

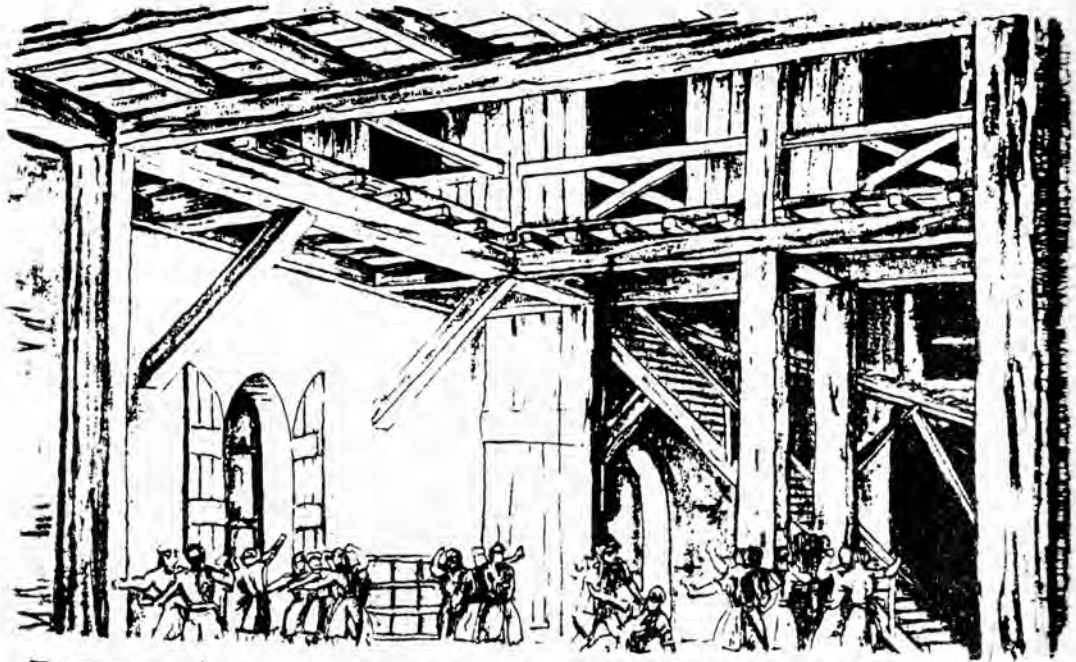
Teatros

Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá

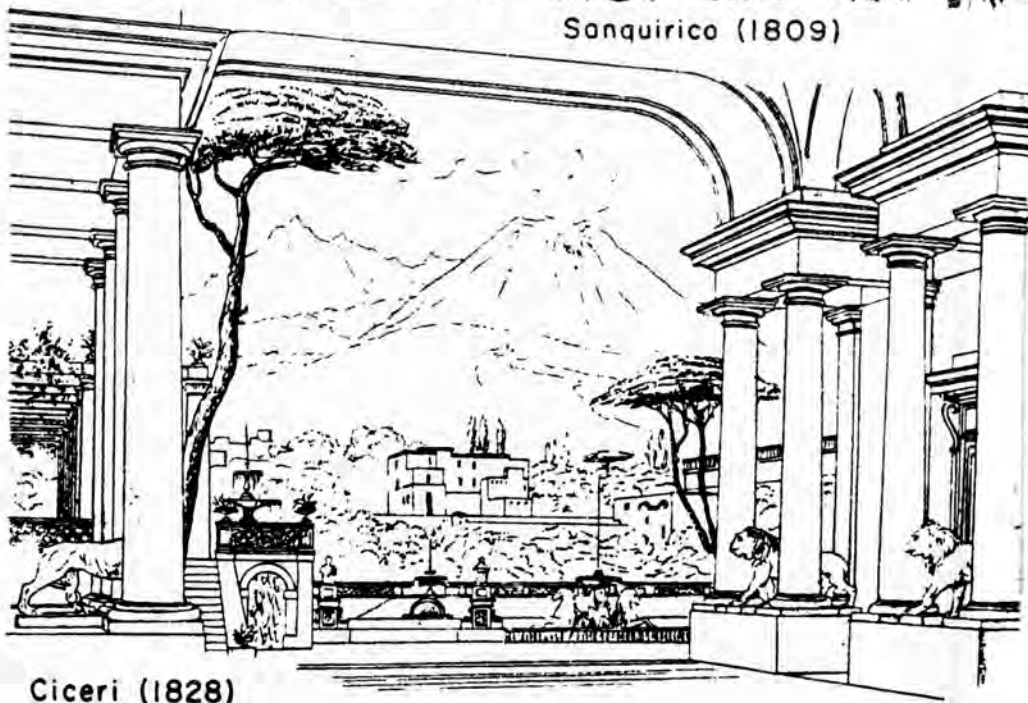
[NOVIEMBRE 2011 / ENERO 2012]

17 | *arquitecturas
efímeras*





Sonquirico (1809)



Ciceri (1828)

TEATROS

Revista de la comunidad teatral de Bogotá
Carrera 25 # 50-27 Of. 102
E.mail: revisteatros@yahoo.com
Número: 17
noviembre 2011 - enero 2012

COMITÉ EDITORIAL

Sergio González León
Hernando Parra Rojas
Margarita Rosa Gallardo V.
Jorge Prada Prada
Sandro Romero Rey
Carolina Vivas
Juan Carlos Moyano Ortiz
Juan Carlos Grísales

DIRECCIÓN

Sergio González León
COORDINACIÓN EDITORIAL
Hernando Parra Rojas
EDITOR
Enrique Pulecio Mariño
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN
Yéssica Acosta Molina
Ana Delgado

COLABORADORES

Gilberto Bello
Santiago García
Ciro Gómez
Misael Torres
Hernando Parra
Adriana Llano Restrepo
Sandro Romero Rey
Fabio Rubiano
Marina Lamus Obregón
Carlos José Reyes
Alberto Sanabria
Yira Paola Plaza
Oskar Miguel Corredor
Nelson Octavio Martínez

PORTADA

*Orfeo y Euridice en Cielo Drive 10050 /
Mapa Teatro / Foto: Juan Carlos Cuadros*

TEATROS es una publicación de la comunidad teatral de Bogotá realizada por la Asociación de Salas Concertadas de Teatro de Bogotá con el apoyo de la Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de las Artes -IDARTES-.

ASOCIACIÓN DE SALAS CONCERTADAS DE TEATRO DE BOGOTÁ

Cesar Álvarez
Hernando Parra
Sergio González León
Claudia Ramírez
Carlos Ossa

ISSN 1900-3005

LOS ARTÍCULOS REFIEREN EL PENSAMIENTO DE LOS AUTORES Y NO COMPROMETEN LA OPINIÓN DE LA REVISTA



El término *ARQUITECTURA EFÍMERA* es, quizás, el concepto que más se adecúa a la naturaleza y a la función de la escenografía para artes escénicas, ya que es una construcción que sintetiza artísticamente un universo, pero que a su vez desaparece una vez finaliza la presentación. Nada más trágico, pero también más seductor, pues en esa medida, la escenografía como *ARQUITECTURA EFÍMERA* nos lleva a plantear serias reflexiones que se derivan de sus múltiples significados. Hablamos de las disciplinas asociadas a su desarrollo, a su historia y sus progresos en el tiempo.

A través de cuatro artículos especializados y diez entrevistas tanto a escenógrafos como a directores de las más diversas tendencias, la Revista Teatros ha querido dedicar el dossier del presente número a dicho tema con el objeto de ofrecer una visión de las últimas tendencias en el diseño de escenarios, reivindicar el papel del escenógrafo, observar su evolución y reflexionar y describir el proceso creativo, el cual, indiscutiblemente, compromete a dramaturgos, directores, actores y técnicos.

El ejercicio, entonces, que le proponemos al lector es un recorrido por los más variados estilos, preguntas, nociones y puntos de vista acerca de la escenografía para teatro, una disciplina que conjuga aspectos plásticos, escénicos, actorales, históricos, literarios, lumínicos y sonoros para su materialización y que le propone a quien la concibe,

la tarea no solo de transmitir un mensaje sino de ser el mensaje en sí mismo.

El presente número lo complementa un reconocimiento de Marina Lamus Obregón al Teatro La Candelaria en sus 45 años de labores ininterrumpidas, artículo que contiene una valoración acerca de sus aportes al movimiento teatral colombiano y un recorrido por su larga trayectoria en lo que refiere a la investigación, experimentación y creación. Junto a este reconocimiento, rendimos un profundo y sentido homenaje al desaparecido actor, dramaturgo, director e investigador Fernando Peñuela.

Cerramos la revista con un ensayo de Carlos José Reyes acerca de la última obra del grupo Hilos Mágicos, tres reseñas de jóvenes periodistas sobre obras en circulación en el presente año y una revisión crítica al *Plan Nacional de Teatro 2011-2015 - Escenarios para la vida* a cargo de Alberto Sanabria.

Mención especial merece tanto el IDARTES como los directores y los escenógrafos entrevistados, quienes muy amablemente nos dieron acceso directo a sus archivos fotográficos y así, poder ilustrar cada uno de los artículos.

Para finalizar, solamente esperamos que este nuevo número de la Revista Teatros sea un referente válido y una fuente de ideas y experiencias en el tema de la escenografía para teatro, así como un faro en los temas de crítica, ensayo teatral y preservación de nuestra memoria.



[índice]

dossier /4

Arquitecturas efímeras

Memorias de lo efímero / POR: GILBERTO BELLO

Algunos aspectos de la escenografía en el nuevo teatro

/ POR: SANTIAGO GARCÍA

Territorios titiriteros / POR: CIRO GÓMEZ ACEVEDO

Escenografía en el teatro al aire libre / POR: MISAEL TORRES

Entrevistas a escenógrafos y directores escénicos

/ POR: HERNANDO PARRA

in memoriam /44

Fernando Peñuela y el choque de protones

/ POR: ADRIANA LLANO RESTREPO

Fernando Peñuela y su última tras-escena

/ POR: SANDRO ROMERO REY

El último Sancho Panza / POR: FABIO RUBIANO

panorama /60

Teatro La Candelaria. Nadie le quita lo bailao

/ POR: MARINA LAMUS OBREGÓN

Antarqui, el hombre que podía volar / POR: CARLOS JOSÉ REYES

perspectivas /74

El plan quinquenal de teatro: y ¿qué de los públicos?

/ POR: ALBERTO SANABRIA

concurso /76

Primer Concurso de Periodismo Teatral IDARTES

Del otro lado de la penumbra / POR: YIRA PAOLA PLAZA O'BYRNE

Títeres para los tiempos que corren

/ POR: OSKAR MIGUEL CORREDOR AMAYA

El circo nacional / POR: NELSON OCTAVIO MARTÍNEZ USAQUÉN





Memorias de lo efímero

DESDE EL ORIGEN TOTÉMICO HASTA LA MODERNIDAD, EL AUTOR MUESTRA CÓMO, YA DE UN MODO ALUSIVO, CONCRETO O SIMBÓLICO, LOS ELEMENTOS ESCENOGRÁFICOS DEFINEN TAMBIÉN UN MODO, UNA TENDENCIA O UNA ESTÉTICA TEATRAL. SOBRE ESTE ARCO ENCADENA LAS DIFERENTES ETAPAS DEL HECHO ESCÉNICO UNIVERSAL PARA PLEGAR EL LIENZO HISTÓRICO SOBRE LAS PARTICULARES FORMAS DEL TEATRO COLOMBIANO.

Por: Gilberto Bello*

*Crítico y profesor universitario.

La arquitectura para la escena, modalidad artística y estética de la denominada tendencia de la construcción efímera, tiene su origen en antiguas civilizaciones. En ellas los ritos y las ceremonias, derivadas del culto a la divinidad o a la fertilidad de la tierra, lo permanente y lo evidente, "aquello que borrará el viento para cantar a los dioses en la mansión del universo", se fundían en un estrecho abrazo que ha perdurado a través de los tiempos.

Los primeros testimonios conocidos ubican su origen en el tótem. Entidad, que al decir del creador del psicoanálisis, mostró el rostro pavoroso de los hombres sujetos a la imposibilidad de vencer el miedo sin el apoyo de un símbolo confiable. Alrededor de las construcciones simbióticas, las comunidades rendían tributo a un ser sobrenatural, bien para rogar por la presencia de la lluvia o para

proteger sus asentamientos de los enemigos reales o imaginarios: la arquitectura terrenal se fundía con la arquitectura imaginaria y los lugares de la cultura abrían el cuaderno interminable de la memoria.

Desde aquellas remotas épocas, de las que tenemos hasta ahora un fragmento general, la arquitectura ha sido espacio real y simbólico, meditación de una necesidad que se construye o construcción imaginaria poblada de formas reales y de ficciones latentes. Construcción de protección firmada por una geometría que se inventaba en cada instante y, luego, convertida en mecánica y tecnología, llegó a ser un desafío a la innovación y a la variación de las estéticas ligadas a la morfología, el territorio y la imaginación del creador.

El origen de lo efímero siempre ha sido un reto a la lógica lineal de la normalidad, entendida ésta como mandato, disciplina, noción





articulada, discurso doctrinario. Ha llegado ser una imagen del tiempo discreto a espaldas de las normas nomenclaturas; la revolución permanente de aquellos sujetos que aman la discontinuidad y la ruptura. Desde entonces convive en el espíritu del hombre lo permanente y lo efímero, dos caras de la misma moneda en la que el hombre se despliega como un iris que cambia de textura dependiendo de las circunstancias. Los poetas del viejo universo azteca lo nombraron para la eternidad: "...Más cerca del sol, el águila de vuelo silencioso es mecida, por un viento cómplice, en señal de victoria...".

Entreactos

Los griegos que gustaban nombrar las cosas con significado preciso y complejo, llamaron Periactos al artificio. Desde entonces se oficia "el lugar imaginado" como elemento integral de la construcción de espectáculos para la escena. Edipo rey, en su rictus de dolor enardecido, era visto por los espectadores en un prisma que acompañaba su desesperación desde la luz a la sombra, "el infierno de todos tan temido".

En los pequeños teatros y en los reconocidos siempre hubo preocupación por elaborar un universo de realidad que diera idea del tiempo real sobre un escenario de ficción; logro paradójico para un estilo de narración que convencía a las audiencias con un imaginario irreal; manes del arte cuya naturaleza se desconoce hasta hoy.

Algo bastante extraño, invocado por reconocidos estudiosos, es que lo circular corresponde a la Edad Media. Maromeros, acróbatas y payasos vuelan y saltan desprovistos de protección, un efímero encuentro con los sueños de "los

Construcción de protección firmada por una geometría que se inventaba en cada instante.

hombres voladores y sus descomunales máquinas de sueños". Los actos sacramentales, unidos al milagro de lo escenográfico, puso a volar a ángeles y arcángeles. Las plazas, con animadores entusiasmados, reunían personas que admiraban sus destrezas y los tildaban de superdotados: lo efímero se consolidaba como lo posible de lo imposible. Así, la princesa, acodada a una ventana imaginaria, espera a la caída del sol, a su amante, pintado de cota, casco y espada en el fondo del escenario.

El año de 1659 marca la consolidación de la arquitectura para la escena, especialmente en Francia y en Alemania. Moliere exigía de la escenografía una continuidad de sus historias y odiaba la noción de extensión y amaba la palabra integración o, se quiere, unidad. La filosofía tomaría del arte esta idea para pensar positivamente y también errar racionalmente en la interpretación del mundo: está por escribirse el tratado de la importancia de la unidad de la ficción efímera como elemento fundador en la transformación de la filosofía moderna.

De allí en adelante hombres de reconocido mérito contribuyeron a la construcción del momento sublime de lo efímero. Mucho debemos a Giovanni Niccolo Servandoni. Él renovó los contextos de elaboración escenográfica y trabajó en la integración de la plástica concreta vista como lenguaje y cuyo significado partía de las necesidades

mismas de la obra. Era el fin del decorado por el decorado.

En este apartado debemos mencionar nombres distinguidos que han perdurado y son ejes de la historia de la arquitectura efímera: Diaghilev, Backs, Benois, Max Reinhardt, Stanislavsky, Piscator, Gordon Craig, Adolfo Appia, George Fuchs, entre otros.

Pintores, escultores y mundo efímero

A muchos artistas plásticos la pintura para el escenario los sedujo. Los vanguardistas se dieron a la tarea de dibujar, en principio, escenografías que nunca se llevaron a la realidad; otros, especialmente para teatros de noche, reemplazaron los tradicionales bosques, cisnes, cielos limpios y mares en calma por insinuantes elaboraciones de gran colorido y caprichosas geometrías identificadas con el movimiento armonioso de las coristas tragadas por los ojos anhelantes de los cotidianos oficiantes de la lujuria. Los expresionistas dejaron su marca en el cine y los surrealistas, acompañaron la triple realidad con pesadillas cotidianas y automatismos simbólicos. El teatro se nutría de nuevos arsenales e integraba formas inéditas y otras estéticas al gastado panorama del naturalismo y del realismo hostigante.

Con gran tamaño influencia poética y plástica lo efímero en el teatro alcanzó el grado uno de la escritura cromática y el principio de una estructura compleja en cuyo interior habitan los significados dinámicos y las acciones compartidas. Con nuevos elementos los arquitectos y constructores de escenario se encaminaron a sortear una definición determinada por la naturaleza del evento y el juego de acciones.

A los principios de la modernidad plástica se unió el desarrollo de la



tecnología y la importancia creciente que adquirieron las condiciones especiales de cada evento. Una gama de posibilidades amplió las oportunidades del diverso y complejo universo del teatro. Los teatros tradicionales entraron en decadencia, la calle llegó a ser escenario, los no lugares, las construcciones abandonadas, bodegas, casas de campo, castillos misteriosos, y entonces, cualquier espacio pudo ser un lugar para la representación: “la ciudad es el escenario real de la vida y la vida es sueño y el sueño un teatro de realidades inacabadas”.

Se cambia la idea de representación y el drama tradicional agoniza sobre las tablas gastadas de los teatros de boca, pesada carga de un pasado esplendoroso superado por la búsqueda incesante de otras orgías escénicas, libre, sin límites, echado a su suerte y sin fronteras. De allí en adelante los lenguajes se funden, ya no son complemento, se terminan las ideas de las artes independientes y se da paso a la deconstrucción de los escenarios y a las estructuras de disipación.

Lo de hoy es luz y economía de objetos, fundidos de actores y texturas, luces y sombras, días y noches, todo tan real como las ciudades en las que lo efímero es el pan cotidiano. Hay que archivar, hay que olvidar, las horas ya no cuentan en el tradicional reloj sino en la autopista de la información, los nuevos escenarios pertenecen a la cibercultura y el hombre gira por el espacio a la deriva. Así pues, estamos en la era de la instalación, el montaje múltiple y un rostro humano que únicamente se reconoce en las fuerzas de la muerte, Artaud tenía razón.



La Bienvenida / Teatro R101 / Dirección Ramsés Ramos y Hernando Parra / Escenografía Mateo Rueda / Fotografía Camille Mazoyer

Lo efímero en casa

En Colombia, víctima de una tradición tan conservadora como la vieja España, el teatro abrió su telón con los españoles. Una reproducción de los actos sacramentales y el olvido de todo aquello que los nativos habían mantenido como patrimonio de una cultura que se esclavizó y arrasó sin compasión. El sincretismo y el mestizaje nos salvaron de la desaparición. Desde La Colonia el teatro asumió la estética propia de los conquistadores. De alguna manera hubo actos nutricios y vicios evidentes. Los ventorrillos, las plazas, el carnaval y la fiesta popular se convirtieron en lugar de

resistencia. El arte para la escena en aquellos espacios, sin aspavientos, reprodujo, desde lo naif, la visión de un mundo creado para perecer al final de la noche.

Ingresar a la modernidad no fue fácil. En la segunda mitad del siglo XX el arte en América Latina abandona las viejas y gastadas formas y aparece una renovación en el mundo de lo teatral. La formación de conjuntos de teatro en las universidades estatales y el arribo al país de jóvenes formados en Europa introduce un nuevo aire en nuestra gastada atmósfera cultural.

La escenografía busca austeridad en el relato escenográfico.





El feo / La Compañía Estable / Dirección Pedro Salazar / Escenografía Julián Hoyos / Fotografía Juan Pablo Gutiérrez

La casa de la cultura, en Bogotá, derivada del Teatro Estudio de la Universidad Nacional, con el maestro Santiago García y un grupo de entusiastas, muestra en una pequeña sala del centro de la ciudad, nuevos dramaturgos y montajes que, para la época, fueron una total innovación. Al tiempo el genial Enrique Buenaventura, fundador del TEC, en Cali, lleva a la escena obras cuyo rasgo más evidente es una intención de cambio y un compromiso con las historias que se narran en el escenario.

Entretanto la plástica vivía su propio combate desde tres frentes: significar los pintores de principio de siglo como fundadores de nuestra modernidad, asumir un compromiso con los nuevos movimientos de la plástica moderna e instaurar en el país una actividad artística emparentada con la realidad circundante, no necesariamente figurativa. Vieron las nuevas generaciones de artistas en el teatro una posibilidad de expresión y de compromiso.

Pintores de la talla de Fernando Botero, Enrique Grau, Dicken Cas-

tro, Humberto Giangrandi, Juan Manuel Lugo, Pedro Alcántara Herrán, David Manzur, contribuyeron a la arquitectura efímera para la escena al realizar escenografías, elogiadas en su momento, de obras de Bertolt Brecht, Don Ramón del Valle Inclán, Batel Yacine, Witold Gombrowicz, William Shakespeare, Albert Camus, Jean Genet y de varios autores nacionales, cuya dramaturgia naciente mostraba energía, vivacidad y teatralidad para afrontar una realidad violenta originada en las disputas bipartidistas y la lucha por el territorio agrario.

Un arquitecto de compleja imaginación, Luis Eduardo Triana, Leco, contribuyó junto a sus colaboraciones a configurar lo efímero en el teatro con gran capacidad en el manejo de las luces y la creación de espacialidades constructivas inéditas en la historia de nuestra escena. Artista cuyo lenguaje influyó de manera creciente en las futuras generaciones del mundo efímero, tanto en el teatro como en la televisión.

Se había terminado en el país el imperio de la escenografía pasiva

puesta para rellenar el escenario o colgada como una mera presencia sin voz y sin color. La colaboración de artistas, dramaturgos y directores de escena dieron un impulso inusitado a las funciones de teatro. El Teatro Libre de Bogotá encontró en los plásticos una fuente inagotable para su teatro de repertorio y el Teatro Popular de Bogotá, en un tono novedoso, fundió su dramaturgia con conceptos plásticos de gran capacidad innovadora. Vimos los gesticuladores en el escenario, los robos de Panamá en un escenario de boxeo y hasta las marcas de la nueva modernidad en la maleta de 'La muerte de un viajante'.

El teatro La Mama, complice del mismo conjunto de New York, trajo a escena obras de nuevos y dinámicos realizadores de Europa y Estados Unidos. La escenografía de Tom Paine, 'Dos viejos pánicos' y 'Un día el circo vino al pueblo', entregaron al público una original forma de pensar la estética siempre emparentada con el conflicto y las acciones interpretadas con maestría por los actores. La



Pillowman / La Compañía Estable / Dirección Pedro Salazar / Escenografía Julián Hoyos / Fotografía Juan Pablo Gutiérrez

arquitectura efímera se consolidaba como un lenguaje sólido y fundamental.

El Acto Latino se comprometía con lo efímero más popular, de allí surgió 'Baclamán el bueno', vendedor de milagros, que marca la entrada en la escenografía del mundo divertido de la gracia del pueblo y su malicia que luego adoptarían diferentes grupos regionales y nacionales.

En Medellín, José Manuel Freydel, y su extraño mundo barroco, se animaría con luces y sombras para recrear 'La Bella Otero', mirada exquisita, dolorosa y satírica de un fragmento de nuestra historia que abría al país al siglo XX con su fardo de sangre y desolación.

Así, en plena evolución lo efímero -"la muerte en el momento en que acaba la función y la vida cuando los focos le dan paso a la acción"-, otras generaciones y otros grupos inventan cada día aquella fragmentación de la ficción dedicada a impactar nuestros sentidos. Tenemos a Matacandelas y sus espléndidas maneras para mostrar el mundo juvenil de los personajes creadores

Se había terminado en el país el imperio de la escenografía pasiva puesta para rellenar el escenario o colgada como una mera presencia sin voz.

por el escritor caleño Andrés Caicedo, Umbral Teatro y Ditirambo con la ambición por lo popular y la denuncia de la inequidad en la que viven millones de colombianos sin mañana; las búsquedas de R-101 y su insistencia en el rigor del montaje, el Teatro Tierra que es un laborioso laboratorio de búsquedas expresivas, Ensamblaje Teatro capaz de llevar el mundo literario y la imaginería con la ambición y la responsabilidad por un innovador manejo del espacio. El Teatro Petra inmerso en los misterios de la ciudad muestra a los transeúntes, la desolación desde una vitrina o, también, discurre en el fondo de los miedos, las injusticias y la urbe de la noche.

Este retazo, plano general y momento síntesis es el reflejo de un hecho teatral cuyas consecuencias se ven en muchas funciones a lo largo y ancho de la ciudad. Momento concreto y falso, mentira comentada con argumentos de verdad, intención potente de impacto, cuerpo teatral encerrado en las maneras objetivas de las luces y la perspectiva, espacio habitado para que la palabra y la acción adquieran la dimensión de lo verosímil, rostro de muchos mundos y miles de personajes, compañía perenne del pensamiento de dramaturgos, memorable sesión de trampas y puentes tendidos a la creatividad. Momento culminante de un instante que se recrea en sus formas, cuerpo abandonado a los significados, universos de urbes angustiosas y campos abiertos por los que dialogan lo posible y lo imposible: territorio donde todo es y nada es realidad, en suma, lo efímero que se desvanece en el haz de luz que lo ilumina. •



[dossier]

ALGUNOS ASPECTOS DE LA ESCENOGRAFÍA EN EL NUEVO TEATRO*

Por: Santiago García**

**Director del Teatro La Candelaria.



EL RECORRIDO QUE HIZO EL DIRECTOR DEL TEATRO LA CANDELARIA EN 1988, CON OCASIÓN DE CUMPLIRSE LOS TREINTA AÑOS DE LA EXISTENCIA DEL NUEVO TEATRO EN COLOMBIA, ES UNA REFLEXIÓN, TANTO HISTÓRICA Y CONCEPTUAL, COMO ESTÉTICA Y SOCIAL SOBRE EL VALOR Y LA FUNCIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA COMO PARTE INTEGRAL DEL LENGUAJE TEATRAL. Y ES, MÁS ALLÁ DEL TEMA ESCENOGRÁFICO, UNA PRUEBA DE RIGOR Y CONOCIMIENTO TEATRAL DE LOS QUE SE DERIVA UNA LECCIÓN DE ALTA COHERENCIA EN EL TRABAJO DE ESTE GRUPO A LO LARGO DE SU HISTORIA.

Casi podría decirse que el problema de la escenografía desde los inicios del nuevo teatro, o sea a mediados de los años cincuenta, se volvió una lucha permanente contra la misma escenografía o contra el aparato escenográfico. Paradójicamente esta actitud fue la que le imprimió posteriormente ciertas características de originalidad a nuestro movimiento teatral.

Bernardo Romero Lozano fue uno de los primeros impugnadores de esa perspectiva. Abogaba, aun para los "sets" de televisión, por la eliminación de todos los accesorios escenográficos hasta reducirlos a un elemento, ojalá lo más realista posible – decía –, que pudiera sintetizar en sí mismo todo el ambiente o los datos espaciales que proponía la escena. Una sala – repetía – se puede reducir a un simple sofá o a una poltrona. De resto, cámara negra y luces.

Esta propuesta no sólo tenía que ver con una necesidad de economía de medios a causa de las carencias económicas, sino fundamentalmente con un deseo o un gusto por la sencillez, la austeridad en el relato, la precisión en la elección de los elementos dramáticos, todo ello probablemente heredado de su decidida admiración por los pioneros del realismo alemán: Reinhart y Piscator.

