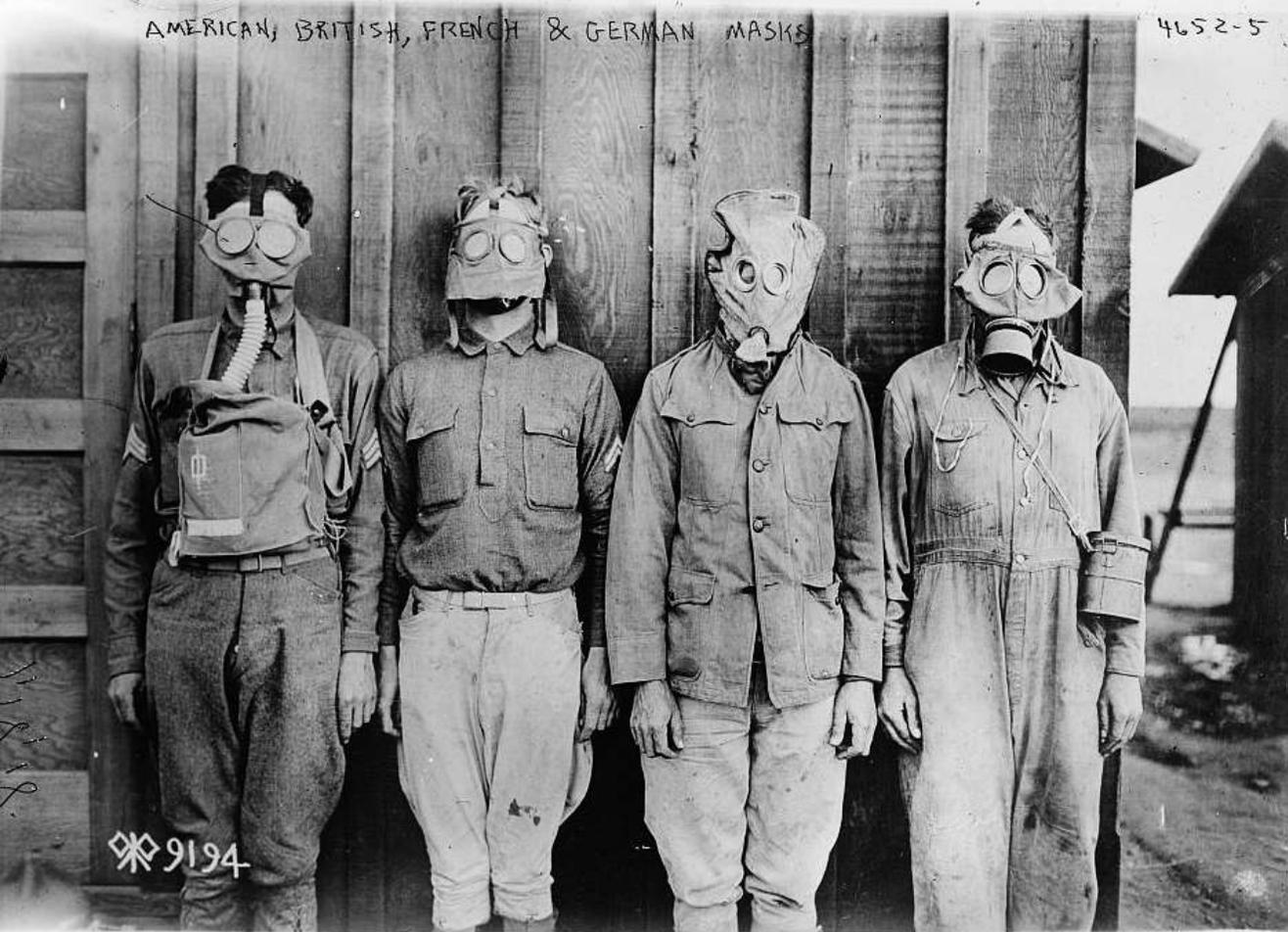
El sólido legado transmitido por René Descartes en el siglo XVII “acerca de la dualidad mente-cuerpo”, en la que estas entidades son independientes y separables, dejó grandes trabas en la educación corporal y en la forma de concebir el cuerpo y el movimiento. Múltiples prácticas actorales se permearon de esta idea de separación o dualidad, cuyas metodologías fueron desarrolladas por separado, esto es, con énfasis en lo corporal en prácticas abordadas “de afuera hacia adentro”, es decir, a partir de las características externas de los personajes, o “de adentro hacia afuera”, mediante prácticas que principalmente buscaban definir las condiciones internas del personaje.

Esta separación termina por ser netamente conceptual y descarta la idea del proceso actoral como aquel que implica experiencias subjetivas sustentadas en la relación mente/cuerpo, en aras de la expresión. El impacto producido en las prácticas actorales en la búsqueda de un concepto holístico del cuerpo y la mente, abarca una relación integral y equitativa entre lo corporal, lo racional, lo emocional y lo expresivo (Kemp, 2012).

La respiración ha sido el eje y el denominador común de muchas teorías y prácticas que apuntan a abolir dicha división. En consecuencia, el propósito de este artículo es analizar experiencias que abordan el movimiento generado en la relación integrada entre el cuerpo, el pensamiento, la emoción y la expresión, toda vez que esta refuerza en el actor procesos de encarnación o incorporación a través de la respiración, un componente esencial para la integración cuerpo/mente.

Descubrimientos y aprendizajes

Inspirar movimiento en los actores ha sido una actividad que he llevado a cabo durante varios años de mi vida, para lo cual me he sustentado en algunas prácticas corporales como los entrenamientos



desarrollados por Jerzy Grotowski. Así mismo, he tomado referencias de entrenamientos psicofísicos que apuntan a activar la conciencia corporal y la imaginación creativa del actor. Se podría decir que nosotros, los formadores en este campo del conocimiento, consolidamos nuestro oficio de manera ecléctica: cada uno desarrolla su propia práctica, para lo cual toma elementos de una y otra parte y los articula según sus propias necesidades, trayectorias, objetivos e inclinaciones.

En Colombia, este es un campo prácticamente nuevo. Existe muy poca teoría en español —aun cuando en inglés hay cada vez más textos—, entre la cual podemos encontrar textos que se recomiendan a menudo en nuestros programas de arte dramático como *El arte secreto del actor*, *Hacia un teatro pobre*, *El cuerpo poético*, *Danza educativa moderna*, *Al actor*, *Sobre la técnica de la actuación*, *El arte del actor en el siglo xx*, *Teoría teatral*. Los métodos o prácticas aplicadas generalmente en nuestro Departamento de Arte Dramático están muy enfocados en desarrollar altos impactos energéticos en el actor, por medio de la imitación de algunas formas complejas

y arriesgadas, pero indispensables para que el estudiante supere resistencias y bloqueos.

El desafío es, entonces, consolidar los principios básicos de movimiento que recurrentemente se presentan en todo entrenamiento psicofísico actoral. Si bien es cierto que en nuestras clases impartimos conocimientos más prácticos que teóricos, podemos ver que el núcleo, el principio en el que se basa el movimiento, siempre está ahí: en la aplicabilidad de fundamentos de movimiento como la respiración, el enraizamiento, la alineación, la utilización del espacio personal y el uso de factores del movimiento como *tiempo, peso, espacio y flujo*, propuestos por Rudolf Laban².

Por ejemplo, los ejercicios plásticos, un entrenamiento desarrollado por Grotowski y su grupo Teatro Laboratorio (1967), les permiten a los actores tener otro tipo de presencia y percepción de su propio movimiento (Schechner y Wolford, 1997). Estos ejercicios actúan como un vehículo que los alienta a expresarse de manera auténtica y natural en el escenario, así como a transformar su presencia a través de un manejo sutil de la energía. Así, los actores logran activar su memoria corporal, lo que los lleva a despertar asociaciones, recuerdos o imágenes que se manifiestan a través de detalles. En este trayecto de movimiento corporal, los actores logran una condición integral de cuerpo/mente/emoción, en la que pueden canalizar la relación entre su interior y el contacto con los demás y con el espacio. Esto es expresado a través de detalles que nacen de impulsos genuinos.

Pero ¿qué es lo que sucede en esta confluencia del cuerpo, la mente y la emoción? ¿Qué se puede hacer para que estos fundamentos de movimiento se fusionen de manera armoniosa y trabajen sin ser manipulados, ni controlados, casi sin quererlo, sino a través de la inmersión del actor en el presente de la acción, en relación con la fluidez de cada trayecto, en sintonía con él mismo, con los otros y con el espacio?

2• Rudolf Laban (1879-1958). Coreógrafo húngaro que publicó un método de notación para documentar las poses del movimiento humano. En los cuatro factores identificó movimiento, la clave para demostrar cómo en todos los movimientos del hombre se aplican diversos tipos de esfuerzo, que son el resultado de la combinación de esos factores. Cada factor se compone de dos opuestos que afectan el movimiento y la actitud del que se mueve.

Para Abram (1996), los sentidos se complementan entre sí y dependen uno de otro; en la actividad de percepción, se comunican y superponen. El autor describe en un ejemplo que, cuando se ve la imagen de un cuervo que se eleva en la distancia, esta no afecta solo el campo visual, sino que interviene en otros campos:

[...] Mientras lo sigo con los ojos, inevitablemente siento el estiramiento y la flexión de sus alas con mis propios músculos, y su repentino descenso hacia los árboles cercanos es una experiencia visceral y visual para mí. El gutural graznido del cuervo, girando con brusquedad la cabeza, no se halla circunscrito a un campo estrictamente auditivo, sino que reverbera también en el ámbito de lo visual, animando de inmediato el paisaje visual (con su propio estilo). [Los divergentes sentidos] convergen en la cosa percibida, del mismo modo que las diferentes visiones que me proporcionan los ojos convergen en el cuervo y se unifican ahí en un solo foco. Mis sentidos se entremezclan con cualquier cosa percibida (de forma coherente), lo que me permite experimentarla como un centro de fuerzas, como otro nexo de experiencia, como otro.

Cuando hablamos de la respiración, sabemos que es un proceso vital que contiene movimiento. Los procesos de inhalación y exhalación nos ayudan a conectar nuestro interior con el exterior; por lo tanto, actúan como un medio para el desarrollo de nuestra percepción y para encarnar una alta calidad de atención, percepción de los sentidos y conciencia del movimiento. ¿Podríamos, entonces, a través de la respiración, lograr que nuestros sentidos converjan y ampliar la manera de percibir cada cosa, así como pasa con el vuelo y el graznido del cuervo, al no ser solo experiencias visuales ni auditivas?

Durante el siglo xx, las nuevas visiones de movimiento basadas en estudios somáticos vinculados a la percepción física interna le permitieron a Bartenieff (2002) desarrollar sus estudios de fundamentos del movimiento, después de haber tenido la experiencia de trabajar con Laban. Según Hackney (2002), Bartenieff desarrolló un conjunto de principios para volver a los patrones³ tempranos para abordar

3• Cuando se habla de “patrones”, se hace referencia a los planes que nuestro sistema neuromuscular produce para la ejecución de secuencias de movimiento, es decir, el “encendido” de habituales senderos musculares que entran en juego para satisfacer una necesidad o cumplir con una intención (Hackney, 2002, p. 17).

bases débiles, subdesarrolladas u “olvidadas” del movimiento, que, por ende, no proveen el apoyo psicofísico adecuado para las habilidades básicas, requeridas por el organismo (p. 20). Algunos ejemplos de estos patrones pueden ser los mismos reflejos básicos, como las reacciones para enderezarse o las respuestas de equilibrio.

Con base en estas premisas de Bartenieff, se puede “explorar, cambiar y adaptar” los patrones de nuestra respiración, y modelarla, en busca de conectar nuestro interior con el mundo exterior a través del aire. En nuestro interior, las células reciben el aire y desechan lo que no necesitan para dar espacio a nuevos alimentos; el movimiento de la respiración se convierte entonces en un ciclo de vaciarse y llenarse (p. 51).

Para Hackney, este es el principio que nos permite entrar en unidad con el universo. Estos dos movimientos son totalmente recurrentes y necesarios para emprender cualquier trabajo corporal y son útiles en tanto estén en correspondencia con el movimiento. Así es como la teórica resalta el rol de la respiración como facilitadora del proceso que nos permite estar en unidad con el universo (p. 51):

Respiramos automáticamente, pero la respiración es reflejo de y puede ser influenciada por los cambios en la conciencia, los sentimientos y los pensamientos. Podemos atender nuestra respiración y sintonizarnos con los cambios en nuestra propia actitud interior a medida que avanzamos en nuestro día [...] Y podemos elegir conscientemente alterar nuestra respiración para afectar nuestros sentimientos, pensamientos y patrones de movimiento. [...] Es posible influir en la respiración a través de la intención consciente. (Congote, 2018, p. 51)

Esto causa un efecto directo en nuestros pensamientos y emociones, los cuales afectan secuencias fisiológicas. Por ejemplo, en situaciones de estrés, nuestro corazón palpita de manera diferente, nuestra boca puede secarse, nuestros músculos contraerse. Alison Hodge (2013) sugiere que, una vez que en nuestro cerebro seamos conscientes de esos cambios físicos, se puede experimentar un sentimiento como el miedo, por ejemplo (p. 22); así es como se pueden encarnar emociones y sentimientos.

Entonces, la experiencia física puede darle forma al pensamiento. Hodge nos anima a manipular nuestro propio cuerpo para

causar cambios emocionales, por ejemplo, mediante la generación de acciones diversas sobre un músculo escogido. Asimismo, ha desarrollado una práctica que llama *respiración somática*, en la cual se explora cómo a través de la inhalación y la exhalación nos conectamos con una fuente poderosa de sentimientos. El actor inmediatamente y coherentemente articula esta información con el movimiento corporal evocado en respuesta a dicha respiración específica. Una vez se aprovecha este estado de interconexión, los factores de tiempo, peso y espacio se activan e interactúan, lo que posibilita su expansión a otras emociones, recuerdos y asociaciones; es decir, a la imaginación, que es la puerta de acceso a la creatividad.

En conclusión, la responsabilidad de generar movimiento en los otros se basa en permitir que ellos tomen sus propias iniciativas, en complicidad con el material ofrecido por nosotros. Debemos incentivar en ellos el uso de factores de espacio, tiempo, peso y respiración, y dejarlos explorar y tomar sus propias elecciones en aras de generar respuestas imaginativas. Siempre debemos preguntarnos cómo no recaer en formas demostrativas de movimiento, sin ser indiferentes al uso de la técnica como método, que ofrece condiciones seguras para adquirir un buen control y manejo corporal, hacia el objetivo de lograr óptimos e íntegros diseños corporales.

Aplicar conceptos concernientes al rol de la respiración en el proceso de encarnación a través del movimiento, ayuda al actor a lograr un nivel sutil de conciencia y percepción. El soporte de la respiración puede guiar a un colectivo a unificar un lenguaje de movimiento; en esa medida, llega a ser la plataforma para la encarnación de presencias vivas, tanto a nivel individual como grupal (en el trabajo de los coros, por ejemplo).

El uso de los factores de movimiento propuestos por Laban, apoyados en la respiración, proporciona actitudes internas que pueden reflejarse a través del lenguaje corporal. Estos fundamentos de movimiento son la base para el trabajo en el traslado de narrativas al movimiento (Guarín, 2017) ○

Referencias

- Abram, D. (1996). *The spell of the sensuous*. Vintage Books.
- Congote, A. (2018). *Traducción de textos teóricos pertinentes para comprender los fundamentos de movimiento de I. Bartenieff y el análisis de los factores de R. Laban, acompañados de respectivas reflexiones sobre su aplicabilidad en el oficio del actor*. Universidad Central, Departamento de Arte Dramático.
- Ewan, V. y Sagovsky, K. (2018). *Laban's Efforts in Action*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Ewan, V. y Green, D. (2015). *Actor Movement: Expression of the Physical Being*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Guarín, A. (2017). *Sustained Independent Project: Portfolio*. Central School of Speech and Drama.
- Hackney, P. (2002). *Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Routledge.
- Hodge, A. (2013). *Core training for the Relational Actor (dvd)*. Routledge.
- Kemp, R. (2012). *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance*. Routledge.
- Schechner, R. y Wolford, L. (1997). *The Grotowski Sourcebook*. Routledge.

El trabajo corporal en la formación actoral del Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central-Teatro Libre



Fabián Velandia

RESUMEN

En este ensayo se expone la creación y el trayecto de la Escuela del Teatro Libre, así como el proyecto principal de formar actores que entiendan la importancia del trabajo riguroso del cuerpo en el camino actoral. Se explora, asimismo, la necesidad de que los actores asuman el riesgo como un recurso para generar control e inteligencia corporal al momento de llevar su conocimiento a la puesta en escena y, por qué no, a la vida misma.



Palabras clave:

cuerpo, escena, herramienta, inteligencia corporal, trabajo corporal.

Un recuento

A finales de la década de los ochenta nació la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre como un esfuerzo por brindar un espacio para que los jóvenes interesados por las tablas pudieran tener una educación artística sistemática y de calidad, que no existía debido al cierre de las principales escuelas de teatro. En ese momento, una de las preocupaciones primordiales era cómo y qué enseñar. Basados en programas de actuación de universidades extranjeras, que se adaptaran a las necesidades y a la visión del grupo, los miembros del entonces Teatro Libre, liderados por Ricardo Camacho (2014), estructuraron un programa cuyo fin era “formar actores dramáticos [...]”. Es decir, un actor con una formación clásica. Que pueda recorrer los autores desde los

griegos hasta hoy y los géneros como las comedias, dramas, tragedias etc.” (p. 63).

En este proceso de creación de contenidos para el naciente programa, surgió el problema del trabajo corporal indispensable para los actores. Ya Stanislavski, en los albores del siglo xx, había expuesto la necesidad de un entrenamiento físico disciplinado y riguroso, menester para adecuar el cuerpo del actor a los requerimientos dramáticos. Muchos teóricos posteriores refinaron sus teorías e hicieron sus propias contribuciones en esta materia. Desde Meyerhold hasta Grotowski, el estudio sobre el cuerpo como herramienta principal del actor y el movimiento como elemento imprescindible de la creación teatral cobraron una gran relevancia en el ámbito no solo profesional del teatro, sino también en el modo de formar a los nuevos actores.

A partir de dichos programas de vanguardia, que inspiraron a la recién formada Escuela del Teatro Libre y que estaban permeados por las discusiones y planteamientos de los grandes teóricos europeos, se creó la Cátedra de Movimiento, que se convirtió en una asignatura nuclear en la formación impartida por la Escuela. Desde entonces —y más de forma empírica—, el programa de Movimiento empezó un proceso de ensayo y error, de experimentación constante, cambios continuos y la incansable búsqueda de lo que significa el entrenamiento y el trabajo corporal.

Gracias a las contribuciones de los miembros del teatro motivados por esta materia, Carlota Llano, Fernando Montes, Nelson Celis, Alejandra Guarín, entre otros, se establecieron los principios para orientar el trabajo, sobre los cuales aún hoy se desarrolla la asignatura. La mayor influencia provino de Jerzy Grotowski y su trabajo sobre los Ejercicios plásticos y los físicos, que había aprendido Fernando Montes durante su estancia en el extranjero y su acercamiento a Grotowski. Se adoptaron también técnicas como el combate escénico y la acrobacia y, posteriormente, se incluyeron también el acro-sport y las estructuras de entrenamiento encaminadas al desarrollo psicofísico de los actores en formación.

Finalmente, se establecieron unos lineamientos que eran coherentes con las necesidades específicas de los estudiantes durante la carrera y se identificaron cuatro momentos en el aprendizaje del área de movimiento: descubrimiento, transformación, apropiación



y movimiento en la representación. Estos cuatro pilares son los que hoy sostienen los contenidos impartidos y los que permiten tener una continuidad en el desarrollo del trabajo. De esta manera, desde que los estudiantes ingresan a la carrera hasta que reciben su grado, se evidencia una evolución en su manejo corporal y por lo tanto en sus capacidades interpretativas.

Sobre el trabajo práctico

Lo primero es liberar el cuerpo de tensiones que causan bloqueos, que impiden hacer movimientos eficientes y armoniosos, que dificultan la transformación y limitan la capacidad de decisión. El cuerpo del actor debe ser un canal por el que fluyen con libertad los impulsos y la energía. Para esto debemos, como dice

Grotowski (1992), ocuparnos del problema de la “obediencia del cuerpo”, no en el sentido de domarlo o amaestrarlo, sino de “desafiarlo dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de invitar al cuerpo a ‘lo imposible’ y hacerle descubrir que el ‘imposible’ se puede dividir en pequeños pedazos, en pequeños elementos y volverlo posible” (p. 13).

