

# Teatros

Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá

{ MARZO / MAYO 2012 }

18 | *la construcción  
del personaje*





El Quijote / Teatro La Candelaria / Dirección Santiago García / Fotografía Sandra Zea

TEATROS

Revista de la comunidad teatral de Bogotá  
Carrera 25 # 50-27 Of. 102  
E.mail: revisteatros@yahoo.com  
Número: 18  
marzo - mayo 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 Grisales

DIRECCIÓN

Sergio González León  
COORDINACIÓN EDITORIAL  
Hernando Parra Rojas  
EDITOR  
Enrique Pulecio Mariño  
DISEÑO GRÁFICO  
Ana Delgado

COLABORADORES

Enrique Pulecio  
Pedro Miguel Rozo  
Juan Carlos Agudelo  
Ángela Valderrama  
Iván Darío Álvarez  
Misael Torres  
Juan Carlos Grisales  
César Badillo  
Sandro Romero  
Gilberto Bello  
Juan Carlos Moyano  
Alberto Sanabria  
Hernando Parra

PORTADA

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

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

César Álvarez  
Hernando Parra  
Sergio González León  
Kadir Abdel  
Héctor Escamilla

ISSN 1900-3005

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



Aunque existe una gran cantidad de bibliografía, testimonios y documentación acerca de la noción de personaje en la historia del teatro universal, siempre serán bienvenidas las reflexiones acerca del tema. A lo largo de los siglos, tanto en oriente como en occidente, han sido múltiples, variados y disímiles los puntos de vista desde los cuales se ha examinado este concepto. Sin embargo, vale la pena preguntarse ¿cuál es el aporte del teatro que se hace en el país a la discusión? ¿Cómo hemos asimilado, apropiado y resignificado el concepto? ¿Tenemos una teoría propia acerca de la construcción del personaje?

Visto desde esta perspectiva, resulta interesante visitar el tema, pues nuestro teatro, desde sus prácticas, en los distintos sectores que lo componen y en sus variados contextos y formas, ha desarrollado propuestas de gran valor que, sin lugar a dudas, han determinado en gran medida su evolución y avance.

En este número de la Revista Teatros, el lector encontrará las reflexiones de seis teatristas que dibujan con la certeza y maestría que ofrece la experiencia, los lineamientos de unas posibles definiciones y procedimientos, los cuales son de un valor incalculable, ya que cumplen con la difícil tarea de sistematizar

los hallazgos encontrados en la práctica con el valor de aportar sustancialmente al debate sobre las nuevas formas de teatralidad y de performatividad.

Seguidamente, en este ejemplar, de la mano de Sandro Romero, realizamos un tributo a la vida y obra de un luchador incansable, Eddy Armando Rodríguez, recientemente fallecido. Asimismo, presentamos un ensayo sobre Antonin Artaud por Juan Carlos Moyano y un homenaje, a cargo de Gilberto Bello, al Teatro La Libélula Dorada en sus 35 años.

Cerramos la presente edición con dos artículos sobre política cultural, uno sobre la ley del espectáculo público, escrito por Alberto Sanabria y, el otro, sobre la pertinencia y actualidad del reabierto programa Cultura en Común. •

## **4 dossier / 4**

*Esbozo sobre algunas características del personaje clásico*

Por Enrique Pulecio

*Tres mitos sobre la construcción del personaje*

Por Pedro Miguel Rozo

*La creación del personaje en el teatro gestual*

Por Juan Carlos Agudelo y Ángela Valderrama

*El títere como personaje*

Por Iván Darío Álvarez

*El actor festivo*

Por Misael Torres

*Cuando el cuento es el personaje*

Por Juan Carlos Grisales

*El actor y sus otros*

Por Cesar Badillo

## **44 in memoriam**

*La muerte y la vida de Eddy Armando*

Por Sandro Romero

## **46 panorama**

*Santiago García: Embajador mundial del teatro*

## **48 aniversario**

*Planeta Libélula*

Por Gilberto Bello

## **50 ensayo**

*Antonin Artaud: hijo de dios y primo del diablo*

Por Juan Carlos Moyano

## **68 debate**

*El teatro y la ley del espectáculos públicos*

Por Alberto Sanabria

## **72 análisis**

*Cultura en común: los escenarios para tejer la cultura con la gente*

Por Redacción Revista Teatros

## **76 libros**

*Títulos y solapas*

Por Hernando Parra





# Esbozo sobre algunas características del personaje clásico

El personaje es cuestión central en el arte dramático. Su representación y su creación son conceptos aquí trazados con mano rápida para ubicarlos dentro de un contexto general y universal.

**Por Enrique Pulecio**

\*Editor de la Revista Teatros

*Aristóteles* denominó "carácter" al personaje y lo redujo a la condición de su acción. Una cierta línea de la dramaturgia clásica mantiene aún ese concepto: el personaje es lo que hace. Sabemos que es una fórmula que simplifica y reduce el espesor de un carácter a sus acciones que por sí mismas nada explican en términos psicológicos. Llamamos personaje en sentido clásico, a todos aquellos caracteres que les han dado vida a individuos posibles creados por un autor que expresen la condición humana en sus múltiples manifestaciones, desde la antigüedad hasta nuestros días. El personaje ha tenido momentos gloriosos con los grandes dramaturgos, épocas de opacidad y de tránsito, también de impugnación y negación como en la actual. Pero ha sobrevivido y muy

probablemente sólo morirá cuando el hombre desaparezca de la tierra.

Han sido muchos sus avatares. En cada cultura y en cada época encontramos una manifestación y una encarnación del mismo concepto. Una historia y una antropología del personaje darían cuenta de sus múltiples transformaciones. El teatro comenzó, precisamente, en el momento en que sobre la escena pasó de uno a dos el número de los actores, es decir con el diálogo de los personajes. Desde entonces no ha dejado de encarnar al espíritu humano en su más amplia y demente variedad. Y es que su condición es esa: la de representar a la humanidad sin límites ni distinciones morales, sociales, intelectuales o psicológicas.

Para muchos es la razón de ser del drama. Para otros sin él no hay





teatro. No obstante su aparente obviedad, Patrice afirma que es la noción que “presenta las mayores dificultades teóricas”. La primera que señala se refiere a su etimología, ya que el personaje deriva de la *persona* que es *máscara*. Del actor que interpreta sobre el escenario se pasa al personaje mediante “una inversión”, ya que según este autor el personaje va a identificarse cada vez más con el actor que lo encarna y cuya culminación se encuentra en el gran actor del romanticismo europeo, una especie de héroe.

Después vendrá una cierta racionalización en torno al concepto, debida tanto al Renacimiento italiano como al Clasicismo y el Iluminismo francés.

Así surgen las definiciones generales del carácter desde el punto de vista moral y psicológico, dando lugar a los tipos, propiedades más universales que individuales. Sólo después de los siglos XVIII y XIX con el nacimiento y ascenso de la burguesía, el personaje cobra sus derechos individuales. Representa hombres particulares, y con las ciencias sociales su definición es una necesaria consecuencia del medio. En el siglo XX, con las obras dramáticas de Samuel Beckett, da un giro inesperado con el que se inicia cierta tendencia hacia su disolución actual. Los estructuralistas intentaron dar un nuevo giro al concepto, cuando lo sacrificaron en nombre de una nueva teoría, la del actante que lo sobrepasa. En esta noción, el personaje no es necesariamente un individuo, puede encarnar una fuerza social, moral o psicológica. La evolución del término puede entenderse, casi gráficamente, a través de las siguientes identidades elaboradas por Pavis en su Diccionario del teatro:

### De lo particular a lo general

Individuo	Hamlet
Carácter	El misántropo
Actor	El Enamorado
Rol	El Celoso
Tipo	El Soldado
Estereotipo	El criado pícaro
Alegoría	La muerte
Arquetipo	El principio del placer
Actante	Búsqueda de un beneficio

En términos generales, por no decir escolares, el personaje clásico encarna a un ser de ficción de existencia

posible y, dependiendo del tipo y género de la obra, una de sus reglas de oro ha de ser la verosimilitud, ya que se trata de crear la ilusión de realidad gracias a

un cierto número de elementos con los cuales el personaje se construye.

En la definición del personaje clásico, Lajos Egri recomienda definir aspectos relacionados con tres condiciones básicas: lo fisiológico, lo sociológico y lo psicológico. Según Egri dentro de la primera categoría el autor debe definir el sexo, la edad, las características físicas, los defectos y herencia.

Para el aspecto sociológico menciona la clase social, el tipo de ocupación, educación, vida de hogar, coeficiente intelectual, religión, raza, nacionalidad, posición que desarrolla en la comunidad, filiación política, pasatiempos y manías.

En cuanto a las características psicológicas, Egri enumera las siguientes: vida sexual, normas morales, premisa personal, ambición, contratiempos, primeros desencuentros, temperamento, actitud hacia la vida, complejos, extrovertido, introvertido, facultades, cualidades.

Es claro que este programa con sus clasificaciones, hoy bastante anticuadas, están orientadas hacia el estudiante o el futuro dramaturgo antes que pretenda definir de una manera teórica una fenomenología del personaje. Son elementos referenciales y atributivos de utilidad primaria para la escritura dramática. Como quiera que sea se trata, por esquemática que se ofrezca su elaboración, de la necesidad de dar a conocer individuos que nos expliquen sus relaciones consigo mismos, con el mundo y con los demás de una forma coherente, con las particularidades de su carácter, pero advierte, preservando las zonas oscuras y de misterio propias de todos los seres humanos.

Por otra parte uno de los principios rectores en la identificación de un personaje sobre la escena, se atribuye a la unidad con que ha sido construido, lo que no significa que no posea contradicciones o que no incurra en actos imprevisibles. Siguiendo la misma lógica expositiva debemos señalar que el personaje clásico siempre ha poseído ciertas características formales que funcionan como propias dentro de su mundo. Así el sistema del personaje se deriva de las relaciones que establece con otros personajes, el papel que desempeña dentro de la acción que desarrolla la obra y las oposiciones que establece con los demás, lo que da lugar a su posible dialéctica que puede prolongarse en su propio carácter binario, o “una intersección

## Una historia y una antropología del personaje darían cuenta de sus múltiples transformaciones.





de propiedades contradictorias”, como la llama Pavis.

Cuando Brecht enuncia su principio del “extrañamiento” está desdoblado el personaje “binario” en dos: el personaje representado y el actor que lo representa, cuyo inmediato efecto es la imposibilidad de que el espectador se identifique con la totalidad o con una de las partes. De aquí a que al brechtiano se le llame teatro “no-aristotélico”, en su neutralización del proceso de identificación que lo ha de llevar a la catarsis. Pero como escribe el autor del Diccionario del teatro, no se trata de la abolición del personaje, sino de su redefinición. Por otra parte

una de las funciones capitales de los personajes es la articulación de valores, los propios del dramaturgo que los expresa consciente o inconscientemente, valores declarados en tres niveles: psicológicos, simbólicos, míticos o filosóficos.

Un esbozo como éste sobre algunas formulaciones acerca del personaje clásico no estaría completo si omitiéramos su contraparte y su razón de ser: el público. Desde el nacimiento del teatro, con la formulación de Aristóteles acerca de la catarsis que el teatro debe provocar en el público por acción de la identificación del espectador con el sufrimiento del héroe, a la

que ya hemos aludido, el personaje existe a partir de un espectador que lo observa y en quien se va a reflejar su condición trágica. Así el personaje es un “otro yo” en potencia que permite la proyección de los deseos o de los temores profundos del espectador. También suele decirse que el personaje es “un espejo” que permite al público comprender mejor los mecanismos del alma humana. Así los personajes ayudan a la sociedad a comprender verdades psicológicas no siempre bien comprendidas, lo mismo que aspectos morales, los gustos diversos, convenciones y transformaciones de cada época. •



# *tres mitos sobre la construcción del personaje*



El personaje no sólo es ese individuo ficticio creado por un autor, pues en su construcción participan también el actor y el director de la obra. En este texto Pedro Miguel Rozo revisa y analiza los tres ejes sobre los que se ha creado la noción de personaje en la historia del teatro: la acción, el valor moral y su transformación.

**Por Pedro Miguel Rozo\***

**\*Dramaturgo, actor y director.**

*La construcción* del personaje es un proceso creativo que involucra de igual manera tanto a actores como directores y dramaturgos. Todos desde su rol se plantean preguntas muy similares para tratar de dilucidar la esencia de lo que sería dramáticamente más interesante para la pieza.

Tales preguntas, naturalmente dependerán de los preceptos estéticos del creador que corresponden a su bagaje, bien como teatrista empírico o académico. Por más que en cada proceso creativo tratemos de librarnos de nuestros prejuicios para emprender un viaje hacia lo desconocido, éstos inevitablemente afloran. Los creadores somos siempre portadores de una tradición que adquirimos por medio de referentes de los que muchas veces no somos conscientes. El sentido de reflexionar alrededor del teatro y sus componentes estéticos, tendría por lo tanto, la función de adquirir conciencia sobre las herramientas que estamos empleando para la creación y de este modo, poder decidir de una manera más responsable, hasta dónde estamos dispuestos a perpetuar la tradición y hasta dónde queremos romperla, ambas cosas con el fin de darle a nuestro trabajo un sello propio que haga un aporte verdadero a la creación escénica del momento.

En búsqueda de este balance entre conservación y ruptura de los referentes que nos rigen a la hora de construir un personaje, pongo a consideración tres conceptos

## **No todos los personajes deben ceñirse a un mismo esquema de análisis.**

que a mi juicio se han convertido en recetas incuestionables para encontrar la efectividad del personaje en escena. Con esto, no pretendo impugnar dichos conceptos, sino relativizar su importancia, con el fin de eludir los esquematismos simplistas que usualmente conducen al dogma, y por ende, a una fosilización de la creación de personajes, tanto desde

la interpretación actoral, como desde la dirección de actores, y desde el proceso creativo del dramaturgo.

### **El personaje como vector de acción**

Yo diría que éste es uno de los mitos más poderosos que existen alrededor del personaje. Desde el primer año de academia, nos enseñaron que al ser el drama un conflicto producido por una acción, el personaje será indiscutiblemente la representación de dicha acción en escena. Por lo tanto, la primera pregunta con la que abordaremos la construcción de un personaje es ¿Qué quiere?. En la medida en que comprendamos el deseo del personaje, vamos a comprender la dimensión de la acción dramática que él va a emprender, y por lo tanto podremos dibujar su desarrollo a lo largo de la trama y de tal manera tener claridad absoluta sobre su sentido.

No pretendo negar de ningún modo la gran utilidad de esta pregunta para algunos casos, pero considero que en ocasiones se le otorga una importancia excesiva en comparación con otras maneras de aproximarse a la definición de un personaje. Comprender el deseo de un personaje como elemento significador de su



acción dramática, es sin duda imprescindible si estamos hablando de Ricardo III, Macbeth o Jean en 'Señorita Julia'. Sin embargo, tal pregunta puede desembocar en pura retórica cuando se trata de personajes como Hamlet, Vladimiro y Estragón, Blanch o Laura Wingfield.

Prueba de ello, es que al sol de hoy, ni críticos, ni actores, ni directores consiguen llegar a un consenso sobre el objetivo que tiene Hamlet en su tragedia. Algunos dicen que se trata de la consumación de un deseo edípico, otros que se trata de un pacifista que se niega a cometer la venganza, o de un detective en busca de pruebas, etc. ¿Cómo es posible entonces que un personaje con un objetivo tan nebuloso, sea uno de los más inmortales del teatro y la literatura? Ni siquiera tenemos pruebas contundentes de que Hamlet en verdad desee cumplir con el mandato del alma de su padre; tampoco tenemos suficientes argumentos para apostar que él quiera definitivamente escapar de tal responsabilidad. Tenemos suficientes sucesos dramáticos a un lado y al otro para argumentar ambas cosas y por eso nunca podremos ponernos de acuerdo sobre el patrón que rige la acción de toda la obra.