Contemporáneamente a estas experimentaciones de la naciente televisión colombiana se inauguraba en el Búho un verdadero despliegue de imaginativas sugerencias hecho por un grupo de Fausto Cabrera: Dina Moscovici, Marcos Tychbroher, Sergio Bishler, Aristides Meneguetti y yo. Infinidad de montajes en el teatro Nöh de Yukio Mishima hasta las obras

El problema de la escenografía desde los inicios del nuevo teatro, o sea a mediados de los años cincuenta, se volvió una lucha permanente contra la misma escenografía.

de los nuevos valores colombianos como 'H-K 111' de Gonzalo Arango, o 'A la diestra de Dios Padre' con escenografía en papel de Fernando Botero.

Pero aunque la heterogeneidad de los estilos y de las nacionalidades, de las obras y de los montajes era evidente, de todas maneras en cuanto a la escenografía había un común denominador: economía de medios y máxima eficacia con el mínimo de aparato. Una de las obras de más éxito en esta época fue 'Viaje Feliz', de Thornton Wilder, cuya escenografía, si puede llamarse así, era cuatro asientos que representaban un automóvil, con fondo de cortina negra.

A toda esta extensa actividad se sumó el interés por desarrollar o "privilegiar" la figura del actor como centro del espectáculo, lo cual hacía tender aún más a los directores a despojar el escenario de todo elemento no útil a la actuación. El ideal sería 'La Historia del Zoológico'. Dos hombres se enfrentan a vida o muerte por una banca de un parque. En el escenario desnudo el actor se mueve a sus anchas por la iluminada superficie. Ningún elemento perturba el espacio donde él crea, con todas sus capacidades físicas y vocales, el otro mundo imaginado por el espectador.

Pero hacía falta que la escena no sólo encontrara su austera sintaxis sino que además este "vacío" se llenara de significación. Y ahí entra en nuestra búsqueda el innegable aporte de las teorías de Bertolt Brecht. Si bien es cierto que la destreza corporal y la gestualidad ganaron mucho en nuestro teatro de los años sesenta con los seminarios grotowskianos traídos de Nueva York por los actores de La Mama, el conocimiento de las teorías de Brecht abrió el camino hacia el espectáculo que habría de sentar las bases de una dramaturgia nacional. No se trataría entonces de vaciar el escenario para llenarlo de actuación; se requeriría, además, reunir todos los medios de la escena y tratarlos como lenguajes autónomos y colaboradores del significado total del espectáculo. La escenografía tenía que entrar a significar como la música, el maquillaje, el vestuario, la utilería, las luces, la escenografía concebida como espacio signifiante.

Uno de los primeros experimentos que se hicieron en este sentido fue 'Un hombre es un hombre', de Brecht, con escenografía de Enrique Grau, pero sin lugar a dudas la propuesta más interesante fue la lograda en 'Galileo Galilei' con los diseños escenográficos del arquitecto Dicken Castro. Ahí había una interacción de todos los elementos de composición. Porque el arquitecto Castro se ocupó con el director de todos los aspectos plásticos: desde la escenografía hasta el diseño del programa y del afiche.

La escenografía consistía en unos paneles verticales que se deslizaban paralelamente al proscenio con dibujos en blanco y negro de reproducciones de fachadas y alzadas arquitectónicas de palacios y edificios del renacimiento italiano.



Estos “fondos”, que daban el tono racionalista y matemático de la obra, corrían sobre un piso blanco dibujado con una cuadrícula de losas, que colaboraba aún más a dar el contexto renacentista de ciencias y saber en el que la “traición” de Galileo se mostraría al público para ser analizada y en lo posible entendida (aprehendida). El vestuario de cuero y paños pesados se refería no solo a la época sino a las condiciones sociales y económicas en las que se produce el enfrentamiento entre la ciencia y las conveniencias políticas del Vaticano. El mismo papel significativo tenían los objetos, los instrumentos científicos elaborados con precisión y gusto en el acabado del detalle. El todo debía producir un efecto de teatralidad por su carácter efímero y provisional, pero al mismo tiempo revelar una paciente elaboración en cada uno de los particulares de cada elemento.

Este cuidadoso trabajo de equipo produjo efectos que posteriormente se vieron en espectáculos tales como ‘Marat – Sade’, de Peter Weiss, con diseños escenográficos de Alberto Gutiérrez, o ‘La buena alma de Se – Chuan’, de Bertolt Brecht, en La Casa de la Cultura – Teatro La Candelaria.

En este momento empieza a incorporarse otro factor que va a enriquecer la materia y el espacio escenográfico: la participación del colectivo de actores en el proceso creativo de la obra. Se introduce la improvisación como arma fundamental del diseño del montaje. Entre director, actores y escenógrafos se busca la imagen.

En ‘Divinas palabras’, de Valle Inclán, dirigida por Carlos José Reyes, las propuestas de los actores hechas en las improvisaciones tendían fundamentalmente a crear

Pero hacía falta que la escena no sólo encontrara su austera sintaxis sino que además este “vacío” se llenara de significación.

espacios coloridos y barrocos que pudieran dar el tono esperpéntico de la obra. El resultado fue de una gran riqueza imaginativa apoyada, mas que todo, en el vestuario y en la composición de los conjuntos. Esta tendencia, con la adición del maquillaje y de las máscaras, va a seguir desarrollándose en la Candelaria hasta sus últimas propuestas, como ‘El viento y la ceniza’, de Patricia Ariza.

Cuando el grupo de La Candelaria resuelve “inventar” toda la obra, ser el creador de todos los textos del espectáculo, el afán por encontrar un diseño estructural de las líneas narrativas y temáticas de la obra era tan marcado como la preocupación por resolver colectivamente los problemas espaciales y ambientales en los que indudablemente estaba comprometida la escenografía, el decorado, el vestuario y la utilería.

Otros pintores se habían vinculado a la Casa de la Cultura en su primera etapa de trabajo. Ana Mercedes Hoyos con la escenografía de ‘Los baños’, de Maiakovski; Carlos Rojas con ‘La manzana’, de Jack Gelber; Humberto Giagrandi con los diseños y la disposición escenográficas de ‘El cadáver cercado’, de Katev Yacine, y Juan Manuel Lugo con el ‘El matrimonio’, de Witold Gombrowicz. Todas estas experiencias enriquecieron al colectivo de actores que, aunque no había logrado su estabilidad, ya entraba

a caracterizarse como un equipo de creatividad escénica.

Para la escenografía se encontró un “sistema” de una gran simplicidad pero de una extraordinaria eficacia, sobre todo considerando el papel trashumante que adquiría el grupo al determinar su función popular y por lo tanto su necesidad de deshacerse de elementos sobre todo escenográficos, que impedirían o dificultarían las presentaciones en espacios no convencionales, como patios, galpones, plazas o salones comunales desprovistos de maquinaria teatral.

Consistía ese sistema en cinco paneles a manera de puertas que podía girar accionados por los mismos actores, sobre los que se colocaban unas telas de colores que pudieran determinar el sitio donde se producía la acción: un lugar de los Llanos Orientales, salones de la burguesía, un cuartel del ejército o una calle de la ciudad. Los paneles, entonces, podían ser verdes, morados, negros o pintados de color camoufflage. La colocación y distribución en el piso también daba un código para ser leído por el público. Era el desarrollo hacia la sincretización de la primera propuesta hecha en ‘Galileo Galilei’.

Este sistema se encontró después de múltiples improvisaciones en las que se buscaba un medio que permitiera cambiar la *situación* con la mayor rapidez y el menor aparato que fuera posible, a la vista del mismo público.

El vestuario, aparte de su función inmediata de definir datos sobre los personajes en sus múltiples relaciones sociales, debería tener un colorido que contrastara con los fondos y le diera un estilo –un gusto- a la obra. Negro sobre morado, marrón sobre verde, verde sobre camoufflage, etc.



[dossier]

No atiborrar el espacio escénico de datos e informaciones superfluas, dejar, a través de sugerencias precisas e ingeniosamente diseñadas, que el espectador llene con su imaginación el ambiente, las situaciones, los lugares que se proponen en el texto.

Los elementos del decorado deben ser incitantes para que el espectador complete el marco situacional. Este trabajo del público produce un placer estético porque permite que el receptor del espectáculo, con su imaginación, colabore en el proceso creativo de la imagen, o sea que intervenga en el hecho artístico.

Con el sistema escenográfico de 'Guadalupe años sin cuenta' se resumía, para la Candelaria, más de una década de incesantes búsquedas en las que se incluían trabajos como el de 'La ciudad dorada', en el cual se recurrió a un antiquísimo principio – el de los autos sacramentales de la Edad Media-, en el que el espacio horizontal se rompió en zonas de diversos niveles que permitían la representación alterna o simultánea de los diferentes sitios en donde se desarrollaba la acción. Con ayuda de dos tarimas se creaban tres niveles, uno con el piso del mismo escenario en el

centro y los otros dos a los lados con las tarimas, de suerte que se permitiera actuar en uno mientras en los otros se preparaban los elementos decorativos (sillas, mesas o paneles) de las siguientes escenas o situaciones.

Otro experimento interesante fue propuesto en el montaje de 'El diálogo del rebusque'. Vino a colaborar en esta puesta en escena el pintor Pedro Alcántara Herrán'.

Generalmente se parte de algunos diseños o bocetos del escenógrafo, tanto para la escenografía como para el vestuario, y sólo casi al final del montaje, días y a



veces horas antes del estreno, se puede ensayar con todo: el ensayo general.

En este caso nos propusimos casi invertir el orden de este proceso, o sea empezar por el final. Determinamos tener, no los bocetos, o los esquemas del vestuario y de la escenografía al inicio del trabajo, sino tener todo terminado, aun el maquillaje, para poder arrancar con los ensayos.

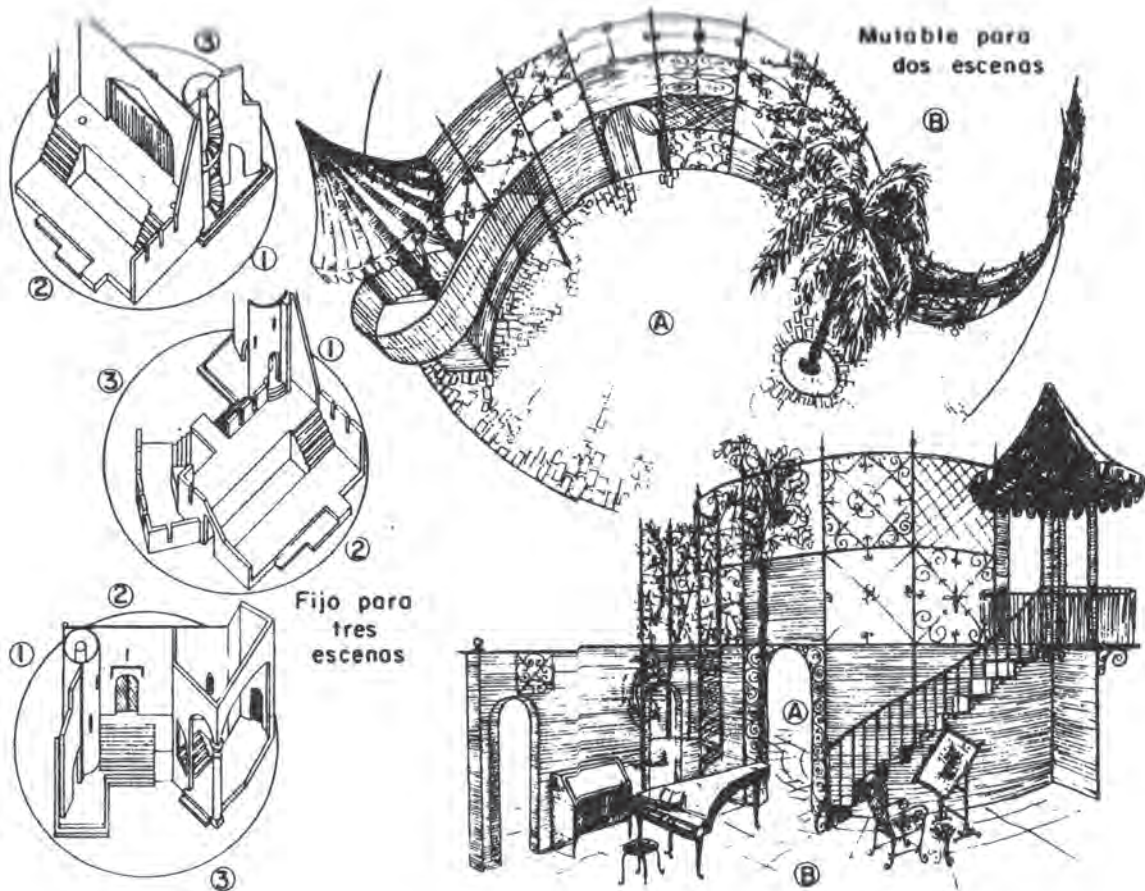
De esta suerte nos lanzamos a hacer una serie de improvisaciones cuyo objetivo era encontrar esos elementos de carácter plástico, que se dejan siempre para el final,

Los elementos del decorado deben ser incitantes para que el espectador complete el marco situacional.

hasta que fueran de la total satisfacción del escenógrafo, de los actores y del director. Cada actor fue encontrando su maquillaje, sus máscaras, su vestuario, sus poses, sus actitudes y, lo más importante, el espacio donde iba a producirse la acción escénica. Después de muchísimos tanteos, propuestas y

contrapropuestas encontramos una solución que resolvería el problema en el plano vertical con una serie de ventanas y puertas sobre una especie de gran panel constituido por retazos de sábanas, tapetes viejos y cortinas que habíamos conseguido de regalo.

El pintor tomó la idea resultante, diseñó una maqueta que fue consultada con los actores y, posteriormente, se procedió a su realización. Así, ya con la escenografía y el vestuario "casi" resueltos, empezamos los ensayos de la obra en sí. Digo "casi" porque dejamos un espacio prudente en todos esos elementos







para ser terminados durante el proceso de montaje. El resultado fue un enriquecimiento sostenible del texto inicial propuesto por el director, una apropiación mucho más evidente de los personajes por parte de los actores, y un aporte desde el punto de vista estético mucho mayor del de otras producciones del grupo.

Con esta obra fuimos invitados al Festival de Teatro Clásico de Almagro, en España, y cuál no sería nuestra sorpresa al encontrar en el teatro donde nos íbamos a presentar ya casi implantada nuestra escenografía en las paredes de fondo del mismo escenario. Se trataba de una reestructuración hecha con gran esmero de un teatro de la época de Lope, en la cual, como en todos aquellos corrales de comedias, detrás del tablado donde se producía la representación, al fondo, había una arquitectura que recordaba el patio del mesón o la posada donde había surgido el teatro, con sus balcones, puertas y ventanas y que servía muy funcionalmente a las representaciones de los grandes comediógrafos. De manera que casi no tuvimos que usar nuestros retazos de sábanas y cortinas sino para cubrir algunos espacios, para mantener el ambiente de "retazos viejos". Todo lo demás lo dejamos tal cual, y la impresión que daba desde la platea era casi igual a la de nuestra escenografía original. Sin proponérselo, intuitivamente, habíamos diseñado una escenografía del siglo de Oro.

Con esa escenografía hemos girado por muchos pueblos y ciudades, la hemos armado en toda clase de espacios y nunca hemos tenido graves problemas para poder hacer la representación. De manera que aunque es la más complicada de las que hemos concebido en

Con el sistema escenográfico de 'Guadalupe años sin cuenta' se resumía, para la Candelaria, más de una década de incesantes búsquedas.

nuestro grupo, conserva su rasgo fundamental: sirve para presentar el espectáculo en cualquier parte, es decir, su carácter popular.

Me parece que ésta ha sido la gran lucha en el proceso creativo de las obras de nuestro grupo. Por un lado estamos obligados, casi constreñidos, a eliminar todo el aparatoso y superfluo, todo lo "decorativo", por razones de carácter práctico y también conceptual, pero por otro no podemos descuidar el nivel estético de nuestros espectáculos reduciendo los elementos escenográficos y decorativos a esquemas elementales simplistas, que como un búmeran se vuelven contra el mismo carácter popular de nuestro teatro. Los aspectos formales inciden en los contenidos y muchas veces los trastornan totalmente. Quien desee hacer teatro "popular" no puede olvidar que ese "pueblo" al que va dirigido su espectáculo disfruta de la belleza, del buen gusto, aunque puede llegar a entender la austeridad, por estériles y secos, el pueblo prefiere el espectáculo vistoso, dinámico y alegre, aunque se trate de representar trágicos sucesos. Esa contradicción la tiene que resolver el dramaturgo y el escenógrafo. Las más desgarradoras tragedias de Shakespeare no pueden aparecer a los ojos de un público popular como una aburrida y esquemática

sucesión de cuadros sombríos. El teatro tiene que mostrar su teatralidad y la teatralidad no es simplista.

En los tres últimos montajes de La Candelaria se exploran tres tendencias que, dentro del conjunto de todo el trabajo, han sido una constante, tanto en las obras como en los temas o, como en este caso, en la escenografía.

La primera podríamos llamarla exploración de lo cotidiano, que con el apoyo de las teorías de Stanislavski o de posiciones más extremas como las de Grotowski, ha ayudado a desarrollar el nivel actoral a causa de su profunda preocupación por lo natural (no lo naturalista). Aquí podríamos incluir, 'La tras-escena', de Fernando Peñuela, dirigida por él mismo y con la escenografía de Juan Manuel Lugo. El ambiente de los camerinos, con su aparente confusión y desorden, está roto por una sucesión de escenas que tiene lugar en calles, parque, otro camerino de una academia ballet y también por escenas de recuerdos, casi sueños, apoyadas por una luz azul que transporta al protagonista hacia el pasado. El vestuario, el maquillaje y la utilería de un mercado realismo, fueron diseñados para apoyar la verosimilitud de los hechos que invitan al público a sentirse espectador de los espectadores de una platea imaginaria, más allá de los telones de fondo, donde se representa la obra Lope de Vega 'El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón'. En el escenario real, el que tiene en frente el espectador, se representa lo que sería las entrañas mismas de todo espectáculo teatral: las preocupaciones, vivencias y pequeños dramas de los actores perdidos en el laberinto de sus abigarrados camerinos.



La segunda tendencia sería el desarrollo del lenguaje de las máscaras y la exploración hacia el teatro ritual: 'Corre, corre, Carigüeta', escrita y dirigida por mí, con la escenografía de Pedro Alcántara Herrán y las máscaras de Jean Marie Binoche. Aquí se procuró conservar el carácter ritual de la obra original de donde había partido el texto, 'La tragedia del fin de Atawalpa', de autor anónimo del siglo XVI. En el centro una especie de altar, sobre el que está el protagonista Atawalpa, recordaría la *timele* de las tragedias griegas. A los lados dos grupos de cuatro personajes, cada uno: las princesas con máscara de oro y los nobles con máscara de plata. En el centro, frente al altar, un gran tapiz dividido en cuatro zonas de color rojo, negro, blanco y amarillo, símbolos de la cosmogonía incaica. Al lado izquierdo, frente al público, un pequeño tapiz sobre el que opera el narrador, Carigüeta. Las máscaras de toda la cara, los elementos simbólicos tanto en colores como el objetos usados y en los materiales empleados en la escenografía, y la atmósfera hierática y ceremoniosa del espectáculo, todo estaba concebido para resaltar el aspecto fundamental de la tragedia, su ritualidad. Queríamos hacer una tragedia con elementos extraídos de nuestra memoria telúrica para relacionarla con el presente, para encontrarle validez al espectáculo como uno de los tantos intentos de búsqueda de nuestra identidad cultural perdida, debate este de innegable importancia en nuestro continente.

La tercera, 'El viento y la Ceniza', de Patricia Ariza, con escenografía de Martha Ospina, entró a desarrollar la tendencia hacia un teatro poético, donde el lenguaje de las sugerencias y de la ambigüedad es-

tética fuera la intensión relevante. Durante el proceso de montaje se trabajó intensamente con improvisaciones que procuraran encontrar imágenes de carácter onírico que resolvieran la propuesta autoral, en la que la memoria del conquistador, en su afán por encontrar un sentido a su vida, emprende un viaje errático hacia su pasado entre España y las Indias. Vaga en medio de sus fantasmas, de sus padres y de sus compañeros de conquista y degollinas: los viejos marañones. El resultado de todas estas improvisaciones encontró en el vestuario y el maquillaje el apoyo fundamental de unas imágenes fantásticas y sugerentes donde la lógica del tiempo pudiera quebrarse.

La necesidad de una iluminación que resaltara estos aspectos apareció como un elemento imprescindible. Sin embargo, en funciones que se hicieron en Nicaragua durante el II Festival de Teatro, al que el grupo fue invitado, hubo que hacer la representación sin ningún apoyo de iluminación, en galpones universitarios y escolares, y para gran sorpresa de nosotros los actores, el espectáculo mantuvo su magia sugestiva y su ambigüedad poética ante los centenares de espectadores que vieron la obra en esas desventajosisimas condiciones. Lo cual no significa que el apoyo lumínico sobre, sino que los otros aspectos, el vestuario, el maquillaje, la utilería y las telas como únicos elementos escenográficos, estaban apropiadamente diseñados, al punto de sustentar por sí mismos todo el espectáculo.

En estas notas hemos querido dar una visión global del camino recorrido por La Candelaria y de las propuestas hechas durante mi estadía en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional y en el

Teatro El Búho, como aportes al desarrollo de un lenguaje teatral original nuestro, que busca en otras variantes, en otras culturas y en otras épocas, fuentes y enseñanzas pero que sobre todo se propone como objetivo la creación de una dramaturgia nacional en la cual la escenografía como lenguaje o como texto del espectáculo juegue un papel de innegable valor. Pero lo que hemos querido resaltar es el hecho de que cualquier invención, cualquier hallazgo logrado en este terreno, tiene que formar parte de una cadena de otros hallazgos e invenciones que van conformando una línea cuya fuerza está precisamente en ser una sucesión, una acumulación de esfuerzos individuales y colectivos.

Desafortunadamente estas notas en general sólo se refieren al grupo de La Candelaria o a mis experiencias personales. Un trabajo más sustancioso sería el que pudiera analogar sistemáticamente los procesos seguidos por otros grupos del país durante estos treinta años de nuevo teatro en Colombia. Ojalá estas notas sirvan para ello. •

*Texto tomado del libro *Teoría y Práctica del Teatro I*. Autor: Santiago García. Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1994







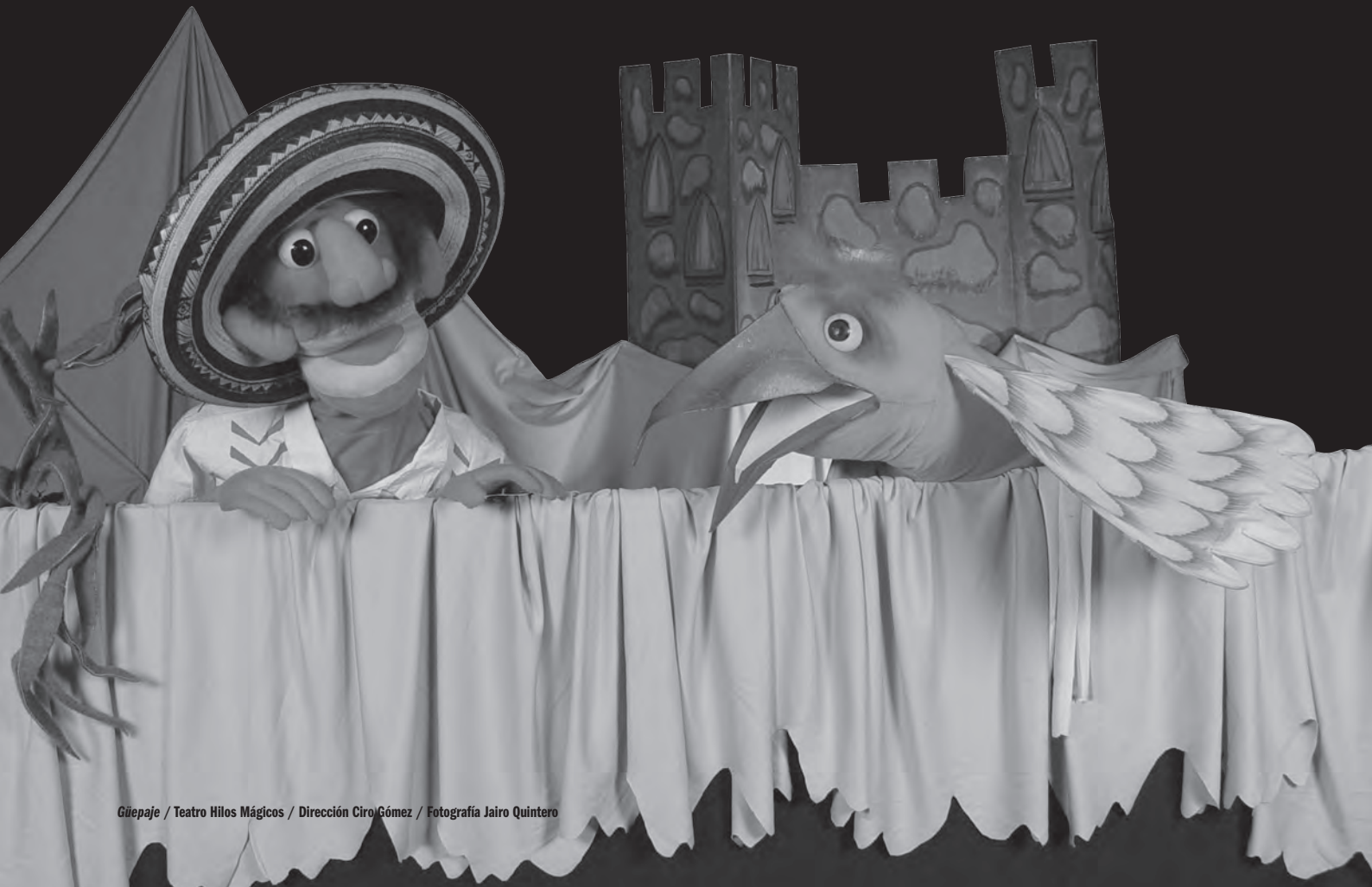
[dossier]

TERRITORIOS TITIRITEROS*

Por: **Ciro Gómez Acevedo****

**Director del Teatro Hilos Mágicos.

ENTRE EL ESPACIO REAL, EL FIGURADO
Y EL IMAGINADO SE REALIZA EL HECHO
ESCÉNICO EN QUE LOS TÍTERES DESPLIEGAN
SU REPRESENTACIÓN. LA FUNCIÓN DE LA
ESCENOGRAFÍA ES CONDUCIR AL PÚBLICO
EN UN VIAJE EMOCIONAL Y MENTAL AL
LUGAR DONDE OCURRE LA HISTORIA.





El títere es el universo de la vida creada por el hombre en la imaginación a través de su acción con objetos. De esta forma todos los lugares del mundo pueden ser espacios habitables para los títeres, desde una plaza al aire libre hasta una sala de una casa en una fiesta infantil, desde un altar sagrado hasta un bar profano.

Sin embargo, las técnicas titiriteras poseen sus especificidades que hacen, por ejemplo, que el teatro de sombras requiera una superficie de proyección en un espacio oscuro o en penumbra para poder existir por contraste con la luz que le sirve de fuente para hacerse visible; por otra parte, la marioneta, suspendida de sus hilos, actúa como un complejo conjunto de péndulos que se mueven con base en la fuerza de la gravedad, por lo cual cualquier interferencia de otras fuerzas (como la del viento, al aire libre) afecta sus movimientos y su control. Así las distintas clases de títeres tienen también algunas condiciones específicas del espacio que habitan, algunas con mayores, otras con menores requerimientos que deben tenerse en cuenta.

Las escenografías para los títeres y su transformación

Desde sus inicios, como manifestación ritual, el títere ha tenido un halo de magia y misterio que prevaleció durante muchos años, incluso al transformarse luego en una expresión escénica. La animación de las figuras se hacía habitualmente a cubierto, tras un biombo, en un teatrino u otro parapeto donde pudiera ocultarse el manipulador para mantener en reserva su presencia.