Un primer medio para desbloquear el cuerpo es a través de la realización de ejercicios de acondicionamiento encaminados a desarrollar tanto el tono muscular y la fuerza como la flexibilidad y la resistencia. Es claro que no buscamos un mero trabajo gimnástico, sino crear una conciencia, no racional, del cuerpo y sus posibilidades. Este tipo de ejercicios pueden llegar a ser un verdadero trampolín para entrar en comunicación con los otros compañeros en el espacio y asimismo crear relaciones, lo que en el fondo no es otra cosa que desarrollar la inteligencia corporal: aprender a pensar con el cuerpo. Para Feldenkrais (1992), “Aprender a pensar de acuerdo con pautas de relaciones, con sensaciones desprovistas de la fijeza de las palabras, nos permite hallar recursos ocultos y nos

capacita para crear nuevas pautas, pautas relacionales” (p. 47). De manera que los ejercicios son un pretexto para adelantar una exploración mucho más profunda; si bien estos deben conservar los elementos técnicos y de forma, que son la base del entrenamiento, más allá de buscar que los estudiantes tengan unos cuerpos acondicionados y fuertes, estos deben permitir la apertura del cuerpo como ese canal libre por donde pasan los impulsos y la energía, a saber, la vida.

El riesgo es un elemento muy importante en nuestro trabajo. Cuando hablamos de este nos referimos al compromiso, al trance, al peligro. Lo que se busca es lograr el control, aunque parezca una contradicción. El control, entendido como la conciencia y el dominio de la actividad corporal, es lo que permite evitar accidentes e incrementar el nivel de dificultad. Para traspasar esa barrera de “lo imposible” de la que habla Grotowski, debemos arriesgarnos, ir más allá, vencer miedos; por eso es un elemento importante, porque es lo que nos impulsa a transgredir los límites de nuestra comodidad y autopercepción.

A través del riesgo exploramos y entendemos nuestro peso y el de los demás, desarrollamos la sensación de seguridad y evitamos las actitudes dubitativas que generan bloqueos, lo que se transforma en el escenario en un cuerpo decidido (Barba, 2012, p. 292). Desde el acro-sport hasta la acrobacia, y podría decirse que, en todos los niveles del entrenamiento, está siempre presente el riesgo. Una vez que el cuerpo se ha liberado de las tensiones que lo bloquean y se han expandido las posibilidades a través de estos ejercicios, después de un largo proceso, se observa una gran transformación en los cuerpos de los actores en formación, cuyas habilidades descubiertas les permiten tener y entender que hay diferentes opciones de ejecutar cualquier acción. Ahora son libres de elegir: no se mueven ya por inercia, sino por la conciencia plena de su cuerpo.

El cuerpo en la escena

Hay una paradoja entre el trabajo corporal y la escena. Como se menciona en la primera parte de este escrito, lo que buscamos es formar actores *dramáticos*, cuyo enfoque sea el teatro de autor, de palabras, de ideas. Mientras en las clases de movimiento se

experimenta una liberación extrema del cuerpo y los impulsos físicos desde los diferentes ejercicios, en la escena lo que se busca es la contención de esos impulsos y movimientos. Pero contener no es reprimir ni cohibir. En la escena el cuerpo debe estar presente, vivo, proyectado, pero sin la necesidad de hacer movimientos acrobáticos o ejercicios que resulten en aspavientos que, en vez de concentrar el foco de la escena, desvíen la atención del público y confundan las ideas. Lograr ese tránsito entre el entrenamiento y la escena es la clave para entender que el cuerpo debe siempre permanecer activo, atento y en disposición de escucha, aun en la quietud. Es en la escena donde cobra un verdadero sentido el trabajo del cuerpo, donde se encuentra la libertad, la vida, y se abre el canal para que el flujo de impulsos del personaje pueda surgir sin ningún impedimento u obstáculo.

Lo que se busca desde el área de movimiento es crear en los estudiantes una conciencia tanto de su cuerpo como de su trabajo como actores. No se podría tener un avance significativo y profundo sin la disciplina y el rigor que exige el entrenamiento diario que, además de disponer el cuerpo, genera hábitos de trabajo esenciales para cualquier intérprete que quiera ir más allá de una labor meramente aficionada. Lo importante no es tener actores virtuosos, sino cuya plena conciencia y control de su cuerpo les permitan ampliar verdaderamente sus posibilidades interpretativas.

Nunca se llega a un fin en lo que se refiere al trabajo corporal, siempre se puede profundizar más y más en el trabajo con los otros, con el personaje, con uno mismo. Se pueden aprender nuevas técnicas y descubrir nuevos movimientos, en fin, estar en la búsqueda permanente de esa libertad que conduce a la verdad: la verdad sobre la escena ○

Referencias

- Barba, E. y Savarese, N. (2012). *El arte secreto del actor*. Artezblai.
- Camacho, R. (2014). Entrevista por Juan D. Arias. En: Ministerio de Cultura de Colombia, *Teatro Libre 40 años*.
- Feldenkrais, M. (1992). *La dificultad de ver lo obvio*. Paidós.
- Grotowsky, J. (1992). De la compañía teatral al arte como vehículo. *Revista Máscara*, 3, octubre de 1992-enero de 1993, 11-12.

Maeterlinck: el sujeto inerme y lo inefable

*La palabra es plata, el silencio es oro, o, mejor dicho,
la palabra es tiempo, el silencio eternidad.*

Maeterlinck



Alexandra
Aguirre Rojas



Palabras clave:

Maurice Maeterlinck, simbolismo, crisis del drama, Trilogía de la muerte, silencio, inefable.

RESUMEN

El presente ensayo pretende trazar una relación en la obra primera del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck con los supuestos del simbolismo. El enfoque se limitará a establecer la conexión entre lo inefable y el sujeto cotidiano que puede rastrearse en *La trilogía de la muerte*. Para tal fin, nos acercaremos a la poética del autor y luego veremos cómo se enlaza con el simbolismo. Por último, daremos un vistazo a cada una de las obras, en las que analizaremos cómo son los sujetos anodinos quienes se enfrentan a lo incognoscible y a lo irrepresentable.

Maurice Maeterlinck escribe la llamada *Trilogía de la muerte* entre 1890 y 1894. Las obras que la componen son: *La intrusa*, *Los ciegos* e *Interior* y en ellas predomina la idea del hombre enfrentado a las fuerzas más devastadoras que puede encontrar, frente a las cuales se halla inerme. Para Maeterlinck (1990), el ser humano está en el camino de potencias de las que nada puede decir, porque no le pertenecen, porque lo desbordan; así,

no hay silencio más débil que el silencio del amor, y es verdaderamente el único que es solo nuestro. Los otros, los grandes silencios, el de la muerte, el dolor o el destino, no nos pertenecen. Avanzan hacia nosotros, del fondo de los sucesos, a la hora que les place. (pp. 13-14)

Y cuando les place, esas fuerzas sublimes hacen que el hombre descubra su condición de criatura efímera. Este momento servirá como revelación de que la aventura más importante en la vida humana es la totalidad de su existencia; es decir, no solo tienen relevancia los eventos que marcan hitos. Al contrario, para el escritor belga, son los instantes íntimos los que están llenos de significaciones secretas y el arte debe ocuparse de desentrañar sus significados ocultos:

Me ha ocurrido creer que el viejo, sentado en su butaca, escuchando sin saberlo todas las leyes eternas que reinan en torno de su casa, interpretando, sin comprenderlo, qué hay en el silencio de las puertas y las ventanas y en la vocecilla de la luz, soportando la presencia de su alma, y de su destino, inclinando un poco la cabeza, sin sospechar que todos los poderes de este mundo intervienen y vigilan en el aposento como servidores fieles, ignorando que el sol mismo sostiene por encima del abismo la mesita sobre la cual él apoya los codos y que no hay un astro del cielo ni una fuerza del alma que sean indiferentes al movimiento de un párpado que se cierra o de un pensamiento que se muestra; me ha ocurrido creer que ese anciano inmóvil vivía en realidad una vida más profunda, más humana y más general que el amante que estrangula a su querida, que el capitán que obtiene una victoria o “el esposo que venga su honor”. (p. 75)

El fragmento anterior puede leerse como una poética de autor, que da cuenta de su preocupación por la posición del hombre en el universo. En un mundo que se ha desconectado de lo divino cristiano, Maeterlinck plantea un arte que traza una nueva mitología capaz de reconectar al hombre con lo inefable, con lo supremo, pero también con la naturaleza. Porque el hombre tiene una constitución doble. El autor tiene una visión panteísta que implica una concepción del humano como un ser que pertenece a una dinámica orgánica (que nace y perece en un círculo infinito) y, sin embargo, es un ser que se ha apartado de ella y ya no es consciente de esa naturaleza armónica.

Por eso, nuestro autor comparte principios del simbolismo. Porque la única forma de restablecer ese vínculo se halla en la

imaginación que puede bosquejar lo misterioso, lo terrible, la fatalidad y la belleza como el más alto ideal. No obstante, la palabra solo puede dar un bosquejo, un sutil acercamiento a lo incognoscible. Del mismo modo en que René Wellek (1984) habla de la *imaginación constructiva* de Baudelaire (p. 239), Maeterlinck (1990) ve en el arte la manera de elevar el espíritu y en el artista la llave que ensancha el entendimiento de lo trascendental (p. 68).

Además, Maeterlinck comparte la religión de la belleza, denominada por William Butler Yeats como el más alto ideal del simbolismo. Hallamos clara esta relación cuando el dramaturgo dice: “y si una voz nos advirtiera que las cosas más bellas no son nada frente a todo lo que somos, nada nos empequeñecería más”. Así mismo, ratifica en el ensayo “Novalis”, que hace parte de *El tesoro de los humildes*, que el ser humano quedaría desposeído y derrumbado sin la belleza. Tanto para los simbolistas como para Maeterlinck, hay una religiosidad que es convocada ante lo bello: solo la belleza puede redimirnos y, sin embargo, casi nunca es posible explicar lo acaecido. Es decir, los sucesos quedan en el silencio, en la penumbra, en la muidez o en la completa oscuridad.

En la obra de este autor, específicamente en las tres piezas que nos convocan, hay una insistencia en el ambiente silencioso que apenas es interrumpido por diálogos. Los personajes se hallan en situaciones que están a punto de desembocar en la desgracia que trae la muerte. Esta insistencia remarca el momento en que personas comunes se encuentran con lo inefable. El silencio que sigue al instante de la muerte es aún más denso, porque es el choque directo con la mayor fuerza sobrehumana, es el instante en que se cumple el destino fatal del ser efímero. La presencia de lo sobrehumano que se pone en escena en estas piezas teatrales nos permite relacionar la obra dramática de Maeterlinck con la interpretación de simbolismo de Jacques Rancière (2005).

El filósofo francés piensa que lo político (es decir, toda esfera de relación humana) tiene un correlato en el arte, a partir de lo cual, toma el Romanticismo como un fenómeno histórico que marca la división en la forma en que la sociedad occidental se ve a sí misma y se escribe. *Grosso modo*, podemos describir su planteamiento al decir que en el Romanticismo la literatura empieza a descubrir un mundo que ya no se rige por unas formas específicas de escritura.

Hay un desprendimiento de la normatividad (de las poéticas rígidas que habían reinado antes) y esta liberación le permite empezar a mirar el mundo desde una perspectiva distinta que le da cabida a la proliferación de la vida. En otras palabras, la escritura se niega a ser representación de una élite y de un mundo idealizado; en su lugar, empiezan a aparecer en el arte los sujetos y los objetos cotidianos, no como piezas de escenario, sino como protagonistas del arte. Y solo hasta este momento, en el que hay una “democratización” de la palabra, se puede hablar de literatura y de régimen estético (p. 47).

De lo que hablamos es de un cambio profundo que se enfrenta en el siglo XIX en cuanto al papel de la literatura y del arte en general. Así, la literatura se convierte en una nueva interpretación del hecho poético y no apunta a representar de manera mimética al mundo, sino a producir una nueva experiencia vital. La palabra ya no debe perseguir la perfección de la norma, sino ser capaz de encarnar el espíritu. La pregunta es cómo lograrlo, ¿acaso hay que hallar el espíritu en lo contingente? o, al contrario, ¿solo se halla en la idea?

Para Rancière, la literatura intentó dos formas de resolver el dilema, a las cuales les da el nombre de escritura de la *palabra muda*, porque recuperan el detalle y lo anodino como elementos fundamentales en la creación y, en otro sentido, le dan voz a lo inconmensurable. Como ejemplo de la primera opción (hallar lo espiritual en lo cotidiano) propone a Gustave Flaubert y lo acusa de llevarla al límite. Flaubert se embarcó en un intento de hacer una literatura que solo fuera estilo (y donde el tema fuera cualquier cosa) y llegó al extremo de convertirse en simple escriba que copiaba papeles hallados en la calle para ser consecuente con su idea. Para el filósofo este extremo es una renuncia a lo artístico.

Por su parte, la segunda opción (hallar el espíritu en la idea) encuentra resonancia en los simbolistas, para quienes la poesía es un lenguaje “otro” que solo debe ocuparse de la esencia:

Que la naturaleza sea materia bruta, que deja la realidad esencial de la idea, o que ella sea el puro sueño que el espíritu proyecta fuera de él o el puro espejo en el que se refleja, el resultado es el mismo. Las imágenes del mundo exterior pueden ser asimiladas a palabras de una lengua. Ellas son las significaciones

dispersas que el poema debe poner en frases. Y él las pone en frases aplicándoles su sintaxis propia. (2009, p. 167)

La sintaxis de la que habla el filósofo es la metáfora como única vía de comunicación directa entre la idea y la forma (p. 27). Porque la metáfora en su acepción de símbolo es el instrumento privilegiado para revelar esa imbricación entre idea y forma, y para descifrar la íntima relación sujeto/mundo (agrego). Para seguir a Rancière, la metáfora se constituye en la herramienta para darle la voz a lo que está más allá del mundo —de lo que supera lo tangible, de lo indecible—, en una fuerza excepcional que le concede voz a lo “ominoso”.

En *El inconsciente estético*, Rancière ejemplifica con el teatro *inmóvil*¹ del autor belga este trato con lo inefable: “este ya no expresa los pensamientos, los sentimientos y las intenciones de los personajes, sino el pensamiento del ‘tercer personaje’ que aparece en el diálogo, la confrontación con lo Desconocido, con las fuerzas anónimas e insensatas de la vida” (p. 53). En definitiva, la palabra del simbolismo le da voz a lo inenarrable, a eso que va más allá de la experiencia humana. Porque después de someterse a la experiencia abismal, el sujeto cae en la cuenta de que el mundo no es transparente, de que hay un “algo” supremo que debe ser encarnado por la obra artística.

Aquí vemos que Rancière olvida que el pensamiento que se plasma en las obras de Maeterlinck sigue siendo el de los sujetos, no el de lo inefable que aparece como una presencia que apenas es columbrada por los desdichados. Esto ocurre en el caso de *La intrusa* y de *Los ciegos* (1958), ya que en estas dos obras nos enfrentamos a un grupo de personas que están a la espera y repentinamente se encuentran con la muerte. La espera en la oscuridad apenas se interrumpe con el diálogo y como consecuencia se hace más densa la presencia de fuerzas desconocidas. Es cierto que esta presencia a cada momento va reclamando más atención, mientras suscita una sensación opresiva de algo que se va cerrando sobre el escenario.

A su vez, *Los ciegos* empieza para el espectador con una conciencia que no tienen los protagonistas. En medio de un bosque, de noche, se encuentran doce ciegos (seis hombres y seis mujeres, una de ellas con un niño de brazos) esperando que llegue su guía para

1• En otras traducciones de Maeterlinck, se le designa como “teatro estático”.



→
La isla de los
muertos III (1883),
óleo sobre tabla,
80 x 150 cm,
Antigua Galería
Nacional de
Berlín, Berlín.

retornar al asilo del que provienen. No obstante, el anciano sacerdote encargado de encaminarlos yace muerto entre ellos. La obra transcurre solamente por el diálogo de los ciegos. No hay movimiento o apenas se insinúa. Todos los personajes permanecen en escena y la espera se va tornando cada vez más difícil. Llegamos a un momento en que dejan de contar fragmentos de sus vidas para desbordarse en especulaciones sobre si han sido abandonados intencionalmente, si son víctimas del olvido o sobre qué es lo que deben hacer: ¿seguir en el mismo lugar?, ¿arriesgarse a avanzar sin estar ciertos de la geografía de la isla y del lugar en que se halla el sanatorio? Los ciegos empiezan a desconfiar de los sentidos que les quedan. Tienen frío, no saben la hora; ni siquiera pueden estar seguros de que el tacto los guíe y desconfían del sonido. porque cada uno interpreta un ruido de manera distinta. De pronto, un perro llega y el brote de alegría que propicia termina en terror porque los guía al cadáver:

Ciego más viejo: ¿El sacerdote? ¿Dónde está?

Sexto ciego: ¡Vamos a ver!... (Se levantan todos, excepto la loca y el Quinto ciego, adelantan, a tientas, hacia el muerto).

Segundo ciego de nacimiento: ¡Está aquí! ¡Es él!

Tercer ciego de nacimiento: Sí, sí, le reconozco.

Primer ciego de nacimiento: ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿Qué va a ser de nosotros?

La ciega más vieja: ¡Padre mío! ¡Padre mío! ¿Sois vos, padre mío? ¿Qué ha sucedido? ¿Qué tenéis? ¡Respondednos! ¡Estamos todos aquí! (p. 197)

El hallazgo desencadena la desesperanza y empiezan a culparse entre ellos y a presentir una presencia que se acerca; pero no están seguros hasta que el niño comienza a llorar y ellos creen reconocer, en el llanto, temor por los pasos que se aproximan cada vez más. Sin embargo, no pueden ubicar con exactitud de dónde proviene o hacia dónde se aleja el sonido. Hasta que lo sienten en medio del grupo y el bebé vuelve a romper en llanto desesperadamente.

En esta obra se hace evidente la aseveración de Jacques Rancière sobre el espacio de lo ominoso que empieza a figurar en la poética simbolista. Como vemos, los personajes no son los habituales del drama clásico y no hay una apuesta por expresar unos valores burgueses o aristocráticos que, además, permanecen en la esfera de lo racional. Es decir, en el drama clásico los conflictos pueden resolverse mediante la razón y con un tipo de palabra que está en la capacidad de reordenar el mundo que entra en crisis. Maeterlinck toma personajes completamente relegados de la sociedad y los convierte en víctimas de la acechanza de lo sobrehumano. Es en ellos que se va construyendo el terror frente a la insólita aparición.

Sobre esta presencia dice Maeterlinck (1958) en el prefacio a sus obras:

La presencia infinita, tenebrosa, hipócritamente activa de la muerte llena todos los intersticios del poema. El problema de la existencia no se responde sino por el enigma del anonadamiento. [...] No hay en derredor de ella sino seres pequeños, frágiles, que tiemblan pasivamente pensativos, y las palabras pronunciadas, las lágrimas derramadas no adquieren importancia sino porque caen en el abismo a cuyo borde se representa el drama, y resuenan en él de cierto modo, que hace creer que el abismo es muy grande, porque todo lo que en él va a perderse hace un ruido confuso y sordo. (p. 65)

Asimismo, hay un resonar “que hace creer que el abismo es muy grande” en *La intrusa*. El drama se desarrolla mientras una mujer, fuera de escena, se recupera de un parto difícil. Su familia aguarda reunida, en la semipenumbra, a tener noticias de su estado. La atmósfera presagia algo nefasto, a pesar de que los médicos hayan dado un parte satisfactorio. Y es precisamente el abuelo, ciego y un poco excéntrico, el que empieza a sentir una presencia que se aproxima a la casa. Él, en su soledad de viejo incomprendido, es el único que intuye lo que está por suceder. Poco a poco se va contagiando su ánimo, la escena misma empieza a enrarecerse:

El abuelo: Yo también tengo miedo, hijas mías. *(Aquí un rayo de luna penetra por un rincón de las vidrieras y esparce aquí y allá fulgores extraños por la estancia. Suenan las doce, y con la última campanada parece que se oiga muy vagamente un ruido como de alguien que se levanta a toda prisa).* (p. 173)

No obstante, nadie se levanta. Pero de inmediato oyen llorar al recién nacido como si fuera un grito de espanto que avisa que, en la otra habitación, su joven madre ha muerto.

Otra vez coexisten los mismos elementos, seres anodinos que van en camino a encontrarse con “algo” que los supera. Solo pueden esperar sin tener esperanzas de controlar la situación. Están expuestos y los seres más frágiles (los ciegos que pueden ver más allá del mundo evidente y los niños quienes están elididos del uso de la razón y del verbo) son los testigos de la tragedia. En esta obra el abuelo funge de ser con la capacidad de vislumbrar lo extraordinario, pero, al tiempo, está condenado al descrédito por su edad y por su condición. Entonces, este personaje se asemeja a la Casandra de la tragedia griega, que tiene el poder de la revelación, pero cuyas palabras solo van a ser entendidas y a recibir crédito hasta que sea demasiado tarde.