Sin embargo, del otro lado, hay personajes que tienen decididamente esclarecido este asunto: Jean en 'Señorita Julia' desea el poder, lo mismo que Yago en 'Otelo', lo mismo que Ricardo III. No hay en ninguno de estos personajes duda alguna sobre lo que desean, y por ende, no hay discrepancia en los análisis realizados al respecto. Otra cosa es que cada director, actor, o crítico le dé una interpretación diferente a este poder como objeto del deseo; pero más allá de eso, que alguien tenga la osadía de decir que Ricardo III no desea la corona, incurriría en una especulación imperdonable.

Ante este panorama, mi postulado es que no todos los personajes deben ceñirse a un mismo esquema de análisis. Entiendo que hacerlo, proporciona cierta seguridad en el rumbo de la creación, ya sea actoral, dramaturgic o de puesta en escena. Pero justamente, tal certeza puede limitar severamente nuestra creatividad, o lo que es peor, forzar a que un personaje encaje en ciertos parámetros teóricos en los que quizá no tiene por qué encajar.

Naturalmente la acción dramática siempre va a ser una pregunta necesaria en la creación de un personaje, pero tal pregunta puede plantearse de una manera más

abierta: en los personajes que poseen una naturaleza pragmática más acentuada, responder el "qué quiere el personaje" va a revelar los dispositivos del mismo en cada una de sus escenas. Sin embargo, hay personajes que tienen un nivel de pragmatismo inferior, y por lo tanto no se definen a partir de sus acciones,

sino de sus reacciones, de su nivel de irritabilidad frente al entorno, de las evaluaciones que realiza frente a la situación dramática que vive. Éstos son los que yo planteo como personajes con una inclinación más catártica que pragmática.

Parte del dogma de la acción como herramienta imprescindible de análisis dramático en el personaje, se fundamenta en la necesidad de escapar de la retórica, o de la interpretación literaria que no le da herramientas concretas

al actor para trabajar en escena. No obstante, si nos remitimos a la base de la teoría sobre el drama, *La Poética* de Aristóteles, vamos a encontrar que el autor nos habla de dos procedimientos dramáticos igualmente importantes: la acción y el reconocimiento, o como él lo llama literalmente "*anagnórisis*".<sup>1</sup> Todos los personajes están constituidos de ambos procesos, pero algunos como dije antes, tienen un énfasis más en un lado que en otro, y ello de ninguna manera comporta una debilidad en la construcción dramática del personaje.

Hamlet, por ejemplo, basa su estructura en los reconocimientos que hace de la situación y en la forma como tales reconocimientos afectan su postura afectiva y existencial. El actor que no comprende la filigrana con que están contruidos todos estos reconocimientos a lo largo de la trama, no va a conseguir una aproximación viva del personaje, por más sólida que sea la hipótesis de acción que le haya implantado al texto, ya que el recorrido de este personaje no está fundamentado en la acción, sino en el reconocimiento, al tratarse de un personaje de naturaleza más catártica que pragmática.

Pensar que la emotividad de un personaje depende de la acción, sería limitarnos a una teoría conductista y pragmática del comportamiento humano, que deja de lado otras maneras de comprenderlo igualmente válidas y sobre todo útiles a la hora de emprender el proceso creativo de un personaje, tales como la teoría evaluativa de Sartre, el análisis sistémico de Fromm, o la psicología profunda de Jung, entre muchas otras.

## Se hace necesario distinguir el paralelo entre la experiencia del espectador con la experiencia del protagonista.

<sup>1</sup> Aristóteles, *La Poética*. Ediciones Istmo S.A.. España, 2002.





Obviamente, acercarnos a un sistema deductivo para organizar la secuencia de reconocimientos de un personaje, resulta más complejo que hacerlo desde la acción, puesto que Stanislavski y todos sus sucesores, nos han colaborado bastante en la sistematización del segundo proceso. Sin embargo, ello más que intimidarnos, pienso que debería desafiarnos a construir esquemas de análisis nuevos que encajen dentro de los nuevos personajes que estamos creando, y no someter a estos nuevos personajes a una sistematización que no necesariamente coincide con su naturaleza dramática interna.

### El personaje como valor moral

Este segundo mito tiene sus raíces bien fundadas en el teatro dialéctico de Bertolt Brecht, que por medio de su apropiación de los maestros Santiago García y Enrique Buenaventura, entre otros representantes del movimiento del Nuevo Teatro, tomaron una influencia capital en los creadores escénicos colombianos.

El teatro dialéctico, como su nombre lo indica, plantea la contraposición de una tesis con una antítesis, para llegar a una síntesis, que tiene como objetivo politizar al espectador al instarlo a tomar una posición moral clara respecto a los personajes. Ahora bien, para llegar a una construcción de este tipo, es necesario interpretar el drama desde el modelo actancial de Greimas, quien define al personaje como la “sustitución mimética de una conciencia”<sup>2</sup>.

Ya con esto, quedan expuestos los pilares que sostienen el mito de que el personaje corresponde siempre a una unidad de valor, es decir, que por ejemplo, el fantasma de Hamlet es la representación de la justicia, en tanto que Claudio sería la representación de la impunidad, Laertes la representación de la fuerza popular, etc. Para Greimas, y al mismo tiempo para Brecht, el nivel profundo de análisis de los personajes en un drama, siempre redundará en comprender cuáles son los valores que éstos representan y la forma como tales valores entran en conflicto.

Sería bastante reduccionista el afirmar que el teatro dialéctico y el modelo de Greimas son anacrónicos para el momento que vive la escena actual. Pero asimismo, sería reduccionista también afirmar que este esquema sea la única manera de acercarnos a una comprensión de los personajes en su funcionamiento estructural, situación que en el arte dramático colombiano se ha

vuelto particularmente recurrente y que trae como consecuencia una tendencia al maniqueísmo en la elaboración de los personajes, tanto desde su creación dramática, como desde su interpretación actoral y de dirección; se trata de personajes que encarnan transparentemente los valores considerados como correctos por el autor, y personajes que a su vez, representan los valores que el autor rechaza moralmente en su totalidad.

Vale la pena examinar otras posibilidades de leer moralmente a los personajes: el punto de vista moral no siempre tiene que ser una categoría estable, para empezar. Lo que hasta cierto punto de la obra representa la justicia, desde otro punto puede empezar a representar corrupción, el personaje que representa a la inocencia en un punto de la pieza puede transformarse y representar la perversidad. Justamente el mito del modelo actancial de Greimas, nos ha llevado a pensar que si el personaje no tiene una representación estable de un valor moral dentro del sistema sémico, su función dramática no quedará establecida, cuando la realidad es que hay muchos otros modelos de organización estructural, como el del personaje desde el suministro de información para el espectador, lo que Sanchis llamaría la “dramaturgia de la recepción”<sup>3</sup>, o como el personaje como dispositivo para el funcionamiento de un juego, como lo plantea Javier Daulte<sup>4</sup>, etc.

Otro de mis postulados en aras de desvelar este mito de la síntesis moral como dogma, tiene que ver con la complejización del punto de vista que el autor, el actor, o el director impone sobre sus personajes: si como creador parto del hecho de que el personaje está completamente equivocado, o completamente en lo cierto respecto al asunto central de la obra, la obviedad de su construcción va a ser insoslayable. Si por el contrario, combino elementos empáticos con elementos antipáticos en mi relación de creador-personaje, voy a poder desarrollarlo desde un punto moral menos esquemático, que por momentos tenga mucha cercanía con mis propios valores morales y por momentos se distancie completamente de ellos. En la medida en que esta distancia e identificación moral entre creador y personaje se vuelva imprecisa, temporal y relativa, creo que el personaje se va a fortalecer en su condición

<sup>2</sup> **Pavis, Patrice.** *Diccionario del teatro.* Ediciones Paidós Ibérica S.A.. España, 1998.

<sup>3</sup> **Sanchis Sinisterra, José.** *La escena sin límites.* Ñaque editorial. España, 2002.

<sup>4</sup> **Daulte, Javier.** *Compromiso, el juego y el procedimiento.* <http://es.scribd.com/doc/85837995/Juego-y-so-Las-Tres-Partes-JAVIER-DAULTE>



paradójica y contradictoria, que finalmente es la que revela la condición humana, lo cual en últimas es el objetivo de toda obra dramática. Como dice Pirandello: “la presunta unidad de nuestro yo no es otra cosa en el fondo que un agregado temporal, escindible y modificable de diversos estados de conciencia”<sup>5</sup>.

### El arco de transformación del personaje

En casi cualquier libro sobre análisis de personajes vamos a encontrar la definición de la obra dramática como la máquina a través de la cual el personaje se transforma. Pareciera ser que la contundencia de un personaje se mide por su grado de transformación. Este mito surge de *La Poética* de Aristóteles, en donde se menciona el cambio de fortuna de lo positivo a lo negativo o viceversa, como el principal motor del drama<sup>6</sup>. Bajo tal precepto, si el personaje no se transforma, el drama habrá sido para nada, puesto que la única función del mismo es generar una alteración en la condición vital del protagonista.

Este concepto tiene pertinencia en una gran cantidad de obras del teatro clásico: personajes que empiezan como reyes terminan exiliados, parejas que empiezan como amantes entusiastas, terminan como cadáveres, hombres pusilánimes y débiles, se convierten en asesinos, y personajes abyectos y marginales, se redimen en la santidad. Los ejemplos de cada caso serían innumerables. Pero aún así, muchísimas obras quedarían por fuera de tal clasificación, empezando por muchos de los dramas de Chejov en los que los personajes no cambian un ápice, a pesar de que todo el mundo reclama su cambio. ¿Cómo se explica entonces que estos dramas mantengan su contundencia pese a tener personajes con un nivel de transformación tan precario?

Para responder esta pregunta, se hace necesario distinguir el paralelo entre la experiencia del espectador con la experiencia del protagonista, y la manera como las dos líneas se relacionan, bien sea de una forma mimética o irónica. Una relación mimética entre el recorrido del espectador, con el recorrido del personaje, se da cuando hay identidad total en la percepción moral de los acontecimientos tanto por parte del personaje, como por parte del espectador. Por ejemplo, en Antígona, la indignación que siente el personaje al verse impedida de realizar las honras fúnebres a su hermano,

es la misma indignación que siente el espectador de la obra. El espectador presenta una identidad absoluta con los sentimientos del personaje y se vuelve cómplice secreto de cada decisión que éste va tomando, por cuanto que el personaje representa un valor moral con el que el espectador se identifica plenamente.

La relación irónica se genera cuando el recorrido del personaje se opone al valor moral del público. Por ejemplo, en una obra como *Macbeth*, en la cual los protagonistas son justamente los villanos, el material está organizado para que el espectador repudie cada vez más las acciones del protagonista, de manera tal que cuando éste llega a su ruina, el espectador encuentra su victoria: la derrota del protagonista es el triunfo de los valores del espectador en la pieza. Existe una simetría entre la experiencia del espectador y la del personaje, pero por oposición moral.

Sin embargo, existen dramas que escapan de esta simetría entre espectador y personaje, y son éstos en donde la inmutabilidad se vuelve un potenciador del drama. El efecto consiste en negarle al espectador la posibilidad de establecer una simetría (irónica o mimética) entre su experiencia y la experiencia del personaje. Tal negación, si es lo suficientemente radical, generará sin duda, un efecto dramático muy poderoso sin que para ello se requiera una transformación del personaje. Más aún, en muchas ocasiones el drama se produce en el espectador justamente porque no se despierta en los personajes, tal y como sucede en la mayoría de las piezas fársicas de Samuel Beckett. El espectador se siente privado de una experiencia a la que él cree que tiene derecho: la de atestiguar la transformación de un personaje frente a una situación dada. Justamente dicha privación es la que genera el efecto dramático sin que medie para ello ningún tipo de arco de transformación en el personaje. Es el público quien se debe transformar, y para ello podrá valerse de los cambios que experimenta el personaje, o de su inmutabilidad. La transformación es simplemente un recurso más en la construcción dramática, no un imperativo estético.

Otra posibilidad que resulta efectiva para sustituir el aparentemente ineluctable arco de transformación, es generar la ilusión de cambio en el personaje, para finalmente mantenerlo tal y como estaba al principio. Tal recurso puede darse, o bien por el dilema del personaje entre acometer la acción o seguir imperturbable, o por el ocultamiento de cierta información que nos impide ver la totalidad del personaje, que siempre ha sido exactamente de la misma manera, aunque el público lo sabrá hasta un cierto momento de la pieza.

<sup>5</sup> Pirandello, Luigi, *El Humorismo*. Editorial 'El Libro'. Buenos Aires, 1946.

<sup>6</sup> Aristóteles, *ibid.*



Por ejemplo, si vemos a un hombre desnudo que se levanta de la cama de un burdel, y al instante vemos que se pone una sotana, habremos percibido un cambio radical en nuestra percepción del personaje sin que éste se haya transformado en lo absoluto. Finalmente más allá de que el personaje sufra una transformación o no, lo realmente clave es que el espectador se transforme. Si para que él lo haga, se necesita que el personaje lo acompañe paralelamente en su viaje, el personaje se transformará, pero siempre existe la opción de que el espectador se transforme a partir del movimiento de la trama (y no del personaje), o a partir de la imposibilidad misma del personaje para cambiar.

Con estos planteamientos, creo que queda esbozada la pertinencia de revisar nuestros modelos de análisis dramáticos a la hora de emprender un proceso creativo desde cualquiera de los campos del teatro, en particular respecto a la construcción del personaje. Tal revisión debe a mi juicio, realizarse con la precisión de un relojero, para no incurrir en la repetición automática de patrones estéticos, ni tampoco en la arbitrariedad disfrazada de discursos post-modernos carentes de sustentación conceptual. Justamente, a mayor relatividad, se requiere mayor precisión en el establecimiento de parámetros, puesto que de lo contrario, estaríamos resistiéndonos contra una tradición estética sin realmente proponer categorías de apropiación nuevas que la sustituyan.

#### Referencias:

**Aristóteles**, *La Poética*. Ediciones Istmo S.A. España, 2002.

**Daulte**, Javier. *Compromiso, el juego y el procedimiento*. <http://es.scribd.com/doc/85837995/Juego-y-so-Las-Tres-Partes-JAVIER-DAULTE>

**Pavis, Patrice**. *Diccionario del teatro*. Ediciones Paidós Ibérica S.A.. España, 1998.

**Pirandello**, Luigi, *El Humorismo*. Editorial 'El Libro'. Buenos Aires, 1946.

**Sanchis Sinisterra**, José. *La escena sin límites*. Ñaque editorial. España, 2002. •



Nuestras vidas privadas / Royal Court Theatre /  
Dirección Lyndfey Turner / Archivo particular



Nuestras vidas privadas / Corporación Luna /  
Dirección Pedro Miguel Roza / Fotografía Carlos Mario Lema



Nuestras vidas privadas / Royal Court Theatre /  
Dirección Lyndfey Turner / Archivo particular





# La creación del *personaje* en el teatro *gestual*

Por Juan Carlos Agudelo Plata\*  
Ángela Valderrama Díaz\*\*

\*Actor y director del grupo la Casa del Silencio

\*\*Actriz, dramaturga y docente.

¿Cómo pensar el personaje en el teatro gestual, si su definición pasa por el diálogo, la palabra, es decir el lenguaje verbal? Solamente desde la experiencia de grupos que integran el género gestual es posible configurar una respuesta válida y una reflexión que permita dar cuenta de su sentido.

“¿Cuál será nuestra definición? Hemos visto que el actor es el único artista sin hogar propio. Esto nos anima a colocarlo en el teatro. Hemos visto que cada arte que ocupa el escenario es gobernado por la acción, que es nada más que el actor en movimiento: esto nos lleva a verlo como el “correcto habitante de la venerable torre”. Hemos visto sobre todo – y esto es sobretodo decisivo- que el actores el único artista eternamente presente en el teatro”.