Esta estratagema sirvió para conservar el artificio oculto y generar el enigma: ¿cómo eran movidas las figuras tras los bastidores, faldones u otros resguardos de las curiosas miradas de sus espectadores? Todo ello tenía en verdad su encanto propio. Incluso algunos titiriteros continúan construyendo teatrinos de las más diversas formas, más por la tradición que por la necesidad forzosa de ocultar su presencia.

Sin embargo, al pasar el tiempo, otros titiriteros vieron que todos estos “castillos para títeres”¹ limitaban el espacio escénico de las figuras actuantes, algunas veces imposibilitaban nuevas acciones y restringían

1 Antiguamente se les llamaba ‘castelletts’ o ‘castilletes’ en España.

su capacidad de moverse libremente por el espacio global. Surge entonces la denominada “manipulación a la vista” que deja de lado el teatrino clásico como base de la escenografía, para tomarse todo el espacio, ganando la posibilidad de actuar en nuevos niveles, profundidades y hasta de salirse del escenario para interactuar directamente con el público.

Desde sus inicios, como manifestación ritual, el títere ha tenido un halo de magia y misterio que prevaleció durante muchos años.

Muchos asumieron este cambio en el concepto del espacio escénico para los títeres como un nuevo elemento de exploración, otros simplemente como una moda, sin mayor conciencia²

Lo anterior precisa que, ya sin teatrinos ni parapetos, el titiritero que desee realizar “manipulación a la vista” de sus figuras, deba asumir una de dos opciones en escena: la discreción o la participación.

En el primer caso, asumiendo la discreción, el titiritero normalmente viste de forma simple, con colores neutros (muchas veces de negro) para evitar llamar la atención y lograr que el público concentre más fácilmente su mirada en el títere y su accionar³. El protagonista sigue siendo el objeto animado (como en el caso de la ‘manipulación a cubierto’ en un teatrino) y el titiritero busca evadir las miradas del público aunque se desplace por la escena ante los espectadores -sólo para permitir al títere apropiarse de nuevos territorios para actuar- no para llamar la atención sobre sí mismo, infiltrándose en el espacio escénico no de forma oculta pero sí discreta. En el segundo caso, asumiendo la participación en escena, el titiritero debe tener clara conciencia de que si se “hace visible” con sus intervenciones, inmediatamente se transforma en personaje. Por ello, debe también desarrollar sus propios roles escénicos y sus acciones deben estar cargadas de significados que aporten al desarrollo del conflicto teatral que se está proponiendo. Nada es gratuito en el acto escénico.

2 Esto es evidente en algunos titiriteros que no han estudiado con el suficiente cuidado su aparición en el escenario de manera simultánea con sus títeres. En algunas oportunidades el asunto se torna hasta grotesco, pues se llega a una forma de exhibicionismo: un titiritero usando sus muñecos para mostrarse él mismo con el deseo de obtener para sí el aplauso del público.

3 Es oportuno anotar que cuando se maneja bien en escena el foco de atención, no es necesario ocultarse tras complejas escenografías para ser discreto, sino atraer la mirada de los espectadores sobre las figuras actuantes.



Títeres de sala y títeres al aire libre

En la época medieval los juglares contaban sus historias de pueblo en pueblo, los trovadores las cantaban y los 'cazurros' o titiriteros andariegos las iban representando con sus muñecos, que se tomaban cualquier plaza o calle armando corrillos de curiosos que nunca faltan.

En Colombia han existido también memorables "cazurros", como fue el caso de Zuro en el Valle del Cauca o el Tío Conejo que recorrió otras regiones, llegando en algunas ocasiones a mezclarse y hasta a ser confundidos con los 'culebreros' (vendedores de suertes y pomadas).

Sin embargo, en la actualidad la mayoría de los titiriteros han optado por la sala de teatro, las carpas de circo o los auditorios cerrados, como su espacio escénico. En cada caso, al aire libre o en una sala, se encuentran nuevas posibilidades y también se presentan limitaciones.

El teatro al aire libre, también denominado en Colombia como "teatro callejero", tiene el atributo de impactar a cualquier persona a quien logre atraer su atención. Es un acto más 'público' si se quiere, pues la relación con el espectador no está mediada por la compra de una boleta o su ingreso a un espacio con límites precisos; es más, el espectador puede retirarse en cualquier momento sin nada que se lo impida, lo que hace del acto teatral en estas condiciones verdaderamente más 'libre' al espectador, sin mediar normas de comportamiento como en una sala, estando ligado al espectáculo sólo si su atención es atraída y atrapada por el acto escénico. En el caso de los títeres al aire libre, la competencia con los distractores del medio ambiente (viento, sol, lluvia, tráfico vehicular, ruido ambiente y otros), hace que las figuras deban ser lo suficientemente atractivas por su aspecto visual, su accionar y las tensiones dramáticas que desplieguen en el espacio abierto, para lograr sobreponerse al contexto y captar el interés de los espectadores transitorios.

El teatro de sala, por su parte, tiene un mayor control de las condiciones ambientales (luz, sonido, viento, lluvia, temperatura, ángulos de visión y orientación del público, entre otras), aunque resulta más restringido para el público por ciertas cuestiones formales: el acceso y la acomodación de los espectadores, el ingreso por entradas definidas y su ubicación que habitualmente está establecida por la disposición de la sillería. En

El titiritero que desea realizar "manipulación a la vista" de sus figuras, debe asumir una de dos opciones en escena: la discreción o la participación.

este lugar, el director de teatro de títeres puede preparar y ensayar con mayor precisión su obra, manejando con certeza los factores ambientales que inciden en el desarrollo escénico de su creación y, aunque el espacio se restringe en comparación con el del teatro de calle, puede poner sus propias condiciones dentro de este espacio parcial.

El espacio real, el espacio figurado y el espacio imaginado

El acto titiritero ocurre en un **espacio real**, el lugar donde se ejecuta el acto de presentación y representación (una sala teatral o un espacio no convencional). Este espacio real, concreto y tangible, puede ser transformado con otros elementos (decorados, escenografías, bastidores, telones, luces, fermas) que sean lo suficientemente sugerentes para evocar otro espacio, el que es representado para ser captado sensorialmente y al que denomino **espacio figurado**, pues la función de todos los elementos escenográficos es generar en la visión y apreciación general del espectador la imagen del "sitio" o del ambiente donde ocurren los hechos (unos árboles de cartón para sugerir un bosque, unas nubes de algodón para evocar el firmamento, unas luces azules en el espacio vacío para conseguir un ámbito similar al de la inmensidad de la noche).

No obstante esos elementos, naturalistas o abstractos, figurativos o no, son transformados en la mente de los espectadores para producir un **espacio imaginado**. En el momento que ello se cumple, se aceptan las convenciones establecidas en el juego propuesto entre titiriteros y espectadores y se hace creíble el 'espacio figurado' como el "espacio de los acontecimientos escénicos".

Si las escenografías no llevan al público en un viaje emocional y mental al lugar donde ocurre la historia, no cumplirían su función y serían sólo elementos decorativos superfluos. De esta forma el espectador ve el escenario sólo como un conjunto de elementos gráciles y llamativos y se queda en una mirada externa. Es función del titiritero hacer vivir este 'espacio figurado' para que el espectador mire hacia dentro, a su espacio interior, donde evoca inconscientemente sus experiencias y recuerdos más profundos para crear ese espacio como el lugar de los hechos presentados y representados. Dar alma, animación a las figuras, es la labor básica del titiritero, pero esa animación



también está asociada con dar vida y, en consecuencia, credibilidad al espacio escénico que no es solamente un referente visual de un lugar. La imaginación también palpita.

Explorando nuevos territorios

Así como Colón se arriesgó sobre las olas del mar, rumbo a lo desconocido, aún nos falta a los titiriteros continuar explorando nuevos territorios del universo en que vivimos, donde podamos hacer habitar también a nuestros títeres.

Jugando a imaginar lo imposible, si es que hay algo verdaderamente imposible para los títeres, podríamos pensar en personajes que jueguen entre las nubes, que actúen entre los peces y medusas de los océanos o que intenten explorar también mundos microscópi-

Dar alma, animación a las figuras, es la labor básica del titiritero.

cos donde los espectadores e inter-actuantes del ritual de los títeres puedan verse a sí mismos como insospechados Gulliveres en mundos titiriteros de enanos, de gaseosos gigantes o de minúsculas figuras.

Los universos titiriteros pueden ser tan enormes como el universo mismo, pero en lo mínimo también hay múltiples universos más por descubrir y por construir.

El reto es inconmensurable. Se trata de anhelar imposibles y de llevar a los títeres a nuevos territorios físicos y ficticios donde logren vivir y mover también sensible y emotivamente los espíritus de las personas para acercarnos y hacer vibrar las fibras más profundas que nos identifican como seres humanos. •

*Ponencia presentada en las V Jornadas de Títeres de Bogotá, en el teatro Hilos Mágicos, realizadas en agosto de 2010



[dossier]

Escenografía *en el teatro al aire libre*

Por: Misael Torres*

*Dramaturgo y Director de Ensamblaje Teatro

A partir de la experiencia de Ensamblaje Teatro, su director eleva su reflexión a la condición universal de la reflexión conceptual. En la integración del actor con el espectáculo y el público, la estructura escenográfica sugiere más que representa, tal como lo muestra el autor por medio de los múltiples ejemplos, tomados tanto del panorama histórico, como de montajes callejeros del teatro colombiano contemporáneo.

Primero fue el círculo y en el centro el tótem vivo que danza. Alrededor de él (del círculo) los hombres se comunicaban con los dioses. Eran

las representaciones primigenias que evocaban el origen de todas las cosas. Esta liturgia legó para el teatro al aire libre el círculo.

En Colombia el círculo fue el primer escenario que recibió a los comediantes y actores del aire libre. Aquí en este escenario se fueron construyendo las “escenografías en movimiento” representadas por el traje del actor. En esta dirección recuerdo la propuesta de ‘Los Desplazados’ de Ensamblaje Teatro en

Otra modalidad en la escena callejera de la escenografía, es la “escenografía verbal” herencia del teatro shakesperiano.

donde los trajes de los actores (diseñados y confeccionados por Mérida Urquía) eran esculturas vivientes logradas a partir de la relación del cuerpo del actor

con el traje, el traje y el personaje y en este juego la escena se sintetiza con la presencia de una carreta que evoca el carácter itinerante de los personajes.

También el Teatro Taller de Colombia con su montaje de ‘La cabeza de Gukup’ usaba el círculo como escenario y allí, actores sobredimensionados en zancos y con grandes mascarones eran “escenografías en movimiento”. Podemos decir entonces que para el teatro



al aire libre en algunas circunstancias el vestuario crea la escenografía. Cuando esta circunstancia se aplica en espectáculos de calle, el espectador suele tener una relación de asombro y desconcierto ante las propuestas visuales que se le presentan. Los actores que trabajan personajes sobre zancos pueden dar testimonio de esta relación que se crea con el público.

El teatro occidental nos dio como herencia el “Deus ex machina” que significa el Dios que desciende de una máquina y que permitía o no permite la intervención de los dioses para resolver un conflicto o una situación inapropiada. Esta construcción escenográfica que el teatro medieval retoma con fuerza, abandona la idea de la escena bi-dimensional representada por el telón de fondo pintado y crea la escena tridimensional en donde la escenografía es interactuada, intervenida por los actores. En este caso una escenografía como la diseñada por el escultor-escenógrafo Guillermo Forero para la obra ‘Memoria y olvido de Úrsula Iguarán’, del colectivo Cien años de soledad, se ajusta precisamente a estas premisas: una estructura creada con andamios de construcción y guadua recrean a Macondo y la casa de los Buendía y permite que los actores deambulen por esta inmensa casa que es el ‘pueblo mismo’: suban, bajen, transiten con holgura y naturalidad convirtiendo esta estructura de guadua y hierro en una escultura en el espacio; como lo fue también ‘El circo invisible’ una experiencia dirigida por Juan Carlos Moyano con alumnos de la antigua Escuela de Teatro del Distrito y miembros del colectivo Ensamblaje. Allí la escenografía era un circo construido en guadua, sin carpa (por eso lo llamaban “Circo invisible”), en donde se representaba una obra creada para esta estructura ‘Mayakovsky’. En el espacio de este ‘Circo invisible’ se evoca la gran Maloca que congrega y reúne en torno al arte y a la libertad del pensamiento. Escenografía tri-dimensional al aire libre.

Otra modalidad en la escena callejera de la escenografía, es la “escenografía verbal” herencia del teatro shakesperiano que a la vez el gran poeta inglés retoma de los contadores de historias que deambulaban de plaza en plaza contando sus relatos. Por esta línea de producción escenográfica encontramos el montaje de ‘Domitilo, rey de la rumba’ del Teatro Tecal con dirección de Crispulo Torres. Allí, en esta obra, la verbalidad de los actores-comediantes narra y hace ver narrando los diferentes lugares por los que transita el personaje

Los narradores orales, ejercen la función de “escenógrafos de la palabra” cuando hacen ver lo que cuentan.

central, Domitilo. También los narradores orales, cuenteros y juglares ejercen esta función de “escenógrafos de la palabra” al aire libre, cuando en sus narraciones hacen ver lo que cuentan con el poder del verbo hablado. Hace muchos años, en la plaza de Bolívar de Bogotá de presentó ‘Rambao’ una

experiencia liderada por Manuel Zapata Olivella que se llamaba ‘Teatro identificador’ y que centraba su acción escénica en el poder de la palabra o la usanza de los culebreros que con su labia curaban y hacían viajar a la gente por lugares desconocidos.

Un embrión de escenografía se asomó en el teatro profesional de los cómicos del arte, cuando la tarima construida en la plaza de mercado se enriqueció con una cortina que traía pintado sumariamente el lugar de la acción y en la sacra representación, cuando ésta dejó de desenvolverse en lugares reales y comenzó a realizarse en palcos construidos alrededor de la plaza. Análogamente cuando las representaciones sacras salieron a las plazas, la ambientación escenográfica estaba dada por la misma arquitectura urbana o aldeana con base en la técnica de los “Lugares diputados”, la cual permitía que la representación se desplazara de un sitio a otro siguiendo las diferentes fases de la acción (el escenógrafo por lo tanto, tenía como tarea, aquella de escoger los varios lugares).

En este orden de ideas, Ensamblaje Teatro propuso dos espectáculos cuya escenografía al aire libre era el tablado o tarima enriquecido con los telones de boca, teatrino y fondo en montajes como ‘Fausto nuestro que estás en los cielos’, adaptación para teatro de feria del Fausto de J.W. Goethe, realizada por mí y ‘Ñaque, historias de piojos y actores’, de José Sanchis Sinisterra montaje de amplio reconocimiento en el ámbito nacional. Teatro de feria, para ser representado en espacios festivos. También en los espacios festivos Ensamblaje-Teatro ha propuesto espacios para la representación al aire libre como es el caso del ‘Toldo mágico’, un rectángulo de 15 metros de fondo por 12 de ancho construido en guadua, en donde se realiza el ritual festivo de ‘Las tres preguntas del diablo enamorado’ en cuyo alrededor se dispone a los espectadores para ser participantes de una ceremonia festiva.

En cuanto a la arquitectura que ofrece el entorno para su uso escenográfico, cabe recordar experiencias que se han hecho tomando la calle, en el más estricto sentido literal como escenario. La calle en donde sus casas o edificaciones nos ofrecen puertas, ventanas,





balcones, terrazas para suscitar la acción escénica; sus andenes, postes y lo más importante, el factor humano que lo habita. 'Nadie le va a rociar ron a tu recuerdo' se montó en una calle del barrio La Perseverancia de Bogotá, experiencia dirigida por Juan Carlos Moyano con habitantes de la calle escogida para realizar el evento y con estudiantes de la Escuela Distrital de Teatro.

'Cruci-ficciones', espectáculo itinerante estrenado un viernes santo en el Iberoamericano de 1998 por Ensamblaje-Teatro, tomaba la arquitectura de la calle para desarrollar su historia por fases, que desembocaba en una estructura hecha de guadua que evocaba el Monte del Calvario y la Torre de Herodes. Muchas producciones del teatro que se realizan al aire libre continúan ejerciendo "esta costumbre" que viene del teatro medieval, de usar la arquitectura urbana o rural como escenografía para sus producciones.

Como se sabe, los escenarios de los teatros en oriente carecen de cualquier escenografía, entendida como un "aparato realista" que reconstruye el lugar de las acciones en donde se desarrolla el drama. Se puede decir que el espacio escénico de los actores orientales se caracteriza por el telón de fondo fijo, tanto si es espacio cerrado, o al natural, al aire libre, en muros de templos y casas de pueblo. Esta "costumbre" también se ha extendido en Colombia en donde muchas producciones han echado mano del telón de fondo fijo para su proyecto escenográfico al aire libre.

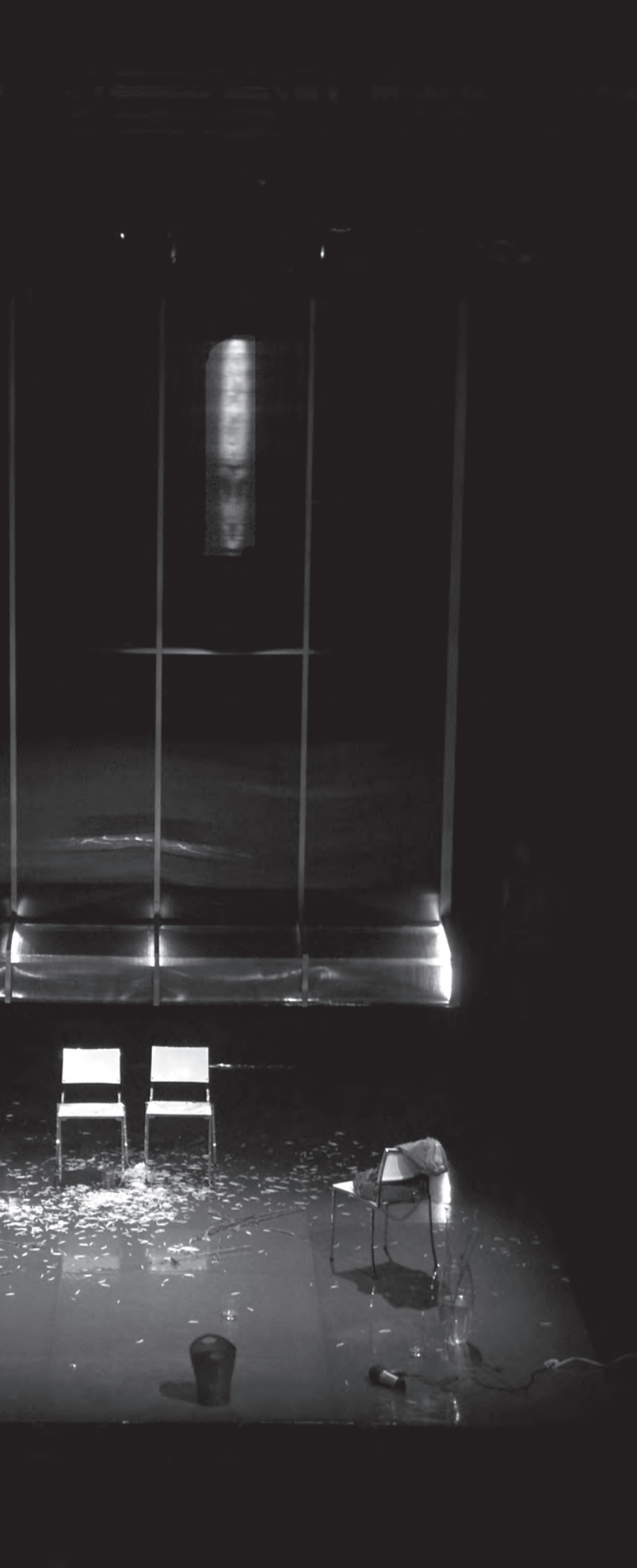
En Colombia son escasos los escenógrafos (as) que se dedican a crear propuestas al aire libre. Por lo general, son los mismos directores-autores los que han asumido este rol, y dependiendo de factores como conocimiento sobre artes plásticas, arquitectura y construcción de estructuras, se ha ido desarrollando una intuición y una cualificación en los procesos de creación de escenografía para el teatro abierto o de calle, que llaman.

En el libro 'Las rutas del teatro' de Giorgio Antei, en su diccionario, se lee "Escenografía: en el teatro y, más en general, en el espectáculo, es el conjunto de los elementos visuales en cuyo ámbito se ambienta el acontecer dramático...". Siendo así, el teatro que se realiza en espacios abiertos tiene un gran reto, como diría Pierre Bonnard: "no se trata de pintar la vida, sino de volver viva la pintura". •



[dossier]

EN TRE VIS TAS



Por: **Hernando Parra***

* Director Artístico del Teatro R101

LA ENTREVISTA ES UN GÉNERO PERIODÍSTICO, PERO TAMBIÉN UN ARTE Y UNA ESTRATEGIA. EN ELLA SE HACE HABLAR AL PROTAGONISTA DE UNA ACCIÓN, DE UNA IDEA, DE UN PROYECTO O DE UNA VISIÓN DEL ARTE O DE LA VIDA. EL COORDINADOR EDITORIAL DE TEATROS, HERNANDO PARRA, HA DIVIDIDO EL TEMA DE LAS ARQUITECTURAS EFÍMERAS EN EL TEATRO, EN DOS VISIONES QUE SE COMPLEMENTAN: LA DEL ESCENÓGRAFO Y LA DEL DIRECTOR ESCÉNICO. ENTRE LOS PRIMEROS ELIGIÓ A LAURA VILLEGAS, JULIÁN HOYOS, MATEO RUEDA, PHILIPPE LEGLER Y ALEXANDER GÜMBEL QUIENES RESPONDIERON A SEIS PREGUNTAS QUE IMPLICAN UNA REFLEXIÓN SOBRE SU EXPERIENCIA PROFESIONAL. LOS DIRECTORES ENTREVISTADOS ESCOGIDOS, PAULA SINISTERRA, KATALINA MOSKOWICTZ, MANOLO ORJUELA, JORGE HUGO MARÍN, MARIO ESCOBAR Y CAROLINA VIVAS, TIENEN EN COMÚN EL HECHO DE PERTENECER A LA MÁS RECIENTE GENERACIÓN DE DIRECTORES TEATRALES CON UNA EXPERIENCIA RECONOCIDA. SUS PUNTOS DE VISTAS HACEN PATENTE EL RELEVO EN LA FORMULACIÓN DE IDEAS, CONCEPTOS Y PROYECTOS QUE LOS DEFINEN, MÁS ALLÁ DEL TRÁNSITO HACIA UN FUTURO AÚN INCIERTO.

Los escenógrafos



1. ¿Qué tipo de formación ha recibido y qué referentes hay en su formación como escenógrafo?

Laura Villegas.- El fuerte de mi formación es la dirección de teatro y la actuación. Pero siempre en mis proyectos los elementos visuales y sonoros son protagónicos. Me gusta construir imágenes, cuadros vivos. Imagino el universo que quiero crear. Lo ensablo a partir de fragmentos de mi realidad. Construyo un mundo y luego lo diseco, lo dividí y procuro llevar al escenario diferentes niveles de abstracción de esta realidad. Busco llevarla al extremo de lo absurdo, hacia lo irreal, lo surreal. Me gustan las instalaciones, los dispositivos espaciales en donde el espectador es prisionero y no puede escapar del universo de la obra.

Esto me ha impulsado a investigar y profundizar mis conocimientos en la dirección de arte. Hablo de dirección de arte y no de escenografía porque no puedo imaginarme el espacio teatral sin luz, sin sonido u otros elementos interdisciplinarios que ayuden a construir la propuesta escénica en su totalidad.

Julián Hoyos.- Estudié arquitectura, a sabiendas de que quería ser escenógrafo. A la impresionable edad de catorce años conocí, a través de videos, el trabajo del director y escenógrafo Jean-Pierre Ponnelle y sentí, instintivamente, que la buena escenografía requería la disciplina de una buena arquitectura. Para bien o para mal, no llegué a la escenografía a través del teatro, sino de una formación visual. Cuando concluí mis estudios, me marché

a Nueva York a trabajar durante un año como pintor escénico en el taller de escenografía de la escuela Juilliard. Posteriormente hice una maestría en Diseño Teatral en New York University, y trabajé como asistente de varios escenógrafos estadounidenses.

Mateo Rueda.- Mis padres son artistas plásticos y ambos fueron profesores universitarios, así que desde niño tuve una gran influencia de su parte hacia las artes. Hice la carrera de artes escénicas en el Teatro Libre de Bogotá, luego me especialicé en la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la comunidad de Madrid (España) y de regreso participé en dos becas: Diplomado en Escenotécnica y Fundamentos de la Escenografía Teatral y el Taller Internacional de Escenografía,



Arquitecturas Efímeras, organizado por Mapa Teatro y el Ministerio de Cultura.

Siempre me ha interesado mucho el arte, su historia y todas sus corrientes, así que mis referencias vienen de campos muy variados como la pintura, escultura, instalación, literatura, música, fotografía, cine, video arte, performance, happening ... Todo el arte surge del mismo lugar, sólo que se expresa con técnicas distintas.

Philippe Legler.- Considero que lo que hace la



formación de un escenógrafo es el trabajo que realice diariamente. Esto lo digo porque empecé empíricamente muy joven trabajando como actor y escenógrafo para un grupo de expresión francesa llamado el T.P.M. (Teatro por el Momento) liderado por Jacques Legler, mi padre. Y esta experiencia, sin lugar a dudas, me sirvió, creo, de laboratorio para entender desde adentro las necesidades espaciales de una obra. Luego estude arquitectura, donde afiancé esta comprensión del espacio y, sobre todo, me dio más herramientas de realización. Más adelante realicé algunos talleres de iluminación y escenografía en el "Institut del Teatre" de Barcelona y empecé a trabajar profesionalmente, entre otros, como asistente de escenografía de Robert Wilson en las Operas de Orfeo y Eurídice y Alceste de W. Gluck. Posteriormente destaque también mi participación como asistente en la obra Ricardo III de Mapa Teatro.

Alexander Gümbel.- Siempre he entendido y, así lo



he practicado, la formación como un sistema no lineal, quiere decir el comportamiento profesional no necesariamente reflejado como la suma de los títulos obtenidos. En mi caso particular, el trabajo actual como diseñador de espacios escénicos ni estaba previsto en la elección de mis estudios, ni se puede superponer en la ecuación de mi movimiento profesional en el futuro.

Sin embargo, desde muy temprano he sentido una gran afición con la imagen – capturarla, reproducirla, plasmarla, crearla... También me han diagnosticado ser un "sinestésico", alguien que puede oír colores o ver sonidos. De allí incursioné en la fotografía, después de terminar con mis obligaciones escolares, aprendí de diferentes maestros el arte de capturar los reflejos de las cosas. Más que el título de fotógrafo se me quedaron dos enseñanzas en particular: uno, no hay una cosa más interesante que la otra – es la manera de iluminar y plasmarla en una imagen lo que hace la diferencia y dos, el resultado agraciado

y la satisfacción que se presenta en un montaje minucioso.

Ahorcando los hábitos, cambié de la vida como fotógrafo en Berlín a estudiar danza contemporánea en Londres. Tres años para aprender una lección sencilla pero severa: no se puede aspirar a una carrera más allá de sus habilidades físicas. Pero al mismo tiempo me dejó en el centro de un país de las maravillas: el mundo teatral. Así inicié mi trabajo en tras escena, especializándome en la iluminación para danza y teatro.

Mientras tanto, la pregunta por el diseño de espacios se volvió una inquietud personal. Estudiando y trabajando durante los últimos diez años en el campo de las artes escénicas, en distintos contextos culturales y en diferentes roles profesionales como fotógrafo, diseñador, intérprete, director, hasta gestor y productor, he llegado de manera permanente a interrogantes teóricos y prácticos relacionados con las políticas del espacio, el uso, la percepción, la construcción, la funcionalidad, la importancia del contexto social y cultural, etc., del mismo.

En este sentido, el escenógrafo no está sujeto a una formación lineal sino a la suma de encuentros inesperados con distintas inquietudes alrededor del espacio y su manejo.