Cassandra sufría esta condena por haber despreciado a un dios, el abuelo la sufre porque su naturaleza está más allá del intelecto y solo un ser puede compartir esta visión: el niño, aunque está condenado, por su parte, a la incomunicación. A saber, el humano está en contacto cercano con el universo y las fuerzas que lo trasiegan, pero no es suficiente saberlo; hay algo que no se puede ver, que apenas se

intuye, que se percibe, y es el poeta quien debe tender una luz entre lo trascendente y lo humano. Como dice el dramaturgo:

Pero el poeta dramático no puede limitarse a las generalidades. Está obligado a hacer descender a la vida real, a la vida de todos los días, a lo desconocido. Es preciso que nos muestre de qué modo, bajo qué forma, en qué condiciones, según qué leyes, a qué fin obran sobre nuestros destinos las potencias superiores, las influencias inteligentes, los principios infinitos, de los cuales, en cuanto poeta, está persuadido de que está lleno el universo. (p. 69)

La última obra de *La trilogía de la muerte* es *Interior*. Otra vez encontramos a una familia reunida, a pesar de lo cual, la visión que tiene el público es de una escena dividida. En la parte trasera del escenario (como si se viera a través de una ventana) se ve el cuadro idílico de la familia que departe junto a la lámpara, en total felicidad, sin esperar a que la hija ausente vuelva pronto. Adelante, más cerca del espectador, en el jardín, se efectúa la conversación entre el Anciano y el Forastero. Estos debaten sobre cómo notificar a la familia que la hija que ha salido ha sido encontrada ahogada en uno de los canales cercanos. Estos dos mensajeros no se deciden a entrar y reflexionan sobre lo que implica la fatal noticia a seres que no están preparados para recibirla:

El forastero: Parecen felices, y sin embargo... ¿qué sabemos?

El anciano: Creen estar seguros... Han cerrado la puerta y los postigos tienen barras de hierro... Han asegurado los muros de la casa vieja; han puesto cerrojos a las tres puertas de encima... Han previsto todo lo que se puede prever... (p. 300)

Pero lo previsible, no alcanza para eludir el mal que acecha y que se acerca sin premura pero infaliblemente, aún más porque los personajes del proscenio sospechan que la adolescente se quitó la vida por propia cuenta. La escena no cambia sino hasta el final, cuando la multitud se acerca con el cuerpo y el anciano va a preparar a la familia. Lo que sigue es una larga acotación en la que se describen los gestos de dolor. La escena del fondo es completamente muda y tiene

como espectadores, adelante, a la totalidad del pueblo que se ha reunido junto con el Forastero a mirar por la ventana y a comentar el suceso, mientras se lamentan por no poder hacer nada. Lo que se pone en escena es exactamente lo que no se puede ver. La muerte y todas las fuerzas supremas son irrepresentables y el autor solo puede mostrar el desconcierto, el silencio y el dolor que conllevan.

Es evidente que, en esta obra, el autor diseña un dispositivo que permita ver el contraste entre los sujetos felices y desprevenidos a los que pronto va a asaltar la desgracia. El ser humano, para Maeterlinck, se encuentra así siempre, está desprevenido y no tiene conciencia de que su vida no implica sentido alguno: “acaso no seremos sino precarios y fortuitos fulgores abandonados sin designio apreciable a todos los designios de una noche indiferente. Pintando esta flaqueza inmensa e inútil nos acercamos más a la verdad última y radical de nuestro ser” (p. 66).

En definitiva, *La trilogía de la muerte* le da voz a dos elementos que no se habían considerado en el teatro anterior. Por un lado, la palabra de Maeterlinck lleva a la escena las potencias fatales con las que se encuentra el hombre. Por el otro, ese hombre ya no es Ajax, Lear, Fedra, Bayaceto. No, ahora el humano, o lo humano, está representado por un personaje que ni siquiera tiene nombre. Son seres comunes y corrientes que en un momento dado deben hacer frente a la Parca y a su innombrable presencia.

Víctor Viviescas, en su ensayo “La crisis de la representación y de la forma dramática”, sitúa al dramaturgo belga en la crisis del drama. El estudio de Viviescas resume y analiza cómo el teatro occidental cambia y se reconfigura en la transición del siglo XIX al XX. Para explicar este proceso, retoma la consideración de Peter Szondi de que el teatro en la época moderna fue solidificando una poética teatral que desembocó en un tipo de teatro cuya estructura es fija (unidades de acción, tiempo y espacio) y pretende poner en escena una acción que se sucede entre individuos racionales; es decir, es un teatro intersubjetivo (entre sujetos). El concepto que Szondi aporta es el de *drama absoluto* que apuntala la intención de que la forma teatral fuera completa, sólida y explicable. Sin embargo, esta aspiración se destruye, el arte se revela (se fuga) contra esas nociones anquilosadas y esta rebeldía se explica por los cambios históricos y sociales de la época. No solo hay un cambio en lo económico, sino

que hay una transformación que influye en cada experiencia humana hasta sacudir la psique misma del individuo.

En el caso puntual de Maurice Maeterlinck, Viviescas (2005) afirma que se constituye como un autor que se fuga de la petrificación del drama moderno porque, en su obra, lo irracional accede a la escena:

esta dilatación significa una fuga del imperativo de lo intersubjetivo en tres direcciones: hacia la integración al espacio dramático de las fuerzas de la fatalidad y el reemplazo de lo intersubjetivo por lo intrasubjetivo por la acogida de lo íntimo; hacia la integración de lo social, que desborda el espacio de interacción personal; y, finalmente, hacia la asunción de la fractura entre hablante y lenguaje. (p. 454)

En otras palabras, el teatro de Maeterlinck descubre un espacio que excede el espacio de la relación con el otro, porque ya entre los sujetos no se puede comunicar eso de lo que se quiere hablar. La comunicación entre sujetos no sucede y parte del problema es que la noción del mundo como un objeto que es plenamente entendible y manejable deja de existir. Para el caso que nos ocupa, es claro que hay “algo” que la razón no explica y que supera a esas familias o comunidades que parecían estar unidas, unos por el afecto fraternal y otros por la coincidencia de su existencia dependiente y aterrada. Ni el afecto ni la mutua necesidad logran explicar o luchar contra eso que es más que ellos. Tampoco se puede hacer claro, no se racionaliza y con ello se acepta la insuficiencia de las propias fuerzas. La trilogía, entonces, descubre al hombre como una partícula indefensa, llena de emociones y temores, que apenas puede utilizar el lenguaje para explicar el mundo en el que vive. Este mundo que lo supera es indefinible y demolidor, y la única resolución del drama humano “es el arribo de la muerte que nos llega inexorablemente” (p. 455) ○

Referencias

- Maeterlinck, M. (1958). *Teatro*. Aguilar.
- Maeterlinck, M. (1990). *El tesoro de los humildes*. Grafoprint.
- Rancière, J. (2005a). *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2005b). *El inconsciente estético*. El Estante Editorial.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda*. Eterna Cadencia.
- Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Revista Científica*, 7, 437-465.
- Wellek, R. (1984). *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Laia.

Santiago años sin cuenta



Gilberto Bello

► **Palabras clave:**
Colombia, teatro, arte,
Candelaria, escenario.

RESUMEN

A través de un ejercicio narrativo configurado en jornadas, el autor nos acerca a Santiago García, director de la obra teatral *Guadalupe, años sin cuenta*. Con este fin, presenta experiencias del director y expone algunos obstáculos que enfrentó para poder sobrevivir en el medio teatral, así como las características determinantes de este reconocido trabajo de García, cuyo recorrido y huella en la historia colombiana se han convertido en una singular influencia.

Jornada 1

En los corrales destinados a las compañías itinerantes de actores durante el Siglo de Oro en España, una animada charla alrededor de la olla hirviente es la costumbre después de entretener con sus espectáculos plurales al público que responde generalmente con un grito cuando la pieza que se exhibe los conmueve. Esta imagen recuerda que el tiempo es cíclico, vaso comunicante, va y viene, regresa en cadena, se confunde con las épocas, se mezcla y se repite. Para salir del paso inventamos las palabras recuerdo y nostalgia, dos maneras que nos permiten algunas licencias hasta convertirnos en protagonistas de nuestra historia personal o en el respeto de otras vidas cuya energía ha sido capaz de meterse por todas partes y formar nuestra historia, nuestro mundo, nuestros sentimientos.

En medio de la algarabía de los actores, dispuesto a saborear un potaje que era más agua que guisantes, un extraño personaje,

alegre y dicharachero, venido de alguna parte, reclama su ración: “Si hay que pagar por ello, lo puedo hacer”. Formaba parte de la compañía de alegres comediantes y un día dijo: “decidí andar el mundo”. El extraño, con total naturalidad, buscó una piedra para sentarse y en silencio conversaba, para sí mismo, con lo que después se supo eran sus amigos imaginarios. Un tal Esquilo era su interlocutor, a su lado su opositor, un joven llamado Sófocles, que lo derrotó en los concursos de drama, más callado quizá, y el señor Eurípides atendía con cierta solemnidad a la charla mientras daba la cara al mar de las batallas. La noche había caído espesa y profunda y otro personaje de nombre Aristóteles (recién conocido) repasaba sus escritos, uno de ellos llamado *La poética*. El personaje lo increpó, el griego, sorprendido, no atinaba a entender a ese hombre que parecía de otro planeta, de otro lugar o de otro tiempo. Se sabe que nuestras limitaciones son muchas y más intensas en los momentos extraños de la no comprensión.

Al día siguiente el personaje había desaparecido, no sin dejar sobre el gancho de la puerta del carruaje de la bella Otero —la actriz de ojos intensos y palabras de bronce— una nariz roja, una manera de decir adiós y una metáfora para el futuro. Por los caminos helados de la Bretaña, el mismo personaje, acompañado de un trovador, contemplaban los acantilados cubiertos por la niebla juguetona que danza sobre las inmensas rocas prehistóricas. Su viaje culminaría en Londres, su intención, presenciar alguna obra de lo que por ese entonces se llamaba teatro isabelino. Entre pecho y espalda tenía el deseo de asistir a las tragedias de lo humano, lo verdaderamente humano, como lo había narrado el trovador que, por aquel entonces, escribía melodías en honor a los reyes que enloquecen, a los amores imposibles, a las islas misteriosas, a las brujas y sus aquelarres, a los enigmas de los bosques encantados, a la lucha entre caballeros y hasta a la locura de regalar un reino por un caballo, dramática manera en que los hombres se fueron convirtiendo en personajes paradigmáticos. Además, creaba sonetos de maravilla con su carga emocional y sensible, que, dicho sea de paso, como nuestro personaje, saltan a su antojo por el tiempo, y para no aislarse, y con sed de conocimientos, los impulsa a ahondar caminos y vencer la pretenciosa idea de dominar las épocas. Nunca sabrán, como diría nuestro personaje, mientras saborea un canelazo y contempla la bóveda

celeste, que el tiempo de las estrellas también es nuestro tiempo, nuestra vida, motivo virtual, decía él, de su último viaje.

Jornada 2

No se supo de él por largos años, se cree que estuvo con alquimistas, guerreros, pintores e inventores, en gabinetes de buscadores de respuestas a los misterios de la naturaleza y siempre su presencia animaba las plazas en las que se presentaban las comedias populares. Con su ligera valija reapareció en una función de la Comedia Francesa como maquillador de Molière; el gran francés le tenía cariño por sus preguntas ingeniosas y su modo de reír. Lo siguió por varios años, recorrieron pueblos y pequeñas aldeas, conversaban mucho, algunas veces de teatro. En esos instantes el aventurero escribía en un fajo de hojas blancas las impresiones del maestro,

Ninguna risa es gratuita, nada más serio que ella, significa reflexión; nos reímos siempre de nosotros mismos cuando alguien nos grita a la cara lo que callamos. Callar es la operación de mentir, la comedia ingeniosa clama por la verdad y revela la mentira. La comedia nos vuelve a poner de cara a lo que no somos capaces de manifestar abiertamente.

Las notas —se sabe, por un buscador de arqueologías literarias, seguidor de obras de teatro perdidas— fundamentaron una obra de teatro en un remoto lugar más allá del mar y en una época en la que los hombres habían decidido gastar su vida entre la domesticación, la dominación y la censura. Extraña tierra con prédicas dogmáticas que aprisionan la verdad en jaulas de barrotes engalanados de mentiras. Él exploró y admiró y defendió desde entonces la rebeldía, mientras el verano corría por su cuerpo. Mordió un durazno con delicia, recién robado de un jardín a la orilla del camino. Viajaba de ciudad en ciudad al lado de caminantes y carruajes tirados por caballos cargados de frutas; tuvo deliciosos encuentros amorosos en los recodos, las instancias y los bosques, y por orillas se fue a buscar la filosofía del teatro hecha política. Visitó entonces al señor Bertolt Brecht, que lo inició en el teatro que asume la realidad con audacia, con estética innovadora y trabajo constante y riguroso. En el



Berliner Ensemble fue acomodador y ayudante de luces. Jamás había imaginado tal manifestación de cordura o de locura, de seriedad en el montaje, de disciplina y de compromiso. Con ello se dio cuenta de que el teatro tiene la enorme responsabilidad de desentrañar y protestar, cuestionar y poner a pensar al público.

La Europa Oriental fue su siguiente parada. Se emocionó hasta las lágrimas durante la exhibición en un gran teatro que recordaba a Catalina la Grande, con *El jardín de los cerezos* del extraordinario dramaturgo Antón Chejov, creador de obras maravillosas que eran verdadera sinfonías para el alma humana, con personajes de contraste capaces de narrar lo más profundo del ser como si estuvieran en una visita acompañados de una taza de té y, claro, un largo trago de vodka.

Jornada 3

Reaparece en una ciudad rodeada de montañas, de hombres y mujeres vestidos de mortaja. Las viejas y gastadas biografías de recuento lo citan como un niño inquieto y amante de los relatos nocturnos. Una vieja amiga de la familia, de hecho, una mujer sabia, contaba a sus amigos y hermanos historias con el sello de Quevedo que nunca se le olvidaron; era la llamada tradición oral, relatos que

pasan de generación en generación —otra vez el tiempo— y con ánimo de no olvidar que estamos cosidos a maneras particulares que nos determinan. Como gustaba de garabatear líneas y puntos, lo vemos como estudiante de arquitectura de universidad pública que llegó a convertirse en su primer escenario. En recuerdo del amigo Brecht, con un grupo de estudiantes decide meterse en la obra Galileo Galilei, todo un acontecimiento para impactar a la sociedad pacata hiperconservadora y desigual; tantos años vividos, tanta tierra recorrida, para volver al lugar añorado. Nadie sabía de su origen hasta entonces y la situación de su país lo llevó a tomar la decisión de asentarse en un terreno fértil y difícil y dedicar su vida a las inquietudes teatrales.

Jornada 4

Quienes nos formamos en muchos sentidos viendo teatro, recordamos a Santiago García en su quehacer de militante del teatro sin restricciones, arquitecto y pintor. Pudo haber sido un señor burgués y, por el contrario, se convirtió en un gentilhombre, a pesar de las escasas posibilidades, la dureza y la incompreensión del medio. Estaba hecho de acero y de poesía, de fuerza moral y de seguridad personal, pero sobre todo de un agudo sentido para la diversión y la crítica. Su espíritu fue heredero de sus convicciones y de sus viajes, pensador esponja, memoria capaz de emular algún personaje extraviado y divertido como el que más. Nada lo detenía, nadie lo detuvo.

No sabemos cuántos años tiene y cuánto vivirá después de su muerte; debe tenerlos todos, por aquello de que un actor no es temporal, es infinito en su finitud y cada noche se pone los años de su carácter y viaja por los acontecimientos que interpreta, inmortal en cada función. Es posible que los actores alcancen la inmortalidad por ser viajeros sin valija y saltar de un tiempo a otro sin continuidad. Dueños de tramos significativos de la vida, se deben a sus personajes, y Santiago García es su propio personaje y muchos otros, todos aglutinados en la garra que exhibe para interpretarlos y sin darse cuenta de que es actor, creador, director y animador, porque le sale de los huevos la convicción y el compromiso en un país que, en general, carece de todos estos aditamentos y se refugia cómodamente en el sofá engañoso de la superficialidad.

En un aprendizaje disciplinado y riguroso como fue su vida de creador, dialogó con dramaturgos, campesinos, mujeres rebeldes, hombres de la calle, literatos, científicos, pedagogos y poetas —es el aventurero de nuestra historia—, para compartir opiniones, buscar pistas y reafirmar el compromiso con sus inclinaciones y con la creación. Junto con otros exploradores del arte, descubrió que América Latina existe para el teatro y es la hora de despertarla y ponerla en cartelera con historias de nuestra angustiada realidad, es decir, montar piezas como respuesta a la conciencia clausurada por el poder, las censuras y los vetos.

Un compañero de viaje, Enrique Buenaventura, y muchos otros lo secundaron en la idea de cambiar la escena nacional. Buenaventura en Cali, con el teatro experimental, y el maestro en Bogotá. Lo suyo fue la independencia y la rebeldía total, reía a carcajada limpia y franca cuando escuchaba las cotorras grandilocuentes de los vociferantes poderosos o los mediocres políticos. Gustaba de la diversión, la tertulia, la cocina, el baile; con seguridad se dio la mano con la salsa, la guaracha, el son, el bolero, en las noches de rumba de los pequeños cafés, con pocos amigos y una bailadora pegada al cuerpo para disfrutar, eso sí, de la vida, de la vida misma, de la rumba, de la noche.

Abandonó la universidad, censurado, claro, y en pleno centro de Bogotá fundó la Casa de la Cultura, lugar pequeño y acogedor, refugio de militantes, anarquistas y contestatarios, cuna del público amante del buen teatro y el arte vivo de no quedarse callado, y por allí desfilaron sus amigos de muchos viajes que realizó y que le enseñaron a quebrarle el espinazo a la historia y al tiempo. Autores contemporáneos, maestros del absurdo y genios que combinaron con magistral talento nuevas estéticas y nuevas técnicas de entrenamiento para los actores desfilaron cada noche por la pequeña sala. La ciudad de la niebla, las lluvias torrenciales, los soles del páramo y cierta vanguardia en ciernes llamaban a la liberación de los espíritus y a la urgencia de sembrar otras huellas en nuestra memoria.

Jornada 5

Luego llegó, como una canción testimonio —o un huracán— digna de Silvio Rodríguez o Rubén Blades, la candela (La Candelaria),

así, candela pura, nueva melodía y protesta a chorros, lugar emblemático a la cabeza del maestro Santi, apelativo cariñoso para referirse a un gran hombre. Se convirtió en una presencia necesaria en el tradicional barrio. Dicen los creadores de leyendas que lo vieron conversar alegre y riendo, sentado en la acera, con algún apunte nostálgico del poeta José Asunción Silva o una ocurrencia de contenido erótico de Vargas Vila, su vecino. Se volvió cercano a todos, a los estudiantes de las universidades; al panadero de la tienda; a Julia, la vendedora de tintos y arepas; a los porteros de las viejas casonas coloniales; a las jóvenes que veían en él, ahora sí, una leyenda; a los chicos de la calle que asaltaban transeúntes y, al verlo en dirección al teatro embebido en sus ideas, se quitaban respetuosamente la gorra y le decían: “buenos días, maestro”.

Más tarde, hasta ahora incluso, llegó la lucha diaria y constante de los trabajadores del teatro para sobrevivir en medio de todas las dificultades inimaginables: Santiago y su tropa en la puerta, en la taquilla, en la escena, en la cafetería, en la producción, en las luces, en la escenografía, en la dramaturgia, en la actuación. Este montaje colectivo de marca mayor es señal de identidad; “uno para el teatro y el teatro para todos” es su lema. Una realidad bordada con trabajo de oficina y solidaridad de ideas es el sello que les permitió soñar hasta con la locura furiosa de cambiar el mundo. Lo cierto es que cambiaron la aldea teatral. El teatro colombiano ya no era igual, nadie podría negar que desde la sala de La Candelaria el teatro forma parte sustancial de las transformaciones culturales, artísticas y políticas del país. Los candelos contribuyeron y contribuyen a esto con lucha, creatividad y tenacidad. Decir teatro en Colombia y La Candelaria es un pleonasma.

Santiago García, junto a otro conjunto, nos enseñaron a ver teatro contemporáneo y a poner en cuestión nuestras precarias creencias sobre el arte. Mostró un país real, asestó certeros golpes al país formal que era línea de sombra en los periódicos, las radios y los canales de televisión. Una vez más, se valió del montaje colectivo para cambiar la mentalidad de un pueblo, bloqueado y alejado de los acontecimientos que el mundo discutía y vivía.