**Etienne Decroux**

Cuando se nos pidió hablar de la creación del personaje para el teatro gestual, resultó ineludible apelar a la memoria de un grupo y de sus directores, Juan Carlos Agudelo y Diana Lucía León, pues la mirada que hoy día la Casa del Silencio tiene sobre este asunto sobrepasa las meras formas aprendidas por sus directores y luego re-significadas en la experiencia creadora con el grupo y, a su vez, en las prácticas pedagógicas de los mismos. Pero antes de hablar del personaje es importante introducir los aspectos generales del lenguaje, ¿qué es el teatro gestual?, como grupo hablamos y construimos un teatro del silencio, el gesto y el movimiento, un teatro en el que el actor vuelve a su naturaleza humana para servirse de aquello que le es absolutamente natural: su cuerpo como mecanismo imprescindible en la comunicación y, en este caso, en la expresión artística.

Nuestro lenguaje se cimienta en la técnica del Mimo Corporal Dramático, creada por el maestro Decroux en los años 30. Esta técnica se entiende como el vehículo mediante el cual el cuerpo del actor puede alcanzar un alto grado de

## Pensar en la creación de un personaje, es dar vida a su desarrollo dramático.

plasticidad, proyección y estilización para la representación, con el fin de articular el pensamiento y la acción en la búsqueda de una presencia corporal, reflexiva y poética. Afirma Decroux, “aquellos que definen el teatro como una ‘síntesis de todas las artes’ tienen ya su respuesta”, expuesta claramente en nuestro epígrafe.

Y si es el actor el centro del lenguaje teatral, su cuerpo será el instrumento eficaz que le permitirá expresar su intención artística; sin embargo, su cuerpo y su acción se traducen en *síntesis poética puesta en escena*. Partimos de un material que está expuesto en algunos casos en la misma realidad y, en otros, en la simbolización que algunos dramaturgos han hecho ya de esa realidad. Así, el oficio del actor se convierte en síntesis hecha teatro vivo, que servida de la metáfora, el ritmo y la poesía logra condensar un sentido y desarrollo dramático.

La estadía del director Juan Carlos Agudelo en la Escuela Internacional de Mimodrama de Paris Marcel Marceau, le brindó valiosos insumos para su formación artística que, a su vez, le hacían pensar en un abanico de posibilidades expresivas desde el silencio que podía ser mucho más amplio. Si bien, frente a la construcción de personajes había trabajado en la creación de siluetas de personajes, llamadas por Marceau “convenciones de carácter” y referidas a lo que podríamos

definir como el trabajo sobre un tipo de emoción específica o un vicio particular, como por ejemplo los pecados capitales, este estudio fue un significativo punto de partida para preguntarse qué había más allá de aquellas siluetas formales y poéticas que no lograban trascender la mera convención pantomímica. De esta manera poco a poco, fue ingresando en una indagación más teatral y plástica respecto a la forma de concebir la creación del personaje y la puesta en escena.

Buscando otras formas de escritura, y dada su anterior experiencia con el teatro y su presente experiencia con la pantomima, empezó a indagar profundamente sobre el impacto significativo del silencio en el teatro. Pretendiendo ir más allá de lo descriptivo de la forma y la partitura física, así como trascender la convención pantomímica, empieza a buscar matices orgánicos que le permitan nutrir de mayor sentido sus exploraciones teatrales. Luego, de regreso a Colombia, intenta materializar sus debates creativos en la creación de la ‘ermesse’, ‘La Belleza y la Fealdad’ y ‘No-rem’, tiempo después llamada ‘Disomnismos’, obras que si bien aún conservan los grandes legados de su trabajo con Marceau, empiezan a comprobar en escena que el silencio es mucho más elocuente que la mera forma pantomímica, pues ésta, resignificada y nutrida por universos pictóricos poéticos, por líneas de pensamiento del personaje y por el contraste del personaje creado por el actor con personajes reales y cotidianos, entre otros, logra evidenciar una clara diferencia entre lo que podríamos llamar la creación de la silueta de un personaje silente y la creación de un personaje silente.





Una silueta es, metafóricamente hablando, la sucesión de instantáneas sostenidas en el tiempo, es el trabajo sobre la forma y la convención, sobre el territorio de la máscara facial; trazo que hace que la conexión con el espectador se agote rápidamente. Pero pensar en la creación de un personaje, es dar vida a su desarrollo dramático, a su historia de vida, volver a su pasado y entender en él las profundas contradicciones que lo definen; es finalmente darle raíces tomadas del cuerpo entero del actor y nutrir de sentido lo que era en un momento una mera silueta teatral.

Para lograr este tránsito, resultó ineludible explorar el trabajo sobre las acciones físicas. Nuevamente en París y al iniciar sus estudios de maestría, el trabajo sobre las acciones físicas, vivenciado durante su formación en el espectáculo 'Materia Prima' dirigido por Carlos Cuevas para la compañía Marceau, se convirtió en el eje fundamental de su exploración creativa; asunto que unido a interrogantes personales sobre el universo de lo auto-referencial, le hizo trabajar a partir de un personaje muy significativo en su infancia, Jovita, tomado de la historia cultural vallecaucana, que se convirtió en un interrogante creador a partir del cual logró comprender el tránsito entre lo que antes era una silueta de personaje y la definitiva construcción del mismo.

Aquí aparece entonces una clara distinción para su trabajo actoral, entre la elaboración de la partitura y la construcción de acciones físicas. Si bien tanto la una como la otra comparten su raíz dada en la acción y, asimismo, juntas son repetibles, la acción física va más allá de la partitura, pues ésta colma de sentido a la partitura; y este sentido se da sólo cuando

## **Marcel Marceau justificaba el melodrama como trabajo experimental para el actor por las pasiones extremas que trata.**

se ha profundizado en el pasado y en el desarrollo dramático del personaje, en las sutilezas y detalles del gesto que no pueden ser dejados al azar, en ir más allá de la máscara facial para dejar que el cuerpo entero comunique su sentido y emoción, en sobrepasar la formalidad de las convenciones de carácter y en integrar todo un lenguaje propio del mimo corporal dramático en la creación de universos silentes y expresivos.

En este punto se va configurando todo lo que después le permitirá desarrollar su mirada metódica frente a la creación de personajes silentes y que, por ende, se convertirá en la ruta que guiará la exploración en los siguientes montajes de La Casa del Silencio tales como 'Woyzeck' y 'La Celebración', y que asimismo tutelarán su labor como docente en distintas escuelas de teatro nacionales. Esta mirada está compuesta por mínimo cinco enunciados: el trabajo sobre las acciones físicas; el trabajo sobre personajes reales, urbanos y cotidianos; el trabajo sobre la línea de pensamiento del personaje; el trabajo sobre la emoción; el trabajo sobre la técnica y enfáticamente sobre los dinamos; si bien estos aspectos no son consecutivos sino que se desarrollan paralela y transversalmente, dado que los unos alimentan a los otros, es

importante anotar las particularidades de cada uno de ellos.

Respecto a la *acción física*, como ya se ha dicho, se considera una construcción que va más allá de la partitura y podría afirmarse que tiene tres claros aspectos que la integran en relación con el trabajo del actor y la construcción del personaje: la observación, el análisis y la construcción. La *Observación* obedece al entrenamiento perceptivo del actor frente a los hechos y personajes de su realidad, pues así como el fotógrafo entrena el ojo para encontrar el punto exacto donde ubicar su lente, el actor debe ser capaz de ampliar su mirada perceptiva para encontrar y ver aquello que puede pasar desapercibido para cualquier transeúnte.

En otras palabras, es imprescindible aprender a observar a partir de un entrenamiento que agudiza la apreciación visual para encontrar en la realidad cotidiana aquellos insumos que son potencialmente teatrales. El *Análisis*, se refiere a una decantación de lo visto y a una correlación entre lo observado y los referentes estéticos propios del actor que se traducen en la creación de un universo ficcional para su personaje. En este aspecto es ineludible la pregunta transversal por la línea de pensamiento del personaje, la emoción y por su desarrollo dramático, su pasado e historia de vida; y la *Construcción* es la materialización misma de su invención, es decir la integración de las dos anteriores en un hecho vivo y presente, escénico y dramático, poético y rítmico, silente y expresivo.

Ahora bien, estas acciones físicas se aterrizan en la *exploración con personajes urbanos, cotidianos y reales*. Es decir, como metodología de trabajo sobre la construcción del personaje se sugiere al actor la

búsqueda de un personaje vivo y referente que le permita ejecutar la dinámica expuesta en el trabajo sobre las acciones físicas: observación, análisis y construcción. Dicho personaje se convierte en planteamiento de origen creador, que luego se enriquecerá con el lenguaje técnico particular, con el trabajo sobre la acción, la emoción y la línea de pensamiento.

Sin embargo, aquí surgen dos elementos que resultan significativos a la hora del trabajo con el personaje real; estos son de orden semántico y buscan consolidar la organicidad del personaje creado. Dichos elementos son: el trabajo en relación a los arquetipos y la relación del actor-personaje con el vestuario y los objetos. Una vez el personaje en cuestión es llevado a un hecho escénico, se le sugiere al actor relacionar

su personaje con alguno de los grandes *arquetipos* de la literatura dramática y narrativa; Creonte, Medea, el Quijote, Arlequino, etc., esto con el fin de profundizar en los universos simbólicos y psicológicos del personaje, para luego relacionar a los mismos un pasado construido a través de pequeños objetos-fetiches que el actor guarda dentro de su *vestuario* y que, si bien el espectador jamás podrá observarlos, éstos nutren simbólica y emocionalmente el desarrollo de la acción a lo largo de la escena o la obra. Asimismo, el trabajo con el *objeto teatral* que responde a la llamada *utilería* se desarrolla a partir de un enunciado primordial, en tanto el objeto es y está por ser realmente necesario y significativo para el personaje. El objeto expresa materialmente el peso de la historia de vida, "*leitmotiv*"

de reconocimientos posteriores y conductor de la misma estructura dramática de la obra en la que se desarrolla el personaje.

Por otro lado, aunque en profunda relación con lo anterior, el trabajo sobre la *línea de pensamiento* del personaje consiste en la creación de lo que podría llamarse un monólogo interno para el personaje silente. Monólogo que se traduce en una cadena de pensamientos internos, no dichos, que van nutriendo y brindan sentido a la partitura corporal y gestual del actor, por ende, a la acción física construida. El sentido del que hablamos a su vez se transcribe en intención, cuestionamientos, relaciones con las situaciones y con los otros personajes y, por supuesto, en emoción.

Este último, es un aspecto que aunque resulta difícil explicar sin



la vivencia real del mismo, es imprescindible en el trabajo físico, gestual y expresivo del actor silente. *La emoción* se aborda desde una experiencia física y orgánica, una experimentación consciente que se pregunta por el epicentro físico de la emoción y que realiza el actor a través de tres principios: la oposición, la contención y el control. *La oposición* o contradicción obedece a la búsqueda de sensaciones emocionales opuestas para ser experimentadas y comprendidas por oposición: de la tristeza a la felicidad, de la nostalgia a la euforia, de la risa al llanto. Aquí se recuerda con nostalgia una insistencia particular del Maestro Marcel Marceau quien justificaba el melodrama como trabajo experimental para el actor, enfáticamente por las pasiones extremas que trata, mirada que es importante en tanto logre llegar a *la contención*, es decir que el actor ha de hacer del gesto y del movimiento de la emoción una síntesis significativa que comunique, de forma mesurada, la vertiginosa fuente emocional que ha experimentado durante su entrenamiento. Dicha contención sólo será un hecho vivo si el actor logra *el control* de su emoción y si es capaz de manejarla, moldearla y utilizarla en el provecho creativo de su personaje, es decir, ponerla en función de un objetivo artístico teatral.

Por último, hablaremos entonces de los *dinamoritmos* que hacen parte de la gramática del lenguaje del mimo corporal dramático. Los dinamoritmos o cualidades rítmicas del movimiento le otorgan matices, cadencia e intención a la partitura física y podrían definirse como los distintos matices rítmicos y corporales que dinamizan el movimiento y le dan sentido y significado a la acción teatral.

Bajo este método de trabajo La Casa del Silencio aborda la construcción de personajes silentes, pero es importante señalar que esta mirada se nutre significativamente de las búsquedas particulares de la directora Diana Lucía León, quien con su experiencia en el teatro, la danza, la máscara neutra y el trabajo específico sobre el gesto, ha consolidado también otra forma de concebir el proceso creativo frente al personaje, mirada que será asunto de un próximo artículo. Sin embargo, hasta aquí hemos tratado de exponer brevemente la forma en la que, como agrupación estable, venimos explorando las posibilidades interpretativas, visuales y dramáticas que el cuerpo escénico permite desarrollar. Constantemente inmersos en un proceso exploratorio que nos ha conducido a replantear, una y otra vez, las metodologías de cada espectáculo y a re significar los componentes que desde la técnica hemos utilizado para las creaciones. Si bien partimos de los referentes que dieron origen a nuestra escritura, también es cierto que en cada proyecto aparecen nuevos territorios e interrogantes para la exploración. Hace 15 años nuestra escritura estaba marcada por la estética y la poética de Marcel Marceau, hoy, podemos asegurar que Decroux transformó sustancialmente los destinos de nuestra búsqueda teatral.

Son múltiples las influencias y referentes que, desde la danza, el teatro, la plástica, el mimo clásico y el mimo corporal, nos han permitido adentrarnos en una nueva teatralidad silente y corpórea que difícilmente podría calificarse como pantomímica. Al respecto, preferimos situarnos en un teatro físico y gestual que privilegia la

acción dramática, la construcción de personajes silentes, la escritura coreográfica, la síntesis y el valor de la imagen teatral.

Para terminar, una pequeña anécdota que nos resulta sumamente significativa y reafirma las raíces de nuestro lenguaje. En su paso por Colombia, el director Eugenio Barba no dudó en acentuar la importancia de dos grandes maestros de la escena internacional: Grotowsky y Decroux, quienes explorando desde territorios diferentes crearon dos de las bases corporales más sólidas para la formación del actor. Y si bien éste último ha sido menos conocido y estudiado, tanto en América como en Europa, nos resulta imprescindible manifestar que en sus búsquedas y hallazgos teatrales está la llave para la formación de un actor gestual, para lograr interiorizar una *gramática* corporal con la que luego podrá afrontar la escena silente, poética y dramática. Y aún más, la técnica del mimo corporal dramático, consolidada por Decroux, se convierte en una base formativa importante para cualquier artista, pues puede trascender hacia distintos lenguajes escénicos tales como la danza, el teatro, el teatro físico y gestual, el circo, la pantomima y el performance, entre otros. •





Por Iván Darío Álvarez \*

\* Co-director de la Libélula Dorada.

Basado en su experiencia de más de tres décadas construyendo, animando y dando vida a los títeres, Iván Darío Álvarez explora en profundidad la creación del personaje. En su conformación se yuxtapone la existencia del muñeco con la propia del titiritero del que obtiene la fuerza mágica de su expresión.

# el títere como personaje *una forma de descifrar el misterio de su máscara*

*“La marioneta es el alma eterna caída del cielo y de la memoria en esos transparentes cuerpos de la contingencia”.*

*Alfred Jarry*

*El títere* es un objeto simbólico, una figura metafórica que posee la facultad escénica de transformarse, mediante la acción, en personaje. Es un objeto expresivo capaz de simular, remedar o parodiar la existencia, al animarse en atmósferas espacio-temporales muy distintas a las del teatro de actores. El objeto de comunicación del actor – titiritero no es su propio cuerpo, sino otro, en principio extraño, con el que poco a poco debe crear un vínculo poderoso y ritual, al que tiene que consagrarse con suma delicadeza y respeto.

El cuerpo del actor – titiritero se oculta o se vuelve una sombra discreta, una presencia no del todo invisible cuando se hace a la vista del público, pero que opera de la manera más neutra para poder concentrar todo el foco de atención deseable en el muñeco. Su coexistencia acompaña pero no distrae. Y esa fusión aprendida y ensayada, puede por momentos romperse si el espectáculo así lo pide o provoca, obedeciendo claro está, a una firme intención inteligente y significativa. La yuxtaposición títere y titiritero es mejor que no sea gratuita.





El títere es el medio que permite la comunicación entre el público y el titiritero. En esa capacidad de concentración y compromiso actoral, reside toda la fuerza mágica del titiritero, quien mediante este acto es capaz de volcar toda su energía en ese cuerpo artificial para lograr transformarlo en personaje como presencia protagónica. Gracias a ese encantamiento colectivo, el titiritero logra su cometido hechicero y convierte en este singular juego, al espectador en cómplice.