2. ¿Cuál es, en el caso de que tenga uno en especial, su método de trabajo?

Laura Villegas.- Cada obra, cada creación tiene su proceso, su inspiración propia. Soy una recolectora de imágenes, ilustraciones, fragmentos, sketches, fotos, sonidos, videos, materiales, que me permiten crear una memoria de trabajo, un collage, de donde empieza a surgir el lenguaje que quiero construir con cada pieza. Esto sucede en el momento inicial de la inspiración, del diseño.

Lo más importante para mi es trabajar con un buen equipo creativo y de construcción, equipo fundamental con el que se desarrolla y se lleva a cabo la propuesta. La creación final es el resultado de un trabajo en el que mis fragmentos iniciales buscan su cuerpo en el encuentro con los demás.

Julián Hoyos.- Ante todo, conocer al director y tratar de adivinar cuanto antes cómo va a ser la colaboración. Ver qué tan receptivo es, cuál es su estética, qué tanto amor siente por la obra, qué decisiones están tomadas a priori, hasta qué grado se va a imponer sobre el diseñador, o cuánto se va a apoyar en él.





Disembodied / David Glass Ensemble / Diseño visual Alex Gümbel / Archivo particular

He hecho montajes muy simples, de dos días, donde sólo he tenido que pintar el piso, adecuar la utilería y aforar el espacio. También he trabajado en montajes complejos, que me han tomado varios meses de trabajo en mi mesa de dibujo. Por lo general, intento aportarle al director mucho material de investigación visual, es la mejor manera de empezar a ponernos de acuerdo. En esta etapa, me gusta nutrirme de arquitectura, escultura, pintura, fotografía y arte gráfico, nunca de otros montajes teatrales. Procuero no mirar otras escenografías. A veces hago bocetos, pero el grueso de mi trabajo lo hago en maqueta, a una escala generosa, de 1:25. Luego viene la elaboración de los planos, y las reuniones con el constructor. Los constructores con quienes más he trabajado, Carlos González, su hijo Antonio, y William Tiriati, quienes son unos genios para resolver problemas de montaje. Durante la construcción de la escenografía, intervengo obsesivamente en los acabados de pintura.

Me parece fundamental asistir a los ensayos, y estar atento a todos esos accidentes felices (improvisaciones de los actores, chispazos del director, sorpresas que nos ofrece la arquitectura misma del salón de ensayos) que

pueden enriquecer un diseño. Algunas de las mejores decisiones se toman en caliente, durante los ensayos. Finalmente, es indispensable lograr un buen diálogo con el diseñador de luces porque, a fin de cuentas, estoy a merced de él.

Mateo Rueda.-Todos los procesos son distintos, pero por lo general cuando llega el texto a mis manos lo primero que hago es darle una lectura desprevenida, anotando primeras impresiones, ideas o reflexiones, luego hago una investigación sobre el dramaturgo, época e influencias y vuelvo a leer el texto haciendo nuevas anotaciones. Ya lo que sigue es una colaboración directa y constante con el director donde intercambiamos ideas. Asisto a muchos ensayos para seguir de cerca el proceso creativo de los actores. Cuando la obra tiene algo de forma, introduzco paulatinamente elementos compositivos o utilitarios en los ensayos para ver cómo interactúan con los actores y la idea del director. En la etapa final, con un concepto definitivo y sumergido en el tono con que el grupo abordó la obra, diseño todos los elementos que la componen: escenografía, utilería, vestuario, luz y video si es necesario. Me gusta tener control sobre todo.



Philippe Legler.- No existe un método, es un camino de sensibilidad muy personal que está directamente ligado con el encuentro con el director, con lo que el texto o la idea vayan decantando a medida que avanza el montaje.

Alexander Gumbel.- He tenido la fortuna de aprender a diferenciar entre posibilidad, potencial, probabilidad y certeza. Todas estas son manifestaciones importantes de la creatividad durante un proceso de creación en teatro o cualquier otro contexto. Posibilidad se encuentra en el punto máximo de la creatividad, es decir, si podemos crear un ambiente de “posibilidad” creamos un entorno fértil en donde innumerables resultados son posibles. Al contrario, certeza se encuentra al punto mínimo de la creatividad. En una situación en donde todos los aspectos de un proyecto son ciertos, no hay espacio para ideas nuevas o posibilidades.

Sentir un ambiente de “posibilidades” con el equipo creativo de una obra es crucial para mi trabajo. Pero eso no es necesariamente gratuito en todos los procesos creativos. Para crear un círculo o una relación que permite la creatividad yo tengo que sentirme en un entorno protegido, con un ambiente de escucha y por encima de los anteriores sin prejuicios frente al otro. Una vez que se logra eso, se difuminan las demarcaciones de los roles de cada uno, sea director, actor, diseñador, técnico, compositor o vestuarista y a partir de eso, todo es “posible”.

3. ¿Cuáles son las principales tareas del escenógrafo de hoy?

Laura Villegas.- Pienso que el escenógrafo debe poner su arte al servicio del director para poder hacer realidad su visión, siempre contando con su confianza y la del equipo para poder dar rienda suelta a la creatividad.

Como escenógrafa me gusta inventar una nueva realidad. Está en mis manos multiplicarla, inventar espacios y arquitecturas que inviten al actor, al espectador y al mismo escenario a tener nuevos encuentros con el espacio, nuevas perspectivas. Me interesa el cambio, la sorpresa, los eventos que contengan signos, símbolos, alegorías. Siempre experimento con el espacio, la acción y el tiempo, el movimiento y el color, el sonido y la luz. Una conexión de diversas disciplinas, una conexión entre el performance y todas las artes.

Julián Hoyos.- De los diseñadores se espera que seamos buenos dramaturgos, con la misma postura crítica, la misma claridad conceptual y el mismo compromiso con el texto que tienen los directores. Si al director lo atropella un bus, uno debería sentirse capaz de tomar su lugar. Es una exageración, desde luego, pero creo que los diseñadores deben dominar la obra y tener una visión global del montaje para poder tener un diálogo inteligente con el director. No es tan obvio como parece: a algunos directores simplemente no les interesa ese diálogo. Los diseñadores más interesantes que he conocido son personas que sienten pasión por su oficio, tienen un profundo respeto por el actor, y se creen con derecho a criticar todos los aspectos de un montaje, por la simple razón de que les importa. En pocas palabras, “se ponen la camiseta” de la producción.

Mateo Rueda.- Las mismas que para cualquier artista en el país. Sobrevivir y hablar sinceramente de lo que nos rodea.

Philippe Legler.- Tener curiosidad por lo que lo rodea... Entender las necesidades de la obra y del director y poder convertir eso espacialmente.

Alexander Gumbel.- No creo que las tareas del escenógrafo de hoy sean diferentes a las de ayer o de mañana. Los escenógrafos se han preocupado siempre con plasmar el concepto del espectáculo en una serie de imágenes con el fin de entrar a una conversación visual con el espectador. Esta conversación requiere un compromiso grande con la recepción, la disposición y la captura del público; es una experiencia sensorial así como intelectual, una tarea emocional y racional.

Lo que sí ha cambiado es el público con su disposición y expectativas al momento de entrar a un espectáculo escénico. Esta permanente evolución del espectador nos exige reevaluar las herramientas que usamos para entrar a un diálogo con el público más que la tarea como tal. De pronto veo dos cambios elementales en el público contemporáneo: la separación del concepto del espacio entre su proyección y su uso real y el hecho de vivir en la era de la información.

Al salir de las convenciones del espacio físico, el espacio ya no nos define y así nos liberamos de la idea de que, en alguna parte, alguien ha descubierto y definido cómo se debe hacer el teatro. El espectador de hoy está dispuesto a redefinir el espacio. Mientras parece que el fin de la caja italiana nos aleja de un lugar



compartido con el público, indudablemente nos abre muchas puertas y nos brinda nuevas posibilidades de encuentros con el espectador. El ejercicio de un evento escénico se vuelve cada vez más holístico y el campo de trabajo del escenógrafo ya no se limita al cubo escénico entre la cuarta pared y la pared del fondo.

La era de la información proporciona al público un instrumento infinito de conocimiento y comparación, lo cual por supuesto altera su nivel de disposición y sus expectativas. Pero de nuevo, esta evolución no puede volverse un obstáculo para cumplir nuestra tarea, sino invita al escenógrafo a explorar una caja de herramientas renovada, a salir de los referentes dados por el contexto local y disfrutar un viaje visual sin límites junto con el espectador.

4. ¿Cuál de sus escenografías le ha proporcionado una mayor satisfacción personal?

Laura Villegas.- Mi carrera como escenógrafa está iniciando. Hasta el momento todas las que he hecho me han dado algún tipo de satisfacción. Aunque no necesariamente he logrado plasmar los conceptos que me planteo como escenógrafa y a los que me gustaría llegar. Varios de los mundos que he creado han seguido las necesidades del director y de la piezas, pero siento que cada una de ellas hubiera podido llegar más lejos y cruzar ese límite al que me he estado refiriendo: el límite con la realidad. Estoy consciente que tengo mucho camino por recorrer y mucho por experimentar.

Julián Hoyos.- 'Pillowman', dirigida por Pedro Salazar e iluminada por Humberto Hernández. Fue un proceso en el que se combinó un trabajo previo concienzudo con algunas decisiones impulsivas tomadas durante los períodos de ensayos y de montaje.

Mateo Rueda.- La de 'La ópera Orfeo y Eurídice en Cielo Drive 10050', ya que fue un proyecto muy ambicioso a partir de una idea original mía. Fue una colaboración muy fructífera con otros escenógrafos quienes participábamos en un proceso de aprendizaje guiado por Rolf y Heidi Abderhalden (Mapa Teatro) a



El deber de Fenster / Dirección Laura Villegas y Nicolás Montero / Escenografía Alex Gümbel / Archivo particular

quienes admiro y respeto mucho. Fue un espacio de creación y aprendizaje muy interesante.

Philippe Legler.- La última, 'La Gaviota' de Chejov.

Alexander Gümbel.- No es la escenografía terminada, la arquitectura efímera, el conjunto de madera y pintura en

el escenario que me proporciona satisfacción. Lo que me deja contento es llegar a un lugar desconocido durante el proceso creativo, es decir el momento de abandonar las certezas y convenciones. Para mí el instante más excitante en una creación escénica es cuando el concepto intelectual de la obra comienza a pedir sus propias soluciones, soluciones que no se encuentran en el catálogo del escenógrafo y que en la búsqueda de su realización sorprenden al escenógrafo mismo y al público.

Llegar a este lugar junto con el equipo de trabajo genera una satisfacción enorme porque uno se encuentra en un balance entre dar y recibir, entre realizar y aprender. Para nombrar solo dos experiencias a los dos extremos de mi carrera recuerdo el montaje de 'Disembodied' con el David Glass Ensemble en Londres en 2003 y 'El Deber de Fenster' juntos con Laura Villegas y Nicolás Montero para el Teatro Nacional en 2010.

5. ¿A qué escenógrafo admira?

Laura Villegas.- Sin importar el nombre, admiro al que tiene la capacidad de acortar la brecha que hay entre lo que se imagina y lo que logra realizar.

Julián Hoyos.- Tengo muchos héroes. Jean-Pierre Ponnelle era un verdadero humanista, musical hasta los tuétanos. Richard Peduzzi y Ezio Frigerio son grandes arquitectos escénicos. John Bury, John Gunter y David Fielding son el colmo del buen gusto y la erudición. De Paul Steinberg y Jürgen Rose me maravilla —y escandaliza— su dramaturgia. Adrienne Lobel enfrenta cada proyecto nuevo como una tabla rasa. De Maria Bjornson admiro la precisión de sus conceptos, y su método de "storyboard" no deja ningún cabo suelto en la narración.



Mateo Rueda.- A Romeo Castellucci.

Philippe Legler.- A Romeo Castellucci

Alexander Gumbel.- Admiro a todos los que se clavan en un proceso creativo sin poder vivir de eso. Esto no quiere decir que admiro a aquellos que no cobran su trabajo, al contrario, es indispensable saber valorar nuestras ideas creativas y el esfuerzo que requiere nuestra labor. Sin embargo, existe esa pequeña diferencia de enamorarse de una idea inicial antes de o a pesar de saber cuánto dinero existe en el presupuesto del montaje y el hecho de que ese monto no pagará los recibos del próximo mes. Creo que existe un gran valor en “por el amor al arte” y admiro ese valor en la mayoría de nosotros.

Hablando de trabajos en particular, admiro al escenógrafo Adolphe Appia por ser el primero en darse cuenta que la puesta en escena debe estar en constante reforma; admiro al diseñador finlandés MikkiKunttu por encontrar algo muy cercano a la sensación del silencio en la iluminación; admiro al arquitecto Daniel Libeskind por su capacidad de moldear conceptos supremamente complejos en una estética preciosa, extraordinaria y sincera a la vez; admiro al colectivo creativo de la ‘Societas Raffaello Sanzio’ por renovar mis inquietudes acerca de la construcción del espacio narrativo en el teatro; admiro Robert Wilson por ser un artista cuadrado en un mundo redondo, admiro... Admiro el hecho que esta lista no termina aquí.

6. Del teatro colombiano, ¿qué obra le gustaría escenificar?

Laura Villegas.- Hay muchas obras colombianas o extranjeras que me gustaría montar como directora

y como escenógrafa pero las obras llegan en su debido momento.

Me gustan las obras del momento, las que se están escribiendo. Me gusta trabajar con los que están cerca. Con los que están en el mismo pensamiento colectivo en el que estamos todos hoy.

Me gusta trabajar con los artistas colombianos que están dejando huella como lo he hecho desde que inicié este trabajo en Colombia y a los que agradezco enormemente ser parte de toda mi creación. Artistas como Javier Gutiérrez, Fabio Rubiano, Alex Gumbel, Camilo Sanabria, Nicolás Montero, Sandro Romero, Mariana Vieira, Tino Fernández, Juliana Reyes, Beto Urrea, Ricardo Sarmiento, Richard Decaillet, Juan Malagón, en fin, todos con los que he hecho un equipo creativo, y espero a los que me faltan por conocer. Eso, armar un buen equipo de trabajo para poder crear buenas propuestas es lo que más me motiva.

Julián Hoyos.- Me produce una curiosidad casi perversa ‘La ópera Ester’, de Ponce de León.

Mateo Rueda.- Más que una obra en particular, me gustaría colaborar en procesos creativos con grupos o directores arriesgados que están transformando la forma de hacer teatro en el país como Fabio Rubiano o Pedro Salazar.

Philippe Legler.- Me gustaría poder volver a escenificar ‘Los infortunios de la bella Otero y otras desdichas’ de J.M. Freidel

Alexander Gumbel.- No soy gran lector de obras teatrales y en mis procesos personales no veo una diferencia significativa entre partir desde un texto teatral, una obra literaria, una inquietud de movimien-

to, una fotografía, etc. Todo esto sirve como punto de partida, como pretexto para generar preguntas que nos conciernen, para crear un espectáculo en vivo que busca dicho diálogo con el público, que ofrece al espectador salir de su cotidianidad y a la vez reflexionar sobre cuestiones que tienen relevancia. El éxito de crear una experiencia satisfactoria para los creadores, así como para el público, depende para mí del nivel de conexión del equipo creativo.

La pregunta, por lo tanto, no es ¿qué obra me gustaría escenificar?, sino ¿con quién quiero trabajar? Y ahí me gustaría nombrar varias personas. Quiero seguir explorando con Carlos Ramírez como director e intérprete, con Benjamin Calais como compositor y con Rafael Arévalo como vestuarista, quiero continuar en procesos creativos con Laura Villegas como escenógrafa y directora, con Javier Gutiérrez, Camilo Sanabria, Nicolás Montero, con La Gata Cirko, Natalia Orozco, María Fernanda Garzón, entre otros. En este orden de ideas, es difícil hacer una lista de personas o grupos con los cuales no he tenido el placer de trabajar aún, debido a la naturaleza de prueba y error en los procesos creativos. Sin embargo, estoy seguro que cada nueva obra me abre el círculo de artistas en búsqueda a un ambiente de “posibilidades”. •



Los directores escénicos



1. En el diseño y elaboración de las escenografías para sus obras ¿Qué requisitos considera fundamentales?

Paula Sinisterra.- El teatro contemporáneo no puede asumirse independiente de otras disciplinas y, Velatropa, desde su origen propone integrar el teatro, las artes plásticas y la música como artes autónomas que dialogan entre sí para la concepción de la puesta en escena y de otras obras. Por lo tanto, la escenografía no es concebida como tal, la entendemos más cercana a como si fuera la compresión de una obra plástica, un objeto plástico o un universo visual, que a una escenografía teatral, por la forma como ésta es concebida. Por otra parte, vale la pena mencionar una serie de principios que siempre tenemos en cuenta a la hora de trabajar:

A. La acción dramática es inseparable del espacio y de los elementos. Sea un lugar, un objeto o un elemento, se convierte en contexto, o bien concepto de la idea que se quiere comunicar. Es más una forma de trabajo que surge desde las artes visuales, y esto tiene que ver con la relación de los objetos y el espacio; es un tejido que lo conforma el cuerpo del actor que interviene con el espacio o con el elemento, y tam-

bién el elemento puede intervenir con el actor.

B. Una relación emocional y física del actor con todos los elementos que constituyen el universo visual. Comúnmente en nuestras obras, el actor está implicado con los objetos y los elementos que la componen. Los objetos y el espacio no operan como un simple decorado que acompaña a la acción, sino más bien hace parte de la acción que la implica como imagen dramática.

C. El universo visual surge con y para la creación, no posterior al acto creativo o a la construcción de la acción dramática. Sea cual sea el elemento, esta dispuesto para decir algo, es un elemento de la composición que obligatoriamente contribuye a la poética.

D. El universo visual despierta una reflexión. Por lo tanto el objeto y el espacio se entienden como contenidos, donde todos estamos implicados, directores, actores y músicos. La forma es inseparable del contenido. Forma y contenido son lo mismo.

Katalina Moskowicz.- Considero importante tener en cuenta los siguientes presupuestos: A. La palabra y la imagen construyen el discurso. Con esto quiero decir que la imagen se elabora con los intérpretes en relación a un espacio y a los objetos con

el fin de decir y transmitir una idea, por eso cada objeto que se pone en el escenario significa, nada es aderezo. B. El actor es fundamental en la construcción del espacio, porque en él establece universos y sentidos. C. "Menos es más", la síntesis es el concepto fundamental, nada sobra, todo está en función del discurso es por eso que entre más depurado y sintético sea, será mejor. D. El espacio y el objeto tienen vida propia y pueden transformarse como el actor: evolucionan, tienen una dramaturgia y crean, no sólo atmósferas sino que también pueden ser personajes.

Manolo Orjuela.- Es una búsqueda personal. Gusto de un solo espacio que pueda contener todos los espacios que necesito. Luego me ayudo de la luz para generar otros espacios dentro de este espacio. Busco un elemento que inspire el todo, ya sea por vivencia propia o colectiva. No me gustan los espacios que explican. Prefiero los espacios que inspiran. Una silla en vez de la casa, un sofá en vez de la sala, una colcha en lugar de una alcoba, un libro por una biblioteca. O, nada más que estar en un espacio vacío y hacerle notar al actor que en el momento que diga la palabra castillo, el público deberá ver un castillo.



Jorge Hugo Marín.- Considero



fundamental el espacio en su totalidad. El espacio es mi punto de partida. Está establecido desde el mismo momento en que decido escribir la obra. Es en el espacio en donde se potencializa mi dramaturgia y es en el proceso de montaje en donde dicho espacio obtiene vida a través del mejor canal que tenemos los directores para expresarnos: los actores.

Mario Escobar.- Como actor y



director me gusta que la escenografía potencialice la puesta en escena aportándole a la historia. Cada elemento debe estar justificado para el desarrollo de la acción. Y como requisito adicional: debe ser fácil de transportar.

Cuando estamos en un proceso de creación en Laclowmpañía tenemos un mandamiento que dice "cada actor carga lo que utiliza en la escena" y gracias a esa ley nuestros montajes son minimalistas. No nos gusta hacer obras de teatro con escenografías "mamotretudas" y preferimos siempre lo justo y necesario.

Por ejemplo en 'El malo de la película', monólogo escrito y dirigido por Sandro Romero Rey y en el que actúo, contamos la historia de un actor colombiano que se va a probar suerte a España y lo que allí utilizamos es una silla, un perchero y una maleta donde se guarda una grabadora y tres chaquetas.

Carolina Vivas.- Por un lado, con-



sidero que el diseño debe ser producto de la investigación realizada por el grupo en torno a las posibilidades expresivas del texto o asunto que estemos indagando. Por otro, que en cualquier caso, el diseño debe

responder a lo que la obra requiere desde el punto de vista poético y funcional y, por último, considero importante que la escenografía sea un elemento dramático, con poder metafórico y evocativo. Una escenografía necesaria y significativa.

2. ¿Cuál es, en el caso de que tenga uno en especial, su método de trabajo con el escenógrafo?

Paula Sinisterra.- Trabajamos como colectivo donde situamos un diálogo entre disciplinas, que fusiona diferentes lenguajes: las artes visuales, el teatro y la música. Y desde esta perspectiva desarrollamos métodos de trabajo propios que nos han llevado a desarrollar formulaciones particulares para cada proceso. Las obras de Velatropa tienen una dramaturgia propia, hecha a la medida de nuestras necesidades, y están concebidas desde la acción (acto) desde el universo sonoro y visual.

La dirección de artes visuales y la dirección teatral trabajan al unísono al momento de concebir las creaciones. El universo visual es una problemática más, un contenido que se aleja de ser un decorado que acompaña la acción. El espacio y los objetos se constituyen, como imagen dramática o como contexto, en donde el actor también entra a resolver y a crear. La dirección de artes visuales y la visión plástica y visual nos hace pensar en el lugar de la representación y en los materiales que utilizamos para decir algo. De esta manera, la escenografía, el universo visual es un proceso de creación, es un acto creativo, colectivo y paralelo que surge con y para la creación. Es inherente y todos participamos de ello, y se ela-

bora para decir algo. Entendemos el teatro como un arte vivo, en el cual el espacio dramático se hace contexto y contenedor. Todos los elementos visuales, son acción, son dramaturgia, son contenido.

Katalina Moskowicz.- Para mí el escenógrafo es el director de arte de la obra, por lo tanto no es un ejecutor sino un creador y hace parte del equipo igual que los actores, el coreógrafo o el músico. Soy muy visual y el cine y la fotografía siempre están inspirándome, me gusta hablar en términos de imagen, y creo que esto facilita la comunicación con el escenógrafo, para mí la creación se construye a partir del diálogo de todos los sujetos que hacen parte de ella y por eso es muy importante encontrar a alguien que no piense en el espacio escénico como una instalación plástica sino como un lugar vivo habitable.

Manolo Orjuela.- No tengo uno en especial. Siempre llamo al que crea que me va a entender. Le explico exactamente lo que quiero y él hace tal cual lo que le pido. Es una elección tan peligrosa como la de elegir a un actor. Si no hace lo que le pido se puede venir encima un fracaso. No lo dejo trabajando solo y aislado, no lo llamo al principio sino después de mucho tiempo de montaje, cuando yo estoy seguro del espacio que quiero. Podemos negociar las condiciones del espacio, pero el espacio lo decido yo. Si algo no me gusta, trato de justificarlo dramáticamente o simplemente digo que no me gusta. Lo mismo puede hacer él. Insisto en que esto se convierte en un acto dramático donde hay fuerzas en pugna: la del director vs la del escenógrafo. Yo espero salir ganando la mayoría de las veces. A veces gana él e incluso a veces él ha tenido la razón.



Jorge Hugo Marín.- En el caso de la trilogía 'Sobre algunos asuntos de familia' el espacio es real y ya está preestablecido por el texto. Entonces, lo que hago como director es "habitar" ese espacio real en donde los personajes serán construidos por los actores. Más allá de un método, lo que busco es permitirles a los actores vivir el espacio durante el tiempo de montaje y de esta manera poder dar un punto de vista sobre ese espacio que vamos habitando.

Mario Escobar.- Primero tenemos una lectura de la obra con el elenco y los diseñadores de vestuario, luces y escenografía donde compartimos nuestras impresiones sobre cómo imaginamos la obra: de qué color la vemos, cómo perciben las atmósferas, cómo creen que deberían ser las texturas, qué sensación musical tienen, etc. El escenógrafo asiste a las improvisaciones que los actores plantean para el montaje y se basa en las ideas allí desarrolladas para presentar su propuesta. Después de un análisis en conjunto (director/diseñador) de ese primer diseño, surge la propuesta definitiva que será construida. El siguiente paso consiste en que los actores jueguen con los elementos elaborados para de allí ver qué cosas ajustar y darles el acabado final.

Carolina Vivas.- No tengo un método específico. En general lo que hago es invitar los dos últimos meses al especialista, en algunos casos un diseñador, en otros un artista plástico, para que éste conozca la puesta en escena y sus necesidades, así como la visión que el grupo ha venido construyendo durante el proceso.

3. ¿Cómo concibe las relaciones director-escenógrafo?

Paula Sinisterra.- En realidad nunca hemos trabajado con un escenógrafo. Velatropa es un colectivo que desde su origen ha trabajado con la artista visual Lina Sinisterra, quien viene desarrollando su proceso de obra plástica, y la lógica de la construcción de su obra, se extiende al espacio teatral y en respuesta la dirección teatral y los actores entretienen significados haciendo intervenciones que la re-significan. Por eso, podemos decir que logramos incorporar en la forma de hacer teatro, metodologías del orden de la plástica, como por ejemplo el concepto del collage en el caso de la obra 'Sin fin', collage en b/n, o entender el dibujo como espacio de la representación, en la obra 'Mama túnel', o los discursos que devienen de la artes visuales como el del sitespecific o intervenciones del espacio en el caso de 'Acto público'.

Estas formas son operaciones de una reflexión constante en Velatropa y parte fundamental de nuestros contenidos, de los cuales se desprenden siempre muchas preguntas, como ¿cuál es el lugar de el teatro? o, ¿cuál es lugar de las artes visuales?

Esta pregunta nos llevó a hacer la última creación de Velatropa: 'Acto público', que si bien no se plantea como teatro de calle, sucede en el espacio público. Nos instalamos durante un periodo de tiempo en un lugar de la ciudad e intervenimos el espacio público con todas sus dinámicas, asumiéndolo como el contexto para decir algo, si hacemos un paralelo y situamos la fachada o estos lugares donde nos instalamos, como una escenografía nos aleja de un contenedor vivo, puesto que todos los elementos que la componen también hablan, y hacen parte del acto vivo como un suceso que tiene un significado y que determina la acción. En 'Acto público' trabajamos con un método donde cada actor hace entregas y elige el lugar para decir algo. No es lo mismo la ventana de un edificio, que la puerta de un teatro, o un muro del Palacio de Justicia. Ya que el espacio "es". No es una representación del mismo. Cuando intervenimos la fachada del Jorge Eliécer Gaitán, estábamos trabajando y haciendo una reflexión en torno al teatro y a las relaciones que se daban en el lugar. En '8 y 1/4 Corre, Sarita, Corre' nuestra primera obra, que plantea un gran televisor como espacio y contenedor de la acción dramática, en realidad, no es un televisor, es la representación de la televisión y es un código. Pero cuando nos paramos en la fachada, sí es la fachada y esto cambia todo. Por lo menos nos cuestiona el lugar desde donde nos paramos hacer la acción. Y aquí nos preguntamos por la presentación y la representación, por la ficción y por la realidad. Es decir, las nociones que tienen que ver con el espacio y que son formales se vuelven trascendentales y vitales. Trascienden los límites entre las disciplinas y se vuelven contenidos vitales para quienes viven la experiencia.

De esta manera podemos entender que en Velatropa la relación con la artista visual arroja operaciones y problemáticas que son resueltas desde las nociones de una práctica y entendimiento del teatro físico y, es aquí, donde se produce algo muy interesante: el acontecimiento de la transdisciplina: una artista visual suscita preguntas desde las artes visuales que son resueltas desde el teatro. Y así mismo, las preguntas que surgen del teatro, del espacio escénico se resuelven con las lógicas de una artista plástica.