Se puede decir que junto a la revista Mito, los escritores y los plásticos de la época, García formó parte de la generación experta en arrancar las vendas de nuestros ojos, para por fin poder ver algo

que no fuera disciplina monacal, costumbres herméticas, obediencia febril y frustración cotidiana. La Candelaria, acompañada por otras aventuras teatrales, seguía en su empeño, a pesar de los palos que les ponían a sus ruedas los purpurados, los señores dueños de la tierra, los rentistas caracterizados por la avaricia, los militares vengativos y los políticos más conservadores de esta sociedad, que eran y siguen siendo casi todos.

La tendencia social de un dramaturgo se refleja en su obra; en García, la presencia de lo social-crítico está articulada a sus montajes y a las obras escritas por destacados miembros de su grupo. Entonces, el género que practican puede llamarse “ética de lo cotidiano y contra el olvido”, tarea del desentrañamiento de la historia de un país que prefiere el discurso retórico a la verdad, ocultar la realidad y guardarla con doble llave en la trastienda de una nacionalidad desarticulada por el despojo y la rapacidad, o la represión de las luchas sociales, casi siempre sembradas de garrotazos, asesinato y sangre.

Su trabajo, además de la calidad demostrada en razón a la experimentación permanente, nunca ha dado su brazo a torcer. Sus características, cocidas a su ideología y estética, navegan por las aguas de la franqueza, el humor, las contradicciones, la sátira inteligente, la terquedad y la capacidad reveladora. En suma, manifiesto todo mi respeto por la creación artística y la voz que se expresa en un estilo radical y ejemplar. El Teatro La Candelaria traduce su trabajo bajo el signo de la rebeldía y la fidelidad a sus principios, raro caso en un mundo en donde las expresiones del arte, en mucha medida, son fofas y se venden al mejor postor por un desabrido plato de lentejas que se concreta en treinta segundos de fama.

“Santiago años cincuenta” cuenta la historia de la convicción del artista responsable y el humorista corrosivo. Me parece salido del tiempo y sin tiempo, lo veo con sus compañeros de oficio en las plazas públicas de goce, con los protagonistas de la Comedia del Arte, en las tropas de carreta del Siglo de Oro español, en los deliciosos y sesudos discursos de Molière, en las barracas realistas de Bertolt Brecht, en el Teatro Pobre y por los caminos del drama de América Latina, con paso firme y husmeando en lo que ocultan los poderes debajo de sus alfombras rojas ya raídas, ya gastadas.

Desde los tiempos de ciudad monacal y ritos de rezanderas, mientras el país se desangraba en la lucha bipartidista y nuevas

ideas políticas se discutían en la clandestinidad y se leían libros prohibidos, en un pequeño recinto en pleno centro de Bogotá, subía cada noche a escena la vanguardia del teatro, para demostrar que el mundo no limitaba con la camándula, con las peroratas didáctico-religiosas de los buceadores de una fe prohibitiva. En esos años, García, como solían llamarlo, era ya cercano; hoy es el maestro, el amigo, el burlador, director de orquesta de una generación que este país no ha reconocido ni en su importancia ni en su capacidad artística: manes de una sociedad que solo tiene ojos para el equívoco y la actualidad fragmentada.

Conocimos otro mundo y nos deslumbramos, entramos por fin en el principio de nuestra modernidad intelectual y el país dejaba atrás los estilos teatrales que no daban cuenta de las transformaciones y sí fortalecían las visiones de un arte atado a prejuicios y actos de fe. Luego, con nombre de virgen —vaya contradicción o vaya bendición—, La Candelaria nos llevó a conocer la ciudad vieja y sus calles; y, en las lecturas de los programas de mano, escritos a mano, aprendimos los secretos del montaje colectivo.

Guadalupe, el guerrillero que abanderó las huestes liberales del Llano en los duros años de la primera ola de violencia que cubrió de sangre al país, traicionado como siempre por las llamadas clases dirigentes, nos empezó a contar los años duros y nos demandó no tragar entero. Santiago estaba allí, parado a la entrada del teatro, dando cara afuera y adentro en todos los escenarios.

Nuestro aventurero se ha ido y es su estilo, esta vez no sabemos dónde está; sus amigos y colegas lo saben cercano y lo recuerdan con una risotada estrepitosa, con las manos en la pila de la vieja que seguro guarda los secretos del maestro y de los candelos. No crean, también los del teatro de carreta, los del señor Molière, los del teatro isabelino y los del Siglo de Oro español, junto a hombres y mujeres que gozaron y sufrieron desde las salas, desde la calle, desde las plazas, acompañan en una larga conversación, con seguridad inacabada, a un hacedor de país y de cultura, a un imprescindible —decía Brecht—; eso sí, con Santi, el maestro, a la cabeza, y con bandera rebelde, desplegada y al aire ○

Creación Artística y Literaria

- ↳ Homenaje fotográfico a la carrera de Arte Dramático de la Universidad Central
- ↳ Homenaje a Héctor Bayona
 - Un actor, por Gilberto Bello
 - Héctor Bayona, el abuelo de mi familia teatral, por Juan David Giraldo Andrade
 - Monólogos
 - ▷ Andrea García, por Vanessa Pérez Noguera
 - ▷ Carlos Martínez, por Daniela Mahecha Díaz
 - ▷ Diego Barragán, por Daniela Mahecha Díaz
 - ▷ Germán Moure, por Diego Alejandro Naranjo
 - ▷ Livia Esther Jiménez, por Natalia Soriano Moreno

Homenaje fotográfico a la carrera de Arte Dramático de la Universidad Central

Héctor Bayona es considerado uno de los mayores representantes del teatro en Colombia y una de las personas que más ha contribuido a consolidar este arte en el país. Fue uno de los creadores del Teatro Libre, en el cual se desempeñó por más de cuarenta años, y se dedicó a enseñar para compartir su arte y su experiencia con las siguientes generaciones. Su presencia tanto en el escenario como en el salón de clases generó gran impacto entre quienes lo rodeaban. Los monólogos presentados a continuación fueron escritos en conmemoración suya, por estudiantes del Departamento de Creación Literaria, con base en entrevistas realizadas a algunas de las personas que tuvieron la oportunidad de compartir con él y crecer a su lado. Esperamos que estos puedan dar cuenta del alcance del legado de este gran maestro en quienes lo conocieron.

Adriana Marín Urrego



→
El jardín de los
Cerezos



→
Maese Pathelin



→
La habitación



→
Teatro cómico japonés



→
Terror y miserias del III Reich

→
Ni un minuto de silencio



→
Dojoji



→
El Inspector



→
Amor
y eternas
soledades



→ Muertos sin sepultura



→ La Cofradía de Monipodio



→
Ionesco



→
El Corrido de Pedro Páramo



→ Seis personajes en busca de un autor



→ Agosto

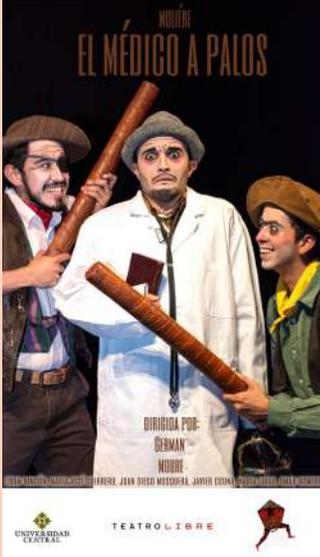


→ Las Brujas de Salem



→
Mujer no reeducable

→ El médico a palos



→ Los ciegos



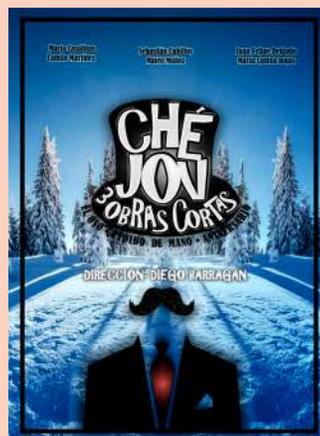
→ Los fusiles de la señora Carrar



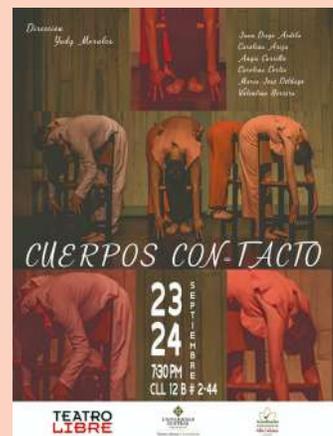
→ El círculo de tiza del Cáucaso



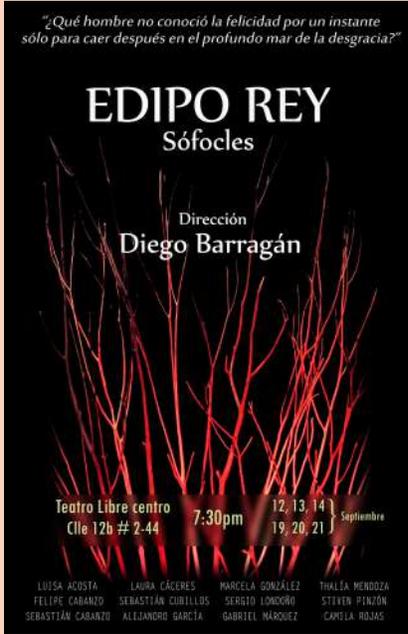
→ Ché Jon



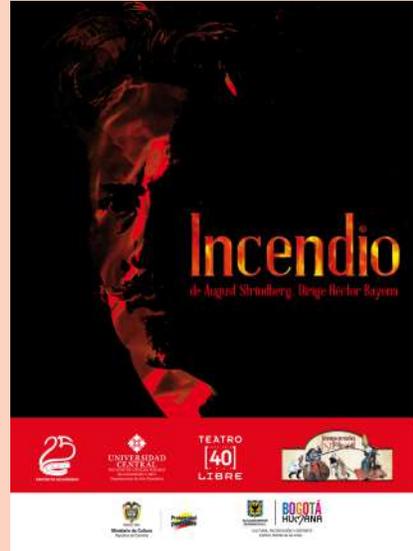
→ Cuerpos con-tacto



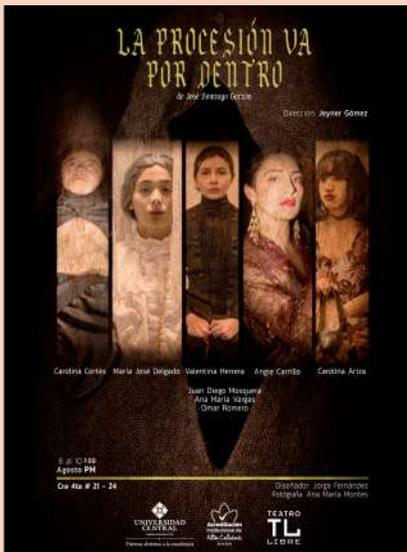
→ Edipo Rey



→ Incendio



→ La procesión va por dentro



→ La rosa tatuada



Homenaje a Héctor Bayona

Un actor



Gilberto Bello

En todas las profesiones alcanzar la calidad es un privilegio que se concede a muy pocos. Esta condición demanda pasión, obsesión, disciplina, constancia y, sobre todo, capacidad para resistir el fracaso y doblarle el espinazo hasta lograr acercarse al lejano horizonte de la perfección.

Hoy quiero hablar de un actor al que cada día veía asomar a las puertas de las aulas en las que funciona la carrera de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre. Me sorprendía su sonrisa y una franqueza a prueba de misiles; tengo todavía la imagen y muchas sensaciones claras de estar frente a un hombre recto, digno y comprensivo, como sacado de una materia que con el paso de los años se acaba y solamente la tienen aquellos que sin querer trascienden incluso más allá de sus propias expectativas, debilidades y contradicciones.

Depositaba su sombrero sobre el escritorio y conversábamos de lo que toca, decía: el teatro, el país, las inquietantes noticias de cada día y el futuro que no es otra cosa más que la incertidumbre: “Colombia es como una pequeña casa construida en un precioso valle y la amenaza una enorme piedra que está a punto de caer sobre ella”, una frase que salió así, de pronto, como muchas de él. Era de esos hombres callados, como si estuviera siempre meditando y con los ojos bien abiertos; estoy seguro de que para él nos convertíamos, en su mirada, en un espejo de sus aprendizajes.

Esperaba con paciencia a los estudiantes y, a veces, se enfurecía por la tardanza, “tienen que aprender que esta profesión es seria”, decía, y se sentaba frente

a la ventana, de cara a la luz, a repasar su clase. Uno a uno, con lentitud, se sentían los pasos de los jóvenes en el pasillo y se agitaban al ver la silueta del maestro concentrado en su lectura. Sentía una especial predilección por ellos; predilección de un maestro que no se para en pelos para formarlos, en este caso, en la tarea de ser personajes de obras de teatro que demandan, más allá del último sudor, la más profunda búsqueda de la imaginación y de la creatividad para alcanzar, en la representación, la profundidad necesaria para llegar a la credibilidad y a la libertad creativa.

Fue un navegante del pequeño barco que se lanzó a una aventura llamada Teatro Libre de Bogotá: grupo que fue su hogar, su refugio, su realización, la íntima fuerza que le permitió, después de divagar y rondar por muchos trabajos, alcanzar la felicidad de ser actor, tal como lo manifestó en varias entrevistas. Lo suyo, el escenario: su imán, su día a día. Si fuera posible afirmar que hay ecos seductores en el alma y algunos hombres caminan emocionados hacia él y se integran a su sonido, debo decir que Héctor fue uno de ellos y en primera fila.



Fue primera fila para gritar por el cambio social, fue primera fila para medírsele a papeles que nunca se habían intentado en Colombia, fue primera fila en la responsabilidad de ser actor, fue primera fila de resistencia para burlarse de la enfermedad que lo consumía, fue primera fila para animar a todos aquellos que daban su brazo a torcer ante la primera dificultad.

Y como actor, un brillante intérprete: sólido, contundente, sin disfraces, sin ropajes para eludir la responsabilidad. A veces conversábamos de sus personajes y del sufrimiento que le causaba la búsqueda para llegar a ellos; ese largo camino que emprende un hombre hasta entender las motivaciones y la arquitectura de un prototipo. Para eso estudiaba y se le metió a Shakespeare, Dostoyevski, Pinter y muchos de los grandes, y dejó huella. Lo recuerdo concentrado, valiente y, sobre todo, respetuoso de sus roles sobre el escenario.

Hablamos varias veces de concertar una larga entrevista que cubriera su vida y sus realizaciones, y siempre, por una u otra razón, la posponíamos. Nunca la hicimos, me quedé con las preguntas en el tintero, en el reposo de la posibilidad. La mejor imagen que tengo es su amabilidad y una promesa: “cuando quieras, nos sentamos y hablamos largo, aquí o en otra parte, para estar a gusto, y de teatro que es lo que más me gusta” ○

Héctor Bayona, el abuelo de mi familia teatral



Juan David
Giraldo Andrade

En lengua castellana el verbo con el cual se denota comúnmente la representación de un personaje o papel en una obra teatral es, además de “actuar”, “interpretar”. Interpretar denota, por un lado, una capacidad técnica en el uso de un instrumento, en este caso, el cuerpo, y una capacidad cognitiva para entender, explicar o analizar los contenidos y formas de un objeto, en este caso, un texto o acción dramática. En los casos del inglés *play* y el alemán *spielen*, verbos cuyo uso se refiere también a la actuación, se denota, además de la interpretación de un instrumento, la posibilidad y capacidad de jugar, la diversión.

Bajo la luz de estos dos componentes de la actuación —la interpretación y el juego—, quisiera en este texto compartir la experiencia de haber sido parte del Grupo de Teatro estudiantil de la Universidad de los Andes dirigido por Héctor Bayona, actor y cofundador del Teatro Libre y maestro de la escuela de Arte Dramático del convenio Universidad Central-Teatro Libre.

Él llegaba al hoy demolido salón R-101 con pasos suaves pero decididos, una sonrisa apenas dibujada debajo de su bigote, su maletín de cuero cruzado en la espalda, una bufanda, camisa y chaqueta. Nosotros, en pantaloneta, sudadera y probablemente profundas ojeras, lo esperábamos sentados en la entrada. Una vez cruzaba el umbral del salón y cerraba las puertas tras él, el incómodo y frío salón se convertía en nuestro patio de recreo. Con su voz suave y algo ronca, nos guiaba a través de un camino al que quisiera llamar “renacimiento”. En este camino volvíamos a aprender



a jugar y a través del juego reaprendimos a respirar, a caminar, a comer, a hablar. Hipnotizados por sus instrucciones, nos revolcábamos en el suelo, nos cacheteábamos las nalgas y gritábamos como dementes.

Ya despojados de nuestras preocupaciones personales y después de una corta pausa, nos invitaba a sentarnos en el piso de madera alrededor suyo, como dispuesto a contarnos un cuento. Con textos en mano, seguíamos con él las líneas de la siguiente obra a montar. Con Héctor discutíamos sobre el autor, el contexto de la obra, los personajes, su origen y su objetivo, sus miedos, sus relaciones con los demás. Oía atentamente nuestras intervenciones, nos pedía oír atentamente a nuestros compañeros, discutía con nosotros, nos invitaba a hacernos preguntas fundamentales sobre la obra, el ser humano y el país. Gracias al riguroso estudio que hacía del texto,

nos armaba de referentes visuales, literarios, artísticos y cotidianos, para ayudarnos a entender la puesta en escena que construiríamos juntos.

Así, en el transcurrir de dos horas, Héctor transmitía las técnicas de interpretación que durante décadas de trabajo actoral había aprendido a dominar, y nosotros apenas lográbamos asir. Primero, divertirse, jugar con nuestro cuerpo, jugar con nuestros compañeros. Segundo, ser rigurosos, críticos y curiosos. Aprender a captar la humanidad de un personaje, de una línea, de una obra desde el cuerpo y desde la mente.

Sin embargo, estos eran solo herramientas que ayudaban a construir el pilar fundamental para el éxito en el resultado final. Sin haber aún ensayado la primera línea, lo esencial se había construido: una familia. Los iniciados que, después de haber pasado por el Taller de Iniciación Actoral decidíamos hacer parte del Grupo de

Teatro de los Andes, entrábamos a constituir una familia de hermanos y hermanas de padres diferentes, de la cuál Héctor era su abuelo. Una vez dentro de esta familia construida a través del juego y la reflexión, nos era más fácil pararnos en situaciones incómodas, hacer el ridículo y sentirnos libres, jugar con nuestras voces y nuestros cuerpos, tocarnos, abrazarnos, mirarnos a los ojos, llorar y sonreír.

Nosotros, las pasadas generaciones del Grupo de Teatro de la Universidad de los Andes, lo recordamos hoy porque nos formó y, gracias al amor que nos inculcó por el escenario, muchos nos aventuramos a seguir sus pasos como actor o a trabajar detrás de un telón. Por él, a pesar de que todos estudiábamos carreras diferentes, hoy somos directores, actores, productores, escritores, artistas o acérrimos seguidores del teatro. Por él tenemos una segunda familia que, a pesar de las distancias y los diversos caminos que seguimos, sigue unida en torno al teatro y nuestros recuerdos en el escenario.

No queda más que agradecerle a un hombre cuyo amor por las tablas sobrepasó los escenarios. Su voz, su cuerpo, su sonrisa y sus pasos seguirán haciendo eco en los escenarios colombianos durante generaciones ○

Monólogos

Andrea García¹



Vanessa Pérez
Noguera

Cada vez que estoy acá, sobre el escenario, pienso en Héctor. Fue mi profesor y mi gran amigo. La primera vez que lo vi fue en el salón múltiple que ahora es la biblioteca. En esa primera clase, recuerdo que dijo algo que se quedó conmigo para toda la vida y que aún le repito a mis estudiantes: “este oficio es noventa por ciento disciplina y diez por ciento talento. Requiere mucha disciplina, entrega”. Y eso era lo que Héctor demostraba con su nivel de detalle, reflexión y dedicación. Era un actor profundo, disciplinado, que siempre intentaba encontrar la verdad en lo que hacía y por eso le era posible crear seres humanos en el escenario. No era solo un personaje, era un ser humano que uno podía ver moviéndose entre las emociones y el rigor; un ser humano que se desplegaba en una partitura de acciones minuciosas. Era el perfecto ejemplo del ser humano en el teatro por su conciencia del oficio, su rigor y su generosidad tanto en la vida como en el escenario, sobre el que dejaba que su voz inundara ese pedazo de mundo que compartíamos y habitábamos desde la emoción.