La creación del personaje en el teatro de títeres está indisolublemente ligada ante todo a la acción dramática. El personaje actúa y cumple un destino con una función específica al servicio de una estructura ficcional. Esa estructura es la que irá develándonos su ser físico, su corporeidad y su conducta a través de la vivencia de las situaciones. En el teatro de muñecos y objetos, el ser físico es muy importante porque con él se sustituye la presencia del actor humano, o lo que es más usual, se le relega a un segundo plano.

Esa presencia está delimitada por un diseño previo que configura desde la imagen iconográfica o plástica, una visión general del personaje que en consecuencia modela en su máscara, sus rasgos faciales y corpóreos más destacados y fundamentales, los cuales de esa manera dejan entrever, sugerir, e insinuar su forma de ser y su carácter predominante.

El títere como máscara tipifica en sus rasgos comportamientos que sobresalen de su personalidad, de esa mueca pétrea obtiene su fuerza sintética como modelo de expresión que sin duda lo caracteriza o define, y a la cual, el titiritero que lo anima no debe sustraerse, sino ser su portavoz, su leal eco.

El perfil físico y psicológico se traza a partir del diálogo posible con la interpretación del texto dramático, con la comprensión de su sentido. La visualización primera también obedece necesariamente a aspectos técnicos propios del teatro de títeres, dado que la forma de animación que se adopte, igual puede ser reveladora para el diseño y la configuración futura de las acciones físicas del personaje. De las condiciones técnicas, el diseñador o el titiritero pueden sacar partido escénico en la elaboración, para con ello, poder aprovechar mejor sus cualidades de expresión y movimiento.

En ese sentido la presencia física del muñeco, da pautas de acción y caracterización al titiritero para que él pueda asimilar lo que el títere, como figura y como personaje, ya trae y es. El titiritero debe entonces

## **El titiritero como actor y animador debe moverse y ponerse al servicio del personaje.**

fortalecer y reforzar con la actuación y la animación esa carga simbólica de identidad, la que con sólo aparecer ya es un signo significativo, al cual el titiritero tiene que servir y responder, dando mayor credibilidad al espectador. Cuando eso no sucede el espectador puede llegar a sentir que el titiritero como actor

no cumple sus expectativas frente al muñeco, porque está divorciado de su figura o puede no estar a tono con lo que el títere u objeto animado como presencia demanda de su ejecutor, viendo por ejemplo que su voz o sus movimientos no encajan con las particularidades hegemónicas de su aspecto gráfico.

Es en esa doble lógica en la que el titiritero como actor y animador debe moverse y ponerse al servicio del personaje para poder adaptarse, proyectarse y sobre todo desdoblarse en ese ser que le es previamente dado, para que lo anime, lo actúe y lo complete llenándolo de vida.

En resumen, los personajes son el alma de la acción escénica titiritesca. Por tanto, visualizar al personaje a través del diseño es una forma concreta de empezar a aproximarse a su esencia.

Una vez hecho el muñeco, una segunda fase de la creación del personaje la realiza el actor titiritero, mediante el contacto material que se produce y genera en la puesta en escena. Es en los ensayos y entrenamientos, donde las acciones físicas y la interpretación del texto pueden complementar esa corporización, en la que la voz y el movimiento confieren y dan nuevos matices creativos a la animación.

Los gestos en los títeres son simbólicos, no imitan a cabalidad sino sugieren. El cuerpo del muñeco es un vehículo imaginado de sus estados de ánimo, por ello conocerlo en sus movimientos es la forma de saber cómo expresarlos y transmitirlos con fecundidad. La apariencia externa de la máscara de los fantoches hay que interiorizarla, ser alma y espejo de su voz profunda. Buscar una voz que sea la medida precisa de su rostro y que de firmeza y propósitos serios a sus motivaciones e intenciones dramáticas.

El titiritero tiene que ser un estudioso del texto para comprender el personaje y poder transferirle eso al títere por medio de su voz, acciones y gestos peculiares. Debe saber codificar y administrar con sabiduría la magia de sus recursos, para que los personajes se instalen para siempre en la memoria analítica o afectiva del espectador.



En la máscara del personaje, el titiritero agudo debe sondear su espíritu y encontrar en su rasgo dominante la raíz de la que se desprenden todas sus emociones, porque son ellas las que le han llevado en su biografía a congelar su rostro. Esa faceta exterior revela el drama de una identidad oculta que el titiritero se esfuerza en desentrañar.

El movimiento en el títere también lo caracteriza, por eso el titiritero debe explorar todas las posibilidades que contiene y para lo cual sin duda fue creado. Cada uno de sus mecanismos gestuales puede hacer aflorar momentos de su personalidad o matizar su conducta. Es gracias a la acción que el carácter del personaje se manifiesta a plenitud.

Los textos verbales sin duda aportan nuevas sustancias, forjan con el cuerpo de la voz, un tono, una manera de decir que siempre es una forma de actuar, de apropiarse de las situaciones y por lo tanto de su mundo. Esa respuesta intuitiva y consciente dibuja en los actos un carácter, una actitud ética que genera contrastes, diferencias y aporta énfasis, sutilezas y desarrollos al rol del personaje, al encontrarse y confrontarse unos con otros. Ese juego dialéctico cuando es rico y profundo es progresivo. Y se nutre de improvisaciones, de exploraciones espontáneas y valorativas como resultado esclarecedor de la experiencia escénica.

Además de las cualidades de la máscara, la complejidad del cuerpo o la técnica designada para animar al títere, se suma al desarrollo imaginativo de su personalidad, el uso de la voz como una característica que también define, dando forma y contenido al personaje.

El titiritero sabe que no es tan fácil prescindir de la voz, porque ésta es un órgano emocional por excelencia, ya que quizás no haya nada mejor, aparte de la música, para traducir los conflictos, contradicciones y las pasiones ambivalentes que encarnan los personajes. Sin embargo el títere no debe abusar de ella, debe por el contrario medirla y buscar su exactitud y máxima economía. Es bien sabido que las palabras en el teatro deben empujar la acción, no detenerla. Lo importante aquí es que el tono de la voz actúe en concordancia con el rostro del muñeco, que estos signos conformen un solo universo de sentido.

La voz en el títere no necesariamente es la voz natural del actor. En el teatro de muñecos estas criaturas artificiales tradicionalmente emiten sus parlamentos en tonos distorsionados, impostados y falseados, que de

## **Visualizar el personaje a través del diseño, es una forma concreta de empezar a aproximarse a su esencia.**

inmediato transportan al espectador a una dimensión no naturalista o realista. Esa posibilidad hace que el titiritero juegue con sus roles encontrando, desde su registro vocal, tonos o volúmenes que le permiten diferenciarlos y tener una rica versatilidad actoral, para poder representar simultáneamente en una escena a varios personajes. Esa condición exige del titiritero un entrenamiento y

una búsqueda distinta para ser capaz de encontrar en la voz, diversas formas de caracterizar al títere.

Otro instrumento de análisis formador para el titiritero de hoy en la elaboración del personaje, lo constituye el video como testimonio de su búsqueda. Es muy importante para el titiritero poder verse para obtener el ángulo de visión total del público y observar como el títere en el espacio construye su discurso no sólo verbal, sino también sus ademanes, sus gestos, ya que estos consolidan un estado de gracia vital, que hacen del teatro de títeres un universo poético, en donde lo maravilloso y lo fantástico siempre han gozado de licencias imaginarias que le son propias, subvirtiendo como ninguno la realidad y el espacio del teatro. Esa ilusión del teatro de muñecos es la que le da vigor y potencia un campo de acción creadora, en el que es más que factible la ruptura de códigos, la exageración y por lo tanto la sorpresa continúa. O por lo menos eso es a lo que aspiramos los que creemos en su rigor y en su inigualable estética. •

# el actor *festivo*



*Crónica* de una larga experiencia vinculada al teatro al aire libre, por uno de los protagonistas de la historia de este género callejero. Más elocuente que la reflexión teórica, el autor se refiere a la vivencia del descubrimiento y del encuentro de personajes en su acontecer escénico que luego relaciona con su propia creación artística.

## Por Misael Torres\*

\*Dramaturgo y Director de Ensamblaje Teatro

### Lo que he visto

He visto obras de teatro al aire libre en donde algunos personajes han quedado en la memoria de este comediante de plaza: el burro, el gato, el perro y el gallo de los músicos ambulantes, del grupo Yuyaskani del Perú; el pinocho y el Gepeto del grupo la Troppa de Chile; el pobre, la madre, la niña, la familia, del álbum del Tecal; el Rambao del Teatro Identificador de Manuel Zapata Olivella (q.p.d); el patrón, la obrera, el obrero en 'Mimografías' del Teatro La Mama; los personajes populares de barrio barranquillero de la obra 'El Baile', del grupo Ay, Macondo; 'La Cabeza de Gukup' y 'El Inventor de Sueños' del Teatro Taller de Colombia, actores ambulantes y juglares que han hecho del espacio abierto su escenario.

¿Qué tienen en común trabajos tan distintos aparte de presentarse

**Vi actores  
que habían  
"construido"  
personajes porque  
fueron capaces  
de parar el  
tiempo cotidiano  
inaugurando el  
"tiempo de la  
escena".**

al aire libre? Tal vez, que en la retina de la sensibilidad de este actor de teatro abierto, quedó el trabajo realizado por los actores para representar en un espacio tan difícil como es el escenario abierto. Vi actores que habían "construido" personajes porque fueron capaces de parar el tiempo cotidiano inaugurando el "tiempo de la escena"

y ejercieron el noble oficio de la "transformación" ante mis ojos. ¿Cuál era su técnica? ¿En dónde residía el poder de los intérpretes? Conversé con muchos de ellos. Intercambiamos experiencias.

Los actores de Yuyaskani por ejemplo, tienen un entrenamiento corporal, musical y actoral muy disciplinado, con un estudioso conocimiento de las expresiones populares de su país y esto hace que sus actores sean potentes en el momento de la representación.

El grupo chileno tiene la herencia y la influencia del mimo, la pantomima, el clown, el teatro cómico y el trabajo de animación con objetos, experimentan con esta opción la creación de un comediante popular con capacidades para ofrecer en un espacio público un evento de grandes cualidades actorales.

En los montajes mencionados del Teatro Taller de Colombia,

perdura el payaso Varadito creado por Mario Matallana, o a partir del esperpento, la alegoría y las máscaras lograron un impacto emocional-visual de grata recordación, siendo estos actores, pioneros en la creación de personajes parados sobre zancos. Eran actores y actrices con un fuerte entrenamiento corporal y acrobacias, uso de mascarones, creando personajes como “tótems” vivos que se comunicaban con los dioses.

En la exploración del álbum del grupo Tecal, se ven dos elementos interesantes a la hora de la interpretación actuarial: la construcción plástica de la imagen del personaje y el carácter de “inmovilidad” que sugieren

los mismos. Todo esto y el trabajo brechtiano de construir personajes que sean “mímesis” de la realidad social a la que pertenecen.

Los personajes populares como el bacán, la señora y el señor, la provocativa y todos los prototipos recreados por ‘Ay, Macondo’ en su montaje ‘El Baile’, tiene como común denominador un minucioso estudio del gesto, el ademán y el movimiento con un fuerte entrenamiento en el danzón y los ritmos del caribe. Los actores y actrices lucen fluidos y a través de sus ‘personajes’ bailan el drama de su vida.

Siento olvidar en este escrito el nombre del actor que interpretó a Rambao, en la obra del Teatro Identificador, que dirigía Zapata Olivella presentada en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Éste era un agricultor y vendedor callejero dotado con la capacidad de convertirse “en otro” sólo con el encanto de la oralidad y las disciplinas aprendidas de la vida como el baile y el canto. ¿Qué actor natural es capaz de ejercer nuestro oficio? El actor festivo por supuesto. Aquel que nace y ejerce en el vientre de la festividad.

Estos son algunos ejemplos, de las muchas experiencias vistas a lo largo y ancho de la geografía teatral y festiva de este continente. Estos ejemplos de lo visto motivaron una pregunta que comenzó a tomar forma cuando representé en los espacios al



## Durante un año presencié la muerte de muchas ancianas y exploré el universo femenino de la matrona legendaria.

### Memoria y olvido de Úrsula Iguarán

Laboratorio creado en conjunto con otras agrupaciones teatrales y dancísticas conocido como colectivo Cien años de soledad. Indagamos en la creación de una estructura trágica-criolla a partir de la novela Cien años de soledad de Gabriel García Márquez, una anciana que recuerda antes de su muerte y un coro que activa un diálogo incesante. En esta propuesta la voz del coro no es masa coral, el coro es la familia Buendía que recuerda la maldición de la sangre. El laboratorio de creación de personajes fue arduo, arriesgado y de una entrega total. Me correspondió (fue el reto que me impuse) interpretar a Úrsula Iguarán. Durante un año presencié la muerte de muchas ancianas y exploré el universo femenino de la matrona legendaria hasta lograr algo creíble: que los espectadores no se dieran cuenta que Úrsula Iguarán era interpretada por un actor.

aire libre: ¿Cómo formar actores que ejerzan su oficio en las calles, plazas, en el espacio abierto?

### Lo que he hecho

Con mi grupo Ensamblaje Teatro he realizado una investigación permanente en torno a esta pregunta: ¿Cómo formar actores para representar en el espacio abierto?. La pregunta se ha ido aclarando con el paso de los años y de algunos trabajos que han sido significativos a la hora de reflexionar sobre este tema que repica incesante.

### Las tres preguntas de ‘El diablo’ enamorado

Con esta obra los actores encarnaron personajes salidos de la imaginería popular. Para lograrlo nos fuimos a vivir a Riosucio-Caldas, durante un año. Allí se realiza una de las fiestas populares más importantes de Colombia, el Carnaval de Riosucio, con su diablo como personaje principal. Allí bebimos de la fuente popular e impregnamos a nuestros actores con el espíritu de la festividad, como el diablo que hizo Pacho Lozano.



## Los desplazados

En nuestro espectáculo la circunstancia estética es la calle, la plaza, la itinerancia, en correspondencia con la travesía y el delirio de la familia Buendía huyendo del terror y del destino. Con esta propuesta jugamos a construir pinturas vivas, actores que manejan un vestuario escultórico, son escenografías vivientes. Recordamos a la Mamasanta creada por la actriz Mérida Urquía y Arcadio el ciego interpretado por Gerardo Torres.

## Ñaque, historias de piojos y actores

A partir del texto de José Sanchis Sinisterra iniciamos con el actor Carlos Gómez un laboratorio de teatro y trashumancia para crear a Ríos y a Solano, personajes cómicos ambulantes de la obra. El entrenamiento diario era recorrer todos los caminos del lugar donde habíamos y mientras lo hacíamos, íbamos conversando como caminantes del teatro y de la vida. Los personajes que creamos nacieron en el camino y en los ensayos al rayo del sol que hacíamos todos los días, ante los ojos complacidos de los vecinos donde residíamos: Taganga, población de pescadores a orillas del mar Caribe.

## Cruci-ficciones

El viernes santo del año 1998 en la Plaza de Bolívar de Bogotá, estrenamos este laboratorio donde el reto era encarnar personajes míticos de la creencia popular judeo-cristiana. Fue extraordinario sentir cómo en aquel contexto de la representación que iniciaba con una itinerancia, las personas se santiguaban y tocaban a nuestros personajes que eran revividos por "actores callejeros" que lograron "la encarnación" para hacer posible esta comunicación entre actores y público. Teatro sagrado al aire libre.

## La maldición

Nos preguntábamos cómo representar a Shakespeare al aire libre y surgió este trabajo que iniciamos a la orilla del mar. Es una versión para espacios abiertos de 'La Tempestad' del autor inglés, estrenada en el Parque Nacional de Bogotá en 1990. Éramos tres actores (Pacho Lozano, Javier Montoya y Misael) y una muñeca en una botella. El espacio era una isla que recreábamos en una topografía natural que nos favoreciera y para Calibán cavamos un hueco de 2 metros de profundidad y allí lo pusimos a vivir. Fue un entrenamiento de alto rigor físico. Los tres actores que interveníamos teníamos que llenar el amplio espacio propuesto. Acentuamos el laboratorio de creación en la voz, la producción sonora corporal, sus recursos para

consolidar nuestros personajes, la voz de Ariel, la voz de Próspero, la voz de Calimán.