Katalina Moskowitz.- Las relaciones deben ser de diálogo constante, pues el escenógrafo es el intérprete





A mi manera / Teatro R101 / Dirección Ramsés Ramos y Hernando Parra / Escenografía Mateo Rueda / Fotografía Camille Mazoyer

del texto en relación con el espacio. Nunca el espacio debe ir en contra del actor, debe ser su aliado, debe conversar con él.

Jorge Hugo Marín.- El escenógrafo tiene la responsabilidad de descubrir el universo que desea el director y, a su vez, dar su punto de vista como creador hasta encontrar un punto en común que puedan desarrollar conjuntamente en beneficio de la obra. El director y el escenógrafo deben tener una relación permanente en el montaje y, además, cuando la obra se presente en diferentes espacios. La relación director-escenógrafo no debe terminar cuando se estrena la obra.

Mario Escobar.- Para mí el escenógrafo es un actor más en el montaje. Por el tipo de lenguaje tan específico de nuestras obras (el payaso) el escenógrafo debe entender la historia, vivirla para poder plasmar lo que se quiere en la puesta en escena.

Cuando concebí Laclowmpañía quería que fuera un grupo de actores y directores de teatro que además tuvieran experiencia como dramaturgos, músicos, cantantes y diseñadores. Es decir, un colectivo

autosuficiente que genere soluciones creativas e innovadoras para sus obras.

Es así como en la actualidad contamos con un combo de ocho personas: Carolina Mejía (directora y dramaturga), Javier Giraldo (director y diseñador de iluminación y escenografía), Jair Rodríguez (actor, músico, artista plástico y diseñador de escenografía y vestuario), María Fernanda González (actriz y cantante), Biassini Segura (actor y cantante), Diana Constanza Torres (actriz y confección de vestuario), Fabio Velosa (actor y productor).

Y siento que esa manera en la que funcionamos me ha permitido poder avanzar sin mayores contratiempos en lo que se quiere pues todas las soluciones están al interior de la compañía.

Carolina Vivas.- Como un diálogo de saberes entre la directora, el escenógrafo y el grupo, el cual se da en el vértice de la dramaturgia del espectáculo. Discutimos, decantamos el diseño, se bosqueja, se presupuesta, se aprueba y se construye. La escenografía debe estar lista al menos 15 días antes del estreno, para poder trabajar con ella en los ensayos generales.

4. ¿Con qué trabajo escenográfico se sientemás satisfecho?

Paula Sinisterra.- En realidad con lo que más me siento satisfecha es con el proceso, que es el que nos ha llevado a lugares desconocidos y nuevas formulaciones. Cada una de las obras, '8 y ¼', 'Corre sarita corre', 'Mama túnel', 'Sin fin' y 'Acto Público', nos ha hecho cada vez más comprender lo que en inicio fue nuestra premisa, trabajar como colectivo de arte, en donde ninguna disciplina fuera absorbida por la otra, trabajar como un organismo artístico y hacer procesos transdisciplinarios. Ha sido una larga tarea que creo, hasta ahora, empezamos a descubrir y que ya podemos nosotros mismos nombrar.

Katalina Moskowitz.- Con el proyecto que estoy realizando ahora mismo llamado 'Ciudad Babel' porque he logrado conformar un equipo de artistas interdisciplinarios que, no sólo son creadores visuales, sino que también han estado dentro de la escena como intérpretes y esto hace que transiten, propongan y construyan escuchando las necesidades de la escena y del actor.

Manolo Orjuela.- Aunque el director y el escenógrafo discutan, siempre el vencedor debe ser la historia. Es decir, tanto director como escenógrafo, deben ser eficaces para construir un espacio escénico.

Jorge Hugo Marín.- Con el 'Autor Intelectual' logramos que un pequeño edificio estuviera vivo. Al concebir el montaje teníamos claro que los espectadores verían la obra a través del ventanal, pero cuando el público entra en comunión con todo lo que existe a su alrededor,

nos dimos cuenta que los vecinos, las escalas y hasta el clima adquieren sentido en la dramaturgia. Es un espacio que sigue nutriendo el espectáculo en cada función.

Mario Escobar.- Creo que con la escenografía de nuestra versión clown de 'El médico a palos' de Moliere. Cuando propuse la obra a la compañía tenía la idea que los ocho actores salieran de una caja musical y, como en ese montaje era además de actor, el productor y director, quería llevar la idea a cabo a como diera lugar. Querer hacerlo todo fue un error y la idea de la caja terminó costando mucho más de lo presupuestado.

Al final, me di cuenta que el diseño sencillo y funcional que desde un principio había propuesto mi asistente de dirección y diseñador en ese momento, Javier Giraldo, era justamente lo que quería. El diseñador es el que sabe cómo potenciar las ideas que el director quiere plasmar en la escena tanto a nivel conceptual como en su resolución física.

Carolina Vivas.- Con la escenografía que hizo el pintor colombiano Diego Pombo, para nuestra obra 'Electra o la caída de las máscaras', de Marguerite Yourcenar. En sí misma era una obra hermosísima, sugería una suerte de neutralidad dada por inmensos telones de piedra caliza y satisfacía las exigencias del espectáculo en cuanto a espacios y al deliberado anacronismo que el montaje proponía.

También con la escenografía de 'Gallina y el otro' estoy muy satisfecha. La propuesta renuncia a cualquier pretensión de realismo; trabajamos cámara negra y teatrinos, que resuelven los múltiples espacios representacionales que la obra requiere. El único interior de

la obra, compuesto por una silla y una mesa, se unifica con los otros elementos, en tanto se encuentra protegido con un gran lino gris, a la manera de las casas de las abuelas. La escenografía en ese caso, permite la convivencia de diversos lenguajes como el del títere, la máscara y el teatro dramático.

5. A lo largo de su carrera, de las obras que ha visto de otros directores o escenógrafos colombianos, ¿destacaría alguna obra?

Paula Sinisterra.- Hace muchos años recuerdo una escenografía que me impactó, incluso antes de dedicarme al teatro, fue una obra de Mapa Teatro 'El león y la domadora'. Creo que la escenografía fue diseñada por el mismo director: Rolph Abderhalden. Hoy, considero que Mapa teatro ha hecho un desarrollo en el tema de la transdisciplina, al igual que nosotros. Y plantean problemas acerca del límite de las disciplinas, cercanos a los problemas que Velatropa ha planteado, pero que hemos venido desarrollando de otra manera.

Katalina Moskowitz.- Los espacios y el concepto visual del teatro Maticandelas de Medellín, con obras como 'Los ciegos', 'Juegos Nocturnos' y 'La chica que quería ser Dios' y algunos trabajos del Teatro Petra como 'Mosca' y 'Sara dice' de Fabio Rubiano.

Manolo Orjuela.- 'De Mortibus', 'El león y la domadora' y 'Ricardo III', todas estas obras de Mapa Teatro.

Jorge Hugo Marín.- La escenografía que utilizó Teatro Petra en 'Mosca' y el piso de vasos de 'Porque lloran mis amores' de L'explose son propuestas que desde su concep-

ción espacial son concretas, siendo potencializadas por los actores, con una fina utilización de elementos que no fueron escogidos al azar.

Mario Escobar.- Me encantó 'Mosca' del Teatro Petra dirigida por Fabio Rubiano. Recuerdo que el público estaba dispuesto en dos graderías largas, una frente a la otra y en el centro del escenario había dos fuertes mesas donde se desarrollaba gran parte de la acción de la historia.

La fuerza estaba sin lugar a duda en el gran elenco de la obra como por ejemplo: César "Coco" Badillo, Marcela Valencia, Fernando García, Luz Stella Luengas y otros grandes, pero ese minimalismo escenográfico engrandecía la puesta y estaba allí al servicio de los actores y no era un obstáculo como a veces suele verse en algunas obras. Creo que así como en la actuación, en la escritura dramática y en la música: "menos es más".

Carolina Vivas.- Inolvidable la escenografía que hizo el pintor colombiano Pedro Alcántara, para el 'Diálogo del rebusque', dirigida por el maestro Santiago García con el Teatro la Candelaria. Era bellísima, hecha de retazos de la ropa y cortinería fina de damas bogotanas muy ricas, materiales reciclados. La propuesta escenográfica tenía una estrecha relación con el sentido profundo del texto. •







[in memoriam]

Fernando



Peñuela

*y el choque de protones**

Por: Adriana Llano Restrepo

En el mes de septiembre del presente año, quienes conforman ese gran movimiento que se ha llamado el Teatro Colombiano, se estremecieron con la noticia de la muerte del actor, director y dramaturgo Fernando Peñuela. Si cualquier desaparición es dolorosa porque nos priva del trato con un semejante, la pérdida de un actor se hace más significativa por el simbolismo que ella implica. Pues de algún modo, sin él, la escena ahora está vacía, y esto es algo que nos recuerda el paso transitorio de nuestra existencia por este “escenario de locos” que decía Shakespeare, es el mundo. Además, con el actor se van los hombres -los personajes- a los que él les dio vida al representarlos sobre las tablas, dejándonos apenas la sombra de su recuerdo. Teatros ha querido evocar su memoria con tres textos: una entrevista con el actor, que data de 2008; una semblanza escrita por Sandro Romero y una biografía sintética de Fabio Rubiano.

“Llegué acá por un aviso en *El Tiempo*, de tres por cuatro centímetros, que decía: “Se dictan cursos de teatro, Casa de la Cultura, Director Santiago García”. Yo no sabía ni qué era La Casa de la Cultura. Había empezado a hacer teatro, un poco por casualidad, en el colegio San Luis Gonzaga, en Suba. La directora, Sarita Rojas de Esguerra, en cuarto o quinto de bachillerato me encomendó que dirigiera una obra de teatro en la semana cultural que se hacía en el colegio y yo de sapo dije que sí, pero yo no sabía nada de teatro, no había visto ni leído, ni nada; entonces me puse a buscar en la Luis Ángel Arango y Jorge Rodríguez me conectó con La Candelaria. Él era amigo mío, andábamos juntos para arriba y para abajo, él era medio loco, filósofo, autodidacta en artes, un estudioso muy pilo. Me divertía mucho con él. Yo era un clase media de Chapinero, no

era de familia intelectual, pero me gustaba esa onda de las artes. Eran los años 70. En chapinero se reproducía el movimiento hippie a la criolla, pero yo no fumaba marihuana, era un pelado muy sano. Y quería ser cantante”.

“Después de esta experiencia en el colegio formé un grupo de teatro aparte, en el barrio, el San Luis, porque me quedó gustando la cosa, con familiares, mis hermanos y unos compañeros. Ensayábamos en el Parque Nacional y también los domingos en el teatro del Colegio Salesiano León XII. Estrenamos una obra de Gonzalo Arango, ‘Consagración de la nada’, que yo adapté. Nuestro grupo se llamaba Enigma, y me fui encarretando en esa onda, cuando apareció el aviso”

“Y vine a la Candelaria con mis libros bajo el brazo, corbata del colegio y tuve la entrevista con el severo Maestro Santiago García que desde entonces imponía mucho respeto



[in memoriam]

y luego tuve que volver a los pocos días para ver si había pasado, y estaba mi nombre en la lista. Le pedí permiso a la familia, mi papá y mi mamá no eran separados, mi papá me apoyaba y a mi mamá no le gustaba mucho la cosa, pero yo me fui quedando, me fui quedando y llevo 35 años aquí”



“Los cursos de formación actoral los dirigía y coordinaba el Maestro Santiago García con el apoyo de otros actores, entre ellos Gustavo Angarita, Emiliano Suárez, Lucy Martínez, Mauro Echeverri; estaban también Piyó, Pachito Martínez, y Patricia Ariza. Los cursos culminaban con el montaje de la segunda versión de ‘Marat – Sade’, dirigida por García. Los alumnos éramos el combo de los locos, pero no pude estar por problemas en el colegio y por problemas en la casa, ya que los ensayos no eran solamente de 5:00 a 7:00 p.m., sino se anticipaban o había ensayos parciales por la mañana y era imposible para mí asistir por el colegio y por la casa”

“No pude estar como actor y finalmente estuve haciendo luces. Y una vez no me dejaron venir. “Se acabó esa vaina”, dijo mi mamá. Me volé por los tejados para llegar a hacer luces. Después vino mi papá por mí y trompada va y trompada viene. Me salí de la casa, me fui para donde mi hermana que estaba recién casada porque por puro impulso lo que quería era estar en el teatro”.

“La vida del grupo en ese entonces era bastante disipada. Yo era el chiquito, inclusive como espectador en las obras que se presentaban en esa época, como ‘El Cadáver Cercado’, con Gustavo Angarita de protagonista. Recuerdo que

vendía publicaciones en la cafetería y él pasaba y me conversaba, y me echaba cuentos mientras yo me los comía todos. Este mundo para mí era otro mundo, como de libertad, de música, de poesía, de teatro. Entrar a La Candelaria fue entrar de verdad a otro mundo”.

“Al principio vendía las publicaciones, ayudaba con las luces, hacía taquilla. La primera obra en la que trabajé como actor fue en ‘La Orestíada’, al año y pico de estar aquí, una versión de Carlos José Reyes dirigida por el Maestro Santiago; luego participé en ‘El Menú’ y una de las primeras giras fue a Medellín y después al festival de Arte de Cali, que antes era buenísimo porque era trascendental”.

“Teníamos una herramienta muy grande con el Teatro Experimental de Cali, TEC; íbamos, nos quedábamos allá, y el TEC tenía unos actores de la talla de Helios Fernández, Aída Fernández, Sergio Gómez, Nelly Delgado, era un grupo con un equipo actoral buenísimo”.

“La vida cultural del país era llena de cosas y uno veía a los artistas paseando por ahí... Entré a la Candelaria en un momento de transición porque se empezó con el asunto de la improvisación y se hizo un taller entre los dos grupos, como unos retiros espirituales, diez días, trabajando desde las 8:00 de la mañana, novedoso. Antes no se

trabajaba así. Antes el director era el que tenía la obra en la cabeza y uno seguía instrucciones”.

“Los que arrancábamos con ese esquema no tuvimos problema, pero fue duro para los que estaban acostumbrados a otra cosa, hubo muchos que no le caminaron a la cosa. Al principio era como jugar todo el día, y por

la noche se presentaban los juegos que se habían hecho, claro que era un juego con reglas. La primera vez que trabajé así fue con ‘La Balada de los Ahorcados’, de Francois Villon, ese poema se trabajaba muy libremente y había unas improvisaciones loquísimas, unas de las cuales mostró un travestismo”.

“Se empezaron a redactar las bases de la creación colectiva, el TEC redactó un método, como sistema. Nosotros en la Candelaria no, porque creíamos que cada obra tiene su propia dinámica, va produciendo su propia metodología de creación”.

“Recuerdo ciertos casos, como el de Piyó por ejemplo, porque para él fue terrible. Venía de otra escuela, y se escondía debajo del escritorio para no improvisar... La primera vez que lo hizo fue con ‘El menú’, de Enrique Buenaventura. Cuando comenzaron con la creación colectiva yo no estaba, me había quedado en Europa después de una gira de ‘La Orestíada’ y ‘El Menú’, por allá en el 71. Me quedé tres años hipiando y enamorando. Cuando volví de Europa, como me había bajado del tren, tuve que volver a pedir ingreso. Entré después de muchas asambleas y de haber hecho una reflexión escrita sustentando lo que me había pasado”.

“A mis alumnos les pregunto por qué se meten al teatro. Para



nosotros el arte acompañaba el cambio del mundo, acompañaba las transformaciones sociales y políticas. Creo que hoy los jóvenes también buscan respuestas a través del arte. Lo que hacemos como pedagogos está orientado hacia el arte, no hacia el mundo ligero del espectáculo, la televisión y la farándula. Y ellos hacen unas cosas muy especiales. Creo que hay un semillero y una tozudez en este momento de guerra, impresionante”.

“En tiempos de guerrera, como decía Bertolt Brecht, es cuando más necesidad hay del arte, del pensamiento, de la reflexión, de la invención... Nuestra realidad es compleja y le suministra al artista muy buen material para la invención”.

“Hay también una necesidad de encontrar utopías, que en nuestra época eran muy concretas: cambiar el mundo, cambiar la sociedad, hacer una sociedad más equitativa, igualitaria, menos descompensada y había un movimiento real. Recuerdo cuando dirigí el grupo de teatro del DANE, ligado al sindicato, monté una obra sobre problemas de los trabajadores. Eran muy chistosa, iba muy acompañado el trabajo teatral del trabajo sindical. En ese entonces algunos funcionarios del DANE eran Luis Vidales y Angelino Garzón, Luis Fayad, AngelGuarnizo, un combo excelente, y apoyaban lo que pasaba allí”.

“Ahora no bullen ideas. Bullen balas para todo lado. Ahora todo es demencial. Pero el reto de expresar la realidad por medios artísticos y con lenguajes artísticos se vuelve un reto más grande pero incluso más divertido”.

“A veces se topa uno con un hueco, a veces falta bagaje en los miembros más recientes del grupo, y se dan unos encontronazos, no choques, pero hay desconocimien-

to de la historia, de lo que ha sido el país. Les falta la “pega de arroz”, lo que se va formando en la olla con el tiempo. La gente más joven ha crecido y vivido en un individualismo a ultranza... Cómo se maneja eso con la vida del grupo”.

“Los viejos o los antiguos vivieron juntos unas ciertas utopías... Eso no es fácil y después de tantos años uno necesita también ciertas distancias. Uno en las giras se cansa de estar con el otro, es como un matrimonio, hay que hacer pactos de tolerancia”.

“Respiro buscando y aceptando otras alternativas que se le presenten a uno sabiendo que la prioridad es la Candelaria: los alumnos, la televisión... Si no, sería asfixiante”.

“La figura patriarcal del Maestro García, él es un papá, o es un Dios... Para los chiquitos es mito porque García ya era grande cuando ellos entraron... Él es camaleónico y uno lo puede ver como papá, maestro, compañero, amigo, dictador, jefe todos al tiempo, depende del momento. García es para mí todo esto”.

“La tolerancia es como una lección de la vida en el grupo, porque uno trae su rollo, su cultura, sus credos particulares, sus demonios, sus fantasmas, sus apetencias, sus anhelos, lo que somos como humanos”.

“Aguantar, no. Ceder, tampoco. Tolerancia es entender al otro que está aquí pegado porque quiere, porque ha decidido estar, pero estar no es abdicar a sí mismo. Porque acá estamos por la utopía de hacer arte”.

“Pienso y me llaman la atención los berrinches expresados de diferentes manera de los más nuevos... Es que yo hago... Sin entender la complejidad del todo. De este micro macro, hay que pelear la mirada,

porque no hay una sola ni hacia una sola línea. La mirada tiene que ser amplia, se tiene que dar la tolerancia de las ideas y no puede uno rancharse en “la cosa es por aquí”, porque en un diálogo de ideas creativas se encuentran matices más ricos y productivos. No es una pelea de ideas sino un choque de protones que genera estrellas. Esa es la berraquera de la creación colectiva”.

“En el comienzo de la Candelaria no se trataba de dar respuestas, pero de todas maneras lo que hacíamos parecía dar luces para hallar respuestas en esos momentos especiales del país. En esta nueva guerra el teatro sigue siendo un ambiente nutricio para hacerse más preguntas”.

“Pienso en el montaje más reciente que hemos hecho, ‘Nayra’; es la obra a la que uno llega con todos sus demonios y encuentra no propiamente respuestas pero sí satisfacciones y pulsiones emocionales, intelectuales, físicas, existenciales, uno se siente como en una catarsis, como en un orgasmo”.

*Entrevista tomada del libro CANDELARIA ADEENTRO. Capítulo III: Los Hacedores. Compilación y reportería: Adriana Llano Restrepo. Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 2008



[in memoriam]

Fernando Peñuela y su última tras-eskena

Por: Sandro Romero Rey*

*Director, dramaturgo y pedagogo teatral.



La evidencia de la muerte es terrible cuando comienzan a morir los amigos. Pero más terrible es cuando los amigos que se mueren son actores. Porque la evidencia del arte de lo efímero es mucho más grande, mucho más irremediable, te toca reconocer ahora sí que no va más, que las obras en las

que actuó tu amigo se fueron para siempre, a la boca negra de un escenario que no tendrá luz nunca jamás. Acabo de recibir la noticia de la muerte del actor del Teatro La Candelaria Fernando Peñuela. Hoy, cuando el grupo continuaba celebrando sus 45 años triunfales, la desaparición de uno de sus miembros nos deja un

vacío en la espalda, como si una parte de nuestras vidas se nos fuera, a ese país de nunca jamás que protagonizó el finado en el rol de Aldo Tarazona Pérez, en la inolvidable pieza de Santiago García titulada 'Maravilla Estar'.

Cuando recibí la noticia, en la noche del 22 de septiembre de 2011, terminaba de ensayar con mis jóve-



nes estudiantes de actuación y dirección de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Me quedé mudo. No dije nada y continué el ensayo. Al día siguiente, es decir hoy, esta mañana, antes de escribir estas líneas temblorosas, los chicos presentaron las escenas ensayadas el día anterior y luego fueron evaluados por sus maestros. Allí les dije lo que había pasado y traté de explicarles la importancia de Fernando Peñuela para la historia del teatro colombiano. No sé si lo hice bien, pero ahora trataré de repetirlo, porque en los periódicos se falsean los datos y los que escriben grafitis virtuales precipitados, ni siquiera saben a quién están insultando.

Reviso mi ejemplar autografiado del libro que publicó el Teatro La Candelaria cuando cumplió 30 años. Allí está la firma y una emocionada dedicatoria de Peñuela. Reviso las fechas. Su nombre comienza a figurar en los repartos del grupo desde 1974, desde la obra 'Vida y muerte Severina' de Joao Cabral do Melo Neto. Toda una vida. Si uno se pone a hacer sumas de todas las veces que Peñuela se subió a un escenario, no le alcanzarían los dedos de la memoria como para poder abarcar su gesta. Él estuvo allí, desde muy joven, pasando de los roles corales a los personajes protagónicos con rápida eficacia. Eran los tiempos en los que uno comenzaba a pensar que Santiago García y su grupo tenían un secreto pacto sobrenatural, para producir prodigios teatrales en medio de la

pobreza de su entorno. Cuando se estrenó 'Guadalupe: años sin cuenta', el aplauso fue total. He allí una obra maestra. Y sin Peñuela, el asunto hubiera sido muy distinto. Sin su voz y sin su cuatro, 'Guadalupe' hubiera sido otra cosa. De hecho lo sentimos así, quienes acudimos a la lectura de la obra, hace algunas semanas, en el homenaje que les hizo el Teatro Julio Mario Santodomingo, para celebrar los 45 años. Peñuela no estuvo, porque ya se había retirado del grupo y no

sabemos qué fatalidad inenarrable se preparaba en su cerebro. Peñuela no estuvo y los que nos sabíamos la pieza de memoria añorábamos su canto gutural, su india morronga, su guardia presidencial desorbitado.

Cuando se estrenó 'Guadalupe...' yo era un adolescente caleño, que empezaba a estudiar teatro en Bellas Artes. Una de mis profesoras era la actriz Vicky Hernández, que ya había formado parte del elenco

de la antigua Casa de la Cultura. Gracias a ella, comencé a hacerme amigo de los héroes de La Candelaria y desde esos lejanos y agitados años setenta comenzó a forjarse una amistad que se mantiene hasta hoy y, a estas alturas del partido, ya será para siempre.

E intento contar una anécdota: cuando fui por primera vez a los Estados Unidos, Peñuela me pidió que le llevara "un paquetico" a una amiga en New York. Yo le dije que sí y la víspera de irme recibí un sobre sellado para que entregara en el Lower East Side. Mi mamá me había dicho que no le recibiera paquetes a nadie, porque podía ser víctima de un Golpe de Suerte. Así que, en el aeropuerto, me metí al baño y abrí el sobre de Peñuela. Contenía una carta y una peineta. Volví a cerrarlo y lo entregué cuando llegué a New York. Años después, le conté la anécdota a Fernando y él me juraba que nunca le había mandado una peineta a nadie y menos al imperio norteamericano, donde sobran las peinetas. Ya eso no importa, por

supuesto, nunca ha importado, pero me encantaría que se hubiera perdido la peineta y no Peñuela, entre los laberintos que no tienen salida.

Poco tiempo después, La Candelaria consolidaría su genio con 'Los 10 días' que estremecieron al mundo". Luego siguieron, una tras otra, obras y obras que nos han hecho felices y, de alguna manera, mejores seres humanos. Peñuela siempre estuvo allí, en 'La historia del soldado' y 'En el diálogo del rebusque', fue prota-



Fernando Peñuela / Archivo Particular



[in memoriam]

gonista de 'Corre, corre, casquiCarigüeta' y un conquistador de 500 años en 'El viento y la ceniza'. A mediados de los años ochenta, incursionó en la dramaturgia con una de las obras más divertidas del grupo: 'La tras-escena'. Todavía suelto carcajadas solitarias recordando su rol del indígena que no quiere presentarse en un melodrama sobre el Descubrimiento de América, hasta que no le garanticen el pago. Y sigo con la remembranza, que harto me gusta: en el 88, se estrenó otra de sus piezas maestras, 'El paso (parábola del retorno)' donde Peñuela fue un romántico músico de serenatas que intenta seducir en vano a la actriz Martha Osorio. Luego, consolidaría su genio interpretativo en 'Maravilla estar' el delirio carrolliano de Santiago García, donde Peñuela fue genio y figura. Más adelante, vino la enigmática 'La trifulca', la endemoniada 'En la raya' y, de nuevo, 'Tráfico pesado', con dramaturgia del desaparecido Fernando: tres historias urbanas, misteriosas, terribles y felices, que alguna vez filmé y luego incluí en el documental titulado 'Recreación colectiva', realizado en el 2006.

Siguió 'Manda patibularia' (versión de García de una novela de Navokov) y el nuevo milenio se inauguraría con la cima interpretativa de Fernando Peñuela, realizando un Sancho Panza brutal, para la versión de 'El Quijote', según la adaptación del mismo Santiago García. Luego vendría 'De caos & deca caos' y 'Nayra (la memoria)', obras únicas, construidas a sangre y fuego sobre la escena, donde Peñuela se desbarató las tripas con sus compañeros, manteniendo y venciendo con la constancia lo que la dicha nunca iba a alcanzar. Pero vino la crisis, la incertidumbre, la duda, el peso de la vida y de los

años. Peñuela incursionó en otras disciplinas y siguió colaborando con el Teatro La Candelaria, hasta que la paciencia le cerró la puerta y el artista que hubo en él se fue a buscar otros escenarios más propicios. El resto es silencio.

Quiero quedarme, como supongo todos sus amigos lo quieren, con el recuerdo de un grande, de un hombrecito que se la jugó toda por el teatro y consiguió inventarse un universo, en compañía de un grupo que no tiene comparación en este mundo ancho y cansado. Quiero quedarme con el Fernando Peñuela maquillado, alerta, atrabiliario, juguetón, solemne, irreverente, crítico, agitado. Quiero quedarme con la lanza de un guerrero que se la supo jugar toda y entregó su vida al reino de la duda. La máscara de la muerte reposa ahora sobre su cara que tantas caras tuvo. Y ese quizás, es el premio de consolación que nos queda ante la desaparición total: el recuerdo, las lágrimas y los abrazos de los cómplices, los escenarios, las imágenes filmadas, la función del día de mañana.

Chao, Fernando Peñuela. Tus amigos, tu público, tus colegas, tus compinches, abrimos la última botella y regamos un poquito sobre el piso, para que bebas con nosotros. Y procura no llorar: nosotros lo haremos en tu nombre. Duerme tranquilo. •





[in memoriam]

*El último Sancho Panza**

Por: Fabio Rubiano**

**Actor, dramaturgo y director del Teatro Petra



¿Es que no has oído hablar de cómo un ave marina fue llevada por el viento tierra adentro y fue a parar a las afueras de la capital de Lu?