El montaje de *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* es el primer recuerdo que tengo de Héctor. Él dirigía la obra. En ese momento la carrera de Arte Dramático aún no estaba dividida en semestres, era mi primer año. Interpretaba a Honey. Yo sabía que quería estudiar actuación, pero me costaban muchas cosas

1• Esta pieza literaria fue escrita por Vanessa Pérez Noguera, a partir de una entrevista realizada a Andrea García, actriz del Teatro Libre, egresada y profesora de Voz en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central.

todavía, era muy tímida; sentía que no podía abrirme totalmente, se me dificultaba llevar a cabo lo que tenía en la cabeza. Sentía que me estaba encontrando como persona y al mismo tiempo me estaba transformando en otros. Todo eso se revolvía dentro de mí. Entonces, Héctor me dijo que quizá ver fotos de Jacqueline Kennedy me ayudaría a crear una imagen más clara de Honey, porque se asemejaba en comportamiento y en ese modo suave de la voz. Y esto de usar referentes reales para darle un cuerpo más vivo a los personajes me sirvió de ahí en adelante, se me quedó para toda la vida.

Después dirigió *La farsa y licencia de la reina Castiza*. Yo estaba en tercer año y hacía el papel de un viejo intendente. Se decía que toda la corte que seguía al rey era homosexual, es decir, tenía que representar a un viejo con rasgos afeminados. Eso me costó mucho, muchísimo. No lograba apropiarme del personaje ni sabía qué rasgos le pertenecían. Por eso, Héctor peleó mucho conmigo. Estalló todo en el salón, que conocíamos como “El lote”. Estaba enfurecido, se movía acá y allá, de un lado para otro. Me dijo furioso que no entendía qué me pasaba. Estaba desesperado como nunca lo había visto, porque Héctor era un ser humano muy tranquilo. Me dijo que yo no estaba jugando y esa era la razón de mi frustración. Después de eso, hice un pene con una media y metí algunas lanas para sentirme masculina: empecé a jugar igual que Héctor, de un lado para el otro, como queriendo imitar a uno de sus personajes. Cuando le conté, un tiempo después, se murió de la risa, porque no se imaginaba que yo hubiera hecho algo así.

Como actor, una de las representaciones más sorprendentes de Héctor se desarrollaba en *Crimen y castigo*: era una clase completa de actuación. Las relaciones que tejía con los objetos y con los otros personajes eran fascinantes. Era muy abierto. Por eso, y por su inagotable generosidad, nos hicimos amigos. Justamente se dio gracias a esta obra, pero algunos años después. Me dijeron que necesitaban un reemplazo y yo empecé a preparar el personaje. Estaba muy nerviosa, porque iba a actuar con él. Después del primer ensayo, a dos semanas del estreno, me quedé hablando con Héctor. Ahí se empezó a fortalecer nuestra relación, nos empezamos a acercar más. Era un gran amigo mío y sé que lo voy a extrañar mucho.



Sobre todo, voy a extrañar molestarlo. Recuerdo que le agarraba la parte de atrás de la rodilla cuando lo veía por ahí y él se sacudía y decía: “¡Ay, esta mujer!”.

A veces, después de los ensayos, salíamos a tomar una cerveza y nos sentábamos a hablar de la obra. Entre tantas charlas descubrimos otro gusto en común: nos dimos cuenta de que a ambos nos encantaba el pan. Y me decía: “Andreíta, mira, acá hay un pan de no sé qué”, y yo: “Héctor, allí hay un postre de no sé qué más”, y empezamos a ir a varias pastelerías, en especial a una que está cerca del Teatro Libre. Eso nos unió mucho.

Compartíamos mucho tiempo y, quizás por ello, en el escenario se forjó una preocupación por el otro muy particular: nos guiábamos. Como Héctor no escuchaba muy bien por un oído, yo le repetía algunas líneas. Y como yo no veo muy bien en la oscuridad, él me tomaba del brazo y me llevaba por la trasescena sin tropiezos. Eso era actuar con Héctor: sentir su cercanía. Además, era un aprendizaje constante: gracias a él asimilé la idea de escuchar verdaderamente al otro y estar presente, ocupar con plena conciencia esta parte del mundo y del escenario que sentimos nuestra y en la que Héctor se quedará para siempre. Y son justo esas posibilidades del actor y del ser humano que se daban en él de forma natural lo que más admiro: la riqueza que había en él desde su ser actor, tocando el mundo interior y jugando con las emociones y el estrés de la vida. Todo como un perfecto y complicado entendimiento de las relaciones.

Por todo esto, me gusta ocupar esos espacios en los que estuvimos. Sobre todo, acá, en la trasescena, esperando para repetir las líneas, para que me tome del brazo y vayamos por un postre. Pero, sobre todo, me gusta ocupar el escenario porque sé que siempre lo voy a encontrar acá ○

Monólogos

Carlos Martínez¹



Daniela Mahecha
Díaz

Dirigir *American blues* con Héctor Bayona fue algo maravilloso. Fue como en el año 2000; qué manera de comenzar un nuevo milenio. Entonces yo estaba dirigiendo un proyecto con egresados de la escuela del teatro que se llamaba Teatro Libre Estudio. Aunque no producíamos nada, a la gente le encantaba; hacíamos talleres y, sobre todo, búsquedas, experimentábamos con todo un poco. Por su lado, Héctor también tenía su grupo, un poco más heterogéneo, con gente de aquí y de allí, no solo egresados. Todo fue obra de Ricardo Camacho; un día se nos acercó y nos dijo “¿por qué no se juntan?, ¿por qué no juntan los dos grupos y hacen algo?”. Y, bueno, nos dio por producir *American blues*. Ese era el nombre de un libro de Tennessee Williams, pero de ninguna obra. Ni me acuerdo de qué era. ¿De poemas? En todo caso, a nosotros nos gustaba ese nombre; era muy dicente, muy evocativo de todo lo que fue Tennessee Williams. Lo que hicimos entonces fue escoger cuatro obras de Williams y ponerlas en escena al tiempo. Todavía recuerdo la confianza que Héctor me dio durante el montaje. Con ojos cerrados confió en mis manos. Me dejaba muchísimas cosas, especialmente, las que tenían que ver con la actuación, mientras él se dedicaba de lleno a lo plástico, a lo visual del montaje. Y es que Héctor era un pintor: hacía mano alzada, dibujaba, planeaba sobre el dibujo, y en el montaje se dedicó a eso, a ser todo un artista. Era impresionante cómo él se entregaba al

1• Esta pieza literaria fue escrita por Daniela Mahecha, a partir de una entrevista realizada a Carlos Martínez, actor de trayectoria en el Teatro Libre.



trabajo y cómo creía en el trabajo de los otros, sin ningunos celos de nada. ¿Dónde tenía Héctor el ego? No lo sé. Esa era una de las cosas que yo más admiraba, que admiro, de Héctor: su sencillez, la verdad en el escenario. Sobre todo, eso: la verdad, el despojarse, el quitarse todas las máscaras y ser verdadero en el escenario.

Recuerdo, por ejemplo, que en *Las brujas de Salem* Héctor era el señor Putnam, un terrateniente, uno de los causantes de la tragedia de Miller, y él hacía de ese personaje algo creíble, un malo con ganas, que removía las entrañas. Pero Héctor iba mucho más allá de ser un villano, actuando con la verdad, creando toda clase de matices, revelando la condición humana en cada personaje. Y esto era en la tragedia, porque en la

comedia también me dejaba sin palabras. Tenía el tempo. Era impresionante el tempo de Héctor en la comedia; era perfecto. Y es que eso es algo que no se puede enseñar, que se tiene o no se tiene. Parece algo hasta sobrenatural, pensar que un ser humano pueda tener un pequeño dominio, una pequeña habilidad sobre el tiempo que se nos diluye; pero Héctor, sin dudarlo, lo tenía. En el escenario, él se volvía tiempo.

Su sencillez era en todo, en la vida y en el escenario. Es que uno siempre tiene elementos de más en la acción, en el movimiento; uno se pasa la vida desbordándose, vaciándose. Él, en cambio, era la encarnación de la medida y la medida. Ahora se me hace un poco absurdo cómo uno trata de hacer lo mejor, haciendo tonterías —muchas, además—, cuando lo mejor es lo más sencillo, siempre, y lo más verdadero. Eso tampoco se puede aprender teóricamente, no, eso es una naturaleza extraña, casi mística, que pocos actores, como Héctor, tienen.

Y, a pesar de todo ese talento, era increíble que Héctor me preguntara constantemente “¿qué es gozarse la obra? Yo no sé, yo hasta este momento no sé qué es gozarse la obra, gordo”. Todavía me parece escucharlo. Me lo decía hasta el final de su vida, inquieto por

no haberlo sabido. A mí me parecía que él se divertía mucho y uno veía eso en la trasescena: la diversión, el goce. Pero, ¡qué cosa!, él me decía que nunca se divertía en escena, porque estaba pendiente todo el tiempo del texto, de las relaciones de los personajes —que tan importantes eran para él—, de todas esas cosas que yo pensaba que solo me preocupaban demasiado a mí, que vivo angustiado hasta en las obras en las que no actúo. Que él me haya confiado esas preocupaciones, mostrándose tan débil, tan humano como cualquiera de nosotros, haciéndome ver, también, lo fuerte que llegaba a ser, es una de las cosas que aún me mantienen de pie sobre el escenario.

Había obras que, después de mucho tiempo, seguían preocupándolo, como si nunca se hubieran terminado. Sobre *La comedia de las equivocaciones*, en la que una vez se le borró un pedazo de texto, así no más, como si se lo hubiera llevado una ráfaga, me decía hace poco, hace muy poco, “¡cómo cometí ese error en esa obra, gordo!, yo no puedo imaginar, no puedo creerlo. Yo quisiera que volviéramos a hacer esa obra, volver a hacer ese personaje, porque yo quedé en deuda”. Era un temor que yo no sé de dónde le salía o por qué. Pero en escena lo dejaba bien escondido, en el último rincón de su pecho, y actuaba como solo él sabía hacerlo. Por todo eso es que Héctor cargaba con su frasquito de valeriana para todas las funciones. Yo no lo podía creer. Antes de la función, siempre, una media hora antes de la función, se sumergía en un vaso de agua con sus goticas de valeriana para poder esconder al monstruo de las preocupaciones.

Es cierto, dirigir con él, verlo actuar, verlo llevar todas esas tensiones, fue maravilloso. Pero lo que más voy a extrañar de él son sus llamadas los fines de semana. Eso ya lo extraño mucho. Cuando no nos veíamos, los domingos a las cinco de la tarde, en la hora más aburridora del mundo, Héctor me hacía una llamada y me salvaba. Hablábamos de tonterías, de cualquier cosa, o, a veces, de cosas importantes. Con él, ¿qué no se hacía importante? Y es que llegamos a ser muy buenos amigos en los últimos años. Fueron como diez u once años de amistad profunda, en los que nos volvimos completamente cómplices. Claro, había situaciones en nuestras vidas que nos apartaban por momentos, eso ocurre. Pero es increíble, mis esposas, mis novias, otros amigos, han pasado, mucha gente ha pasado y se ha ido diluyendo con el paso del tiempo; en cambio Héctor estuvo en mi vida cuarenta años, firme, actuando, bailando, quejándose,

riendo o discutiendo. ¿Cómo es que ocurre eso? No lo sé. Tal vez sea el teatro, el siempre volver a gozar, a sufrir, a vivir, a ser completos en el teatro ○

Monólogos

Diego Barragán¹



Daniela Mahecha
Díaz

Yo conocí a Héctor Bayona, cuando entré a la escuela del Teatro Libre, como mi profesor de interpretación. Venía de hacer teatro desde la primaria, en el colegio, y Héctor fue quien tomó todo eso que yo sabía, que no era ni mucho ni nada raro, y lo alimentó: como si fuera un rompecabezas, armó las partes y me hizo entender, desde muy temprano, qué era ser actor. Y es que Héctor siempre guiaba los procesos de una manera muy inteligente; él entendía por lo que uno pasaba, todos los problemas que uno tenía, e intentaba sacarlo a uno de ahí, guiarlo por un camino mucho más productivo. Yo lo admiraba. Quería ser como él, pararme como él se paraba en escena, con esa seguridad y esa fuerza con la que, siendo una persona tan pequeña, se adueñaba del escenario. Eso me parecía impresionante, ver a una persona flaquita, bajita, con una voz tan suave, volverse gigante en el escenario.

Recuerdo un día, todavía de estudiante, en el que le dije que me quería ir, que había tomado la decisión de retirarme de la escuela. “Soy muy mal actor”, le dije, “no entiendo los libros de actuación, me va muy mal en todos los ejercicios”. Él me miró en silencio y luego, con su voz pausada, me dijo: “Bueno, por lo menos veo que usted ya va aprendiendo lo básico. Yo vivo en esas crisis cada dos meses y ya llevo cuarenta años haciendo teatro”. Esas palabras fueron las que frenaron la pataleta que yo estaba haciendo. Ahí fue que entendí que el miedo a fracasar siempre iba a estar

1• Esta pieza literaria fue escrita por Daniela Mahecha Díaz, a partir de una entrevista realizada a Diego Barragán, director artístico del Teatro Libre, actor y director.

ahí y siempre ha estado, porque si uno es un buen actor, comprometido con el oficio, nunca se va a conformar con sus seguridades. El día en que uno se convenza de que es bueno, está perdido.

La primera vez que vi a Héctor en una de esas crisis fue en *Los hermanos Karamazov* con su personaje de Fiódor; el personaje no tenía vida, Héctor no se podía aprender bien la letra, nada le funcionaba. Él mismo decía que no era Fiódor Karamazov, que no podía ser tan disipado, tan desinteresado. Y claro, Ricardo Camacho, que era el director de la obra, le decía todo el tiempo que le faltaba, que no era lo suficientemente desparpajado, borracho, alcohólico. Qué frustración. Unas dos semanas antes del estreno, todos ya teníamos nuestros personajes, todos habíamos encontrado algo particular y Héctor, nada. Pero un día entró envuelto en el abrigo de Fiódor, pidiendo plata como un vagabundo, se paró en la mitad del escenario y pegó el berrido más estruendoso del mundo, al tiempo que se abría el abrigo de par en par y dejaba ver que tenía un chorizo español, de esos picantes, metido en los pantalones. Todos creímos que Héctor se había vuelto loco. A partir de ese grito, él empezó a hacer la escena y todos tuvimos que entrar en personaje y responderle. Así, quince días antes de la primera función, Héctor armó uno de los personajes más memorables de su carrera con base en ese detalle: un simple chorizo español.

Él siempre jugaba de esa forma y creo que eso fue lo que lo hizo diferente a muchos actores de su generación. Eso es lo que yo les enseño todo el tiempo a mis alumnos aquí en la escuela, que, como Héctor me hizo entender, el teatro es algo serio, mortalmente serio, porque en él se juegan la vida y la muerte de los personajes, pero que solo puede hacerse aprendiendo a jugar como los niños, creyéndose el cuento como ellos. El actor, como el niño, cuando actúa, juega, cree en el poder de la vida y de la muerte, ríe, llora, sufre y ama de verdad.

Tiempo después me tocó dirigirlo, aunque yo no quería. ¿Qué le iba a corregir yo a Héctor Bayona? Era muy difícil, como director joven muerto del susto, dirigir a alguien que sabe mucho más que uno. Yo solo tuve que corregirle detalles y así fue siempre, hasta *Arturo Ui*, la última obra en la que lo dirigí y actué con él. En esa obra él hacía del Actor y era curioso que ese personaje dijera cosas tan de Héctor Bayona, aunque él en principio no estuviera de acuerdo. El

Actor decía “si no fuera por Shakespeare, yo estaría en Broadway”. Héctor creía que esa era la imagen de un actor que se había quedado anquilosado en la vida, pero no se daba cuenta de que él era uno de los mejores actores del país y había dedicado su vida entera al Teatro Libre. Eso no quería decir que él fuera malo o estuviera anquilosado, pero, tal como el Actor, si no fuera por Shakespeare, si no fuera por Sófocles, Héctor de verdad hubiera podido llegar a Broadway. Es muy curioso que ese haya sido su último personaje, un actor que hablaba de todo ese recorrido del artista con cierta nostalgia.

En esas últimas funciones, muchas veces, por su enfermedad y, sobre todo, por la agresividad del tratamiento que le hacían, lo vi entrar cojeando al camerino y cambiarse despacio, con dificultad, sufriendo cada movimiento. Pero a ese gigante nada lo detenía. Después de ese suplicio, cuando llegaba a escena entraba como si nada, enérgico, tragándose el escenario, con la misma fuerza de siempre, incluso hasta más. ¡Cómo lo llenaba de vida el teatro! Sin que el público tuviera que darse cuenta de su dolor, Héctor hacía todo perfecto, como si no sufriera. Ese es el último Héctor Bayona que yo recuerdo: un actor gigantesco que, con su cuerpo pequeño, su boina y su voz suave llenaba todo el escenario, un hombre que con su actuación me enseñó que ser artista es ser un niño loco y que la profesión del actor es para toda la vida, que una vez uno pisa las tablas, estará sobre ellas hasta el último día ○

Monólogos

Germán Moure¹



Diego Alejandro
Naranjo

Primero oí hablar de él. Yo llegué al Teatro Libre casi un año después de que lo fundaran, en la época de “Los descalzos”, en la que la gente del MOIR se iba a zonas rurales a trabajar con los campesinos. Tenía que remplazar a un actor al que le decían “Zape” en la obra *La madre*, porque se había ido al campo. Todos hablaban de él, yo no sabía quién era. Esa fue la última vez que actué en mi vida. Cuando regresó, supe que ese actor se llamaba Héctor. Hubo una simpatía mutua cuando nos saludamos, él era de esas personas que le caen bien a uno sin saber por qué. Creo que lo llamaban “Zape” por un personaje que hizo en *Un pobre gallo de pelea*, pero dejaron de llamarlo así con el tiempo.

Hace algunos años él se pasó a vivir en el mismo edificio en el que vivo. Queda por la Séptima con 57. En esa época fue cuando más lo conocí y cuando más compartí con él. Yo conseguí un apartamento en ese edificio por casualidad, estaba buscando adónde mudarme y mi hermano fue el que me contó que en ese edificio de la Séptima había un piso vacío. Fui a verlo y me gustó mucho, lo tomé en arriendo. Al poco tiempo de que me pasé, desocuparon otro apartamento un piso más arriba. Héctor también estaba buscando dónde vivir y le dije que fuera a verlo. El apartamento era muy lindo, le gustó y se pasó. Él siempre decía que tenía frío, pero ahí hubo un cambio: le parecía que el lugar era cálido,

1• Esta pieza literaria fue escrita por Diego Alejandro Naranjo, a partir de una entrevista realizada a Germán Moure, fundador del Teatro Libre, director y docente de Interpretación en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central.

acogedor. Cuando se mudó otra vez a La Macarena, volvió a quejarse del frío, decía que se le entumían las manos de los dedos y de los pies. Pero Héctor no era alguien que se la pasara quejándose de cualquier cosa; aunque uno lo viera triste, lo único por lo que se lamentaba era por lo mismo de siempre: el frío que hacía en el teatro, en la calle, en Bogotá.

Nuestra relación era sencilla. Éramos buenos amigos: compartíamos mucho, sobre todo, en la vida cotidiana, en las cosas pequeñas, en lo que no es heroico ni grande y que, sin embargo, es de lo más bonito de la vida. A veces yo subía a su apartamento o el bajaba al mío y almorzábamos juntos. No había ninguna complicación en la relación. Hablábamos de todo, de política, de teatro, de la vida en general. Cuando estoy en clase hablando con los muchachos, lo recuerdo. Héctor les diría esto, Héctor lo haría así, Héctor tal cosa...

Yo solo fui a visitarlo a la clínica una vez, cuando estuvo enfermo. Así, no quise volverlo a ver. Él sabía que se estaba acabando, pero era muy fuerte. Aún en ese estado era muy dedicado en su trabajo, con los estudiantes. Los llamaba y les daba indicaciones para su montaje de ese semestre, la última obra que dirigió, *La jungla en las ciudades* de Bertolt Brecht. También les decía: “cuando me recupere, vamos a seguir ensayando”. Yo llegué al final a ayudar en ese montaje, cuando Héctor ya no podía estar. Me di cuenta de que los muchachos se tomaban muy en serio lo que él les decía. Una vez di unas instrucciones y los estudiantes me dijeron que no lo iban a hacer así, porque Héctor ya había definido cómo hacerlo. Lo respetaban mucho; él era un increíble actor y los chicos lo tenían claro. Lo recuerdo actuando en *El encargado*; interpretaba a Ortiz, un vigi-

lante. Era un personaje lleno de humor y alegría, pero a la vez causaba mucha tristeza.

En *El rey Lear* también hizo un gran papel. Él era el Conde de Gloucester. Recuerdo mucho esa escena en que Gloucester ciego le dice a Edgardo, sin saber que es su hijo, que lo lleve a un lugar para suicidarse. Edgardo lo lleva a una montañita de arena en la playa y le



le dice que está enfrente de un acantilado, que, si salta, va a caer al mar. Él se tira con ímpetu. Es muy chistosa esa escena, Héctor caía como una ranita. También era muy patética. Ese fue un personaje sensacional. Lo que más me sorprendía es que Héctor en ese papel se veía muy grande, inmenso, y él era muy bajito.