## Fausto nuestro que estás en los cielos

Laboratorio de creación de personajes de una compañía de cómicos ambulantes que con un tablado popular a la usanza de los cómicos de la legua, van de pueblo en pueblo representando comedias, farsas y sainetes. A partir del Fausto de J.W Goethe, creamos una reflexión sobre lo humano y lo divino. El laboratorio indagó desde el oficio del cómico ambulante, sus técnicas para la representación. Teatro de plaza.

Estos son algunos de los ejemplos que hacen parte de una producción incesante de 28 años de existencia de nuestra agrupación, en los que hemos explorado los terrenos del teatro de la festividad y su intérprete, el actor festivo.

## Lo observado

Cuarenta años de vida profesional en el teatro y todos ellos dedicados a la actividad escénica en la calle, amerita una reflexión en torno al teatro al aire libre y al oficio de los actores en esta circunstancia. Pensar por ejemplo en los actores de teatro al aire libre:

- Como formadores de nuevos públicos para el teatro.
- Su permanente presencia en los eventos públicos.
- Como creadores de personajes populares a la dramaturgia colombiana.
- Como creadores de una dramaturgia con una fuerte influencia en las fuentes orales, la expresión popular y la carnalidad.

Actualmente ninguna escuela de teatro en el país, contempla en su plan curricular al teatro callejero, expresión artística y cultural de gran relevancia en el teatro colombiano.

Es paradójico, el teatro que nació emparentado con los rituales al aire libre –más antiguo que el teatro que se oficia en los edificios diseñados para su representación hoy día-, no encuentra su espacio y sus actores navegan como diría Eugenio Barba, en una canoa de papel.

## Las 4 claves del actor festivo

El reto de investigar las relaciones entre teatro y festividad, nos plantea la necesidad de un actor capaz de representar mientras transita por los fragores de la fiesta. Eso no es nada nuevo, siempre que un proyecto teatral investiga en determinada área surge la pregunta

¿qué tipo de actor se necesita? Esta inquietud ha aportado claves fundamentales para el arte del actor: Grotowsky y sus búsquedas antropológicas, Brecht y su actor comprometido, Stanislavsky y la búsqueda del “sí mágico”.

En el caso de la experiencia que al frente de Ensamblaje-Teatro he venido desarrollando en la cual indago en la formación de un actor festivo, preparado para actuar en los fragores de la fiesta, he sustentado esta preparación en el proyecto “Las cuatro claves del actor festivo”, cuya estructura plantea:

**El Acecho.** Esta clave trabaja sobre las facultades del ataque: cuerpo y espíritu. El arte del acechador implica observar. El espíritu guía al cuerpo por los campos del entrenamiento. El entrenamiento debe ir encaminado a desarrollar los reflejos. Los reflejos desarrollados permiten llegar al movimiento. El no-movimiento es la condición para entrar en *relax*. El *relax* es la naturaleza del acecho, en sí mismo produce la tensión. El cuerpo se estira, salta corre, toma fuerza, se vuelve ágil. Un entorno natural proporciona el ambiente ideal para esta etapa. Cuando el cuerpo y la mente logran estados de vacío, allí nace el acecho.

**El intento.** El intento es la batalla, acción pura. Contrario de lo que parece (la mera intención), el intento simboliza la imagen de la acción. Podría asociarse con la acción de improvisar o la representación realizada. El intento contiene la práctica creativa. Allí se develan los misterios de la creación escénica. El intento proporciona la materia prima. La materia prima se cualifica con la espera.

**El saber esperar.** En este proceso de esperar el actor festivo debe descubrir las leyes del movimiento: fuerza, técnica y espíritu. En la

música la expresión se realiza con los sonidos; en el teatro, con el movimiento. Cuando se descubren esencialmente las leyes del movimiento, el actor festivo entrará a recorrer los caminos del saber esperar, es el momento en que el proceso del actor se potencia y se cualifica. En la espera se comprende la cualidad del saber esperar.

**El actuar a tiempo.** Actuar a tiempo es impedir que una burbuja de distracción se cuele en el momento en que reflejo y acción son un mismo tiempo. “Un actor debe tener una naturaleza apta para la excitación de los reflejos. El que no posea esta aptitud no sabrá ser actor”, afirma Meyerhold. Es imposible racionalizar el reflejo de transmutarse. La transmutación alquímica donde cuerpo y espíritu sufren el cambio producido por la excitación de los reflejos, creando un tiempo, espacio, mundo y movimiento que son única y exclusivamente de la identidad creada. Actuar a tiempo es lograr eliminar el análisis. Su método es la síntesis. He aquí un gran secreto.

Durante varios años he venido trabajando con actores de diversas procedencias, desarrollando estas cuatro claves con ejercicios que dotan e instrumentan al actor para la acción escénica festiva.

El sistema de contar la historia como una vía para la construcción del personaje, la exploración de las facultades de la oralidad y la acción escénica se ha ido definiendo como un método para la construcción de personajes. Sí un método. Un modo de enfrentar la creación del personaje. Al descubrir las leyes que rigen la oralidad y el acto mismo de contar, considero que el actor que trabaja en los fragores de la fiesta debe ser un contador de historias. El teatro de la festividad debe ser un

archivo de memoria viva y el actor festivo deja testimonio de ella; el actor es el guardián de la memoria.

Tal como los maestros de los teatros de tradición que transmiten su conocimiento a través de generaciones, cambiando con la época sus formas de relacionarse con el público, pero guardando siempre el secreto aroma de una historia bien contada.

La estructura actor-actuante, actor-personaje, se desarrolla en una dualidad que persigue un objetivo. El arte de contar una historia. La función poética en los actos del habla, la precisión en el gesto y el ademán creado, y la significación de lo que se cuenta, tanto para el público como para el que realiza la historia, fundamentan esa condición de preparar actores cuya escena sea la fiesta.

### La creación del personaje

Laboratorio en donde el actor transita de la oralidad al hecho escénico. El actor recorre los caminos de la oralidad y a partir de ahí forja su propia historia del personaje que va a representar y cuenta su historia en un ejercicio de oralidad escénica. El actor a partir de la premisa de “entrar en estado dramático”, indaga en la improvisación, acciones y aspectos del mundo del personaje que él ha creado, desde la oralidad. En este laboratorio irá creando un escorzo físico y psicológico del personaje. A partir de este ejercicio cotidiano, el actor estará en capacidad de realizar el ejercicio final de actuación así:

El actor cuenta a través de la narración oral la historia del personaje que él va a representar en cuarenta y cinco, luego en treinta y al final en quince minutos.

El personaje creado, cuenta a través de la narración oral su propia





historia. En los mismos límites de tiempo que el ejercicio anterior.

El personaje cuenta a través de la narración oral, la historia del actor que lo representa en treinta minutos.

Concluido este ciclo, se pasa a las siguientes fases que “instrumentan al personaje” (bufo criollo) en la creación de otros personajes que el espectáculo requiere.

Así se irán develando las líneas y el estilo de actuación que este teatro popular al aire libre necesita: *de*

*la máscara prototípica al personaje de riqueza psicológica y social.*

### **La crisis**

Las calles, las plazas, los parques, están vacíos de teatro al aire libre.

Los actores de hoy han quedado atrapados en el tiempo cotidiano. Las leyes de la oferta y la demanda han conducido a los actores y actrices a buscar refugio en el oropel de la farándula y en la “dictadura de las clases”.

Hace falta una generación de actores que irrumpa, que arriesgue, que proponga desde el teatro callejero el poder de ver a un actor convertirse “en otro” y en la calle, ¡que milagro! •



*cuando el  
cuento es  
el personaje*



Basado en sus 20 años de experiencia como narrador oral y bajo los postulados de la antropología teatral, el autor elabora su teoría en forma dialéctica pues establece vínculos, convergencias y divergencias con el trabajo del actor de teatro. Así como es propio de éste último construir el personaje, lo característico del narrador oral es contar la historia.

**Por Juan Carlos Grisales Castaño\***

\* Narrador Oral, actor y trabajador social.

*Tratamos* el tema de la construcción del personaje en la narración oral, a partir del intento de acercar argumentos a la siguiente pregunta: ¿Se hace una construcción del personaje, en sentido teatral, en la práctica escénica de la narración oral?

Inicialmente podemos aclarar que las apreciaciones incluidas en este texto, corresponden a la experiencia como narrador oral, al igual que al trabajo actoral durante 20 años de práctica artística, principalmente desde los postulados de la antropología teatral.

Es posible explicar -en perspectiva de su especificidad- que la narración oral forma parte de las artes escénicas, sin que necesariamente la entendamos como teatro. La narración oral es el acto de narrar

## **El narrador oral trabaja con el público y no para el público.**

a viva voz y con todo el cuerpo, según explica Francisco Garzón Céspedes. En dicho acto el narrador oral trabaja con el público y no para el público, es decir, la narración oral puede pertenecer más a una emulación de la acción comunitaria de narrar cuentos; que a la representación teatral en sentido estricto. El teatro en cambio es un acto de representación escénica, de las representaciones sociales de una comunidad. El artificio actoral permite o busca

generar sensaciones concernientes a momentos diferentes al contexto del público y en ese sentido asume al espectador como un observador del arte del actor. Mientras en la narración oral el público se asume como un par del narrador, o sea, como interlocutor en el acto comunicativo; en el teatro la obra tiene en sí misma una forma y un fondo perteneciente a su propio tiempo y espacio. Dicho de otra forma: en la narración oral, que se hace en tiempo presente para el narrador y para el público, la obra es una construcción colectiva; mientras en el teatro la obra es observada por el espectador, quien puede ser partícipe directo o no de la misma.

Lo anterior permite esbozar un lindero simple, pero importante,



entre el trabajo del narrador oral y el del actor. Mientras el objetivo en la narración oral es contar una historia o cuento, en el Teatro es representar mediante personajes lo que se quiere contar. La maestría o virtud del narrador oral se medirá, en tanto la historia o cuento que refiere, ocurra en un juego de improvisación con el público; el actor en cambio obedecerá inicialmente al canon de construir personajes que formen parte de la trama conocida como obra de teatro. Es evidente que por su naturaleza cada una de estas prácticas, tanto la narrativa oral como la actoral, implican situaciones de sometimiento y libertad frente a la especificidad de la acción escénica. Mientras el actor se debe al corpus de la obra en que actúa o de la que forma parte su personaje; el narrador oral se debe al hecho de lograr contar un cuento y para ello hace uso de su cuerpo, voz, creatividad escénica, juego con los imaginarios compartidos con el público e incluso sugerencia de personajes o situaciones.

Delimitar el campo para argumentar la experiencia permite aclarar la perspectiva. En ese sentido, sugiero acudir al entendimiento del teatro como el arte del actor, donde si no hay personaje, no hay teatro. Por supuesto han existido multiplicidad de puestas en escena que relevan este concepto para trascender los linderos del teatro y perfilarse como "Teatro Experimental" o nuevas formas del teatro o teatro en espacio no convencional, etc. Sin embargo, la práctica actoral que prevalece y continúa es la construcción del personaje como objetivo.

El juego del actor es: ser otro, el personaje. Acudiendo a las explicaciones poéticas, es posible decir que el actor es una persona que busca construir un personaje en el escenario teatral, en un juego que le permite acudir a la memoria corporal y psicológica para alimentar la proposición de lograr ser ese otro. En el juego de construir el personaje para luego representarlo, el actor hace de su cuerpo un primer recurso para darle vida al personaje: la posición de los pies, la columna, la fluidez en el movimiento de brazos y piernas, la voz, la mirada y la máscara. La postura propia del personaje es arropada por el vestuario, que es pensado, diseñado y confeccionado según la concepción artística del color y textura de la obra en que interviene. La interpretación es alimentada por la psique, también construida por el actor, en el juego de dar vida a su creación.

En la obra, lo anterior es el universo del personaje. Él pertenece a ese mundo ficticio que es la obra. Podríamos decir que está atrapado en ella, si se sale de la trama queda fuera de contexto. Aunque un ejercicio actoral pueda proponerse romper esa circunstancia, el personaje provenirá siempre de la obra. Hamlet ha sido motivo de múltiples adaptaciones, he incluso ha derivado en nuevas obras, sin embargo, lo que le hace emblemático como personaje es su drama y su tragedia, la del príncipe desolado

## En la narración oral la obra es una construcción colectiva mientras en el teatro la obra es observada.

## La narración oral es el ejercicio escénico de contar cuentos.

por el conocimiento de la mísera condición humana aferrada al poder, el hombre atormentado por la incertidumbre de *ser o no ser*.

La narración oral es el ejercicio escénico de contar cuentos. La acción consiste en narrar, relatar, enunciar, referir, decir un cuento o narración mediante la oralidad, es decir, la palabra hablada. Toda utilización de otros recursos distintos a la palabra están en disposición de enriquecer la narración en su sentido oral. La narración se torna escénica al instalarse en el escenario teatral, entonces, el trabajo del actor puede fortalecer la narración oral como insumo para el cumplimiento del objetivo de contar un cuento; en tanto que, es el actor quien ha investigado y depurado el trabajo en su escenario histórico.

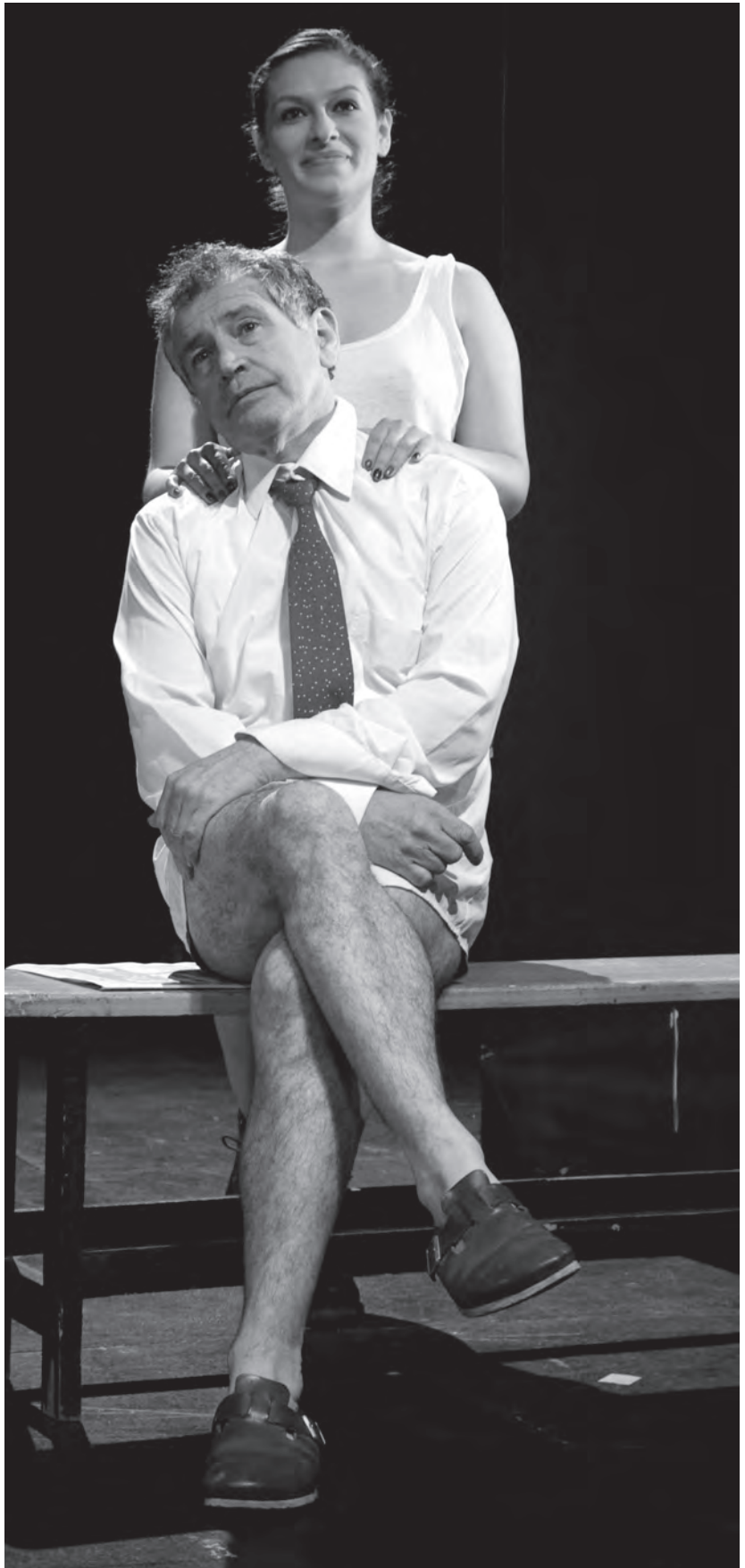
Sin embargo, aunque la narración se haga en el escenario teatral esto no la hace teatro, puesto que el narrador oral no actúa, si no que, como lo enuncia su denominación, narra. El trabajo entonces consiste en lograr que la historia ocurra, en un acto comunicativo de interacción en tiempo presente entre el narrador y el público, que en últimas es realmente un interlocutor. Interpretando a Daniel Mato cuando se refiere a la proxemia en la narración oral: este principio de análisis y trabajo actoral, en

cuanto a la relación física entre los cuerpos en el espacio teatral, en el caso de los narradores orales en sus presentaciones, corresponde a su relación directa con el público. Es decir, que el principio proxémico para el narrador oral consiste en saber establecer la medida de sus relación real y simbólica con el público:

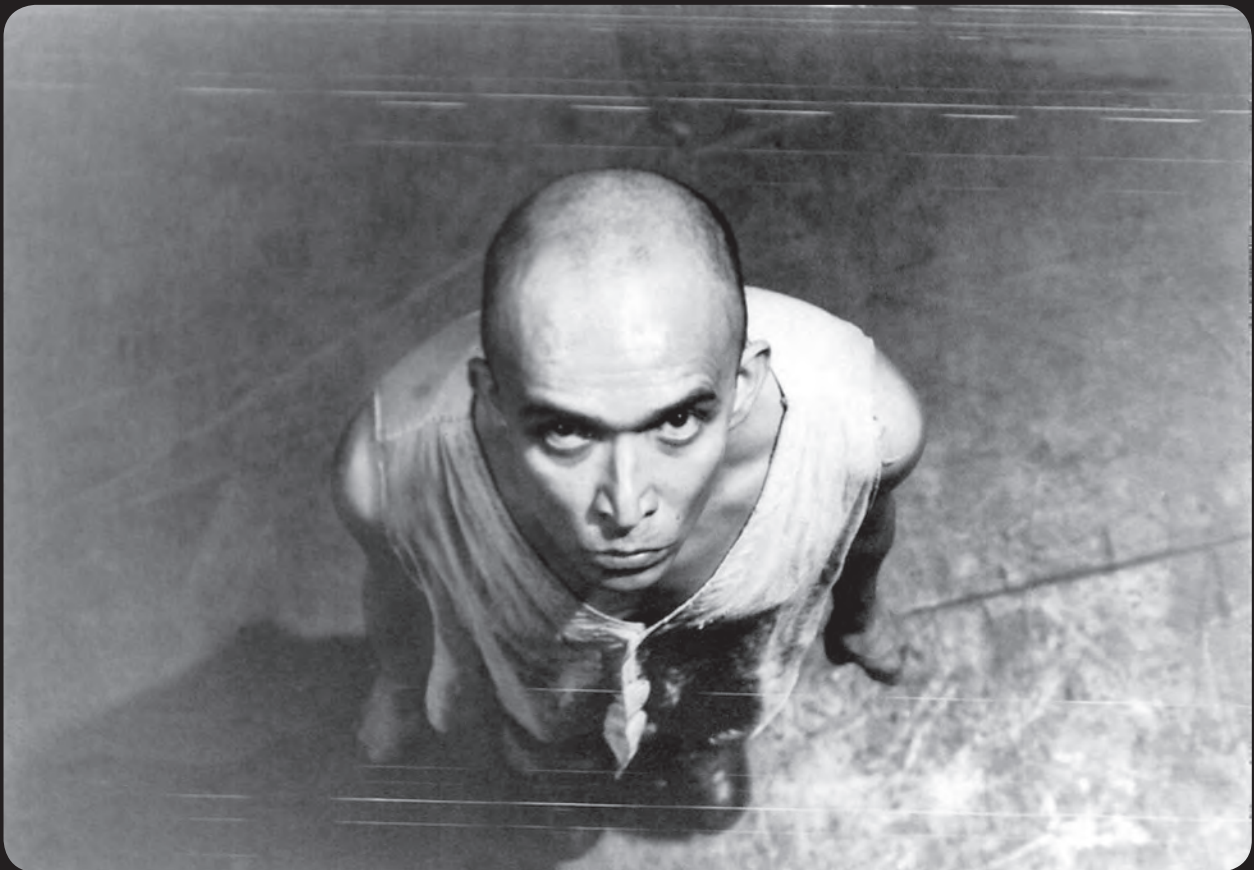


cómo reacciona ante su gésica, los momentos de énfasis, la mirada, los cambios de ritmo en la voz, el silencio y otros aspectos de la oralidad que conforman la materia prima del trabajo narrativo oral.

Sin intentar establecer absolutos, es posible postular que si en el trabajo escénico el actor construye un personaje, el narrador oral elabora una historia o cuento. Esta diferencia, ya explicada, permite concluir que el narrador oral antes de construir un personaje en el sentido teatral, hace uso de su personalidad e historia para contar el cuento. Si este logra que el público imagine la historia y las acciones de los personajes del cuento para desarrollar la trama, la narración oral ocurre, de otra forma ocurrirá otra cosa. Pues, según lo expuesto, así como en el teatro lo imprescindible es el personaje; en la narración oral, si el cuento no sucede en la imaginación del público mediante las referencias hechas por el narrador esta no ocurre. •



# 「EL ACTOR Y SUS OTROS」



En su libro 'El Actor y sus Otros: Viajes gésticos hacia un rostro', su autor, Cesar Badillo, se interna en un largo viaje hacia el corazón del actor embarcado en una construcción textual heterogénea, en donde el diálogo entre un tal Pérez y Saskia Lipdova orientan el curso de la travesía. Diario problemático, reflexiones, pensamientos, esbozos teóricos, anotaciones históricas, glosas de lecturas, sueños, crónicas y relato de experiencias fluyen en busca del Santo Grial del Actor. Sobra decir que uno de los "otros" del actor es el Personaje. He aquí fragmentos del inapreciable volumen.

## Por Cesar Badillo\*

\* Actor del Teatro La Candelaria desde hace 33 años.

### **Acto III Aquí se queda el yo y entra el otro**

*Entre los diarios de labores encontré el proceso de la creación de uno de sus personajes, el de la pieza 'El triple Ahorcamiento', obra que no me fue posible conseguir. Conoceremos la primera parte.*

#### *Enero 21/85* **La alteridad**

Terminamos de sondear la obra con improvisaciones durante dos meses. Retomamos el trabajo después de vacaciones con la idea de elaborar al máximo los personajes. Estudiamos una interesante carretera de un tal Bajtin sobre la alteridad u

otredad, donde proponen ver al otro (personaje) sin identificarse como uno mismo, sino que se ve a ese otro como tal: otro. Es una teoría del ruso para la novela, pero que nos sirve en nuestro trabajo teatral.

#### *Enero 22/85*

Para hacer el laboratorio, (X) cada uno va a construir su camerino individual, a donde diariamente llegará a preparar el cuerpo para ese otro que va a aparecer y así tener una visión más totalizante de él.

#### *Enero 31/85*

#### **El aviso**

Ya terminamos los camerinos. Empezamos a hacer un ritual creativo.

Llegamos a la puerta de la sala en donde se colocó un aviso: "Aquí se queda el yo y entra el otro". Y cada cual en un riguroso silencio se dirige a su camerino a empezar la búsqueda de esa otra máscara – persona que no sea yo.

#### *Febrero 3/85*

#### **Ego vs otro**

Vicky armó una discusión porque ella no quería eliminarse como persona, no entendía eso de suprimirse. Si uno es el más importante en el teatro, ¿para qué eso de borrarse?. En el fondo yo estaba de acuerdo con ella pero no me atreví a plantearlo. La discusión que se dio nos aclaró el carácter del







borrando clichés, mandando al carajo el cofrecito de gestos que uno conserva para ponerlos a funcionar en los personajes. ¡Bah! Esto es teoría elucubrada. Además esta olla económica me acosa, no hay plata para nada en este grupo de m..., llevamos cuatro meses sin suelo y estoy que me reviento.

### **La adoración del cuerpo**

La preocupación de Pérez por su yo me hace preguntar: ¿este trabajo fisiológico del actor sobre sí mismo, puede producir un culto al cuerpo?, ¿un engrandecimiento del yo? Incluso, partiendo de un trabajo fisiológico con objetivos concretos, ¿con unas relaciones entre sus colegas que encuentran un ambiente creativo? ¿Un training sin contenido profundo puede llevar a estas dos aberraciones?

No vamos a meternos en terrenos sicologistas, pues no era esa la intención de Pérez y sus colegas ni la mía. Sólo vamos a ver qué pasa con un cuerpo que llega a quererse y otro que no, y qué tiene que ver en esto la pre expresividad.

La adoración del cuerpo no es del todo negativa, pero puede suceder una exaltación innecesaria para la construcción de sus personajes. Producto del error de sus ojos, de su imagen autovalorada, el actor se pone en ese otro ficticio que utiliza su cuerpo real. Pero esta utilización tiene que hacerse con libertad, para que ese otro elija lo bello o feo del cuerpo del actor y no que este lo determine totalmente. De ser así sería desarrollar una visión sesgada e impositiva a la imagen del personaje.

### **Actor escultor**

Como escultor de esa ficción: quita aquí, rompe allá, brilla, limpia

lo otro y así se despoja de lo innecesario. Si ese otro tiene estorbos: se le quiere imponer ojos, boca y piel hermosas, a lo mejor no le salga el adonis que quería, sino un mostrenco que empaña la belleza tanto del actor como del personaje y de la obra.

“Quien quiera mantener el espíritu, debe cuidar también el cuerpo que lo envuelve”; y la autoestima hace que lo cuide como su herramienta profesional.

El quid está en qué ocurre con la pre expresividad, en qué pasa con ese querer expresar, al que si se le antepone un narcisismo a ultranza, se corre el riesgo de desvirtuar la obra y el personaje y como actor a limitar y a acartonar su expresión.

### **Si Narciso se odiara**

Pero qué pasa con el actor o actriz que deteste su cuerpo, que no se acepte como tal, que se autovale (como dice Pérez en uno de sus diarios) con un “cuerpo escuchimizado y sin perfil griego”. Pues difícilmente desarrollará papeles de brujas, de mujeres fatales, de hombres malos, personajes esquemáticos y sin ningún interés para el público.

Si Narciso se hubiese odiado no hubiese muerto. A cambio se hubiese dejado amar por ellos o ellas. Pero el caso del actor o actriz es distinto al mito de Narciso. Tal vez no se muera su cuerpo pero si su alma. ¿Por qué? Él va en busca de otro que no es su imagen propia, pero como se odia se cree un cuerpo inferior y hace que en su azarosa búsqueda del otro sucumba. Ya no fluirá una sensibilidad afinada, ya no dará una medida equilibrada a la forma de ese otro. La forma llega al alma con unos ojos que se amen. Su creatividad gestual se limita a hacer papeles esquemáticos, sin

alma, porque sus ojos no quieren ver el sol. El público lógicamente se lleva sus ojos de la escena a la tramoya.

En los dos casos el nivel de la pre expresividad tendría que enfocarse para que el “bio” de sus acciones ni bloqueen ni sobrealoren el cuerpo.

No puede pues el actor dejarse dominar por un “yoismo” y un “autocriticismo”. Con su training se tiene que proponer “la preparación física para el oficio, como una especie de crecimiento personal del actor por encima del nivel profesional” y un incremento de su yo artístico que modele sus propias energías, que controle el propio cuerpo y lo dirijan con seguridad y a la vez a la conquista de una inteligencia física.

Ahora miremos otro aspecto que Jorge Emilio analizó: La repetición.

### **La repetición**

“Hay gente de teatro que encuentra al actor después de ver las obras y felicitándolo le dice: “me gustaste mucho hermano con ese personaje, pero te repetiste en gestos y actitudes de los anteriores”. Preocupado el actor estudia gestos, emociones e intenta diferenciarlos. Después halla ese mismo colega que le dice: “repetí la obra, te vi mejor, te alejaste bastante de los otros personajes pero todavía se te cuelan actitudes tuyas, estás repitiendo un gesto de Marlon Brando, el de la quijada belfa, que es de la película El Padrino”.

¿Es esto un problema actoral complicado? Por qué carajos un actor no puede repetir risas, gestos, pasos de otros personajes u otros actores y usarlos con otro fin en diversos contextos? ¿Será posible un actor puro, purito que no use gestos de sí mismo y de otros personajes ya creados?

Se me dirá que hay actores camaleones como Robert de Niro o Dustin Hoffman que no se repiten; habría que hacer un estudio de los fotogramas para ver si es cierto. Además en el cine es más posible que en el teatro. En la filmación estudias los gestos, los filmas, los montas, y pueden quedar diferentes. Pero en el teatro donde son cientos de funciones frente al público es posible repetir gestos.

¿Por qué esa actitud purista de no repetirse? Creo que por tres cosas: la primera, es buena para obligar al actor a definir la figura del otro y en este caso el otro, fuera del actor y distinto al anterior personaje. Esto es un reto porque no termina sacando los mismos gestos, que lo van llevando a un aclichetamiento y a una limitación corporal de su expresividad. Al existir la actitud de no pre expresivo de resolver de diferentes formas una risa, un llanto, y a elaborar esos gestos que se repiten socialmente con los matices y verosimilitud que se necesiten.

Segundo, no se puede hacer de estos un axioma, si uno analiza en las otras disciplinas artísticas hay mucha repetición. En la música hay varios compositores que repiten en varias piezas, frases de otras. En la literatura y en la dramaturgia igualmente.

Entonces ¿por qué no lo pueden hacer los actores? Dependen de para qué repiten sus gestos, y ante todo de que los hagan muy bien, que la risa sea convincente, verosímil en ese personaje en el contexto que esté.

En el arte oriental hay codificaciones muy exactas, para la danza y el teatro los ejecutantes tienen que aprender desde niños toda una gama de poses y gestos; pero el manejo de éstos con diferentes

ritmos y energías le dan verosimilitud y asombran e interesan al espectador.

Tercer, existe otra clase de repetición de gestos de otras culturas que no pueden rechazarse porque no sean originales. Podríamos decir que existe una transculturación inevitable; la pureza no se puede lograr y menos hoy día donde el avance de las telecomunicaciones permite un rico reciclaje de los seres humanos.

De manera que el asunto de la repetición tenemos que verlo con más complejidad y no rechazarlo ni aceptarlo dogmáticamente.

### El actor y su habla

La preocupación de Jorge Emilio me lleva a reflexionar sobre la aparición de una lengua y un habla del actor. Esta habla es personal y está conformada por la lengua que "el individuo registra pasivamente, nunca supone premeditación y la reflexión no interviene en ella más que para la actividad de clasificar". El habla – nos dice Saussure-, es un acto individual de voluntad e inteligencia", se enriquece en la medida en que se la recrea y utilice a voluntad, en este caso para las necesidades del espectáculo.

Es imposible inventar totalmente otra habla para tratar de no repetirse en cada espectáculo. Esto requeriría aprender una nueva lengua para expresarse. Sería como volver a nacer.