El príncipe ordenó una solemne recepción, ofreció vino al ave marina en el Sagrado Recinto, hizo venir a los músicos para que tocasen las composiciones de Shun, sacrificó cabezas de ganado para alimentarla. Aturdida por las sinfonías, la desgraciada ave marina murió...¹

Cuando se muere un artista tan completo como Peñuela, que ha sido cercano y definitivo en la carrera de muchos, uno debe detenerse a hablar de lo real que fue su vida y lo reveladora que es su muerte. Los artistas que se ríen tan fuerte como Peñuela y que contagian con su trabajo, talento y disciplina, también dicen adiós sin avisar, sin programa de mano, sin instrucciones de cómo entender esa obra que se acabó, y frente a la que uno tal vez estuvo distraído sin darle toda la dimensión. Hay que ver la obra que sigue, la que continúa después de los aplausos. A la salida del teatro.

A los artistas que permanecen y dan la pelea por el teatro a veces los llaman quijotes, por su insistencia en una profesión que para muchos es una lucha que de antemano está perdida, por perseguir sueños y porque en su condición de sueños son irrealizables y se quedan en ese nivel, en el de lo no realizado,

en un mundo impalpable, imposible, fantástico, y en los términos del mundo actual: improductivo. Valga este momento triste por la desaparición de este gran artista que fue Fernando Peñuela, para decir que todo eso, aunque suene muy bonito y a veces halagador, es una visión incorrecta y alejada de la realidad. Por momentos la buena intención es ofensiva.

Muchos dicen, "qué vida la de ustedes, ¿no?", como si no existieran los horarios, las jornadas agotadoras ni los pagos atrasados. ¿Se podría en este caso decir: "qué bonita la muerte de ustedes"?

Fernando Peñuela hizo teatro, no como un sueño irrealizable, sino como una realidad realizable, palpable y con más dividendos de lo que cualquier otra empresa pueda dar.

Comienzo hablando del Quijote no tanto porque sea uno de los referentes obligados de cualquier artista sino porque uno de los últimos personajes de Peñuela (¿el último?) fue Sancho Panza, paradigma de lo terreno, de lo efectivo, de lo real, frente a lo efímero de las empresas en apariencia fallidas del Quijote.

Esa bipolaridad también es errónea, pero más adelante hablamos.

Cada noche, antes de las miles de funciones que hizo, de todas las obras que escribió y de todas las que dirigió, Fernando estaba en el mundo real y se preparaba con tanta disciplina, que de lo que más hacía acopio era de la realidad. Cada obra requería horas y horas de preparación, investigación y ensayo. Peñuela llegaba al teatro, organizaba su vestuario, alistaba su maquillaje, repasaba sus textos, discutía sobre si alguno de los gestos, los textos o los movimientos se podrían o reforzar o cambiar o modificar para hacerlos más contundentes y efectivos a la hora de relacionarse con ese público que ya estaba llegando a la sala. Pensaba en el público, pensaba en la obra, pensaba en sus compañeros, pensaba en su personaje, y si preguntaba, discutía y reflexionaba sobre cuál de las opciones era la mejor, era porque le importaban los que estaban al lado de allá, el público, la otra parte de la realidad que completaba el círculo.

Hacer teatro no era para él un sueño que se cumplía en una esfera supraterrrenal, sino una verdad ejecutada en un momento exacto y preciso, el momento de la función. Estar en escena haciendo lo que durante tantos meses se había preparado, adquiriría sentido porque había gente compartiendo y presenciando el resultado de tantas reflexiones y ensayos.

Los años del taller

En el Taller Permanente de Investigación Teatral dirigido por Santiago García, tuve la suerte de compartir seis años con Peñuela. El primer día, buscando historias para preparar nuestro primer ejercicio para una investigación sobre el distancia-

¹ Tradición oral china.





El Quijote / Teatro La Candelaria / Dirección Santiago García / Fotografía Carlos Mario Lema

miento brechtiano y la escena callejera, Peñuela contó lo siguiente, que entre otras cosas fue real:

Un joven de muy buena familia trata de estacionar su Mercedes Benz convertible en un espacio muy reducido frente a una panadería de moda en los años 80 llamada Auto Pan (la versión ochentera de lo que hoy sería PanPaYa). Retrocedía y avanzaba para cuadrar lo mejor posible. En medio del esfuerzo llegó otro joven en un Renault 4 engallado, de esos que sonaban muy duro, y sin mayor esfuerzo le robó el puesto y en dos segundos se estacionó, bajó de su Renault orgulloso y le dijo al distinguido joven del Mercedes: "el mundo es de los vivos" y entró a la panadería. A los pocos segundos y desde adentro de la panadería, el joven del Renault 4 escuchó un ruido estridente, y después otro y finalmente un tercero. Ante el alboroto de la gente, el joven salió y vio como su Renault 4 estaba destrozado porque el otro lo había estrellado tres veces sin que a su Mercedes le pasara nada. "¿Qué hizo?" pregunto desesperado el joven del Renault 4. El otro, tranquilo y sonriente, le respondió desde su convertible: "el mundo no es de los vivos, es de los ricos, marica" y se fue.

Todos, como el joven del Renault 4, quedamos en silencio.

Así eran las historias de Peñuela, contundentes y perturbadoras. No había forma de tomar partido de inmediato por alguna de las partes, no era evidente en sus narraciones, y cada cosa que contaba daba para una obra. Quién había obrado mal no era lo importante; como estábamos trabajando Brecht,

2 Fernando Peñuela. *La Tras-escena*. En "Cuatro obras del Teatro La Candelaria". Ediciones Teatro La Candelaria. Primera Edición. Bogotá. 1987. Págs. 117-258. El video casi completo está en <http://hidvl.nyu.edu/video/000512398.html>

lo importante era ver las causas de la situación, las versiones que sobre ella se suscitaban o las condiciones que hacían que una cosa así pudiera suceder.

Desde el día en que contó la historia del Renault 4, admiré más a Peñuela, no sólo a él, a Cesar "Coco" Badillo, compañero también del taller permanente y sabio como el otro, pero esto que escribo no es sobre Coco, sino sobre Peñuela que fue el que se murió. Coco está más vivo que nunca.

Pasar de ser referente obligado y eje del Teatro La Candelaria, a ser un actor de reparto en series donde nadie lo valoraba y donde su voz no tenía la contundencia que tenía en su grupo, es un cambio que desestabiliza a cualquiera. El trasteo de una casa normal donde se discutía todos los días, a una casa más cómoda donde nadie se escuchaba, no deja vivo a nadie. Un ave marina que soporta lo desconocido, pero no cuando hace tanto ruido.

Sin culpas

La conclusión no es que mejor se hubiera quedado pobre porque era feliz, no, eso es bobo. Peñuela no era pobre y con el cambio tampoco se hizo rico.

Tampoco es que la televisión sea la mala y el teatro el bueno, no. También hay obras de teatro perversas y series de televisión extraordinarias. La reflexión no se debe mover en dos polos, nos lo enseñó Peñuela, nos lo enseñó García, nos lo enseñó Brecht.

A mi la televisión me ha dado para hacer, sobretodo, mucho teatro.

La conclusión es que hay artistas que deben ser ricos en su hábitat, que uno de los descuidos más grandes con los creadores que han construido una imagen verdaderamente buena para el país, es ése: que se vean obligados a dejar de hacer lo que saben en un nivel doctoral, para ponerse a hacer lo básico en un nivel primario.

Peñuela pasó de ser uno de los motores de un grupo que hizo que el teatro colombiano fuera una referencia mundial, a ser una tuerca fácilmente reemplazable de la maquinaria televisiva; esa factura no se paga muy fácil. Y repito que no culpo a la televisión, ésa es una discusión tonta; ella tiene sus reglas, paga muy bien, y a veces le da reconocimiento a algunos que mereciéndolo, no lo obtuvieron en otro lado (a veces le da reconocimiento, y en demasía, a algunos que no se lo

merecen en ningún lado). Si se entra a la televisión, hay que saber que cualquiera es reemplazable (aunque te hagan sentir irremplazable esos tres meses), y que la calidad se mide por el éxito. En teatro, en el teatro que Peñuela hacía, el éxito en nada influía la calidad de las propuestas. Peñuela se arriesgó a dejar una cosa por otra y no midió las consecuencias, salió a buscar algo que me atrevo a decir que no encontró, y cuando volvió del viaje ya no era el mismo. En el teatro, su vida tenía razón de ser; en la televisión, tenía para comprar cosas. ¿Quién lo juzga? Yo seré el último, comprar cosas es un placer, y no creo además que ese haya sido el objetivo fundamental de Peñuela, fue un complemento, pero cuando lo tuvo, aquello que complementaba ya no estaba.

Lo que me duele de su desaparición y de la manera en que se fue, es que siendo un maestro con un talento que se ha debido explotar mucho más, siendo uno de los llamados a tomar las banderas de García, junto a Coco y Patricia, se haya apartado, haya disuelto una gran carrera de más de 39 (¡39!) años en un anonimato injusto, actuando en cosas que no tenían la trascendencia de las anteriores y donde él y su inteligencia ya no contaban. Ya no estaba en ningún lado. Pasó de un mundo real a uno, ese sí, irreal.

¿Hizo mal? No, claro que no. Se cansó, y todos tenemos derecho a cansarnos. Por eso me duele, por eso me asusta, porque no quiero que otros sigan sus pasos, porque no quiero cansarme yo.

Hicimos cosas

Días antes de que decidiera su muerte, Peñuela visitaba a un excompañero enfermo, y le insistía en que dijera algo así como “sus últimas palabras” que él se las grababa en una grabadora que tenía (hace una escena similar con su personaje de la Tras-Escena). Le dio dos cartas de un naipe, de esas que tienen un avión por detrás, el ocho de picas y otra, y le dijo, no sé si para calmarlo o para hablar de sí mismo: “ya hicimos hermano, hicimos cosas, hicimos cosas”, como si la historia se hubiera terminado y las “cosas” que se hicieron hubieran sido suficientes. No, aún faltaban más cosas Peñuela; queríamos volver a ver ese Sancho Panza que gritaba “chitón, chitón, chitón” y que el Maestro García imitaba en sonoridad y métrica al decir “Peñú, Peñú, Peñú, se nos fue Peñuela”, el día de su velorio; queríamos volver a escuchar las historias que nos disparaban la imaginación, como aquella del domingo ese cuando Peñuela, después de una noche de fiesta, se levantó con la cabeza a punto de estallar, con sed,

con hambre, con ganas de caldo, y salió a la séptima (vivía en esa época en la 23 con 8a.) y lo primero que vio fue un elefante, sí, un elefante caminando por la carrera séptima. Peñuela se devolvió a su casa y se volvió a acostar asustado por no saber qué era lo que había tomado, y seguro de que no debía haber sido nada bueno para estar alucinando de esa manera. La resolución de la historia no es tan emocionante, pero hay que decirla, hay que contarla en aras de legitimar la veracidad del relato: por esa época, los circos que visitaban la ciudad tenían permiso para promocionar su espectáculo paseando por las calles. Pero eso lo supo al otro día.

La tras-escena

‘La Tras-escena’, una de las obras de “autor” de La Candelaria, escrita y dirigida por Fernando Peñuela mostraba las angustias y relaciones dentro un grupo de teatro (La Compañía Nacional de Teatro) que hacía una obra sobre el descubrimiento de América. Era sorprendente en su estructura y en la manera como muchas líneas de personajes se entrecruzaban, y como los espacios de escena y trasescena se conjugaban para generar todos los conflictos. Peñuela, además de dramaturgo y director actuaba, hacía uno de los indios. Entre otras cosas, los de *La Compañía Nacional de Teatro -CNT-* habían contratado indios de verdad para hacer más real la representación. La escena es inolvidable, los indios reales no quieren actuar porque no les han pagado los honorarios, y el director de la CNT (D. Esteban, hecho por Santiago García) está desesperado porque entran en la siguiente escena. El Indio habla en un lenguaje metafórico que D. Esteban no decodifica.

MANOLITO.²

(Entra seguido del traductor indígena)

Don Esteban. Aquí está el indio ese.

D. ESTEBAN.

(Al traductor)

¿Qué es la carajada joven? Dígale a su jefe que sus colegas tienen que entrar a escena, inmediatamente.

TRADUCTOR INDÍGENA.

Señor Esteban: no hay lugar para reposo, la tierra será lo que son los varones. Aun así en los caminos, ando recogiendo perlas...

D. ESTEBAN.

(Desconcertado)

¿Qué fue lo que dijo?



[in memoriam]

TRADUCTOR INDÍGENA.

Indio Yaku-Runa no trabaja hasta no recibir el pago convenido.

D. ESTEBAN.

¿Ustedes se volvieron locos? El convenio fue un contrato donde dice que ustedes primero trabajan y des pués se les paga, como en cualquier parte de mundo.

TRADUCTOR INDÍGENA.

Mi señor Chuya-Chaqui dice: Pago adelantado para hacerles el trabajo gustosos, porque no hay garantías. (Todos angustiados requieren a los indios en escena)

ZAPATA.

¡Don Esteban, los indios tienen que entrar a escena!

D. ESTEBAN.

¿Y yo qué puedo hacer? No ve que nos hicieron paro estos indios... ¡Le ordeno joven, decirle a sus compañeros que tienen que entrar a escena ya!

¡Inmediatamente!

TRADUCTOR INDÍGENA.

...Tengo la preciada flor del tigre, pero sigo perforando mi esmeralda...

MANOLITO.

Aquí está la copia del contrato Don Esteban.

D. ESTEBAN.

Manolito, tiene que hacer que estos indios entren a escena como sea.

MANOLITO.

Se encerraron en la bodega y no dejan entrar a nadie.

ISABEL.

(Entrando desesperada del escenario)

¡Esteban!, ¿Qué pasa con los indios? Andrés ya terminó el monólogo, ¿qué hacemos?

D. ESTEBAN.

Que repita el monólogo.

ISABEL.

Ya lo repitió.

D. ESTEBAN.

¡Que lo repita otra vez, y ustedes bailen, improvisen una danza! ¡Coño, esto sólo me pasa a mí!...

(Al traductor)

Mire, joven, éste es el contrato. Ahí dice que ustedes como contratados y nosotros como contratantes nos hemos legalmente comprometido las partes, a cumplir todos y cada uno de los acuerdos estipulados en el convenio...

MANOLITO.

Háblele un poco más claro Don Esteban.

D. ESTEBAN.

¡Usted no me joda!... Mejor dicho: Aquí dice que nosotros nos comprometemos a pagarles a ustedes, una vez hechas las presentaciones. Como cualquier contrato en cualquier parte del mundo.

TRADUCTOR INDÍGENA.

(Recibiendo el contrato)

... Que se les abran los ojos y el corazón. Sin darse cuenta el corazón se agria... Yo consulto con mi señor Chuya-Chaqui.

(Sale)

Más tarde, cuando el traductor regresa:

D. ESTEBAN.

¿Qué pasó joven, qué dijo su jefe?

TRADUCTOR INDÍGENA.

... Mi señor Chuya-Chaqui dice: Soy papagayo amarillo y rojo, lloro y me siento triste. Nadie tiene casa propia en la tierra.

D. ESTEBAN.

¡No más refranes, por favor! ¡No más refranes! El público los está esperando, la hija del presidente está sentada en su palco esperando verlos. ¿Van a salir? ¡Sí o no!

TRADUCTOR INDÍGENA.

Indio Yaku-Runa no convenía con estos papeles.

Hasta no recibí adelantado, no trabajamos.

Y hacia el final de la obra, cuando ya la representación del grupo había pasado:

D. ESTEBAN.

... ¿Y usted todavía por aquí? ¿No se había largado ya?

TRADUCTOR INDÍGENA.

Señor Esteban, ¿cuándo y dónde nos van a dar el pago que nos quedan debiendo por la presentación?

D. ESTEBAN.

¿No les parece suficiente con el mierdero que nos armaron esta noche?, ¿Cuántas veces le tengo que repetir, que el dinero que se les queda debiendo se les dará el próximo martes en la oficina de asuntos culturales de la Presidencia?

TRADUCTOR INDÍGENA.

(Sacando una grabadora)

¿Me puede repetir eso aquí en la grabadora señor?

D. ESTEBAN.

¿Pero esto qué quiere decir? ¿Qué es esta ridiculez?

TRADUCTOR INDÍGENA.

Mi señor Chuya-Chaqui tiene que oír aquí su voz y yo traducirle. Para mayor garantía, señor.

3 Georg Lukács. El alma y las formas. Teoría de la Novela. "Metafísica de la tragedia". Ediciones Grijalbo S.A. Barcelona. 1970. Pág. 253.



D. ESTEBAN.

Esto ya rebasa los límites de lo racional. ¿Dónde ubico yo esto, en el surrealismo, en el absurdo? ¿Dónde se coloca esta pesadilla?
TRADUCTOR INDÍGENA.

Ya está grabando... En el Teatro, indio Gonzalo Monairajitoma, pregunta al señor Esteban: ¿Cuándo y dónde nos dan el pago que nos quedan debiendo por la presentación?



Fernando Peñuela / Archivo Particular

La obra (dentro de la obra), como lo había dicho, hablaba del llamado descubrimiento de América; irónicamente, la periodista que hacía la crítica era española, la plata la ponía la presidencia y los indios que se usaban en la escena donde los agarraban a cañonazos, eran indios reales, no actores. En la calle, hay levantamientos y protestas, y por todo lado, detectives revisan y husmean cualquier acto sospechoso. Varios años le costó organizar y hacer cruzar todas las líneas, darles coherencia y unidad, pero el resultado es un ejemplo de estructura.

TRADUCTOR INDÍGENA.

Muchas gracias, señor. Todo debe quedar bien claro. Yo le traduzco a mi señor Chuya-Chaqui.

D. ESTEBAN.

¡Ya no más! ¡Se me largan! ¡Váyanse para su tribu, para la selva, para la puta mierda, pero no me jodan más aquí!

TRADUCTOR INDÍGENA.

Yo soy el pájaro cascabel, señor.

D. ESTEBAN.

¡No más refranes! ¡No más!

Peñuela actuaba, cantaba, escribía, dirigía y tocaba instrumentos de música llanera, pero después de irse de La Candelaria, todo se fue reduciendo. No quiso volver, a pesar de que le ofrecieron alternativas, permisos, un año sabático. No era suficiente, ya había decidido, algo había cogido ventaja. Creo que desde ese momento comenzó a morirse. A alistar las maletas.

Un día, tiempo después, compartí escenas con él en un set de televisión, y ése ya no era el Peñuela real, el artista con un componente creativo y con un interés estético; era un simple intérprete saliendo de una enfermedad que no le estaba afectando el talento sino el alma.

He debido hacerlo, y no lo hice: decirle lo importante que él había sido para mi vida en el teatro. Espero que lo haya sospechado. Por eso es que uno no dice las cosas, porque espera que el otro las sospeche. Las obras que hago, las que se hacen hoy en Colombia dependen mucho de lo que él hizo, de lo que nos enseñó; hasta el último día nos dejó (como se debe hacer en teatro) grandes advertencias. Como en el héroe trágico de Lukács (*los héroes que mueren en la tragedia están muertos mucho antes de morir*³) donde en la búsqueda de la trascendencia se incluye también el fin, se puede decir

que Peñuela fue un héroe, uno de los que aún no han sido lo suficientemente reconocidos ni valorados en su grandeza. También, un indio que llegó con su poética a un espacio ajeno donde no era entendido, y también, Sancho Panza aterrizando y dándole forma, valor y uso a lo que no veían los quijotes.

No podría afirmar si Peñuela se murió feliz, yo creo que no. Vivió feliz largos tiempos mientras hacía lo que lo hacía feliz, y le dio felicidad a muchos. Pero como lo conocí, y como muchos lo conocieron, puedo arriesgarme a decir que hubo un Peñuela que fue feliz y hubo otro que se murió para no ser infeliz.

Fernando Peñuela no transformó el mundo, pero hizo que algo cambiara, y sobretodo que algo creciera. Aquí seguimos recordando y aprendiendo de lo que él hizo, "cosas hermano, hiciste cosas", aprendimos desde esa primera historia que el mundo **no** es de los vivos, es de los que están vivos.

Artista

Se puede decir más, mucho más, pero por ahora: Chitón, chitón, chitón.

Elefante camina despacio cuando indio cabeza estallar.

Peñú, Peñú, Peñú •

*Texto tomado del blog <http://hablafabio.blogspot.com/>





Cuarteto: parodia de la revolución / Laclowpanía / Dirección Mario Escobar y Carolina Mejía / Fotografía Zoad Humar



[panorama]

TEATRO LA CANDELARIA

Nadie le quita lo bailao

Por: **Marina Lamus Obregón***

*Investigadora e historiadora teatral.

La historia del teatro en Colombia sería otra sin no hubiese existido el Teatro La Candelaria. Este colectivo marca un hito en la actividad escénica del país por varios motivos. Entre ellos, porque muestra la evolución de un concepto teatral desde sus orígenes hasta su definición y consolidación bajo la denominación de Nuevo Teatro. Porque también es un referente del teatro social y político tan significativo para Colombia como para toda Latinoamérica. Incluso porque redefinió la forma de hacer teatro en el país cómo medio afín y coherente con sus objetivos ideológicos cuando comprometió su quehacer con lo que denominó la 'creación colectiva'. La aventura extraordinaria de esta larga historia está magníficamente relatada por Marina Lamus Obregón, la reconocida historiadora del teatro colombiano y del continente.



El Teatro La Candelaria está cumpliendo 45 años y ésta es una cifra sorprendente para una agrupación teatral cosida por el deseo de crear. ¿Es, acaso, la quimera alcanzada por un colectivo artístico? Porque aunque el teatro es un arte grupal por excelencia, en los tiempos modernos el sello individual ha sido característico: el del empresario, el director o el dramaturgo y, desde antaño, la unión se ha dado por fuertes lazos familiares o de pareja, junto con los artísticos.

– *Rompimos el mito negativo de que un grupo no dura mucho tiempo. Hemos probado que es posible tener un colectivo estable, gracias a que hemos persistido en la idea de que es una forma de trabajo artístico tan importante como el trabajo individual*: Santiago García.

El Teatro La Candelaria está cumpliendo 45 años en un país donde inclusive algunas instituciones estatales no alcanzan esta cifra. Y como este aniversario no es una simple suma de años, para hablar de los Candelos se puede escoger cualquier tema, o el que resulte más cómodo, pues tienen una amplia producción artística que no se ha detenido, a pesar de los avatares propios de la vida y de este descosido país. Se puede elegir también lo hiperbólico de los datos estadísticos porque las cifras lo ameritaran, más

1 Entrevista a Santiago García. El Tiempo (Bogotá) 14 de junio de 2006, p. (Sec. 2) 4.

Para hablar de los Candelos se puede escoger cualquier tema, o el que resulte más cómodo, pues tienen una amplia producción artística que no se ha detenido.

aún en esta época en que para hablar de cultura y de arte se requiere solamente cuantificar, para no profundizar y quedarse en los aspectos externos. Acudir a los tópicos trillados es una opción porque, a pesar de serlos, en La Candelaria siempre se hallará algo nuevo, y no porque se haya dicho en otras ocasiones dejará de causar admiración.

Por consiguiente, mi propósito es presentar algunos de los valores medibles del grupo, a la manera de un ejercicio lúdico, como imagino lo haría maestro Santiago García, el director de siempre de esta tribu, en sus jocosas charlas en el patio del teatro al lado del rosal. Quiero resaltar, así mismo, algunos de los valores simbólicos que se han derivado de esa unión de tantos años, sin la cual no existiría la producción artística con su singular impronta, desde la creación hasta la recepción.

Combinando palabras y números

El Teatro La Candelaria cumple 45 años y nació en Bogotá, primero en la calle 20 con carrera 13, un sitio

del que pocos tienen todavía recuerdo, y luego se estableció en el barrio del que tomó su nombre definitivo, en la casa colonial que no solamente es un punto geográfico sino también un contexto cultural y lugar de encuentro colectivo. Su historia comprende 53 obras puestas en escena, 12 de creación colectiva y el resto de autor individual, 13 de las cuales son de autoría de alguno de sus miembros. En la actualidad, el grupo tiene 7 obras en repertorio y anualmente selecciona unos cuantos meses para una temporada de repertorio. Su obra emblemática, 'Guadalupe: años sin cuenta' (1975), se mantuvo en cartelera durante 13 años y se representó 1.500 veces. 'El paso' (1987) la superó, y todavía se presenta, después de 23 años. Por su parte, 'El Quijote' (1999) ya casi completa 13 años en las tablas con 1.300 funciones.

En su larga historia, La Candelaria ha realizado un sinnúmero de giras artísticas por el país y aproximadamente 79 al exterior: Europa, América del Norte y América Latina. En algunos países se han presentado en los más importantes teatros de distintas ciudades, como en Dinamarca (Hallsteborg, Copenhague y Halborg); en Alemania han estado 4 veces (Berlín, Düsseldorf, Colonia, Bonn, Darmstadt y nueve ciudades más); en México (Ciudad de México, Guanajuato, Aguascalientes, Torreón, Monterrey, Nuevo Laredo, Piedras Negras y 7 ciudades más); y así podría seguir la lista con los Países Bajos, Finlandia, Francia,



Estados Unidos, Venezuela, Ecuador, Cuba, etcétera y etcétera.

En el grupo han estado aproximadamente 145 artistas, entre actores y actrices. Algunos han permanecido 30 y más años, otros menos y hay quienes los han acompañado un par de años solamente, unos cuantos meses, el tiempo de unapasantía para estudiar la agrupación o tener la experiencia de participar en las improvisaciones, base de la creación colectiva de obras, técnica de las entrañas de la agrupación. De ese gran número de artistas, varios han llegado de distintas latitudes en el exterior², y de casi todas las regiones del país: de norte a sur, pasando por el altiplano cundi-boyacense y Santander, y de oriente a occidente. Algunos han llegado del campo y otros de pequeñas o grandes urbes; hijos de obreros o de artistas, de amas de casa o de oficinistas, de músicos populares o sinfónicos (con un piano en la sala de su casa desde que nacieron), con formación universitaria o sin ella; en fin, todo lo que esta "tierra puede dar". Así que la agrupación, para crear sus piezas de teatro, se ha alimentado de diferentes memorias culturales. Cada uno de ellos trae un bagaje vital y artístico distinto y, de acuerdo con este equipaje, aporta y enriquece. El director de La Candelaria, el maestro Santiago García (o el director escogido para dirigir una obra) debe tener la sensibilidad necesaria para recoger este complejo caleidoscopio de iniciativas y de ideas y para prescindir de muchas de ellas.

– El grupo, la tribu, en cuanto más destreza y memoria tenga, puede arriesgar en mayor medida, jugar a la confrontación, no sólo con otros grupos y otras experiencias, sino contra sí mismo. Y aquí aparece una extravagante paradoja, más en el arte que en la ciencia: en cuanto mayor sea la experiencia, repito la memoria, mayor será el riesgo, cuando, lógicamente, debería ser menor: Santiago García (García: 2002, 120).

Varios de quienes se han retirado han construido sus propios proyectos artísticos, dirigen sus propias agrupaciones y mantienen la disciplina y la búsqueda de una estética que los caracterice dentro del medio. Para ciertos montajes retornan a la creación colectiva, con las variaciones necesarias dadas las

nuevas circunstancias, y siguen manteniendo vínculos afectivos con la agrupación. A La Candelaria pertenecieron también reconocidos artistas que hoy actúan o dirigen seriados en la televisión o son directores de cine. Algunos de esos nombres con mayor permanencia en el grupo fueron: Adelaida Nieto, Álvaro Rodríguez, Beatriz Camargo, Adriana Cantor, Carlos Parada, Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez, Fabio Velazco, Fanny Baena, Fernando Peñuela, Inés Prieto, Eddy Armando, Jaime Barbini, Jorge Vargas, Miguel Torres, Shirley Martínez y un largo etcétera.

La base del grupo, que en general oscila entre 13 y 16 miembros, ha gozado de estabilidad a lo largo del tiempo. En la actualidad permanecen varios de sus fundadores: Santiago García (el Maestro), Patricia Ariza, Fernando Mendoza (Piyó) y Francisco Martínez; de la segunda generación, con alrededor de 35 años: Nohora Ayala, César Badillo (Coco), Hernando Forero (Poli) y Rafael Giraldo (Paltas); y la última generación, cuyo tiempo oscila entre 10 y 20 años: Nohora González, Carmina Martínez, Alexandra Escobar, Libardo Flórez y Adelaida Otálora. La suma de sus edades alcanza más de 700 años, y oscilan entre los 83 años que tiene el director y los 43 del más joven, así que éste nació cuando el grupo celebraba tener sede propia.