Disfrutaba preparar los personajes, estudiaba muchísimo para crearlos. Sufrió bastante cuando Ricardo Camacho no lo dejó actuar una vez se enfermó; pero él estaba muy mal, era imposible que actuara así. Parece que uno dijera todo esto para elogiar y engrandecer, pero es sincero: él era un apasionado de la actuación y de la enseñanza. Ese día que no pudo actuar más en *Arturo Ui*, se quedó ensayando con sus estudiantes hasta las diez de la noche. Era una persona muy comprometida, se trasnochaba aprendiéndose las letras de las obras, se acostaba a las dos o tres de la mañana y, cuando estaba en el ensayo y se le olvidaba alguna línea, le daba muchísima rabia.

Héctor es una persona que hace falta, a mí me hace falta desde que se fue del edificio a vivir a La Macarena ○

Monólogos

Livia Esther Jiménez. Monólogo para el hombre que desaparecía al jugar¹



Natalia Soriano
Moreno

Ver a Héctor Bayona en escena me provocaba rabia, envidia y felicidad, porque siempre fue un enigma la cualidad de transformación que él tenía. Sabía que su cuerpo era una casa, pero se reconocía como inquilino de sí mismo, porque entendió que todas esas habitaciones que tenía por dentro no eran de él, sino de cada personaje que interpretaba. Nunca se despidió de ellos, hasta el último día les permitió que lo habitaran. Héctor amaba a Valle-Inclán y a Brecht. Éramos de la misma edad y él siempre me celebraba mi cumpleaños.

Hay dos tipos de hermanos: los de sangre y los de oficio. Con los segundos uno se va de gira, pelea durante el montaje de la obra, habla sobre cómo fue la última función y juega a ser muchos otros. Un día uno se separa de ellos, alguno enferma y tiene que irse.

Héctor y yo fuimos compañeros desde el primer hasta el último día de su vida. Estuvimos juntos en una gira por varios lugares de la Costa Atlántica con *La agonía del difunto*. En esta obra se cuenta la historia de Agustino Landazábal, un gran propietario de tierras, quien finge su muerte para evitar que algunos campesinos, entre ellos, Benigno y Ñora Otilia, tomen sus tierras. En esa ocasión, viajamos con los compañeros del MOIR, un partido político que se creó en la época. Muchos estudiantes se adhirieron a la causa del movimiento, porque este era un espacio distinto, sin tanto prejuicio, que buscaba hacerle entender a la gente que izquierda no era guerrilla. Esos compañeros

1• Livia Esther Jiménez. Monólogo para el hombre que desaparecía al jugar¹



se descalzaron y se fueron a vivir a distintas regiones del país. Yo no me podía ir con ellos, porque tenía un trabajo, pero iba todos los días a Zipaquirá a hacer política descalza. Esa gira dio a conocer al Teatro Libre en diferentes lugares. No veíamos el teatro como algo comercial. No teníamos sueldo ni salario mínimo. Todos trabajábamos en otras cosas. Yo recuerdo que Héctor no pudo estar con nosotros todo el tiempo y tuvo que reemplazarlo otro compañero, porque él tenía hijos y debía trabajar. El teatro no nos daba un peso, estábamos obligados a estar en otras cosas. Todo lo hacíamos por el partido.

Nos presentamos en Sucre y Córdoba, mi departamento. Cada profesión exige sus propias cosas: el actor, por ejemplo, tiene que estar preparado para montar la escenografía en una mula. Yo tenía miedo de que algo se pudiera dañar en el camino. El teatro siempre le pone a uno nuevas pruebas, no deja de retar y poner obstáculos. Nos trasportábamos en camión o en burro, si era necesario. No teníamos nada seguro, cada día se nos presentaba algo diferente. Íbamos hasta donde nos llevara la gente que estaba haciendo política en esa zona. ¿Dónde no estuvimos?

La agonía del difunto causó mucho impacto, porque era una crítica muy fuerte contra los terratenientes. En una ocasión, la

gente se metió en el escenario y le dio planazos al muerto. Dicen que el teatro es un acto de fe, todos saben que el conejo no está dentro del sombrero, pero nadie se levanta de su asiento para decirlo. Ese día la gente creyó tanto en nosotros que sintió la necesidad de entrar en la obra.

Los personajes que más recuerdo de Héctor son Gloucester y el viejo de los Karamazov. El primero era la cosa más preciosa. Era un hombre que a uno le daban ganas de abrazar y proteger. El segundo también era impresionante. La sonrisa se le veía en todo el cuerpo. Antes de iniciar la función, él ya era el personaje, mientras que uno estaba sufriendo. Sabía que iba a entrar a jugar y se soltaba poco a poco. Siempre lo miraba de reojo desde el lateral del escenario, yo estaba muerta del susto y él estaba feliz porque ya todo iba a comenzar. Dejé de actuar porque me producía mucho estrés. A Héctor también le daba angustia la actuación, pero, una vez se encontraba con el personaje, no sentía nada, porque ya le había entregado su cuerpo para que le diera el movimiento y la voz que quisiera. Su actuación estaba construida desde el juego y la verdad. Era un tipo de una sola pieza, yo creo que nunca tuvo duda de que era un actor.

Llevaba el teatro en la sangre; su vida personal, de la que muy poco hablaba, nunca interfirió en el desarrollo de los montajes. Gozaba sus obras. Sabía jugar, pero entendía el juego a la manera de los ingleses. Cuando se juega, se transmiten cosas tremendas, como los niños. Yo les digo a mis estudiantes: “No actúen, jueguen”. ¿En qué momento dejamos de jugar? La mayoría de la gente crece y suelta esa palabra, pero Héctor, por ejemplo, la sujetó con fuerza para protegerla. Su cuerpo la nombraba todos los días y, cuando llegó la muerte, él decidió llevársela entre las manos.

Fue el maestro no solo de los actores, sino de los que lo veían en el escenario. Dejó muchos estudiantes huérfanos. Los jóvenes tienen la responsabilidad de mantener todo por lo que él se entregó. Las generaciones que lograron educarse con él quedaron agradecidas y se les nota tristes. Pero los artistas son infinitos, porque en cada presentación, texto o pintura guardan una parte de ellos. Héctor se dividió a sí mismo para quedarse en otros. Yo creo que la muerte le tiene rabia al arte, porque sabe que al actor, escritor o músico nunca se los puede llevar. Tendría que desaparecer por completo las obras,

poemas o cuadros que ellos hicieron, pero no puede. Todos los grandes dejan algo de sí mismos en el mundo, no se van del todo.

No hay que olvidar su honestidad por el oficio. Era veraz en el escenario, uno sabía que él no le estaba mintiendo a uno. El humor en escena era real, no tenía que inventar nada para hacer reír. Era pura entereza. Su sencillez lo hizo grande. Admiraba su modestia. Nunca lo escuché quejarse de las cosas. Yo creo que al empezar la función no volvía a pensar que no tenía con qué almorzar al día siguiente, eso ya no tenía importancia mientras actuaba. En el escenario, Héctor Bayona no existía, había desaparecido, solo estaba Gloucester o el viejo de los Karamazov.

A veces desearía pensar que prepara una clase, pero volverá, que se ha ido de gira, pero volverá, que está con algún personaje, pero volverá. Volverá para celebrarme el próximo cumpleaños, así como uno lo hace con los hermanos.

Quién sabe dónde estará jugando ahora ○

Recomendados

- ↪ Amores libres,
por Mateo Caballero
- ↪ Antonio y Cleopatra,
por Juan Manuel García Zárate
- ↪ El Cuentonomikón,
por Alexandra Aguirre Rojas
- ↪ Muerte de una sombra,
por Ana María Suárez Santos

Amores libres



Mateo Caballero

Un pasado fracturado por el constante rechazo de su madre cobra mayor fuerza al conocer la verdad sobre su progenitor, lo que termina de quebrar la vida de Rosa. Así comienza esta gran obra filmica brasileña, cuyo transcurso de la trama desencadena varios cuestionamientos sobre nuestras estructuras sociales. Todo un ejemplo de intertextualidad, la película *Como nuestros padres* (título para el habla hispana), basada en el libro *Casa de muñecas* del dramaturgo noruego Henrik Ibsen, recoge un matiz crítico de principio a fin, en el que destaca la reevaluación de la concepción de los vínculos sentimentales.

En el siglo XIX Ibsen retrató el matrimonio como el contrato de posesión que asumía el hombre sobre la mujer, rasgo que Bodanzky consiguió retomar como una problemática todavía actual. Tal como sucede con Nora (protagonista de la novela de Ibsen), Rosa reconoce que nunca ha sido realmente libre y menos en el matrimonio. Sometida al yugo de la maternidad y frustrada por el abandono de sus deseos, experimenta una crisis emocional al descubrir el engaño de su marido, que la motiva a emprender un camino de experiencias desconocidas en su vida.

A lo largo de la historia, se nos ha vendido una concepción tan indiscutible como equivocada de las relaciones sexo-afectivo, que nos dificulta salir de la burbuja impuesta por instituciones como la familia, la Iglesia, la escuela o la industria. Si bien cada vez nos alejamos más de la “normalidad” de nuestros abuelos y padres, quienes apostaron por entregar sus sentimientos a una sola persona y fueron víctimas de un

Ficha técnica

Largometraje

Título original:

Como nossos pais

Año: 2017

País: Brasil

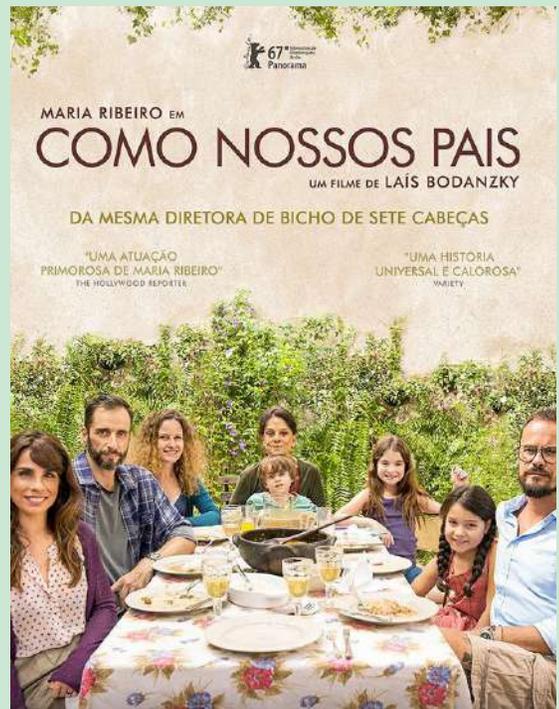
Dirección: Laís Bodanzky

engaño, la generación de ahora parece haber aprendido la lección.

Hoy en día, los modelos de relaciones poliamorosas o relaciones abiertas son un hecho que año tras año no deja de crecer como una tendencia en la sociedad, debido a la ausencia de control sobre el otro. Nada ni nadie puede definir la manera correcta de amar y menos adosarla al acto sexual. Parte de aprender a amar libremente radica en nuestra decisión de elegir con quién decidimos compartir la intimidad. Atrás quedan cubiertos de polvo los contratos de fidelidad, “tú eres mía y yo soy tuyo”, por falta de garantías; se estropearon las jerarquías de poder ante la emancipación de la mujer. No podemos pretender perseguir la idea de una sociedad equilibrada, sin antes reformar los preceptos que sostiene la reducción del amor a simples convenios de autoasfixia. Al asumir la transgresión total, en consecuencia, seremos mejores personas.

Aunque el sendero en el horizonte no muestre un final cercano y ajustar las balanzas en un sistema de soberanos parezca casi imposible, medios como el arte son punta de lanza para subvertir el establecimiento. Seguramente, Ibsen, que nunca premeditó escribir la primera obra teatral feminista, estaría muy orgulloso del efecto de su obra en las generaciones adyacentes, quienes lo han tomado como fuente de inspiración para la creación de sus obras, cuyo objetivo, como en el caso de la película de Bodanzky, apuntan a escindir la servil postura de la mujer en la sociedad ○

Como nossos pais, afiche promocional, 2017. →



Antonio y Cleopatra



Juan Manuel
García Zárate

“[...] No grave upon the earth shall clip in it a pair so famous [...]”¹. Esta era la sentencia —emitida por el César— que volaba por encima de quienes acompañábamos esta trasmisión. La oscuridad invadía la sala y, como dice Kiarostami, nos permitía aislarnos de los demás y estar solos. Sin entender aún nada sobre la historia, allí estábamos casi doscientas personas pintando nuestras mentes con palabras como pasión, devoción, guerra y muerte; palabras que serían recurrentes durante toda la función y que parecían escritas por Shakespeare para representar el mundo que nos rodea en la actualidad.

Antonio y Cleopatra, del dramaturgo inglés William Shakespeare, fue la cuarta obra que trajo el National Theatre durante el ciclo de teatro de “Cineco/alternativo” de este año, en las salas de Cine Colombia. En esta ocasión fue el director Simon Godwin quien revivió este histórico romance y apostó por una versión que se acercara a la contemporaneidad, al llenar de efectos y herramientas artificiosas la acción y el movimiento escénico. La puesta en escena desmitifica la imagen de los dos amantes —encarnaciones de Hércules y Afrodita— y nos muestra a un conquistador alcohólico y lujurioso (Antonio) y a una Reina banal, caprichosa e impulsiva (Cleopatra), a pesar de conservar siempre el verso escrito por el autor.

En el montaje del National Theatre, el escenario juega un papel vital. Vemos los eternos y desolados días

Ficha técnica

Obra de teatro

Título original:

Anthony and Cleopatra

Año: 2018

País: Inglaterra

Dirección: Simon Godwin

1• “[...] Ninguna tumba en la tierra tendrá en ella pareja tan famosa [...]”.



→
Anthony and Cleopatra, fotografía promocional, National Theatre, 2019.

que pasa Cleopatra (Sophie Okonedo) en Egipto en espera de Antonio (Ralph Fiennes) y, paralelamente, somos testigos de los conflictos en Roma, de las confabulaciones e intrigas que rodean al imperio romano en medio de una gran guerra civil. Por medio de un mecanismo escenográfico, el escenario gira constantemente para mostrarnos los dos puntos opuestos del vector: el Cielo y el Infierno, el Olimpo y el Hades, Roma y Alejandría, que representan, como en un juego de azar, las dos caras de la moneda en las que se tambalea esta pasión.

Por un lado, están los jardines del palacio de Alejandría; un ambiente sosegado, libre y colorido, acompañado de un pozo de agua en medio del escenario, que los actores utilizan constantemente para enriquecer la acción. El vestuario ayuda a complementar la atmósfera calurosa y fresca que invade esta mitad del decorado y los movimientos de los actores se asemejan más a un liviano deslizamiento entre las habitaciones del palacio. Por otro lado, cuando gira la escena, tenemos frente a nosotros un ambiente gris, agreste y desabrido, que representa el imperio, lleno de recursos digitales y tecnológicos como pantallas, proyecciones y música ensordecedora;

uniformes y trajes ceñidos al cuerpo muestran lo adusta que resulta dicha atmósfera.

La propuesta dramática de esta adaptación se concentra en mostrarnos la fábula shakesperiana a través de un ciclo que se repite en el tiempo, cuyo final nos traslada al inicio de la historia, con lo cual obtiene mayor importancia la manera en que se desenvuelven las situaciones y cómo estas afectan las decisiones de los personajes, para desembocar en el profético desenlace que el director ya había develado al público. En razón a esto, al llegar al final, nos encontramos en el mismo lugar en donde habíamos empezado; todo se asemeja a un sueño. La sentencia inicial del César, aquella que abrió el telón para que siguiéramos el curso de esta pasión, fue la cabeza y la cola de la serpiente que, al encontrarse entre sí, sellaron en su interior la tragedia de estos dos amantes.

A lo largo de la historia, la tradición teatral inglesa se ha configurado en un vasto caudal artístico presente en dicha sociedad desde el siglo XV, que ha logrado sobrevivir a pesar del ir y venir del péndulo que marca los acontecimientos humanos y ha dado a luz a muchos de los grandes dramaturgos del teatro universal. Asimismo, dicha tradición ha escuchado atentamente, década tras década, lo que la sociedad constantemente pide a gritos y ha sido capaz de adaptar el camino recorrido a lo largo del tiempo para modificar únicamente lo necesario, sin borrar las huellas de lo ya transitado.

Es precisamente este contexto el que permite evidenciar cómo desde el montaje los actores profundizan en detalles técnicos de la interpretación —el texto, el trabajo vocal, el reconocimiento de impulsos físicos—, con lo cual suscitan la idea de que en el siglo XXI el teatro aún puede seguir evolucionando, gracias a las nuevas tendencias que sitúan el arte escénico en la vanguardia de las nuevas tecnologías, sin dejar atrás el estricto trabajo del actor. Todo este espectáculo que representa el mecanismo escenográfico y la ingeniería luminotécnica y sonora no opaca en ningún momento el proceso actoral; al contrario, cada vez se encuentran más herramientas que alimentan la intención de que Shakespeare siga vivo, a partir de su poesía, en este siglo tan abrumador.

Este es un trabajo que alude al actor, pues todos los efectos pierden validez si los actores no se apropian de las palabras del autor. Este es el reto asumido por el National Theatre con este montaje,

mediante el cual nos muestra que, si por medio de la voz y del cuerpo no se diferencian los ambientes propuestos en la escenografía, si en los cuerpos no está la sensación de suspensión del palacio de Alejandría en contraste con los movimientos directos que suscita el ambiente militar del Imperio, si no existen matices entre el enamoramiento que viven al principio Antonio y Cleopatra en contraposición a la obsesión que los lleva a la muerte, si no vemos la caída trágica del héroe romano que se disputa entre el honor y la pasión, si no apreciamos las traiciones que guarda en secreto el corazón del César en su búsqueda del eterno poder, si no notamos aunque sea un rasgo de eso que deben dar los intérpretes, entonces el teatro universal no estará lejos de ser absorbido por el mundo virtual que nos acecha.

Estas transmisiones en vivo de las obras del National Theatre representan la intención de incorporar el lenguaje cinematográfico al teatro. En la pantalla grande observamos un grupo de actores ingleses que enarbolan su bandera y que parecieran decir al mundo, por medio de su interpretación, “así se hace”. Pero, más allá de la tendencia y el lastre de maravillarnos por lo espectacular que resulta cualquier producto extranjero, debemos afrontar que nuestra realidad e historia teatral son otras, y que esta oportunidad que tenemos de ver en qué está el teatro en otro lugar del mundo nos debe inspirar a cuestionarnos sobre el oficio, a inspirarnos a jugar, a encontrar la perfección técnica en los detalles en el proceso creativo y, antes que nada, a preguntarnos realmente cómo lo queremos hacer nosotros ○

El Cuentonomikón: la palabra que transfigura universos¹



Alexandra Aguirre
Rojas

Ficha técnica

Obra de teatro

Título original:

El Cuentonomikón

Año: 2019

País: Colombia

Dirección: Oskar Corredor

Había una vez... Así empezaban antes los cuentos, pero esta vez no. Esta vez, en el escenario oscuro aparece una proyección galáctica, un fondo de supercúmulos estelares que se interrumpe con la silueta de un hombre que toma una esfera de cambiante luz en sus manos. Acto seguido, llega su voz profunda para remitirnos a la misteriosa génesis de los dioses griegos. Toda la obra es como un desplegarse. Un ovillo que empieza en el caos y que poco a poco, en la oscuridad, se va destejiendo para dar paso a la tiranía de un dios tras otro. Cada generación de esos dioses prefigura la avaricia y el miedo de perder el poder sobre el ser humano ancestral, pero también sobre el hombre actual. Al fin y al cabo, toda cosmogonía es un poner en orden, trazar la jerarquía que explique la relación entre lo humano y lo divino. Así que, si los dioses tienen aventuras, es para poder encontrarse con su creación; por eso, de las luchas por el poder hay un deslizamiento, una caída y un vuelo hacia la narrativa erótica funesta, algunas veces, loable en otras ocasiones. El narrador nos deja entrever la lucha entre las fuerzas: de Tánatos a Eros, y no será un tránsito feliz, pues seguirá subsistiendo entre los dioses una furia, un desencanto.

1• Obra que se hizo acreedora a dos premios: en 2018, a la Beca de Creación en narración oral “Del cuento a la escena”, otorgada por el Programa de estímulos del Ministerio de Cultura; este año fue escogida en séptimo lugar, además de ser la única obra de narración oral, para participar en el xv Festival de Teatro de Bogotá.