Esta serie de códigos, de los cuales el actor selecciona signos para conformar su habla, que luego utilizará en la construcción de los personajes y en los contextos de los mismos, adquiere otros significados. Puedo utilizar el mismo, significativo, su misma forma, pero en dicha apropiación el significado varía de acuerdo a la obra.

Al señalar una actriz, con su dedo del corazón en el entrecejo, puede significar llanto, rabia; en otra obra este mismo gesto puede significar: "Qué bestia he sido" por ejemplo, todo depende del contexto y de la obra.

Picasso pinta como Picasso, García Márquez escribe como García Márquez pero los cuadros del primero son distintos, lo mismo que los libros del segundo porque usan su misma habla de diferente manera con experiencias diferentes de contenido y de forma, que los distingue de los otros pintores y los otros escritores. En las llamadas épocas rosa, azul, cubistas, en Picasso, o en Gabo con el 'Otoño del Patriarca', en el que trabaja sin puntuación, o en 'Cien años de soledad', en el que existe un desorden de imaginaria rabalesiana, ambos exploran con su habla otros estilos.

Ahora se trata en el actor de actos de habla, o sea de una acción expresiva o suceso comunicativo donde se tiene en cuenta su gestualidad individual además de la oralidad.

El hallar esa veta del acto de habla para la dramaturgia del actor, es importante para que con sus combinaciones puedan expresar las maneras propias de los personajes, sus implicaciones culturales y llegar así a elaborar un lenguaje gestual, teatral y artístico. Estoy segura que el estudio de los actos de habla hace que el actor tenga un mejor desarrollo de su dramaturgia personal.

Esta habla individual hace evolucionar la lengua de su actuación. "Hay pues una interdependencia de lengua y habla; aquella es a la vez el instrumento y el producto de ésta".

Diría pues, parafraseando a Pérez, que la repetición tiene una bondad: ofrece al actor la posibilidad de variar y hacer crecer su habla



individual y la lengua de la actuación en cada incursión artística, y de acuerdo al estilo, la época y el montaje que requiera o genere el espectáculo.

Lo importante es el encuentro del personaje, la cita con ese otro; si ese actante de carne y hueso convence, es verosímil y cumple a cabalidad sus funciones dentro de las dramaturgias; no existiría repetición de otros gestos, ya que serían del personaje. Pero si un actor declama el texto, lo repite valiéndose de su imagen únicamente, recurre siempre a los mismos signos que aparecen espontáneos y no elaborados, me atrevo a decir que no hay creación, necesariamente hay repetición; lo artístico está en la construcción de esa ficción del otro.

### **Pílese esta carreta...**

"Yo creo que al principio cada uno posee una individualidad: ningún niño se parece a otro. Toda educación tiende a borrar lo individual, pero el actor debe defenderse contra esa nivelación".

Meyerhold. Teoría teatral

### **Acto VII**

#### **El insomnio ataca**

Segunda parte del diario de labores de J.E. Pérez, donde continua hablando del proceso de uno de sus personajes.

*Marzo 6/85*

Ayer hubo otra masacre, no sabe uno cómo llamarla, si es de 3 muertos es masacre o masacrita, si es de 30 o más ¿como llamarla? En fin, es la ironía del lenguaje que ya no puede designarla la violencia.

Por momentos siento ganas de romper la cédula y mandarla al río Calo. ¡Que desazón e impotencia!, y estos gobiernos no hacen sino trabajo cosmetológico en el exterior para cambiar la "mala



imagen"; pero la enfermedad que tiene esta sociedad no se cura con pestañina, hay que reeducar, cambiar esas filosofías de: "consigue plata honradamente pero si no, consíguela". "Si no estás conmigo estás contra mí". Hay que sensibilizar este país a través y con el arte. Y uno que es un pinche actor, lo único que puede hacer es seguir con su arte que es más efímero que muchos. Troto y no dejo de pensar en esa nueva tragedia que no es de teatro sino real.

*Marzo 8/85*

Estoy leyendo historias de sicópatas esquizoides y armo con todo esto una biografía del personaje.

*Marzo 10/85*

#### **Impaciencia**

Hoy resolví mandar la figura que llevaba a la m. Desfilé con un regordete vestido de cuero negro y calvo, (x) gruñía y daba saltos,

perdí todo (hasta a la Negra). El análisis de esta propuesta rescató lo siguiente: los sonidos de lobo, y se me recomendó que retomara la elegante figura de un fascista terrible y refinado. Que ahí tenía una veta aunque le faltara la contradicción profunda. Este nuevo desfile era un bandazo que no daba sino una figura unívoca.

*Marzo 14/85*

#### **Paranoia**

No he dormido en estos días, a veces me siento tan paranoico como el inquilino de Polanski. Claro, la joda de la Negra me tiene mal, ni se aparece, ni llama, pero también estoy preocupado por ese puto personaje. Se juntaron todas: lo económico, la Negra, el personaje. Como le pasa al señor K, el personaje de la obra 'Leidierf y Onall' (No olvide el espejo), " Ni un libro, ni un té, ni un cigarrillo, ni un café, nada calma al señor K".

*Marzo 15/85*

#### **Confusión**

Sin darle tregua al guayabo he hecho mi trabajo corporal. En la tarde estuve leyendo a C. Stanislavski y parece como si ese verraco no sintiera porque nunca habla de sus conflictos amorosos o se los guardó muy bien el h.p. También leí algo de siquiatría y más me enredo.

*Marzo 19/85*

#### **Nuevo desfile**

Hice un tipo reconstruido pero conservando el vestuario y la elegancia del anterior, caminaba como un robot, era muy narciso, su nariz rehecha con cinta y esparadrapo, la quijada con una prótesis. Obtuve una figura agresiva pero cuando hablaba enternecía. En fin, retomé y mejoré la

máscara bosquejada y mi yo aparece muy poco. Se me subió la presión, tengo una excelente autoestima.

*Marzo 23/85*

### **Ay... la Negra**

Anoche me llamó la Negra, me puse contentillo, pero no llegó. En la mañana hice otro desfile con esa figura pero fracasé, salió mi gestualidad cotidiana inconsciente.

*Marzo 24/85*

### **El repertorio**

Vamos a hacer una parada porque nos preparamos a remontar parte del repertorio para la temporada. Que hartera, el repertorio ya es un vejistorio mecanizado. Sin embargo hay colegas a los que les gusta conservar lo viejo; son muy tacaños y no pueden desprenderse de lo creado. Surgen muchas defensas al repertorio así esté anacrónico y esclerótico. (T) Pienso que uno debe enamorarse más de los momentos creativos que de lo creado. Pero claro, para el actor un momento creativo es la confrontación con el público presentando una obra fresca, sin agotamiento de parte de los actores.

Ante todo se debe sostener la obra con el núcleo de los actores creadores y entender cuando ésta ha cumplido el ciclo con los espectadores. Pero en fin, es la señora dialéctica la que manda.

*Abril 4/85*

### **Por fin retomamos**

Propuse una silla de madera, una lámpara y la misma figura a la que le hacen una entrevista para la historia. Dos compañeros, Carlos y Amalia, con los que acordé, le hacían preguntas, (X). Después entraron los demás, la figura infundía respeto y pedía que lo llamaran por su nombre completo. El análisis arrojó que ya no aparecía tanto el "yo"

del actor y en la entrevista el que se defendió fue ese "otro" con su aristocraterismo y su debilidad. Se dijo que faltaban elementos modernos pero que ya no era obvio, que era bien ficticio y lo lograba penetrar en la realidad. Que el centro del personaje estaba en los ojos.

*Abril 5/85*

El maestro me propone una canción operática, tengo que estudiar música y ante todo voz. (T).

*Abril 9/85*

### **La Negra... nada**

Estoy trancado con ese otro, no hallo cómo difraccionar el vestuario que está muy en la edad media. No sé cómo traerlo a esta época. Mis clases de música y canto arrancaron bien. La Negra sigue con el otro. Tengo mucha zozobra, estoy impaciente, haré más yoga.

*Abril 12/85*

### **Más olla**

Comienza la etapa del montaje, la crisis económica nos acosa, vamos para seis meses sin sueldo, hay mucha dispersión, al maestro le toca volverse el perfecto de disciplina. ¡Qué manera!

*Junio 14/85*

### **Inseguro**

En estos dos meses hemos definido el montaje. Hubo hoy un ensayo general de toda la obra; tengo la visión de las acciones del personaje pero lo siento inseguro, descuidado y este es lógico, se siente entrando a un espacio nuevo determinado por la dramaturgia del espectáculo.

*Junio 16/85*

Hablamos de armar las partituras de movimiento del cuerpo y de la voz. Necesitamos inventar una gestualidad extra cotidiana.

*Junio 23/85*

### **"Grútero"**

Tengo un borrador de la coreografía de la canción, la trabajé con una magia bailarina, Tati. La obra no se pasa desde hace ocho días por diferentes motivos. A veces el grupo se vuelve un gran útero a donde una mano de guevones vienen a recostarse, hay que inventar formas de autoexigencia a los individuos.

*Junio 25/85*

### **Ensayo general**

Sentí un retroceso, las acciones del montaje se me olvidaron, estuve molesto porque hubo gente extraña y no se nos avisó. Pierde uno intimidad, me sentí vigilado, cohibido, o ¿será que estoy de manicomio?

*Junio 29 – Julio 1/85*

### **Barba que va!**

Ando explorando eso de la extra cotidianidad que plantea el tal Barba. Este me cae muy mal pero no sé porqué. ¿Será que he heredado odio de terceros? En actuación me siento reaprendiendo todo, lo que he estudiado hasta ahora no me sirve de nada.

*Julio 3/85*

### **La Negra con el otro**

El estreno es en veintitrés días y esto está crudísimo. Tengo nerviosismo, rabia porque la obra no se puede pensar por líos de indisciplina de los compañeros, los mismos de siempre. Pa' colmo de males anoche vi a la negra con el otro y eso me jode. Nada, ni el yoga ni la extra cotidianidad, nada me calma.

*Julio 10/85*

### **Estancado**

Después del ensayo general de ayer se me dijo: que mi actuación es tradicional, que no he asimilado la nueva propuesta, que no hay



nada nuevo. ¡Que bajón! ¡Odio al Barbara y al Grotowski y a todo su séquito de místicos! Sigo sin comprender nada. Creía estar avanzando pero no.

*Julio 19/85*

#### **Preestreno**

Me levanté temprano, desayuné poco. A las 11 a.m. hicimos el primero preestreno con mucho nerviosismo. El lío operativo y la música no nos dejaron respirar, las posturas coreográficas y los gestos se reventaron.

*Julio 22/85*

#### **Partitura**

Tuve la partitura, proyecté cada movimiento, los dibujé, enumeré los parlamentos, trabajé la gestualidad pero sentí mucha presión por el estreno. Se pone uno demasiado nervioso y claro, (X) recurre a la actuación consabida que no sirve a este experimento.

*Julio 24/85*

El ensayo general con público estuvo destemplado, aunque algunos con su optimismo digan lo contrario. Nos sentamos a teorizar con el maestro de los sentimientos que aparecería ya en la relación con el público y que a este experimento le llegó la hora de confrontarlo. ¡Pero qué va! Todos estamos sin fijar nada, los personajes están en ciernes y no se han acoplado al montaje.

*Julio 25/85*

Mañana es el estreno, siento la necesidad de estudiar más, voy a leer qué plantea Barba pero seré muy crítico, no le comeré tanta carreta. La Negra me llamó, quiere hablar, vendrá al estreno, eso sí, sola. Con todo esto y el día que pinta alegre y luminoso pero

sin ostentar nada, voz te sentís sosegado, feliz, con una mezcla de dolor ido y canciones suaves como de romances del pacífico. Así me siento. ¡Que bien eh! Mi alma se expande dando saltos que resortan como la inocencia de una pluma frente al viento; se deja ir porque ya está libre del cuerpo que la tenía. ¡Que bien eh! Que bien eh! Que vienen... eh. Amanecerá y veremos.

#### **Pílese estas carretas...**

“Barba nos habla lo mismo que su maestro Grotowski de revelación por parte de actor en el acto creativo del actuar; quiere una especie de compenetración, de unión entre el público y él. Parece que quisiera una comunicación profunda entre el auditorio y el espectáculo donde el actor se sincera y revela su YO, su verdad ante ese oráculo. Podría llamar este teatro; el teatro de la comunicación.

Pero yo quisiera un teatro donde no prime la comunicación, sino un teatro donde predomine el diálogo y que éste conlleve a una contradicción con el espectador y no a una REVELACION. Que no contenga tanto un acto de sinceridad de parte del actor sino que contenga un acto de conflicto. Pero para

este teatro que podríamos llamar teatro Menipeo, es importante la investigación de la PREEXPRESIVIDAD, no puede de ninguna manera hacerse un teatro menipeo despreciando el elemento de formación básica que ha explorando la antropología teatral.” J.E. Pérez. Manuscritos 1983.

“Estas disciplinas – las disciplinas del teatro no pueden comunicarse intelectualmente. Deben aprenderse de primera mano mediante una larga práctica bajo la tutela de alguien que las hayan aprendido de primera mano. Deben aprenderse de un artista”. Mamet David escrito en restaurantes.

“La práctica debe basarse en una teoría sólida”. Leonardo da Vinci •











# la muerte y la vida de EDDY ARMANDO

Por Sandro Romero Rey\*

\*Director, dramaturgo y pedagogo teatral.

*El 31* de diciembre se está convirtiendo en una fecha fatal para la historia del teatro colombiano. Enrique Buenaventura moriría en Cali en el 2003, pocas horas antes de que se acabara el año. Y ahora Eddy Armando, la cabeza visible del Teatro Experimental La Mama de Bogotá muere, para tristeza de sus amigos y colegas, en una población de Caldas. No había llegado a los sesenta años y era uno de los nombres esenciales del movimiento escénico que brilló con luz propia desde finales de la década del sesenta. Gestado como una especie de "extensión" del Teatro La Mama de New York, gracias al impulso de un colectivo



de entusiastas protagonistas de las nuevas formas de expresión sobre la escena (Kepa Amuchastegui, Germán Moure, Consuelo Luzardo, Paco Barrero, entre tantos otros), se pudieron conocer en nuestros espacios teatrales las teorías (y las prácticas) de Grotowski, el teatro del absurdo, el happening, las nuevas tendencias del teatro latinoamericano. Eddy, finalmente,

se convertiría en el responsable de mantener la llama encendida del grupo y, desde las entrañas de su entusiasmo, saldrían polémicas puestas en escena tales como 'El abejón mono' y 'Joselito Carnaval busca su cosa latina', 'Los tiempos del ruido' y 'La incertidumbre del amor', 'Entre besos y peloterías' y 'En sueños de Bolívar'. La sede de La Mama, en pleno corazón de

Chapinero, se convertiría en un espacio donde el teatro ha convivido con el rock, donde la academia y la formación de actores se articulan con la presentación de espectáculos escénicos.

Nunca hicieron concesiones con el establecimiento. Se mantuvieron como un grupo y una sala que vivía a contracorriente de los circuitos comerciales del entretenimiento. Eddy y su Teatro La Mama sostuvieron una actitud militante a lo largo de su vida, en eterna provocación y poniendo siempre en duda la normalidad o el éxito. En los últimos años, veíamos a Eddy Armando como una sombra silenciosa

que se paseaba por los distintos recintos del mundo cultural, tras distintas tragedias que lo habían puesto a prueba de la manera más cruel posible. Ahora, la muerte se lo lleva finalizando el 2011 y, de alguna manera, uniéndose a la lista de toda una generación de grandes creadores de la escena en Colombia que han desaparecido (Yolanda García, Helios Fernández,

Fanny Mikey, Fernando Peñuela, Jairo Anibal Niño) quienes, con su impulso o su agresividad, su afán o su creativa impertinencia, se inventaron unas obras, unas salas, unos grupos que, hoy por hoy, se han convertido en la historia de nuestras representaciones en vivo.