La cultura grupal

– La estabilidad del grupo de Teatro La Candelaria, es la obra del grupo: Santiago García.

Para hacer teatro, La Candelaria ha logrado una estructura de pensamiento colectivo, que no toca otros aspectos de la vida por fuera de la agrupación, en donde son profundamente autónomos. Esta conciencia colectiva abarca la noción de pertenecer a un grupo teatral y el de crear obras con un método de creación colectiva. Algunos de los integrantes son profesores universitarios, dirigen otras agrupaciones teatrales, dictan talleres y participan en actividades artísticas. Por este motivo, el maestro García reconoció hace un tiempo que las exigencias creativas para él eran mayores, "... Debía leer más, estudiar, estar continuamente informado y poner a prueba su habilidad dialéctica y su inquietante forma de cuestionar, de poner en tela de juicio y de provocar discusiones" (Duque y Lamus: 2007, 98).

2 Gabriela Quinn (Australia), María Elena Sandoz (Reino Unido), Yasmine Kalutty (Alemania) y otros más, así como pasantes de Honduras, Venezuela, Brasil, Ecuador, Perú.



Cada uno de los integrantes también hace aportes en los aspectos relacionados con la actividad grupal: manera de encarar la creación de una nueva obra, escoger las piezas del repertorio, duración de las temporadas, aceptación de nuevos miembros, resolver conflictos internos que toquen el colectivo y otras con tintes administrativos, como licencias temporales y decisiones económicas de cierta envergadura, entre otras. Así que, haciendo deducciones, el grupo debe haber encontrado los mecanismos necesarios para debatir y construir diálogos, para hallar consensos y respetar disensos, pues así como la diversidad de culturas y geografías es un rico crisol al momento de crear, no se puede desconocer que es un grupo humano, con todas sus implicaciones. Sus miembros son espejo de nuestra sociedad, con sus cualidades y defectos, en ella coexisten diversas costumbres y formas de relacionarse, hábitos, propensiones, intolerancia, manipulaciones sutiles y soterradas, etcétera; lo cual significa también dificultades, diversas posiciones políticas y creencias religiosas, temas espinosos entre nosotros.

– No pretendo hacer ninguna apología del concepto grupo, porque de ninguna manera este tipo de producción artística es garantía de éxito o fracaso ... en el arte, las formas o los medios de invención que encuentra el artista tienen que ser necesariamente abiertos: Santiago García (García: 2002, 118).

Es posible que parte del secreto esté en unas reglas claras del juego creativo y de la convivencia, y en saberlas romper por consenso, cuando se requiere, en aras de crear nuevas; aprendizaje continuo, solidaridad con el otro, trabajar con todos así no hayan afinidades personales ni creativas entre algunos, pues el objetivo final es la creación de una obra; aceptar los saberes, las tradiciones orales y escritas del otro; intercambiar los mutuos saberes; el haber cimentado una cultura de investigación que se prueba en las improvisaciones y en el escenario; reflexión continua sobre temas históricos del país y estar pendientes de lo que ocurre en el mundo; pensar en el futuro más que en el pasado. Todas estas ideas han sido expresadas por varios miembros del colectivo y recogidas aquí en la forma de un decálogo, que no lo es, pues a la par con las certezas también los

miembros del colectivo conviven con las preguntas, las conjeturas y la perplejidad de no poder explicarse algunas de ellas.

Varios de quienes se han retirado han construido sus propios proyectos artísticos, dirigen sus propias agrupaciones y mantienen la disciplina y la búsqueda de una estética que los caracterice.

– *Esa necesidad de conocer y de saber, tratando de encontrar visiones nuevas, es lo que nos produce placer tanto en la ciencia como en el arte, a sabiendas de que nunca vamos a saber qué es el universo ni qué es la felicidad, por mucho que estemos luchando por ella permanentemente: Santiago García (Llano, 2008, 21).*

De todas maneras, es un hecho que esta intuición o sabiduría grupal ha marcado el recorrido artístico del Teatro La Candelaria, ha creado identidad artística y establecido una serie de redes trascendentes que forman parte de los referentes culturales de la ciudad y del país. Sin esta solidez grupal se hubiera podido dar un hecho tan insólito como el Taller Permanente de Investigación Teatral, organizado y liderado por el maestro Santiago, secundado por todo el grupo y apoyado por



A título personal / Teatro La Candelaria / Dirección Santiago García / Fotografía Carlos Mario Lema





Antígona / Teatro La Candelaria / Dirección Patricia Ariza / Fotografía Carlos Mario Lema

la Corporación Colombiana de Teatro, cuya permanencia de diez años habla de la cantidad de personas –entre artistas, estudiosos e investigadores– que por allí pasaron, de las teorías estudiadas y de los ejercicios hechos. Y todo esto por el placer de compartir temáticas y de investigar, sin expedir títulos, ni grados, ni sumar créditos.

Gracias a esta permanencia han podido establecer lazos duraderos con otros pares, y no sólo del mundo hispanoamericano, llevar parte de nuestro patrimonio teatral al exterior. Así mismo, seguir sorprendiendo a quienes aplaudieron en las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado y desconcertar a los más jóvenes quienes creían que La Candelaria y ‘Guadalupe: años sin cuenta’ eran una leyenda heredada de sus padres. Así que para ellos es muy estimulante que la leyenda adquiera rostros y voces en el escenario. A veces esta admiración excede a los Candelos en sus expectativas y en

su emoción de sentirse integrantes de un todo, para reconocer que forman parte de la cultura teatral colombiana.

– Creemos en un arte donde la discreción y la modestia sean su punto de partida y de llegada: Santiago García (García: 2002, 196).

Un grupo acompañado

– Hemos logrado un público que nos permite subsistir con su apoyo³: Santiago García.

Algunos espectadores han acompañado al grupo en su evolución, reconocen a sus miembros y los llaman por sus nombres de pila como amigos de siempre. Por esto, es frecuente escuchar comentarios, a la salida de una función, sobre logros o sobre la innovación en algún gesto de su actriz o actor preferido, sobre el nuevo personaje creado en

comparación con otro anterior o reconocer que una obra les ha gustado más ahora que cuando la vieron antes; mientras que otros quieren mantener el recuerdo nostálgico de la primera vez, cuando varios actores y actrices no se habían marchado buscando nuevos rumbos. A veces son comentarios implacables que hablan de decepción y, como buenos espectadores que son, de comprensión de los procesos. Pero allí siguen, compartiendo ese mismo territorio físico y espiritual –porque esto con frecuencia no coincide–, en donde se reconocen, en donde sienten que forman parte de una común identidad, una misma lengua con sus matices lingüísticos y, posiblemente, proxemias culturales ya elaboradas artísticamente.

No es extraño tampoco escuchar risas cómplices, cuando en ciertas escenas otros espectadores se conmueven. Risas a veces incomprensibles, desconcertantes, que siempre dejan interrogantes sin respuestas. ¿Son necesarias las

³ Entrevista a Santiago García publicada en El Tiempo (Bogotá), 14 de junio de 2006, p. (Sec. 2) 4.

respuestas, cuando de espectadores se trata? ¿Son, acaso, nuevos espectadores que se empiezan a asomar a los códigos artísticos de los Candelos? Porque indiscutiblemente al lado de los viejos asiduos se han ido sentando jóvenes, quienes perciben a su vecino de butaca como un conocido más, así no lo hayan visto antes. Sí, es un hecho, el público del Teatro La Candelaria se ha ido renovando y aunque han cambiado algunas costumbres –por ejemplo, en la forma de aplaudir–, mantienen cierta calidez. Es de esperar que este sea el combustible necesario para que el colectivo continúe por muchos años más.

Su patrimonio bibliográfico

El Teatro La Candelaria ha ido conformando un importante centro documental, debido a que, de manera sistemática, ha ido guardando y organizando técnicamente sus materiales de archivo escritos, visuales y recortes de prensa, como producto de su constante producción y del deseo de divulgar e incentivar la investigación, los cuales pueden ser consultados en línea. También tiene una pequeña biblioteca anexa, en donde han conservado libros y revistas, en especial de teatro, aunque no faltan los de interés general o específico, acorde con la curiosidad intelectual de los miembros del colectivo. Así que no es extraño encontrarse en sus instalaciones con algún estudioso del teatro, estudiantes universitarios o quienes realizan tesis de maestría.

Así mismo el Teatro ha editado todas sus obras de creación colectiva o de autoría de los miembros del colectivo, completando de esta manera 6 tomos; el pensamiento teórico del maestro Santiago García que abarca cuatro ediciones

Es posible que parte del secreto esté en unas reglas claras del juego creativo y de la convivencia, y en saberlas romper por consenso, cuando se requiere, en aras de crear nuevas.

consecutivas con el título de *Teoría y práctica del teatro* (1983, 1989, 1994 y 2006) y otros estudios sobre la agrupación, bajo el sello de Ediciones La Candelaria.

Aforismos, refranes, platos fuertes y copas

El vino es bueno cuando hay buen vino, pero cuando hay agua pura y cristalina, siempre es mejor el vino.

Como al maestro Santiago García le gusta en la cotidianidad repetir axiomas, adagios, refranes y en fin, el uso lúdico de las palabras, con frecuencia se le escucha el aforismo anterior, que sirve para ilustrar muy bien una importante costumbre de La Candelaria, que unos pocos grupos han recogido con indiscutibles beneficios: sentarse todos los días “a manteles”. Que en términos más precisos es almorzar juntos y organizar grandes fiestas, cuando el motivo lo amerita. Durante el almuerzo los Candelos terminan de discutir improvisaciones, concretan algunas ideas, planean o comparten con invitados especiales, con el personal técnico y los empleados. Esta costumbre no se rompe en épocas de vacas flacas, cuando las arcas del teatro están exiguas y no hay dinero para el ritual social del

medio día; entonces, la solidaridad se pone a prueba y los artistas hacen un fondo común con sus contribuciones para poder hacer el mercado cotidiano.

La fiesta es el momento para el alegre complot, para reír, para “tomar del pelo”, remedarse unos a otros y escuchar las historias ocurridas en el pasado; las cuales, por lo general, corren a cargo del maestro Santiago García, quien las actualiza, adereza, les da su sello característico para convertirlas en ocurrencia presente y hacer reír a todos a carcajadas, así la anécdota, en su momento, haya tenido sus toques dramáticos. Y, claro está, la fiesta es el momento para brindar, desearse mutuas felicidades y para bienes.

Así que para celebrar estos 45 años, desde estas páginas también levantamos la copa, una transparente y elegante copa de *Dry Martini*, al estilo de Humphrey Bogart en ‘Casablanca’, como dice el maestro Santiago, para brindar por el Teatro La Candelaria y desearles buen viento y buena mar.

Bibliografía

Duque, Fernando y Lamus, Marina. “Santiago García. De profesión, explorador”, en: Premio Nacional vida y obra 2006. Ministerio de Cultura. Bogotá: República de Colombia. Ministerio de Cultura, 2007.

García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*, vol. 2. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2002.

Llano Restrepo, Adriana. *Candelaria adentro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2008.

Teatro La Candelaria 1966 – 1996. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria y del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, 1997. •



[panorama]



ANTARQUI, *el hombre que podía volar*

Por: Carlos José Reyes*

*Historiador, dramaturgo, investigador y crítico.

LA ÚLTIMA PRODUCCIÓN DE HILOS MÁGICOS, ESTRENADA EN UN BARRIO POPULAR EN LAS COLINAS DE SUBA, COMPLETA UNA TRILOGÍA SOBRE MITOS PRECOLOMBINOS LATINOAMERICANOS, QUE INCLUYE HISTORIAS DE MÉXICO, PERÚ Y COLOMBIA, VISTAS DESDE UNA PERSPECTIVA COLOMBIANA, CON PERSONAJES DE NUESTRO PAÍS, QUE APARECEN EN LAS TRES HISTORIAS.

La primer obra de la trilogía se basa en mitos mexicas y mayas, titulada 'El gran Teokikixtli' (o *el gran Titiritero*), y fue elaborada tras un viaje de estudio de Ciro Gómez al obtener una beca de intercambios culturales a diferentes ciudades de México, donde pudo establecer contactos con investigadores, antropólogos, titiriteros y maestros de artes plásticas, así como músicos y gentes de teatro, que le aportaron valiosas informaciones y le permitieron desarrollar la dramaturgia del mito, así como el diseño de las figuras y sus atuendos multicolores, a partir de la investigación sobre los personajes representados en los códices mayas y la mitología que articula toda una cosmovisión poética a través de relatos como el Popol Vuh.

El personaje de Teokikixtli (el gran titiritero) realiza un viaje en compañía de un personaje colombiano, Pacho, un campesino, que de algún modo podría ser el alter ego del propio Ciro Gómez, en su recorrido de estudio por las culturas mexicanas.

La segunda obra toma un mito muisca relacionado con las esmeraldas, 'Goranchacha', cuyo relato se encuentra en las crónicas de fray Pedro Simón, como parte de la narración del viaje de Gonzalo Jiménez de Quesada y los demás conquistadores hacia el interior del nuevo reino, cuya principal ejecutoria fue la fundación Santa Fe de Bogotá. Se trata del mito de un guerrero muisca, que al final se transforma en una gran esmeralda que se halla enterrada en algún

lugar de la cordillera en cercanías de Muzo, en momentos en que se impone la conquista española y el héroe permanece oculto para reaparecer algún día y devolverle la dignidad a su pueblo.

Los guerreros que representan valores, sueños y mitos, se convierten en los principales héroes de las culturas precolombinas. Tales guerreros aparecen en las civilizaciones más importantes del mundo americano, entre los mayas, aztecas, incas y también entre los muisca, con la promesa de regresar algún día a salvar a los pueblos del dominio de los colonizadores. Este es, por ejemplo, el caso de Quetzacoatl, en México, cuyo regreso confundieron algunas comunidades indígenas con la llegada de Hernán Cortés y su extraño



séquito de hombres acorazados y a caballo, figuras desconcertantes que parecían llegar de otros mundos desconocidos hasta entonces.

El héroe guerrero también tiene un papel protagónico en las representaciones teatrales que se desarrollaron en los primeros años de la conquista, y fueron descubiertas y traducidas de las narraciones orales de los indígenas, como es el caso del 'Rabinal Ashi', de los mayas, o el drama de 'Ollantay', guerrero inca cuya historia nace del amor del guerrero por una princesa y la ira del inca, padre de la joven, quien los separa y expulsa al pretendiente de su tierra, a la cual sólo volverá tras la muerte del soberano.

Historias semejantes de amor y muerte se repiten con variaciones en la trama, como va a ocurrir también en la tercera y última obra de la trilogía propuesta por Ciro Gómez.

'Antarqui' proviene igualmente de una familia ilustre, pues es hijo del chamán de la tribu y desde niño quiere destacarse en algo y ha ido elaborando un deseo imposible: el sueño de volar. Este sueño se remonta a la antigüedad, varios siglos antes de Cristo y ha recorrido la historia humana dando pie a diversas historias, inventos y creaciones, desde el mito de Ícaro con sus alas quemadas por el sol, como castigo a su ambición y vanidad, hasta las máquinas diseñadas por Leonardo da Vinci, el globo de Montgolfier o finalmente los aviones que han surcado los cielos desde los hermanos Wright a nuestros días.

Sin embargo, el sueño de volar no se limita a la búsqueda de una forma de vencer la gravedad terrestre, sino que también equivale de manera simbólica a lograr una plena libertad de acción, a romper ataduras y realizar deseos insatisfechos, que impone la vida real, y

Los guerreros que representan valores, sueños y mitos, se convierten en los principales héroes de las culturas precolombinas.

para cuya satisfacción se requiere transformar esa realidad.

Un elemento simbólico de esta naturaleza es el que aparece en 'Antarqui, el hombre que podía volar', pues en este caso el vuelo se convierte en la realización del sueño de amor del personaje hacia Estrella, la hija de Inti, el sol, quien lo ha deslumbrado con sus resplandores en la noche. Como en el drama de 'Ollantay', Inti se opone a estos amores y hace que su hija retorne a las profundidades del cosmos, generando como consecuencia que Antarqui muera ante la pena de amor y su alma se transforme en el gran cóndor de los Andes, que no para de volar sobre las cumbres andinas en busca de su amada que titila en la lejanía.

La elaboración de este mito, basado en leyendas ancestrales de los Andes peruanos, y compuestas por el escritor Alberto Valdivia Portugal en su libro 'Revelaciones Indoamericanas', le sirvió a Ciro Gómez para construir una estructura dramática, desarrollando una compleja urdimbre al integrar un conjunto de varias de estas historias.

El propósito de Ciro Gómez, además de completar un ciclo sobre las historias ancestrales de las grandes culturas precolombinas de la América Latina y desarrollar la fábula sobre el viejo sueño del hombre de poder volar, también tiene la motivación de dar rienda

suelta a la imaginación y romper las ataduras que se presentan como permanentes limitaciones a la creación artística, entre las cuales se cuentan las necesidades económicas y la visión un tanto limitada e incluso despectiva que aún se tiene en algunos sectores hacia el arte de los títeres, al considerarlo una expresión menor y limitada de las artes escénicas.

Los aspectos íntimos, los sentimientos de la vida interior del artista, como sucede con las imágenes simbólicas de los sueños, no aparecen de manera directa y literal, sino por medio de metáforas, alusiones y representaciones alegóricas vistas a través de una sublimación poética. En este caso es evidente que el autor reivindica los valores lúdicos de la infancia, su capacidad de crear un amigo imaginario y de llevar a cabo representaciones del mundo que le permitan superar la visión de un adulto acartonado, de un "hombre serio", condicionado por las urgencias de la vida cotidiana y las presiones de la realidad social y económica, hasta convertirse en un arquetipo marcado por los modelos de su clase social, profesión y demás aspectos de su representación como ser mayor y responsable. Un "hombre unidimensional", como diría Marcuse.

En los distintos trabajos de "Hilos Mágicos", incluyendo esta última obra, se pone en evidencia la apasionada defensa de la actividad lúdica con muñecos que realiza el titiritero, de naturaleza muy diferente a los juegos permitidos a los adultos de manera tradicional, como podrían ser los juegos de cartas, el ajedrez o las competencias deportivas, entre otros, planteados con reglas fijas y apuestas e intereses económicos. La libertad de jugar con muñecos, de repre-



sentar otra visión imaginaria del mundo y sus personajes es algo diferente, que los hombres serios miran de reojo con el recelo con el que podrían observar la forma como don Quijote emprende una batalla campal contra los muñecos de Maese Pedro, tomándolos por personajes reales. También en la historia quijotesca las imágenes están trastocadas y tienen otro significado. Los muñecos parecen haber sido cambiados por las artes mágicas de los mismos brujos que hicieron ver gigantes al caballero donde sólo había molinos de viento. El propio titiritero cervantino es un simulador, ya que en realidad se trata del bandido Ginés de Pasamonte disfrazado. Juegos, al fin, de enmascaramientos y simulaciones, de la misma naturaleza que los sueños y la representación teatral.

En la historia de 'Antarqui' también aparecen hechiceros y mutaciones, elementos característicos del cuento popular, como lo señaló en sus estudios el formalista ruso Vladimir Propp alrededor de 1928, planteados en su obra: 'Morfología del cuento', que contempla 31 puntos que se repiten en la mayoría de cuentos populares, como funciones inherentes a la trama y que, aunque fueron formulados en un ámbito local para las historias elaboradas en Rusia, son extensivos a las historias de múltiples regiones, y que también coinciden con elementos de los relatos en los que se basó la obra de Ciro Gómez en muchos aspectos. Veamos:

1. Alejamiento. Uno de los miembros de la familia se aleja

Antarqui lo hace, en compañía de su padre, el sabio Chamán, y al dejar su pueblo la suerte de sus habitantes cae en manos de un malvado hechicero.

Antarqui, el hombre que podía volar, se convierte en la realización del sueño de amor del personaje hacia Estrella, la hija de Inti, el sol.

2. Prohibición. Recae una prohibición sobre el héroe

Antarqui recibe dos prohibiciones: la de volar, condena a la que están sometidos los humanos, y que sólo se romperá con grandes y dolorosos sacrificios, y el amor de Estrella, prohibido por su padre, Inti, el Sol. Para deshacer estas prohibiciones Antarqui tiene que superar variados obstáculos, aún a riesgo de perder su vida, lo que ocurre finalmente.

3. Trasgresión. La prohibición es transgredida

Antarqui burla la prohibición de Inti, buscando a su amada, y es castigado por ello.

De ahí en adelante sigue la enumeración de otras funciones, como *el conocimiento, la información, el engaño, la complicidad, la partida, el viaje, el regalo, la lucha, la persecución, el regreso, el castigo, la boda.*

En distinto orden, estos elementos se repiten con algunas variaciones, sin que importen las diferencias geográficas y temporales. El hecho de aparecer en lugares y tiempos tan distantes como la Rusia del siglo XIX o la América precolombina, nos lleva a pensar; ¿qué hace que el ser humano de culturas y referencias a un pasado

histórico tan diferente coincidan en forma tan asombrosa con los mecanismos y funciones de elaboración de un relato? ¿Estos impulsos, estas operaciones de la mente humana se producen, pues en la mente de cada ser se hallan prefijados algunos rasgos, que emergerán de manera espontánea sin que importen el dónde y el cuando?

Al respecto, el psicólogo suizo Karl Gustav Jung planteó su teoría de los llamados "arquetipos universales", mostrando cómo muchas imágenes oníricas y fantasías que aparecen en religiones, mitos o leyendas, son imágenes ancestrales autónomas, que pertenecen al inconsciente colectivo, como si estuviesen prefijadas en ciertas etapas del desarrollo de la mentalidad humana, caso como una huella que viene inscrita en su configuración genética. El nacimiento, la muerte, el viejo sabio, el héroe, se presentan como arquetipos que no provienen tanto de tradiciones heredadas como de construcciones de la mente que se transforman en materia del relato.

* * *

Con estos elementos, observamos que la obra 'Antarqui, el hombre que podía volar', corresponde tanto las funciones enunciadas por Propp como a los arquetipos de Jung, y en su construcción, Ciro Gómez y su grupo Hilos Mágicos no se limitaron a inventar una obra nacida tan sólo de su propia fantasía, sino que efectuaron un riguroso trabajo de investigación de las fuentes mismas del relato mítico.

Ciro tuvo la oportunidad de conocer personalmente al autor de estas 'Revelaciones Indoamericanas', el abogado, escritor y humanista peruano Alberto Valdivia



Portugal, en un viaje que este hizo a Bogotá, que le permitió trabajar conjuntamente con él en la primera versión sobre la obra de Antarqui. Al profundizar en el estudio de los temas, Ciro Gómez descubrió que cada una de las historias se refería a hechos y sucesos históricos muy distantes entre sí, que él había integrado en el desarrollo de la trama como si hubiesen tenido un mismo marco geográfico y temporal, y por lo tanto, podrían aparecer como un teatro documento de acontecimientos vividos por las comunidades primitivas. Al observar las diferencias, con una admirable honestidad, decidió modificar las referencias exactas, cambiar los nombres y crear personajes simbólicos, que aunque hubiesen partido de una referencia inicial, se transformaron y adquirieron nuevos rasgos, desligados de las fuentes históricas pero integrados al mito y al desenvolvimiento de la historia dramática.

Ya en este punto, la trama se desenvuelve como un largo viaje donde el personaje busca superar sus limitaciones y lograr el sueño de volar, para lo cual debe buscar las claves para realizar sus sueños, encontrando en el camino figuras mágicas y otras temibles, como la gran anaconda y otros animales fantásticos, así como sabios que se encuentran en una gran fortaleza de piedra, cuyo referente es el Cuzco, edificado por Pachacútec, quien le entrega a Antarqui un regalo para los caciques del norte, destino de su peregrinación.

Se trata de un largo viaje de Antarqui desde los Andes peruanos a las tierras de Cundinamarca, en el norte (la actual Colombia) hermoso y verde país bañado por dos océanos. Para poder salir de sus tierras incaicas, Antarqui y su padre, el chamán, piden permiso a su viejo gobernante, quien se los concede. Así inician su recorrido hacia el Cuzco, dejando al gobernante solo, expuesto a los peligros y sin nadie con poderes especiales, capaz de defenderlo. Este hecho despierta las ambiciones de poder del viejo hechicero, quien con la ayuda de su bufón, con figura de cerdo, prepara un bebedizo mágico y por medio de engaños consiguen que el gobernante lo beba, y de este modo el hechicero lo transforma en un guacamayo, con la idea de que otros animales lo puedan devorar, pero el guacamayo emprende el vuelo en busca del chamán y su hijo y logra burlar los planes del maligno usurpador.

Hasta ahí la primera parte de la trama. El pueblo queda sometido a las arbitrariedades de un tirano cruel, sórdido y vengativo, quien no había podido adueñarse del mando

mientras el gobernante tuviera la protección del chamán.

Por otra parte, en la historia paralela de Antarqui y su padre, mientras avanzan en los primeros pasos de su periplo fantástico, el joven descubre a Estrella, quien surgió de una chispa emanada por Inti su padre, el sol, y se mueve por las noches sobre el oscuro telón del firmamento, hasta adquirir una hermosa figura corporal por medio de la metamorfosis de una flor. Antarqui se enamora de ella y la princesa celeste le corresponde. Ahora sólo sueña con hacerla su esposa, pero ella teme la reacción de su padre, quien jamás permitiría una boda con un humano. En este punto se enlazan dos elementos clásicos del conflicto dramático: el deseo y la prohibición.

En este punto la historia se bifurca en dos antagonistas: el viejo hechicero, que se ha apoderado del pueblo natal de Antarqui y su padre el Chamán, y por otro lado el Sol, opuesto a los amores de ese intruso con su hija. Por eso Antarqui busca transformarse en un héroe, con capacidad para romper las limitaciones y poder volar, y así poder llegar al remoto lugar en los cielos donde se encuentra su amada.

Los elementos de la representación escénica responden a un cuidadoso trabajo de diseño de figuras incaicas, las imágenes de animales que establecen contactos, metamorfosis y diversas relaciones con los humanos, como sucede con un cangrejo, que juega con Antarqui al comienzo de la obra, o más tarde el cerdo convertido en su bufón y ayudante por el hechicero, o la guacamaya, en la que el hechicero transformó al gobernante, así como la gran anaconda, la serpiente amazónica y de los grandes ríos americanos, todos ellos animales sagrados o convertidos en mito por las comunidades indígenas. Para diseñar tales personajes, se llevó a cabo un estudio cuidadoso de dibujos en las cerámicas, los telares, los relieves murales y demás formas de la imaginería incaica o de otras culturas del Perú precolombino.

La presencia humanizada de los animales revela la relación profunda de aquellas comunidades precolombinas con la naturaleza, antes de la llegada de los conquistadores. En todos los mitos de América, del norte a sur, se observa esta visión mágica del mundo natural, animales y plantas, que en esta obra juegan un papel crucial.

Antarqui quiere volar al ver la forma como las gaviotas surcan el espacio; juega con un cangrejo. Más tarde,

En la historia de Antarqui también aparecen hechiceros y mutaciones, elementos característicos del cuento popular.





Antarqui, el hombre que podía volar / Teatro Hilos Mágicos / Dirección Ciro Gómez / Archivo particular

Estrella, su amada, surgirá de una flor. El hechicero transforma a un cerdo en su esclavo y le encomienda misiones para ocultar su propia humanidad y poder llevar a cabo sus siniestros planes sin despertar sospechas. Esta interacción entre animales y humanos hace parte de las fábulas, mitos e historias de muchas culturas, pero en este caso los personajes adquieren una personalidad singular por medio de su diseño, la abstracción geométrica de los dibujos incaicos, sus vestuarios y ornamentos, incluidas las misteriosas representaciones zoomorfas de

las líneas trazadas en el desierto de Nazca, Perú, que parecen haber sido concebidas para ser vistas por seres volátiles (¿Dioses? ¿Extraterrestres?), misterio de una civilización perdida que ha dado lugar a toda clase de conjeturas. Entre otros, el escritor suizo Erich Von Däniken en su libro 'Recuerdos del futuro', las considera una prueba de visitas de extraterrestres en la antigüedad. De cualquier modo, en la obra de Ciro Gómez estas líneas misteriosas aparecen dibujadas en un telón, y son un guiño para los espectadores que sepan de la existencia y hayan visto

las fotografías de las inquietantes líneas de Nazca.