De la obra que hablo es de *El Cuentonomikón* y ese hombre de impecable negro es Oskar Corredor, uno de los más reputados cuenteros de Colombia². Este espectáculo de narración oral, va más allá de la cuentería clásica: hay todo un grupo escénico que integra artes visuales y musicales al espectáculo como complemento a la palabra hablada. En esta ocasión, la narración no se sucede en un espacio abierto, sino que se apodera de un teatro. Vemos una sala de teatro, un espacio cerrado dividido en dos: un oscuro centro en el que transcurre algo y —por otro lado— unas graderías en las que expectantes seres anónimos van a vivir eso que transcurre. Escénicamente, esta integración de elementos (imagen y sonido) funciona como un engranaje, una máquina que prepara físicamente al espectador para la magia suscitada a través de la palabra. La palabra incorporea, fugaz, efímera, encuentra sustento físico en los lenguajes de la luz y el video, pero también se apoya en el inmaterial —pero casi tangible— ambiente que genera la música.

Esta obra no se creó para dejar un mensaje. Si bien no se declara explícitamente esta contradicción entre Eros y Tánatos, la totalidad del espectáculo permite desentramarlo. Es una obra abierta a la interpretación y, personalmente, me parece que hay un esfuerzo loable de llevar al tablado algo hermoso, una burbuja de belleza, un sortilegio. Pero el autor no cae en la banalidad de ambientar algo “bonito”. No hay belleza verdadera en lo que es simplemente “bonito”; *El Cuentonomikón* tiene una nota acibarada que le da profundidad. Sin ese cierto amargo que queda como una espina en el subconsciente, perdería fuerza estética. Pese a que el cauce de las historias revive a los autores pasados, tiene algo distinto. Ese algo lo da el narrador que adapta al momento presente lo que está contando. No fuerza la narración nunca, no desfigura a los dioses, ni al mito y, sin embargo, lo conecta a la situación actual con el humor y algunas referencias a la realidad de su público.

¿Qué es lo que permite ese tránsito entre la realidad de la sala y la de lo que se nos está contando? Hay que decirlo una y otra vez: la Palabra. Así de simple, y con esa cara de perogrullada: la Palabra, con mayúscula. Todos los que somos asiduos a las artes escénicas vamos acostumbrándonos a los protocolos de las salas, a las sutiles

2• Oskar Corredor fue condecorado con el “Premio Distrital de Narración Oral. Bogotá de cuento, 2015”.

convenciones que el arte exige de sus espectadores; así como en antiguos tiempos se permitía el consumo de alimentos y cigarrillos, hemos aprendido a contener la gula hasta el final de la función. Eso lo hemos asimilado como grupo social, pero como individuos también vamos adquiriendo un comportamiento (uno de los más curiosos es aprender el momento de aplaudir, sobre todo, en un concierto sinfónico) que va calando y que luego se ejecuta de manera natural.

Creo que estos comportamientos se establecen como una barrera entre el mundo diario y el teatral para proteger la ilusión a la que los espectadores nos entregamos. Ah, pero esa ilusión es frágilísima. Todos hemos vivido un público atroz que destroza la más impactante película, solo porque ese día había un ambiente festivo entre la silletería; de esa manera, sin explicación y sin causa, las risitas de los asistentes pueden deteriorar la trama de *Psicosis*, aunque sea un clásico del suspenso. En otras ocasiones son ruidos externos o el clima de la sala que asfixia o hiela a sus ocupantes a tal grado de que no se pueden concentrar en el escenario. Pero, a veces, más a menudo de lo que se podría creer, las condiciones se presentan perfectas. No porque la sala haya mejorado su sistema de calefacción, la ciudad guarde silencio o porque el público deje pasar la tentación de seguir el juego. Hay días en que, a pesar de que todo está en contra, el escenario encandila y esa luz nos permite trasegar de este infame universo al del arte. Quizá hay mil puertas posibles para trasvasarse como un líquido entre dos vasijas; en el caso de *El Cuentonómikón*, es la palabra la que nos convierte en brebaje que cae del plástico pocillito de café a un ánfora griega.

Como habíamos dicho, la obra integra otros lenguajes. Es notable el papel que juegan la música, que está perfectamente sincronizada, la iluminación y los objetos que convierten a Oskar en un prestidigitador, un mago que gobierna a su antojo las esferas celestes. Las imágenes, de otro lado, no son del todo satisfactorias, sin duda, son una gran idea para crear otra capa de sentido; sin embargo, muchas parecen aleatorias. En ciertos momentos hay una integración de los recursos teatrales, pero la imagen parece desviarse, abandonar el sendero. No obstante, está el narrador por encima de todo. Es el verbo, es su palabra la que recoge, como manos enormes que se deslizan por la sala, la atención y la atraen hacia las profundidades del tiempo de los titanes.

La maestría del cuentero, como la de cualquier profesional, está en la capacidad para manejar sus herramientas. Por eso ir a ver cuenteros jóvenes resulta penoso muchas veces. El idioma parece serles adverso o desconocido... incluso, en algunas ocasiones, se puede sentir el miedo que palpita en su voz cuando usan palabras que no les son familiares. Esto no ocurre nunca con los narradores experimentados. Y ahí reside su poder. No solo vimos a un tipo que cuenta, ese hombre desaparece de la escena y uno queda gratamente encerrado en una cápsula de palabras. Palabras de todo tipo, hay bellas y antiguas palabras —explicadas ladinamente por el cuentero, sin que la audiencia se percate casi—, hay palabras comunes, que remiten críticamente a la situación social, pero que son dichas con la ironía suficiente para que el auditorio ría y vuelva a las reyertas entre dioses.

La palabra es usada como herramienta, ciertamente, pero no como una herramienta banal. Me veo tentada a llamarla mágica y, sin embargo, no lo hago, porque la magia es algo suprahumano, pero el lenguaje no lo es. A pesar de todo, no encuentro el término adecuado para hablar de la potestad de este instrumento, que es capaz de abrir una grieta en el tiempo y en el espacio, para dejarnos pasar a eso que poseemos en las honduras de la propia existencia: los recuerdos, los conocimientos previos, y los convierte en sentido, en imágenes vívidas, en emociones claras como si fueran propias las aventuras amorosas o violentas de los dioses. Lo más increíble es que al final hay un percatarse colectivo de que esa aventura terminó y entonces la sala entera sale del estupor al ver nuevamente la figura del hombre vestido de negro que se retira sigilosamente. Entonces, un valiente que no sabe si romper el hechizo da la primera palmada que deviene chubasco de aplausos, que obliga al artista a devolverse y hacer la venia que sella el pacto entre él, el equipo de producción y el todavía atónito grupo de gente diversa que empieza a ponerse las chaquetas y las bufandas. Entre tanto, caminan hacia la salida y comentan animadamente la obra antes de que se pierdan las imágenes que chispean dentro de los ojos que las vieron, ojos que al salir del teatro van a concentrarse en la fría noche y, con suerte, van a conservar parte de esas palabras antes de que el Tiempo, padre de todas las cosas, vaya lamiéndolas, mordisqueándolas, hasta hacerlas desaparecer, tal como dijo Oskar Corredor —hablando de Cronos— al principio de la función ○

Muerte de una sombra



Ana María Suárez
Santos

¿Qué pasaría si después de muertos tuviéramos la oportunidad de volver un instante a la vida? *Death of a shadow* o *Muerte de una sombra* de alguna manera responde a este interrogante, trastocándolo con el amor, la fantasía y la intriga.

Rijckx, el protagonista de esta historia, tiene una misión: fotografiar la sombra de diez mil muertos, justo en el momento de su fallecimiento y entregárselas al ‘coleccionador de sombras’, quien, con un par de clavos, las anclará a uno de sus tantos lienzos y así, de alguna manera, inmortalizará lo muerto. Todo esto, a cambio de regresar por una hora a algún momento de su vida, frente a lo cual, Rijckx decide volver a encontrarse con Sarah, la mujer que le vendó su herida poco antes de su propia muerte.

Este cortometraje, en veinte minutos, nos adentra en la ilusión del limbo entre la vida y la muerte, donde ninguna de las dos parece ni muy ajena ni muy cercana. No se trata de atravesar la puerta hacia el más allá, sino de ser la puerta misma. Rijckx, al igual que los muchos otros trabajadores del coleccionador, extrae un nombre de la maquinaria y sale en busca de su deceso, lo espera, lo observa, presencia su muerte y dispara —no un arma, un *flash*— y, en vez de asesinarlo, lo congela para llevarlo a un velorio permanente y sin flores, tras el que nunca habrá entierro.

Los lienzos son como ataúdes para las almas, las que nadie entierra, y los clavos, a diferencia de los de Cristo, no dejan heridas sangrantes, porque ¿cómo perforar una estela? Las sombras, oscuras y desprendidas

Ficha técnica

Cortometraje

Título original:

Dood van een Schaduw

Año: 2012

País: Bélgica

Dirección:

Tom van Avermaet



→
Dood van een Schaduw, foto de archivo,
Tom van Avermaet, 2012.

de sus cuerpos, continúan errantes por el limbo, tal vez sin siquiera saber que ya son libres, para volver a ser capturadas y atadas a un conjunto de átomos materiales, unidos para convertirse en cuadros. Almas expuestas, eso es *Death of a shadow*, un relato visual lúgubre y misterioso que, con la solemnidad tan propia de la vida y de la muerte, nos transporta a un mundo tan quimérico como real, en el que lo absurdo se presenta con tanta exquisitez, que sentimos palpable lo impalpable, que empezamos a dudar sobre nuestro propio destino una vez hayamos tocado el ataúd sin respirar.

Aun cuando la idea de fotografiar muertes y coleccionarlas puede parecer grotesca, Avermaet logra plasmarla de una forma tan natural, que incluso podemos llegar a pensar o aun desear ser una de las sombras clavadas en ese recinto de paredes eternas, en cuya esquina inferior derecha, tal como en una exhibición de arte, se ubica un pequeño cartoncillo con nombres, fechas y causa de muerte del ahora sí difunto. Digo “ahora sí”, porque si reflexionamos sobre el título del filme, se nos sugiere que las sombras están vivas de alguna manera y que, al ser “crucificadas”, mueren, no sé si para siempre.

A pesar de que Avermaet se mantiene fiel a la alegoría de la sombra como espíritu, innova en todo lo demás: ¿Por qué alguien recolectaría tinieblas? ¿Será el coleccionador una especie de Dios? ¿Una especie de diablo? Esto no es la muerte de las sombras, esto es la muerte de una sombra, la sombra de Rijckx, que, tras tomar una difícil decisión, se clava a sí mismo para ser velado, luego de tanto

velar por volver a ver a Sarah, su amada. No obstante, se puede concluir que todo su sacrificio fue en vano y es tal vez allí cuando el director mata la belleza del romanticismo y, desde la decepción y la impotencia, la revive, como lo haría un fénix desde sus cenizas.

Los cuerpos no mueren de amor, pero las almas sí, y al parecer el amor no tiene sombra, por eso no perdura, por eso es la muerte la que los separa. El amor no se muere, los amantes sí, y como el sentimiento continúa latente, entonces se sienten morir en vida como representación de ese deseo de ir tras el amante. Eso es lo que se evidencia en la historia de Sarah y Daniel, pero entre Sarah y Rijckx, el amante muerto desea vivir para reencontrarla. De un lado a otro van los amantes, queriendo atravesar el umbral sin poder hacerlo; las fotografías son entonces el instrumento para lograrlo. Allí, en ese equilibrado triángulo amoroso, Avermaet nos hace posible el sueño del amor eterno, que no se altera ni con la vida ni con la muerte, pero que, sin embargo, no es más que un ideal y en ideal se queda.

De seguro la fotografía que nos tome Rijckx, o quien sea, no será nuestra mejor toma, pero no habrá muchos espectadores que la vean posteada; entonces no hay de qué preocuparnos. Si una instantánea es el precio que debemos pagar para descansar en paz, pues ¿qué más da? Nos tomamos tantas fotos estando vivos, que una más no significa nada. De ahí a que se nos perdonen los pecados...

Pecado sería no tomarse veinte minutos para ver *Muerte de una sombra*. Pecado sería poder adentrarse en la muerte y no hacerlo. Les aseguro que el requisito de las diez mil fotos ya lo tienen más que cumplido ○



IX Concurso
Nacional
de Cuento
para Bachilleres



Escribir
transforma



IX Concurso Nacional de Cuento para Bachilleres

Con el ánimo de promover el oficio de la escritura literaria en los jóvenes colombianos, el pregrado en Creación Literaria de la Universidad Central convoca todos los años a los estudiantes de último año de secundaria básica a participar en el IX Concurso Nacional de Cuento para Bachilleres, cuyo primer premio consiste en una beca del 50% del monto estimado para cursar la carrera de Creación Literaria en la institución.

Como un homenaje a la rigurosidad y dedicación de los autores, Hojas Universitarias abre esta adenda especialmente dedicada a la publicación de los cuentos que ocupan los tres primeros lugares, según informa el acta respectiva:

El jurado estuvo conformado por los escritores Juan Antonio Malaver, Alejandra Flórez, Nancy Malaver y Sergio González, y los resultados son los siguientes:

Primer puesto: el cuento “Alcanzar un cometa”, de Jasmín Valeria Insandar Álvarez, estudiante de la Institución Educativa Municipal Pedagógico de San Juan de Pasto, por ser un relato en el que destaca la consistencia narrativa, una sólida construcción de los personajes y una atmósfera pertinente a lo largo del cuento. Así mismo, el cuento presenta un buen desarrollo de la tensión narrativa, en cuya trama resalta el contrapunto entre el paso del cometa Halley como marco narrativo y la representación de la familia alrededor del patriarca. Finalmente, cabe también resaltar la adopción de la esperanza como un

elemento significativo en términos de la reconstrucción del sentido histórico familiar.

Adicionalmente, el jurado decidió otorgar las siguientes menciones especiales:

Primera mención: el cuento “La señorita de la Calle del Norte”, de Karoll Xiomara Amézquita Caviedes, estudiante del colegio Santa Ana de Fontibón, por consolidar una historia con un alto grado de originalidad, enmarcada en una atmósfera altamente estética y detallada. Aunado a lo anterior, el relato presenta un buen ritmo narrativo —toda vez que es ágil y logra atrapar al lector—, una excelente caracterización de los personajes y un buen manejo de la tensión.

Segunda mención: el cuento “Sobre el destino y las estrellas”, de Simón Soler Maya, estudiante del colegio Agustín Nieto Caballero de Bogotá, por ser un relato que recoge planteamientos ontológicos profundos que suscitan en el lector la reflexión sobre el destino como construcción propia. El autor establece una relación entre lo espiritual y el valor de las cosas elementales de la vida, en cuya atmósfera onírica se desarrollan los elementos del caminante y el viaje como fuerza de transformación ○

Alcanzar un cometa

Jasmín Valeria
Insandará Álvarez

Corrieron el telón de nubes, la luna no fue protagonista, sino encargada de la iluminación. El engranaje estelar marchó en favor de tres efímeras y enlutadas criaturas. Estáticas, sobre una colina coronada por un brote de roble, una madre y sus dos hijas contemplaban.

—Miren, el cometa Halley —señaló Lidia a su bebé, Raquel, y Carmen, que apenas veía a través de sus lágrimas. El astro apareció dando un salto espectacular, eterno en el espacio y efímero en el tiempo.

—Somos afortunadas al presenciarlo... Su papá no está, porque tuvo la suerte de alcanzarlo.

Raquel empezó ese domingo como siempre, tronó sus ancianos huesos estirándose, antes de levantarse al baño. Frente al espejo, se colocó la dentadura, las lentillas, acomodó en una trenza su melena plateada, pintó sus párpados de magenta y los labios de carmín. Se puso un vestido de seda, abrigo de armiño, sombrero de gamuza y deslumbrantes joyas. Ni la reina Isabel iba así ataviada. “Qué vanidad”, se burlaba de su reflejo, rizándose las pestañas.

A los setenta y seis, se movía con soltura. Sola cuidaba de sus mascotas, la vieja Sacha y el impertinente Bernardo, un loro vulgar que la había acompañado más de lo deseado.

—¡Con esas tortas y esa falda hasta mi pajarito canta!

—Grosero.

Bajaba ocho pisos hasta la calle, negándose a usar el elevador. Caminaba hasta el semáforo, le

compraba un periódico al joven Juan que, a diferencia de Bernardo, la alagaba cordial.

—Buen día, señora Raquel, está usted radiante esta mañana.

—¿Qué acontece en este lugar y época, que tuvimos la fortuna de coincidir?

Recibió el periódico, miró somera los encabezados, repasando aquel detalle que más apremiaba: “Domingo 9 de febrero, 1986”.

—¡Chico, ¿sabes qué día es?! —exclamó emocionada.

—¡¿Qué pasa?!

—¡El cometa Halley! No puede ser, tengo cosas que preparar...

—¿El qué?

—¡Ay, muchacho, qué simpleza! Eres afortunado de existir en esta época y de saberlo, pero ignoras para qué.

—Siempre está pasando algo. Yo, que vendo periódicos, lo tengo muy presente.

—Tú solo mira el cielo, si te lo pierdes, espera a tener noventa.

Pese al sobresalto, siguió. Cobró el subsidio, compró los víveres del día, intercambió chismes con los vecinos y fue a visitar a su madre en casa de su hermana.

Entró evitando al perro de Carmen, Lázaro, que le tenía un recelo incomprensible; la acechaba, esperando para emboscarla, intentando provocarle un infarto.

El paso del tiempo era devastador, evidente en el descuidado jardín, puertas y ventanas oxidadas, techos devorados por el musgo, los despojos de la mujer que una noche le mostró el cometa. Empequeñecida sobre una silla de ruedas, sin cabello ni razón en la cabeza. Una enfermedad invadió sus recuerdos, musgo sobre tejado. No reconocía a sus hijas en ese par de ancianas y olvidó el duelo por su esposo, lo llamaba, invocaba, esperándolo.

—¿Usted quién es?

—Soy Raquel, su hija.

—No, ella está aquí —dijo, levantando un chal enrollado entre sus brazos—... Nuestra niña, Roberto la adorará.

—Sí, usted cuenta que la quería demasiado, le decía “madame”, le contaba cuentos, la llevaba a todas partes... Me tuvo a su lado en su lecho de muerte.

—¿Sabes a dónde fue?

—Sí, con el cometa Halley, y hoy vuelve. Iremos a recibirlo.

—Es inútil —interrumpió Carmen—, nuestra madre cada vez se aleja más.

Sus ojos habían perdido el sentido, ventanas esmeriladas que enfatizaban su melancolía. Pero era muy terca, no aceptaba su discapacidad, ni que la cuidaran, o que alguien más cuidara a Lidia.

—Ella necesita recordar, lo hará cuando vea el cometa.

—Ella puede verlo aquí.

—No, debe ser como entonces. No ves que por las ventanas nada se ve, aparte de casas y edificios. Te envidio, eres indiferente al cambio, ves como recuerdas...

—Mamá no recordará por ver, no está para que la muevas.

Discutieron, Raquel insistía en llevársela, solo unas horas, unas cuerdas hasta la colina. Carmen se oponía, inflexible a sus súplicas y acusaciones.

—¿Será que no quieres que lo vea porque tú no puedes? —soltó, cortando la pelea. Se quedaron calladas, rumiando esas palabras—. Lo lamento.

—Yo también, eso fue cruel, pero tienes razón.

Raquel dijo que quería compensarla, le ofreció cuidar de Lidia esa tarde, en la casa, para que no se preocupara, y ella accedió de mala gana, confiada en esa voluntad, sin sospechar lo que planeaba.

Aseó a su madre, la vistió con los mejores trajes de Carmen, le acomodó un peluquín y la perfumó de lavanda. Guardó el frasco para perfumar la casa y confundir a su hermana, también encendió la radio.

Llevando la silla de ruedas, sorteó los obstáculos dispuestos con el decoro que una acumuladora ciega podía ofrecer; evitó estantes cojos cargados de porcelanas, cajas, macetas, chatarra, fisuras donde la madera tronaba, y a Lázaro, durmiendo atravesado en la sala, pero no pudo evitar que su desconcertada madre soltara un destemplado “¿a dónde vamos?”.

—¡Raquel! —bramó Carmen. Lázaro despertó y ella apuró el último tramo sin reparar en la integridad de los adornos del zaguán.

Las enredaderas trababan las ruedas, se montó tremenda persecución, Raquel cargando con la silla, su hermana con la ceguera, solo flanqueada gracias al bastón y a Lázaro, que iba emocionado por corretear a Raquel sin represalias.

—¡Muchacho, ayúdame! —le gritó a Juan cuando pasó el semáforo, y el pobre, en el susto, solo atinó a travesar su caja de periódicos. El perro pasó con un salto olímpico, mas su ama no tuvo esa facultad; quedó tendida sobre los papeles, pero se repuso de inmediato, agarró al perro y retomó la caza.

Quiso acuartelarse en su apartamento hasta que fueran horas, sabía que Carmen tenía formas para moverse y llegar a su puerta, pero confiaba en encontrar una manera de confundirla. Accedió a tomar el elevador, apurada por la proximidad de los ladridos, vio a su hermana cruzando el vestíbulo antes de que las puertas del ascensor se cerraran.

—Cuídemela, cuñada —las saludó Bernardo una vez dentro. Al rato golpearon.

—¡Raquel, abre, sé que estás ahí! —bramaba Carmen, Lázaro no se quedaba atrás, alborotó a Sacha, iluminando a Raquel.

Guardó silencio, acomodó a su madre cerca de la entrada para ahorrar tiempo al huir. Abrió, Carmen se fue de bruces y casi la agarró, Sacha se lanzó contra Lázaro, armando un pandemónium que, junto al penetrante perfume, los desorientó.

—¡Adiós, guapa! —gritó Bernardo, delatando que salieron. Carmen dejó de dar manotazos al aire, agarró a Sacha dos veces antes de dar con su perro, y lo haló hacia afuera, maldiciendo entre dientes.

En sus setenta y seis años, Raquel destacó por ser caprichosa, la edad no combatió ese rasgo, lo acentuó. En esos momentos se hallaba descansando bajo la tupida hojarasca del joven roble, intentando comunicarse con su madre, aguardando impaciente al cometa.

—¡Tú...! —gruñó Carmen, con Lázaro. Raquel la miró tranquila, no temía al bastón enarbolado o al aspecto de su hermana, que delataba otras peripecias. Se había salido con la suya.

—Miren, el cometa Halley —señaló Lidia.

Carmen alzó los ojos por impulso, se resignó a la escena, disfrutando la fragante lavanda, escuchando atenta la descripción que le hacía Raquel, grabando cada estrella y detalle disparatado sobre el recuerdo.

—Es hermoso —suspiró.

—Adiós, papá —musitó Raquel ○

La señorita de la Calle del Norte

Karoll Xiomara
Amézquita Caviedes

Como una gran araña se abría paso ante pequeñas multitudes, llena de hilos, poseída por una inspiración magistral que mesmerizaba a quien tuviera el placer de verla; ella podía modular su garganta, instruida para crear un sinfín de voces que daban vida a cada marioneta danzante en escena. Se la había dotado de una maestría impecable, digna de la admiración de decenas de infantes, que, llevados por sus padres, aplaudían tras cada una de las obras que la señorita Esther traía.

Cualquiera que pensase en eso sentía algo de pena por ella, que bien podía usar su talento para adquirir un reconocimiento más amplio que el de un barrio y algunos curiosos que a veces invitaban a sus amigos de otras partes de la ciudad a aquel lugar en el que la señorita se esmeraba por llevar a cabo actos tan maravillosos, que costaba creer que se conformara con una mínima remuneración por ellos.

Era una mujer peculiar, descendiente de japoneses, con la piel pálida y casi amarillenta, extremidades largas y una mirada encantadora. Pero lo que llamaba más la atención era su particular manera de vivir, en una casa pequeña de las calles del norte. Quien entraba allí, podía saber sin conocerla que eso no era una casa, era más bien un teatro, también un taller, residencia de al menos dos docenas de marionetas hechas a mano por la propietaria.

Sus manos delicadas tallaban, pintaban, ponían hilos y perfeccionaban cada uno de los títeres que mostraba en sus representaciones, todos con un nombre distinto, y, aunque sabía que su público ya tenía varios

favoritos, como Jean Pierre, Margarita y el pequeño Max, ella seguía trayendo novedades cada vez que se le ocurría un nuevo guion, que ella misma escribía, memorizaba y dramatizaba en su pequeño teatro. Se trataba de una mujer tan solitaria y extraña como brillante.

—Señorita Esther —la llamaban los niños—, ¿podemos tocar sus marionetas?

Entonces ella pedía unos segundos de espera, para sacar al apuesto Jean Pierre, hacerlo caminar hacia el pequeño club de admiradores, tomarlos de las manos y brindarles un cálido saludo. En especial había un niño al cual le fascinaba quedarse allí hablando con Esther y sus marionetas, el hijo de los Andrade, girasol floreciente en el jardín del amor al arte, que miraba hacia donde quiera que existiera algo que le llamase la atención. No fue difícil para ella adivinar que la fascinación pueril por los actos de sus marionetas era heredada, cuando se encontró con los ojos del padre, tanto o casi igual de brillantes que los del pequeño al verla mover sus dedos para que el títere tuviera la facultad de cobrar vida propia.

—Señor Andrade —lo nombró—, ¿también quiere darle la mano a Jean Pierre?

Risas, ambiente cálido. El hombre se levantó de su asiento, dirigiéndose a la señorita que en ningún momento había dejado que su marioneta se mantuviese quieta. Agachándose casi a la altura del pequeño, tomó también la mano del muñeco que lo saludaba con agrado.

—Es usted muy amable, señorita Esther, por presentarme a tan magna celebridad; es un gusto, Jean Pierre.

Las palabras se intercambiaron, tan naturales y complacientes, que llevaron al señor Andrade a invitar a Esther a su casa, quizá allí podrían hablar con más calma y un té de por medio.

Esther accedió en esa ocasión y en varias más; se enteró de que el señor Andrade era pianista, su esposa enfermera, que el entorno en casa era muy bueno, tan diferente de su morada, en la que dormía en una cama pequeña, rodeada de marionetas, de las que se despedía cada noche antes de dormir, con las que cada fin de semana se divertía hablándoles acerca de sus nuevas ideas, de proyectos y demás. La calidez de un hogar en el que las palabras rebotaban, del marido a la mujer, a veces del niño hacia los padres, era algo encantador.

Había algo en la señorita Esther que hizo que el señor Andrade se apegara bastante a ella, quizá era la pasión compartida por el arte o el oído fino que le permitía deleitarse con las sinfonías de Tchaikovsky, que la misma titiritera solía poner de fondo en sus dramatizaciones, o quizá lo sencillo que era comunicarse con ella.

—Señorita Esther —le dijo una vez—, quiero hacerle una propuesta.

—Dígame —respondió ella, con el encanto de una niña.

—Trabajemos juntos en su próxima obra, usted hará su proceso con las marionetas y yo compondré una pieza que vaya específicamente con eso.

Los pequeños ojos negros de la mujer parecieron iluminarse, no dudó en aceptar la propuesta y mucho menos en comenzar a trabajar en el proyecto. El hombre le comentó con entusiasmo a su esposa lo que estaba emprendiendo, y en un principio la mujer se mostró dócil, prometiendo asistir al teatro casero de la señorita Esther cuando todo estuviera listo. El hijo estaba feliz.

Contraria a su marido, la señora Andrade no se sentía tan conmovida por el oficio de la mujer que habitaba aquella casa del norte, en el fondo la sentía tan excéntrica, que agradecía estar trabajando la mayoría de las veces en las que su esposo y aquella se reunían. Ese recelo crecía cada día, cada semana.

—Señorita Esther, la quiero mucho —pronunció el pequeño una vez frente a su madre, en una de las visitas de la señorita de la Calle del Norte a su morada.

La señora Andrade sintió que la sangre de su cuerpo se helaba completamente, el recelo se convirtió en odio, que, como una larva enorme, perforaba su organismo, engullía sus entrañas.

Finalmente, cuando el espectáculo colaborativo entre la titiritera y el pianista fue representado, aquella larva incrustada en el cuerpo de la señora Andrade ya lograba dominarla por completo. Sentía celos al ver la sonrisa en el rostro de su marido, tristeza al pensar que aquella mujer le había arrebatado también a su hijo. Se cansó.

En la tarde, casi llegada la noche, la visita de la señorita Esther estuvo acompañada por la familia entera, los adultos brindaron con vino, el pequeño con un vaso de jugo.

—Esther —la señora Andrade se dirigió a ella—, ¿le gustaría cenar aquí esta noche? Luego puedo llevarla a su casa, tengo turno en el hospital más tarde y puedo dejarla en el camino.

Aquella no pudo negarse a la invitación. Le resultó agradable compartir con la familia hasta que fue hora de cenar. La esposa cocinó, aunque ninguno allí presente sospechó de la malicia que la invadía. Y es que se le ocurrían tantas cosas: un incendio, apuñalarla en su casa, quizá llevársela lejos y tirarla en un río, pero se conformó con algo mucho más sencillo.

La señorita Esther cenó y fue llevada a su casa. Pero nunca más volvió a abrir las puertas de su pequeño teatro ni a darle vida a Jean Pierre o a Margarita. Luego de tres días se encontró su cadáver en la sala con rastros de veneno en su tracto digestivo; después de todo, el envenenamiento es el método por excelencia de las mujeres celosas ○

Sobre el destino y las estrellas

Simón Soler Maya

Un viajero agotado desempaca todos sus corotos y se sienta debajo de un caballero de la noche a contemplar las estrellas, reconociendo las constelaciones y astros mientras muerde una manzana: Casiopea, Perseo, Orión, el cúmulo de las Siete hermanas, entre otras.

Y a medida que la manzana se va acabando y con ella sus conocimientos de astronomía, el viajero se va acomodando.

Ahí, acurrucado, contemplando los puntos blancos en el vacío y oscilando entre el ser o no ser, rompe en lágrimas, blandiendo su puño y quejándose por su desesperanza.

—¡Estoy perdido! He viajado tanto que ya no sé cuál es mi destino. He visto tanto que ya no encuentro paz en la penumbra. Mi corazón confundido ya no sabe en dónde pisar y mi mente parece una barca agrietada que ya cede ante la sal del mar. ¿Qué debo hacer para encontrar el paraje que calmará mi marea?

Tan pronto como los sollozos del viajero quiebran su voz, el cielo empieza a cambiar de forma, y el piso a vibrar tímidamente como la reverencia de un sismo antes de comenzar su acto. Orión, quien antes se encontraba estático, cobra vida, y soltando su garrote y escudo, se incorpora, usando su mano como una red encapsula a las pléyades. Caminando sobre el aire desciende a la tierra firme. Finalmente, frente al viajero, se acomoda el cinturón y responde a su llanto.

—Podrás conocer cada rincón del mundo, haber capturado cada atardecer, olido cada olor. Sin embargo, no encontrarás la paz. Si piensas que la realización

consiste en atiborrarse de lo visto y vivido, estás equivocado. Ninguno de los proceder de la vida tiene un avanzar, si dar el más mínimo paso no causa ningún cambio en ti.

Lo aprendido en nombres, conceptos y teorías no vale, si no se aplican al diario vivir; se vuelven tan solo una maleta como la que cargas a todos lados, te sofoca. Igual que una rama rígida, te agrietarás. Suelta aquellas concepciones ajenas que se arman por retazos y comprenderás el todo.

El viajero, aterrado y desorientado, se queda inmóvil, con un nudo en la garganta sabor a manzana; aunque solo hayan sido uno o dos minutos, a él le parecía una eternidad. Finalmente, y aún con el sudor frío del temor que siente, grazna:

— ¿Qué eres?

— Tan solo soy la respuesta a las inquietudes que corroen tus entrañas, estoy aquí para mostrarte más allá del velo que has llevado como unas anteojeras durante tu travesía.

Orión abre su mano, tres de las siete hermanas se elevan. Comienzan a revolotear formando un infinito en frente del trotamundos.

En ese instante, el viajero se despliega en dos, su conciencia se encuentra flotando. Pero su cuerpo se desdibuja de la escena. Las tres hermanas le habían revelado algo, porque su conciencia empieza a ver todos aquellos supuestos que lo enraízan al pasado. Ve todos aquellos pesares, acciones y decisiones que habían marcado el rumbo de su vida como diapositivas en una presentación.

Poco a poco va comprendiendo el porqué general de su pensar y va soltando su pesar, soltando sus maletas. Entiende así toda la obra, y no solo las pinceladas que él creía ver.

El viajero, perplejo, se da cuenta de la razón de su continua monotonía en el pasado. ¡Por fin había entendido! Aun cuando no lo puede creer, no piensa minimizarlo, sino que abraza esa enseñanza con todas sus fuerzas.

El impacto es tal que solo deja que su lengua replique aquel evento, que en su cabeza repite una y otra vez lleno de gozo.

— Ya estoy listo para volver a mi cuerpo y soltar el cargo de mis hombros, pues yo soy quien acentúa ese peso dándole importancia y valor a las cosas que llevo como yugo en mi espalda. Toda mi vida he destacado mi pasado y sobre este he reteñado mi futuro. Han sido

aquellos ladrillos que he cargado en mi espalda los que me han impedido sobrevolar las piedras en mi camino.

Orión sonrío y, abriendo su mano, se alzan otras tres estrellas, dejando solo una en su poder. Después de una breve pausa, replica:

—Aunque eres consciente del peso que has cargado durante tus viajes, sigues ignorando el poder de recorrer los senderos que deseas, por eso mismo te ensañas en seguir adelante y no te molestas en valorar tus alrededores. Crees recorrer el sendero por libre elección, pero el sendero camina sobre ti. Cuando seas consciente del poder que tienes, no sentirás el ansia de llegar a algún lugar, porque en definitiva estarás al ritmo de tu fuego.

Las tres lucecitas se mezclan con la conciencia del viajero y así, siendo ahora una nebulosa que parpadea dispareja, ve el poder engarzado en las almas de la gente, el fuego que hace funcionar los motores como si se encontrara en un altar con tantas velas como gentes hay en el mundo, palpitando y chasqueando, diciendo “todavía sigo aquí”.

En ese instante, la conciencia del viajero llena de vigor vuelve a su cuerpo respectivo para dirigirse a Orión, y por primera vez, como embrujado, se llena de calma, de paz.

—Gracias, maestro, ahora tengo la fuerza y la ligereza para seguir andando por mi camino.

Orión le acerca la última estrella.

—Ahora que ya has aprendido aquello que la vida misma te ha musitado desde siempre, es hora de que encares tu destino. Este es el final del sendero, esta es tu parada de tren. Todo lo que has enfrentado a lo largo de tu vida te ha llevado hasta este momento.

El viajero, desconcertado, le responde:

—¿Ese es el final? ¿Esta fue mi vida?

Orión, confundido, añade:

—Es lo que has estado buscando. Este es tu momento.

El viajero se queda fermentando sobre la última estrella.

Finalmente sonrío, agarra sus corotos y se va caminando por entre los árboles.

El viajero rechaza su destino ○

Cómo publicar en Hojas Universitarias

Hojas Universitarias es la revista de la Escuela de Artes de la Universidad Central, cuyas nuevas secciones son “Aproximaciones al Arte y a la Creación Literaria”, “Creación Artística y Literaria” y “Recomendados”. Otras secciones eventuales tienen cabida de acuerdo con su importancia para la vida cultural, la reflexión y el debate académico.

Hojas Universitarias tiene convocatoria abierta de forma permanente, y sus colaboradores deben cumplir con los siguientes requisitos para que el material enviado sea tenido en cuenta por su comité editorial:

Aspectos generales

- ↪ Los materiales deben ser enviados al correo electrónico hojasuniversitarias@ucentral.edu.co y serán revisados en el orden en que sean recibidos.
- ↪ Los textos deben ser inéditos (salvo excepciones especiales) y originales.
- ↪ Con el envío, los autores aceptan las condiciones de publicación de la revista en cuanto a que el material textual, una vez publicado, puede ser reproducido y copiado de manera libre siempre y cuando se den los créditos apropiados del autor, no se haga con fines comerciales y no se realicen obras derivadas. El material fotográfico, por el contrario, queda protegido por *copyright* y su aparición se restringe a los números de la revista *Hojas Universitarias* establecidos.
- ↪ El comité editorial, luego de su lectura y análisis, aprueba, rechaza o sugiere cambios de los materiales, para lo cual, los autores serán notificados oportunamente.

Acerca del formato

- ↪ Los trabajos para publicación deben enviarse por correo electrónico, escritos a doble espacio, letra Times New Roman,

tamaño de fuente 12, justificado a ambos lados, márgenes 3x3.

- ↪ La extensión máxima de los textos será de 20 cuartillas.

Sobre la estructura de los artículos

- ↪ Título del trabajo centrado, en altas/bajas y negrita. Debajo debe aparecer el nombre y los apellidos o los nombres y apellidos de los autores, la profesión actual más destacable, la institución en la que laboran o estudian actualmente y su correo electrónico.
- ↪ El sistema de citas aceptado es APA (séptima edición).

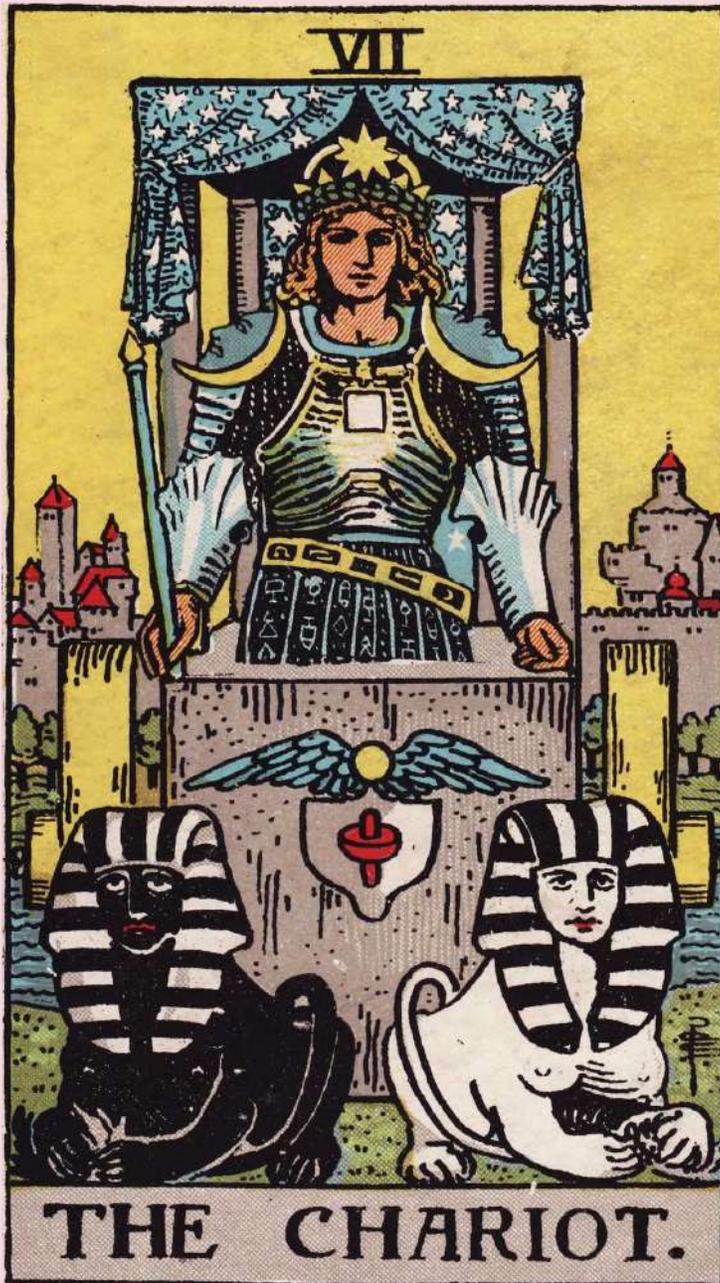
Requerimientos para publicación de reseñas de libros y otras obras de arte

- ↪ Las reseñas tendrán un máximo de cinco cuartillas, con las mismas condiciones de formato mencionadas arriba.
- ↪ Los textos de las reseñas no tienen título periodístico, sino que se encabezarán con los datos del libro: autor, título, ciudad, editorial, año y número de páginas.

Cordial saludo.

Alejandra Flórez
Directora

Agradecimientos



El equipo editorial de *Hojas Universitarias* agradece enormemente la colaboración y apoyo del Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central, en cabeza de Adriana Marín Urrego, cuya disposición y diligencia fue fundamental en el desarrollo del presente número.

Asimismo, celebramos la vinculación a las tareas editoriales del curso Procesos Editoriales 2S-2020 y del Semillero de Investigación Makerspace Editorial del Departamento de Creación Literaria, conformado este semestre por los estudiantes:

- ↪ Ana María Gayón Cano
- ↪ Camilo Andrés Rojas Tello
- ↪ Daniel Andrés Chaves Gómez
- ↪ Danna Camila Perilla Rodríguez
- ↪ David Andrés Manrique Castañeda
- ↪ Diana Lorena Cepeda Estrada
- ↪ Diana Marcela Rodríguez González
- ↪ Duna Emmanuelle García Hoyos
- ↪ Gabriela Velasco Piñeros
- ↪ Pablo Marín Jiménez
- ↪ Sofía Alejandra Feria Beltrán
- ↪ Yeime Tatiana González Amaya
- ↪ Julián Felipe Rodríguez Fuentes