Aunque la obra aparece como concebida y representada para toda clase de públicos, en la realidad, no todos pueden ver y comprender las mismas cosas. Como sucede con toda creación compleja y polisémica, la obra permite una gran variedad de lecturas y miradas, desde aspectos narrativos, antropológicos, poéticos, psicológicos, o bien, para seguir la línea del relato, como una simple historia fantástica de teatro de títeres, sin que se conozcan sus referentes, guiños y metáforas.



Para lograr su propósito de contar esta historia que integra varios relatos, Ciro Gómez ha concebido el montaje de su obra para espacios abiertos, a fin de subrayar la libertad de acción y el juego escénico entre actores y muñecos. Al romper la limitación del teatrino (aunque aún aparece como referencia y es el punto de salida y entrada de los personajes, como la skené del teatro griego), no amarra a sus personajes y oculta a los manipuladores, sino que combina las técnicas del Bunraku, como títeres de manipulación simultánea, con los títeres javaneses de varilla y los animales, el sol y la luna, objetos animados por actores y títeres planos que representan a un grupo de habitantes del pueblo de Antarqui y el Chamán, tiranizado por el viejo hechicero.

Cuatro actores muy jóvenes y con gran energía, tres hombres y una mujer, graciosa y versátil, manejan a los distintos personajes asumiendo una actitud neutra, como si fueran invisibles, al modo de los manipuladores del Bunraku, pero en ocasiones, desde el inicio mismo de la obra, encarnan personajes ellos mismos, como los actores que van a oficiar la representación, poniendo en antecedentes a los espectadores por medio de cantos y bailes, para regresar al teatrino e ir contando la historia, a veces ocultos tras el biombo y en otros momentos por delante, al aire libre, en medio de los espectadores.

La función de estreno que yo pude apreciar en un barrio popular, sobre una de las colinas que rodean a Suba, realizada frente a un tablado ubicado en una plazuela con una cancha de básquet, era toda una fiesta, con un concurso de niños disfrazados, en la cual el plato fuerte era la presentación de Hilos Mágicos. Sobre las graderías y alre-

En los distintos trabajos de “Hilos Mágicos”, se pone en evidencia la apasionada defensa de la actividad lúdica con muñecos que realiza el titiritero.

dedor del tablado se escuchaba la algarabía de un numeroso público infantil, desde niños muy pequeños hasta adolescentes y también se hallaba presente un buen número de adultos, madres o parientes de los niños, de estratos medios y populares. Quizá para los más pequeños la representación de hora y media resultaba muy larga, y algunos dejaron de poner atención para dedicarse a sus juegos y a corretear en medio del público. Pero los jóvenes y los mayores siguieron la trama con atención, concentrados sobre todo en la historia del viaje de Antarqui y los peligros que tuvo que sortear, evadiendo el peligro de animales como la terrible anaconda o la airada reacción de Inti, el sol, padre de su amada.

A lo largo de la presentación, no pude dejar de pensar en que aquellas figuras, que hacían parte de nuestra identidad ancestral latinoamericana, aparecían frente a este público espontáneo sin mayor información previa sobre el tema, y de este modo contemplaba los sucesos que se narraban ante sus ojos sorprendidos, como representaciones exóticas, extrañas, de un mundo con el que ya no tenemos contacto directo. Acostumbrados a los superhéroes propuestos por la televisión, los transformers, monstruos o grandes robots diseñados por la televisión americana o japonesa, estas imágenes de la

cultura incaica emergen ante ellos como una novedad, algo extraño y desconocido. Reconstruir el tejido de un imaginario ancestral, roto por el choque de las culturas y la evolución histórica hacia los valores del occidente europeo tiene un gran mérito y un indudable valor cultural e histórico, pero sin duda se enfrenta a la dificultad del reconocimiento y la identificación, como algo propio, que hubiéramos podido guardar como una memoria familiar en nuestro álbum de recuerdos.

¿Tenemos que hacer un complejo viaje hacia unas raíces escondidas en profundidades subterráneas, para volvernos a ubicar en nuestra propia tierra? Los virajes de la cultura, las mutaciones históricas, aparecen como los grandes vendavales que borran imágenes, extirpan recuerdos, acallan las tradiciones orales o las reducen a regiones limitadas, como puede ocurrir en este caso con la sierra peruana, donde aún se habla quechua y estas tradiciones se mantienen vivas.

Sin embargo, es justo considerar que la identidad y la cultura no son ruinas acabadas, sino agentes dinámicos que van configurando el imaginario de cada comunidad y cada época, en un juego simultáneo de tradición e innovación, que logre mantener un equilibrio entre estas dos fuerzas. Por lo tanto, tiene un gran sentido y es muy importante traer a los escenarios del presente estas historias y estos personajes, para devolverle a los pueblos las raíces, que aunque fueron dolorosamente cortadas por la expoliación, el saqueo y las prohibiciones, para imponer otros valores y objetos de culto, ahora estas historias y personajes tienen una nueva oportunidad de renacer, como el mito de Quetzacoatl o la



historia de Goranchacha, una hermosa esmeralda escondida bajo la tierra cuya reaparición contribuye a reconstruir el tejido de la historia ancestral.

El desarrollo final y las conclusiones de esta historia plantean aspectos humanos y artísticos de gran contenido emocional, que los mismos titiriteros no pueden ocultar y expresan, ya no sólo como sombras que mueven objetos y criaturas animadas, sino en situación de personajes con sentimientos y reacciones emanadas de lo que ocurre en escena. Es un juego metafórico, es verdad. Se trata de una obra de títeres, pero también, un desarrollo del conflicto sobre el escenario, donde se debaten los grandes temas del amor, el poder, la vida y la muerte, que son la esencia del drama humano desde tiempos inmemoriales.

Cuando muere el viejo gobernante de la tribu, convertido en guacamayo por el hechicero, sentimos una primera pérdida que deja una huella dolorosa sobre Antarqui y su padre el Chamán. A diferencia de los dibujos animados tradicionales, en los cuales los personajes sobreviven y emergen sanos y salvos de las caídas, golpes o trampas más terribles, en esta historia de Antarqui los personajes están sometidos a la misma suerte de los mortales: padecen y mueren como ellos, y también el goce se presenta como una estrella fugaz, como ocurre en nuestras vidas.

Este aspecto de la naturaleza humana, sus padecimientos y su muerte, están representados por los títeres y asumido con emoción por los titiriteros, que no pueden ocultar sus sentimientos cuando se producen situaciones trágicas. La primera actitud de los actores titiriteros al salir a escena es la del canto y el baile, para convocar la fiesta que dará lugar al relato ancestral. Antarqui aparece primero sobre el teatrino, y luego sale y camina frente al público, en una acción simultánea de cada paso, manejada por dos manipuladores, que marcan con cuidadoso detalle la forma como marcha el personaje, como va dando cada paso, sometido a las leyes de la gravedad, con los pies muy bien asentados en la tierra. Cuando por fin Antarqui puede volar, los titiriteros lo impulsan hacia arriba y flota en una danza aérea, imitando el vuelo de las gaviotas y parecen divertirse con él,



Los elementos de la representación escénica responden a un cuidadoso trabajo de diseño de figuras incaicas.

como los niños con sus juguetes. Pero cuando el héroe muere al final de la historia, los titiriteros asumen una actitud compungida: la joven que interpretó a Estrella camina con paso lento y un gesto grave, asumiendo el duelo con una actitud emotiva. También los titiriteros están sometidos a las emociones que genera la obra y no pueden dejar de señalar la tristeza y melancolía ante la fragilidad de la vida humana.

Sin embargo, al final también hay un salto mágico, una especie de metamorfosis metafísica, en el momento en el que el espíritu de Antarqui, el héroe fallecido, se transforma en el cóndor de los Andes y emprende su vuelo majestuoso por los cielos de la fantasía. Aquí aparece otro rasgo del estilo de *Ciro Gómez* y su grupo *Hilos*

Mágicos: un canto a la ecología, en homenaje a un símbolo de nuestra gran riqueza alada: el cóndor, ave sagrada de los incas y tema recurrente de uno de los más destacados pintores colombianos, *Alejandro Obregón*.

Valga esta referencia para destacar el cuidado, la calidad del diseño, el colorido, la música y la excelente puesta en escena realizada por *Ciro Gómez* con esta obra, en la que cuatro actores logran recrear ante nuestros ojos todo un mundo mágico, la cosmovisión de una cultura ancestral, una aventura en busca de dar vuelo a la imaginación, que se convierte, sin duda, en una de las creaciones más importantes de las artes escénicas colombianas en los últimos años. •



El plan quinquenal de teatro: y ¿qué de los públicos?

Por: Alberto Sanabria*

*Investigador en políticas culturales,
crítico de teatro y actualmente
subdirector legal y financiero de
FUNDALECTURA

INTRIGADO, INQUIETO,
PERPLEJO, EL AUTOR SE
PREGUNTA POR EL LEGÍTIMO
LUGAR DEL PÚBLICO EN LAS
ÚLTIMAS DISPOSICIONES
DEL MINISTERIO DE
CULTURA FRENTE AL
DEVENIR DE LA TOTALIDAD
DEL FENÓMENO TEATRAL
COLOMBIANO, Y MUESTRA
LAS INCONSISTENCIAS,
DEBILIDADES Y OMISIONES EN
UN ASUNTO CRUCIAL PARA
SU DESARROLLO.

El Plan Nacional de Teatro 2011-2015 – Escenarios para la vida¹, lanzado hace algunos meses por el Ministerio de Cultura, “resultado de un proceso de concertación entre los diferentes agentes que conforman el campo teatral colombiano”, entre los que se mencionan las instituciones públicas responsables de promover la cultura, las instituciones formadoras y el Consejo Nacional de Teatro, vuelve a caer en la gran falencia que han sufrido los anteriores esfuerzos planificadores

del sector: ignorar a los públicos como parte fundamental de la estrategia.

Me he referido a los públicos, con el propósito de hacer hincapié en que, si queremos dar un paso en la construcción de las políticas culturales, no podemos seguir considerando al público como una masa uniforme o como el “receptor de cultura”, errónea expresión que quedó estampada en el artículo 2º de la Ley General de Cultura, y que de alguna manera ha contribuido

¹ Este Plan se puede consultar en la página del Ministerio de Cultura en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=39309>



a que el consumidor de bienes y servicios culturales sea considerado como el actor anónimo, pasivo y acrílico, el invitado de piedra.

Lamentablemente esta concepción del público parece ser la orientación del plan de teatro, en cuyo objetivo general, este actor parece ser el gran ausente.² En dicho objetivo se reitera la necesidad de fortalecer las agrupaciones, organizaciones y los creadores, pero no se menciona al otro extremo de la relación escénica, o al “lado oscuro de la sala”, como denominó la mexicana Lucina Jiménez al lugar del público en una de sus obras dedicadas a estudiar este importante tema.³

Las menciones al público en la parte diagnóstica del plan son de una gran generalidad, y de las cifras citadas no se deduce si hay o no necesidad de trabajar en estrategias para el incremento de los públicos. Se utiliza la expresión “formación de públicos” pero no se sabe exactamente a qué alude, si se refiere a acciones pedagógicas o de mercadeo o a estrategias enfocadas a hacer que más población se interese por el teatro. Parece que al respecto no hay ninguna claridad.

En ese diagnóstico, el subtítulo “Proyección y apropiación social del teatro” hace pensar que el documento sí hablará de los públicos, pero el apartado sólo se referirá a algunos procesos de circulación y concretamente a los incontables festivales de teatro.

En cuanto a los números, se

² El objetivo del Plan Nacional de Teatro es “contribuir a consolidar los procesos artísticos teatrales y demás prácticas que le corresponden mediante el diseño de estrategias que permitan fortalecer las agrupaciones, organizaciones y en general a los creadores teatrales del país”.

³ Jiménez, Lucina. “Teatro y Públicos: El lado oscuro de la sala”. Escenología, México, 2000.

No podemos seguir considerando al público como una masa uniforme o como el “receptor de cultura”, errónea expresión que quedó estampada en el artículo 2º de la Ley General de Cultura.

habla de 1.715.000 espectadores (podemos deducir que al año en las 93 salas concertadas que había en el país en 2009, cifra que llega a 3.500.000, si se incluye el público asistente a las actividades que se realizan fuera de las salas”. También se habla de un índice de ocupación del 74,23%. Parecería que las salas concertadas viven casi llenas a juzgar por las cifras. Una realidad muy diferente se puede percibir cuando visitamos las salas y vemos que hay funciones que se realizan con mucho menos del 50% del aforo.

No hay cifras de 41 salas reportadas en el documento que no son concertadas y que pertenecen a entidades públicas en su mayoría. Mucho menos hay información sobre cifras en espacios abiertos.

Fuera de esas referencias, el documento no nos permite hacer un diagnóstico sobre el estado del público teatral en el país y en forma comparativa en las diferentes ciudades y municipios del país. Por eso tampoco vemos que el público sea una preocupación del Plan.

Ni siquiera se contemplan preguntas como ¿cómo captar y desarrollar nuevos públicos?, ¿cómo aumentar la frecuencia de asistencia del público habitual?, ¿cómo hacer que el teatro forme parte

de la vida de las personas y hagan parte del tejido social?

Si esas cuestiones se hubieran planteado, el Plan hubiera aterrizado en preguntas más profundas como ¿cuál es la tipología de los públicos en el país?, ¿cuál es su grado de conocimiento de las artes escénicas?, ¿qué importancia le da la población al teatro?

Si queremos “consolidar los procesos artísticos teatrales y demás prácticas que le corresponden” y “fortalecer las agrupaciones, organizaciones y en general a los creadores teatrales del país”, es fundamental que volteemos la cabeza hacia los públicos, actuales y potenciales, y empecemos a comprenderlos, con estrategias claras que incluyan diferentes contextos sociales, entre los cuales son importantes las instituciones educativas en todos los niveles y las familias, así como los medios masivos de comunicación.

A estas estrategias de acercamiento a los públicos debemos agregar sistemas idóneos de medición que den cuenta de que todos los esfuerzos realizados en la profesionalización de los artistas, en el mejoramiento de la calidad de las obras y los espacios escénicos y en el aumento de las inversiones públicas, está redundando en una mayor apropiación social del teatro en todas sus modalidades y géneros. •



Dentro del Programa Distrital de Estímulos 2011, el Instituto Distrital de las Artes de la Alcaldía Mayor de Bogotá, convocó al Primer Concurso de Periodismo Teatral “Teatro en la mira”, al que se presentaron 26 concursantes. El estímulo ofrecido por IDARTES, para los dos primeros puestos, fue de un millón de pesos para cada uno. Los tres finalistas recibirían el reconocimiento a su trabajo de una forma más simbólica: la publicación de sus críticas en la Revista Teatros. El jurado estuvo compuesto por Liliana Vélez, editora de la Revista Numero, en donde se publicarán las dos críticas ganadoras, Sandro Romero Rey, crítico de teatro y Enrique Pulecio, editor de Teatros. Presentamos los tres textos finalistas.



DEL OTRO LADO DE LA PENUMBRA

Crítica sobre 'El funeral de las arañas' del Teatro Quimera

Por: Yira Paola Plaza O'byrne*

*Periodista egresada de la Universidad de Antioquia

IncurSIONO en la difusa noche de dónde surgen todas las preguntas ¿quién soy?, ¿hasta dónde podré llegar?, ¿por qué estamos aquí? Se abre un pequeño campo de luz desde donde emergen los actores de 'El Funeral de la Arañas', una adaptación que el Teatro Quimera hace de la obra 'Viaje a la Penumbra' de Jorge Díaz.

Este es el inicio del viaje. En el fondo de un vagón surge el encuentro de dos desconocidos; el tren que los lleva no conduce a ninguna parte. Uno de ellos, El viajero, quiere ostentar una pulcritud maniaca y asume una postura rígida con la que se entrega al oficio de recortar y ordenar piezas de periódicos. Mientras El otro, un personaje expansivo aparece en el vagón donde el viajero va solitario, lo arrincona con su vehemencia y sus preguntas, con su risa estentórea y con la impertinencia de sus comentarios incómodos, con los que empieza el duelo verbal. Si al inicio El viajero decide mantenerse inmutable ante las provocaciones de El otro, luego con la marcha del tren éste induce al enfrentamiento, entre frases filosas, comentarios urticantes y preguntas provocadoras.

Las apariencias de los personajes resultan engañosas en un ambiente que lleva a pensar en algunos

momentos que habrá una víctima y un victimario. Cada vez que el tren atraviesa un túnel hay una penumbra donde los personajes intercambian sus roles. En realidad lo que hacen es develar su verdadera personalidad. El inocente coleccionista de periódicos es ahora el violento, el transgresor, mientras *El otro* aparece arrinconado como su víctima.

Los dos actores de 'El Funeral de las Arañas' logran con audacia envolverse en ese juego existencial y de desenmascaramiento que propone Jorge Díaz. Las actuaciones de Fernando Ospina y Fernando Pautt presentan con enconado realismo la ambigüedad de la conciencia y el comportamiento humano, y lo logran al tiempo que en medio de las más evidentes contradicciones, los dos personajes se vean reflejados el uno en el otro.

La tensión del diálogo de dos personajes que hace un momento eran unos desconocidos a punto de matarse, nos lleva a preguntarnos por el sentido de una realidad donde nuestras propias contradicciones nos convierten en alguien que aún no sabemos que somos. La pieza no admite una sola lectura, por el contrario, suscita múltiples sensaciones producto de esa ausencia de límites entre apariencia y realidad

en la que la obra se desarrolla. Es ahí, en lo difuso, en el lado penumbroso donde la inocencia y la perversión son más cercanas que contrarias. Al final, cada quien atraviesa su propia penumbra y se descubre. •



[concurso]

TÍTERES PARA LOS TIEMPOS QUE CORREN

Crítica sobre 'El Fondo del Río' del grupo Los Animistas

Por: Oskar Miguel Corredor Amaya*

*Psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia. Se ha desempeñado como profesor universitario, actor, locutor, radioactor y realizador de audiovisuales. Narrador oral desde el año 1990.



'El Fondo del Río' obra de títeres del grupo *Los Animistas* fue ganadora de la convocatoria *Estímulos a la Creación 2011* y se presentó en la sala La Libélula Dorada el miércoles 9 de noviembre dentro de la programación del VII Festival de Teatro de Bogotá.

El público asistente disfrutó de una obra amena, portadora de un claro mensaje ecológico que apunta hacia la explotación racional de los recursos naturales, narrado desde un punto de vista étnico localizado: el de Francisco, un sencillo pescador artesanal afrocolombiano, eternamente enamorado de su mujer y dispuesto a dar la vida por su pequeña hija, dueño de una emotiva relación con su padre –símbolo de la sabiduría tradicional de la comunidad- y una cordial amistad con sus colegas pescadores. Este personaje, prototipo del colombiano de provincia (representado en nuestra psique

colectiva como honesto, querido y trabajador) es poseedor de una vena poética irreductible, un sentido del humor presente aún en las coyunturas más difíciles y un contacto directo con la naturaleza de la cual deriva su sustento, a la que percibe no sólo en términos instrumentales sino como un gran macroorganismo al que hay que amar, cuidar y respetar, pues de su equilibrio depende también la existencia humana. La obra es escrita y dirigida por Javier Gámez uno de los dos Animistas, quien realiza la manipulación de los marottes (o títeres de varilla) junto a Víctor Pérez.

Probablemente la mayor debilidad del montaje reside en la estructura general del texto, pues cuando la función termina queda en el aire cierta sensación de obra inconclusa, debido a que los conflictos centrales que plantea la historia (la migración de los peces al fondo del río que trae como consecuencia la escasez de alimento para la gente de la región; la minería intensiva que contamina de forma inmisericorde las cuencas fluviales versus la explotación sostenible) no se resuelven de un modo definitivo. Por amabilidad de los habitantes del río, la familia de Francisco obtiene un solo pez que calmará el hambre de hoy, la necesidad inmediata, pero deja flotando en la cabeza del

espectador la pregunta incómoda *¿y mañana qué?* Por otra parte Francisco, cual Quijote del Pacífico, es apaleado en un combate literal contra la industria minera que explota el oro y contamina el río. Industria 1 – Ser humano 0, triste marcador definitivo de un cotejo desigual. Mal augurio para una generación que intenta recuperar algo del equilibrio perdido.

Hemos apreciado un montaje con unos títeres bellamente elaborados y manipulados con buena técnica (que podría precisarse aún más), un manejo limpio de las luces, una banda sonora variada aunque orgánica, un trabajo de voces que se vería enriquecido al incluir un tercer titiritero o titiritera en el equipo y un texto que nos habla de un autor con un talento evidente para elaborar diálogos y para plantear escenas con humor y contenido poético. •



EL CIRCO NACIONAL

Critica sobre 'La patria boba' del Teatro Ciclo Vital

Por: Nelson Octavio Martínez Usaquén*

*Psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia, con estudios en Literatura y Cineclubismo. Guionista y Director del cortometraje *Vidas Ocultas* (cine ciego)



Por el título 'La patria boba' del colectivo Teatro Ciclo Vital -conformado en el año 2004-, se podría vaticinar un montaje tradicional y con evidente contenido político.

Una obra como 'Guadalupe años sin cuenta' o 'Mujeres en la guerra' o, tal vez, una sátira a la sociedad contemporánea como el montaje: 'De Caos y Deca Caos' que pretendía mirar nuestra realidad actual como un reflejo de lastres no superados.

Lo que primero llama la atención es el escenario: una carpa negra en medio del patio de la vieja, pero bien conservada casona del Teatro Taller de Colombia. Ya sea por las necesidades del lugar o porque se pensó voluntariamente, dicha carpa anticipa mucho de lo que se viene. Ya en el escenario, predominan las luces rojas y el tono oscuro

con un notable calor acumulado quizás por los reflectores.

Empieza entonces a desarrollarse un circo bastante peculiar, donde resaltan el montaje riguroso y una muy buena coordinación entre música e imagen. Es un espectáculo completo que incluye, danza contemporánea, parlamento tradicional, e interacción con el público, pero que más que entretener, cuestiona, interroga, sugiere. Se hace un recorrido por los momentos históricos más crudos del país: la masacre de las bananeras, el 9 de abril, las desapariciones de siempre. Todo en un tono satírico y fiestero: la muerte y el poder armado andan en zancos. El pueblo que está en el rebusque y "en la olla", hace malabares con cantinas y sartenes, mientras las mujeres, lo hacen con sus hijos, representados

en muñecos de la Fábrica Nacional, probablemente. La pieza transcurre en forma esquizoide: por un lado los malabares, trabajos de trapecio y tela acrobática (*Tissue*), las voces regionales y los chistes. Por el otro, la dureza del contenido, la oscuridad y la angustia que no se pueden ocultar. Hay un momento muy dicente: cuando pasan la chicha entre el público. Con los actores convidando a los reticentes, que finalmente aceptan. No es difícil ver reflejado allí a un país metido en el fandango mientras la muerte le ronda en el cogote. Es un espectáculo que acierta en su propuesta: ya no es el teatro de sala re-cargado de costumbrismo sino la dinámica de mezclar la actuación con el arte circense, la música del himno nacional, y los "voladores" verdaderos que rompen la tranquilidad de esa tarde de domingo en La Candelaria.

La obra produce sensaciones encontradas: hay quienes salen radiantes comentando la parte circense y a otros les gusta más la recuperación de la memoria colectiva. Pero ninguno queda indiferente. Al salir, unos y otros se encuentran con la imagen de postal del histórico sector como proscenio de la capital, y se van dispersando poco a poco en ese, su cotidiano escenario. •



Directorio de Salas Concertadas en Bogotá

CASA DEL TEATRO NACIONAL

Daniel Mikey | Carrera 20 N° 37-54 | Tel. 3230273/74/75

CASA TEATROVA

Carlos Parada | Calle 24 N° 4A-16 | Tel. 336 2401 - 561 4582

CENTRO CULT. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Hugo Afanador | Calle 13 N° 3 - 17 | Tel. 4825627

CORPORACIÓN COLOMBIANA DE TEATRO

Patricia Ariza | Calle 12 N° 2-65 | Tel. 3429621 - 2843051

DITIRAMBO TEATRO

Lucero Elizabeth Rodríguez | Calle 45A N° 14-37 | Tel. 2326440 - 2870425

FUNDACIÓN CULTURAL CHIMINIGUAGUA

Yesid Ovalle | Carrera 16 A N° 1 - 57 | Tel. 7769287 - 7809216

FUNDACIÓN EL CONTRABAJO

Héctor E. Escamilla | Carrera 61 N° 62 - 05 Sur | Tel. 7280256

FUNDACIÓN ERNESTO ARONNA

Myriam de Aronna | Carrera 20 N° 46 - 19 | Tel. 2877540

FUNDACIÓN ESCENA COLOMBIA

Juan Ricardo Gómez | Calle 57 N° 17-13 | Tel. 2550592

FUNDACIÓN JAIME MANZUR

Jaime Manzur | Calle 61 A N° 14 - 48 | Tel. 2496283

SALA ACTORES

Mª Eugenia Penagos | Calle 46 N° 28 - 30 | Tel. 2442579 - 5434177

TEATRINO DON ELOY

Carlos Arturo Moreno | Calle 20 N° 10B -36 | Tel. 2391822

TEATRO ACTO LATINO

Sergio González | Carrera 16 N° 58A - 55 | Tel. 3450514

TEATRO BARAJAS

Jairo Barajas | Carrera 22 N° 56 - 40 | Tel. 3463582 - 2103639

TEATRO LA CANDELARIA

Santiago García | Calle 12 N° 2 - 59 | Tel. 2863745

TEATRO ESTUDIO CALARCÁ TECAL

Krísputo Torres | Calle. 13 N° 2-70 | Tel. 3341481

TEATRO EXPERIMENTAL LA MAMA

Eddy Armando Rodríguez | Calle 63 N° 9 -60 | Tel. 2112709

REVISTA TEATROS ABRE LAS PUERTAS A SUS COLABORADORES.
LOS INVITAMOS A HACER PARTE DE LA REVISTA. ENVÍENOS
SUS TEXTOS (ARTÍCULOS, ENTREVISTAS, ENSAYOS, NOTAS,
SEMBLANZAS) Y ESCRIBA CON NOSOTROS LA HISTORIA DEL
TEATRO COLOMBIANO: REVISTEATROS@YAHOO.COM

Ciro Gómez | Calle. 71 N° 12-22 | Tel. 2101097 - 210 1092

Guillermo Delgado | Carrera 6 N° 54 - 04 | Tel. 2485729

Jaime Arturo Gómez | Carrera 13 N° 61-24 Int. 6 | Tel. 2465746 - 2495157

Ricardo Camacho | Calle 13 N° 2 - 44 | Tel. 2813516

Ricardo Camacho | Carrera 11 N° 61 - 80 | Tel. 2171988

Daniel Mikey | Calle 71 N° 10-25 | Tel. 2174577

Daniel Mikey | Calle 95 N° 30-13 | Tel. 2570893

Jorge Prada | Calle 70 N° 19 - 40 | Tel. 2179240

Hernando Parra | Calle 70A N°11-29 | Tel. 3132249

Jorge Vargas | Calle 10 N° 0 -19 Este | Tel. 2835189

Norberto Villada | Carrera 15 bis N° 39-39 | Tel. 3382045

César Álvarez | Carrera 19 N° 51 - 69 | Tel. 2498658

1

Memorias de lo efímero

Algunos aspectos de la escenografía en el nuevo teatro

Territorios titiriteros

Escenografía en el teatro al aire libre

Entrevistas a escenógrafos y directores escénicos

Fernando Peñuela y su última tras-escena

Teatro La Candelaria. Nadie le quita lo bailao

17