Tengo recuerdos encontrados del Teatro La Mama. Vagas imágenes de mi perdida adolescencia cuando vi 'El abejón mono', pieza ubicada dentro del llamado "teatro documento" en la que se hablaba de las distintas violencias colombianas y se anticipaba a la esperanza de un agujonazo social que acabase con las injusticias. Comenzaba la década del setenta y yo comenzaba mis estudios teatrales, tratando de sacudirme la infancia con máscaras y maquillajes. Yo vivía en Cali y lo que sucedía en la escena bogotana era un referente de gran importancia para nuestras búsquedas individuales y grupales. El ejemplo de La Mama, con su dura actitud contestataria, se veía como un modelo de valentía y de búsqueda, así en el camino las urgencias creadoras se desviarían por senderos diferentes. Eddy Armando era un guerrero, líder de la intransigencia y de la duda. Sus obras las seguí viendo en desorden y ahora, cuando trato de recordarlo y de rendir un homenaje

a su memoria, se me confunden en la cabeza. Pero no se me olvida la vez que vinimos a Bogotá, con la Escuela de Teatro de Bellas Artes de Cali y nos presentamos con las obras 'Un hombre es un hombre' y 'La panadería' de Bertolt Brecht, en el Teatro La Candelaria y en el Teatro La Mama. Eran los templos de la época. Eran las salas donde, si eras joven y estabas metido en el rollo de la escena allí, tarde o temprano, terminarías presentándote.

Los tiempos cambiaron y las preocupaciones de La Mama, por supuesto, también. De la sede de la carrera 13 con calle 48 el grupo saldría, entre gritos y peloterías y organizaría toda una agresiva cruzada de teatro callejero para conseguir el espacio que, desde 1976, mantiene en la calle 63 de Bogotá. Desde su fundación, en el año 1968, han pasado 43 años de múltiples búsquedas, nombres y detonantes. La música de Joselito Carnaval se combinó con el enigma de la duda, la figura de la actriz Luz Estela Luengas compartió laberintos con el fragor de "Los tiempos del ruido", la nostalgia del bolero se articuló al afán por definir la noche, la ciudad, los excesos, las trampas, la muerte. En los últimos meses no había vuelto a ver las piezas teatrales de La Mama. Era

difícil saber cuándo se presentaban, porque se encerraron en la consolidación de su escuela de formación y las obras se presentaban de manera irregular. O por lo menos yo no me daba cuenta. Eddy se convirtió en un amigo lejano, con quien se conversaba entre susurros y al que se respetaba por su poderoso pasado y su enigmático presente. Pero nunca nadie está preparado para la noticia de la muerte de un amigo, así el amigo haya pasado de los tiempos del ruido a la provocación del silencio. La noticia de la muerte de Eddy Armando nos recibe, en la madrugada del 1 de enero de 2012 y, por supuesto, no queremos pensar en símbolos ni en mensajes cifrados que el destino nos lanza. Por lo pronto, despediremos a Eddy, entre besos y peloterías, con el recuerdo de su impronta y con la continuación de los juegos siniestros sobre la escena. Quizás allí, de nuevo, nos encontraremos con su pícaro sonrisa que escondió tantas veces la rebelión o la manera más sensata de llevar, para siempre, la contraria. •

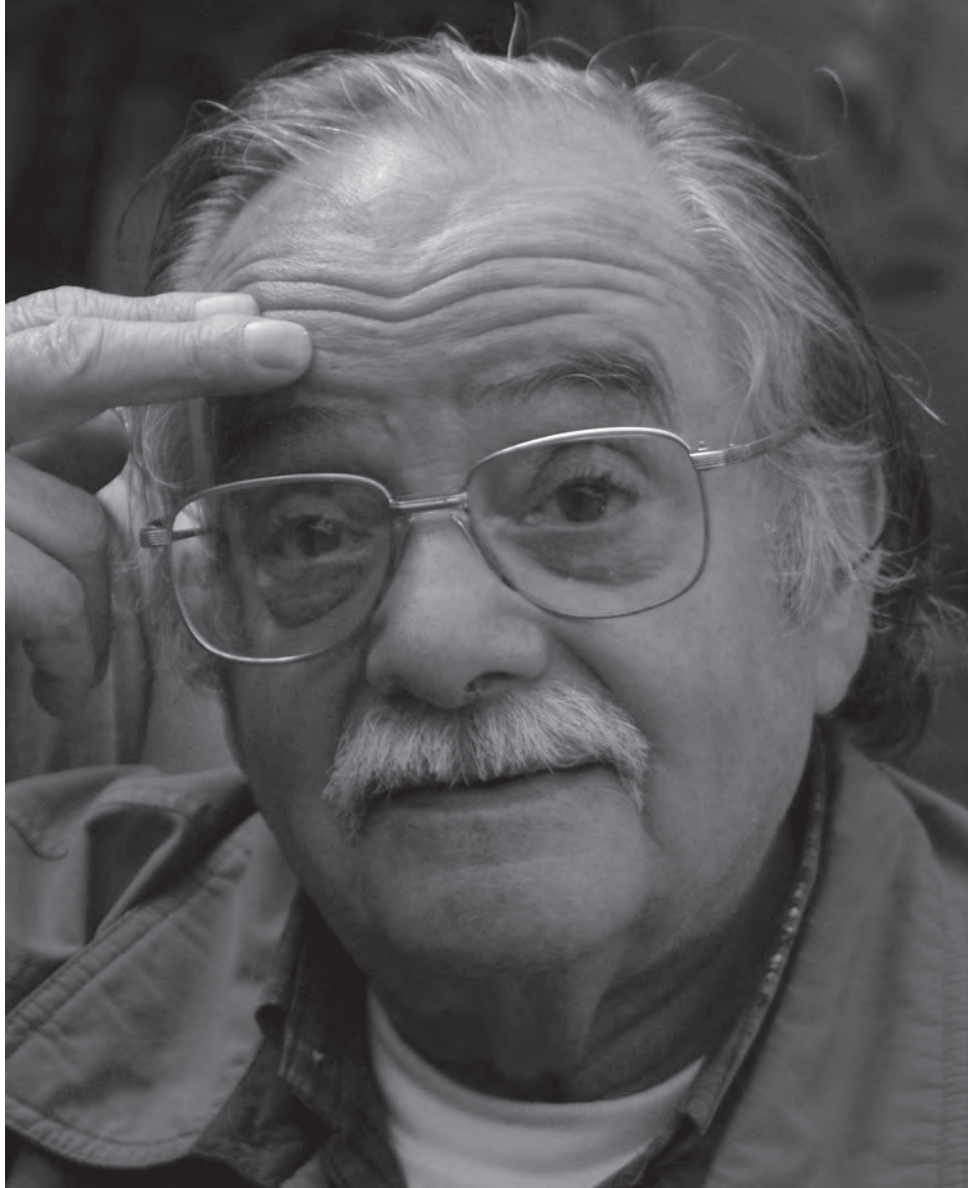


# Santiago GARCÍA

## Embajador mundial del teatro

*No podía ser de otra manera. Consagrar el Día Internacional del Teatro con la entrega del nombramiento como embajador mundial del Teatro por la UNESCO a Santiago García es una manera de rendirle al maestro un doble tributo. Al hombre y al artista. Días antes se celebraban las fechas que conmemoraron los 45 años de su labor teatral al frente del Teatro La Candelaria del cual es fundador y director. En sus 53 años de actividad teatral fue, como siempre ha sido, franco, valiente, irreverente, luchador y con esa pizca de ternura que jamás ha podido ocultar. Al lado del hombre de hierro, está el niño y el artista. Al lado del pensador, el humorista socarrón y junto al soñador el hombre que forjó parte de los destinos del teatro colombiano contemporáneo.*





# Planeta Libélula



Creada en 1976 por Cesar e Iván Álvarez, la Fundación de Títeres y Teatro La Libélula Dorada, ha sido una de las iniciativas teatrales más formidables con que cuente el país. Si ellas se juzgan por sus realizaciones, esta compañía muestra una actividad incesante de numerosas producciones cuya calidad ha estado avalada por los premios y reconocimientos nacionales e internacionales que ha recibido a lo largo de su historia. Con su sede propia a partir de 1995, hoy participa en el desarrollo cultural de la ciudad con un programa para niños, jóvenes y adultos a los cuales ofrece, en forma permanente, espectáculos y talleres en diferentes áreas relacionadas con el Teatro de Muñecos.

## Por Gilberto Bello\*

\* Crítico y profesor universitario.

*Treinta y cinco* años vistos en perspectiva representan un momento de permanente aceleración, instantes a veces irreconocibles y tiempo de pasajero y caminante por espacios imperceptibles. Para una libélula es un vuelo inédito: posar su delicado cuerpo a la orilla de un río que desciende en su viaje inevitable hacia el mar. Alas débiles para los carentes de fantasía y envidiadas por los que desean volar y no pueden. En aquellas infinitas relatividades los muñecos no tienen tiempo; siempre dispuestos, dialogan entre ellos y suben a los escenarios con afán, alegría y ganas.

Los libélulos de los que queremos hablar vuelan solos hace ya treinta y cinco años. Sus valijas repletas de imaginación poética se mueven, con alas desplegadas, de un lado a otro, de un género a otro, de una creación a otra: su lugar no es lugar; su valor: el cambio, su deseo: romper moldes, ampliar fronteras. El mundo es pequeño para su imaginación, grande para coronar los entusiasmos de los niños y gladiadores en la lucha por el rescate de la memoria en un país empeñado en olvidar:

perder la memoria significa, ni más ni menos, caer en el profundo vacío de la indiferencia. Los muñecos no olvidan y los hacedores de sueños nos recuerdan que nadie vencerá la simbiosis de imaginación y conocimiento.

En 1976 decidieron hermanarse, en otra simbiosis desconocida, con el mundo de los muñecos. Un encuentro significativo, una junta que se extiende hasta el día de hoy. Con alegrías y conflictos propios del mundo extraño de las fusiones poéticas. Eran tiempos de incertidumbre, días de una generación que siguió a la denominada del Estado de sitio. Los títeres asomaban por algunos teatrinos de manera tímida y estos muchachos, uno disfrazado de mosquetero rebelde y el otro de tranquila presencia, le echaron fuego a la hoguera purificadora del teatro de muñecos. Invención de remotas celebraciones, pisadas imborrables de plazas, calles y límites de las ciudades en la Edad Media y el Renacimiento, la Modernidad y los tiempos por venir. En Bogotá no fue Renacimiento, mero alumbramiento, junto con otros multiplicadores de la imaginación.

El Parque Nacional y su deslumbrante teatro los admitió y un muñeco, coqueto, los examinó de pies a cabeza. Parecían esbozados en capas superpuestas, fuerza y ganas para emprender la empresa de moverlos. No digo darles vida porque ellos tienen vida propia; en realidad un movedor de muñecos forma parte de un repertorio en el que todos los instrumentos se la juegan a la misma fiesta, al carnaval, a la carcajada, al dolor y a la reflexión: música para oídos sinceros, juguetes de su propia identidad, físicos del movimiento, astronautas de lunas pintadas y pasajeros de un planeta infinito.

Préstame tu sombrero, en 1976, inicia la marcha del secreto de la creación hasta la aparición de La libélula Dorada. En extraña e imaginada conversación, de aquellos tiempos agitados, el muñeco dice: “maestro mi vocación es ser artista. Me aburre aprender la retórica de un lenguaje gastado. ¿Qué quieres hacer entonces? Quiero vivir mimando al azar. Sumergirme en el lenguaje de la fábula, intentar dar vida al diálogo animado y procurar alguna hazaña portentosa por el camino de Cervantes, del loco de la suerte, de los serenos muñecos cuyos ojos me persiguen en aquel sueño perpetuo que es la existencia. Así no más dijo el maestro (se encerró en su baúl). El discípulo logró decir: en esto me acompañan mi hermano y una extensa familia sin calendario y sin más preocupación que la actuación”. El maestro les sigue, sin que ellos lo sepan a

## Los libélulos son culpables de millones de risas, de emulaciones, de ganas de crear y de vivir.

ciencia cierta, en las iluminadas tardes de representación, cuando cientos de niños y de adultos -que no son más que niños confundidos-, transitan por los caminos del miedo, de los chivos cuenta cuentos, de romances imposibles y de espíritus lúdicos, asiente, sabe que puede morir tranquilo.

En compañía de “sus parientes” se dedicaron a poblar esta tierra bendita donde violencia y hazañas imposibles se hermanan para que el mundo se confunda. Los libélulos son culpables de millones de risas, de emulaciones, de ganas de crear y de vivir. En palabras directas, alertar a las nuevas generaciones de los imposibles que esclavizan sus almas. Vale más la libertad que las disciplinas; razón primera de la existencia de los títeres: personajes hechos a imagen y semejanza de sí mismos. Vean caminar a sus compañeros carnales y se darán cuenta que una metamorfosis los ha tomado por asalto: no conocen diferencias: adquieren una mirada dulce, caminan con pies volátiles, su boca pronuncia frases de burla y bailan como el viento. Así los auditorios los perciben; son seres de comunicación múltiple, música de sinfonía perpetua, distancia focal de un espacio del que el hombre, en general, huyó para darle paso al aburrimiento y la desolación: quien lo creyera, los muñecos nos rescatan la vida pero primero les dan respiración boca a boca a sus llamados “creadores” que en realidad son sus seguidores.

Decir libélulos es pleonismo con relación al teatro de títeres. Ellos, al lado de otros, forman parte de nuestra más auténtica raíz del divertimento. Sus incursiones en la televisión no revelaron un país verdadero y sus apariciones dieron lugar al entendimiento crítico de una nación que se ha especializado en mentir, ocultar, robar, asaltar y dar partes de victoria de acontecimientos falsos y distorsionados. Ellos reencaucharon las palabras, los sentidos y los significados: cuánto les debemos, cuánto les agradecemos.

Están en su teatro como creadores, hacedores, animadores culturales, editores y peleadores por el arte, la cultura y la crítica. Si les preguntan por su profesión pueden decir a carcajada batiente: ¡Aquí muñequiando! La libélula dorada, vuela, con ojo audaz, por el extraño y contradictorio espacio de una isla llamada Colombia. •



{ensayo}

# Antonin



Pocas figuras en el teatro contemporáneo cuya vida y obra hayan ejercido tan vasta influencia sobre la práctica teatral como la de Antonin Artaud. La ambivalencia que señala el autor de este texto desde su título muestra ya la extrema tensión en que se movió su problemática existencia. El recorrido por su vida y la exploración de su experiencia vital hacen de este texto una clave para su lectura.



# Artaud:

## hijo de Dios y primo del Diablo

Por Juan Carlos Moyano Ortiz\*

\*Dramaturgo y escritor. Director del grupo Teatro Tierra

Para Antonin Artaud la poesía es una experiencia suprema y su ejercicio un compromiso vital, libre de esquemas ideológicos y parámetros formales. Era un hombre de símbolos y signos, en confrontación constante con sus propios desarreglos psíquicos y con las razones del mundo. Su fuente secreta fue el rito perenne del verbo. Poeta, hereje, actor y místico, Antonin Artaud estaba loco y su demencia sobrepasaba lo estrictamente patológico. Su desvarío se tornaba en conocimiento y su espíritu se incendiaba febrilmente hasta lograr instantes creativos que fueron expresados en textos, en escenas, en trazos, en las gesticulaciones nerviosas de su rostro y en el brillo de su mirada de alucinado irremediable. En él confluían las altas virtudes de la palabra, los estigmas del sufrimiento humano, las desgarraduras de lo trágico y

### Poeta, hereje, actor y místico.

el esplendor múltiple y contradictorio de los diversos lenguajes que eligió para manifestarse. Era un hijo del hombre sin la tutela de Dios, explorando las junglas intransitables de los infiernos terrenales. Antonin Artaud nació en Marsella en septiembre de 1896, pero su condición sensible lo proyecta ineludiblemente al futuro, lo hace contemporáneo de una época más disparatada. Probablemente en el siglo XXI sus textos serán digeridos sin los prejuicios morales y las falsas fronteras filosóficas que han reinado en estos últimos siglos de la era de la descomposición interior y del pragmatismo industrial.

Un hombre como Antonin Artaud no tenía posibilidad de existir

en el territorio de la razón impura del racionalismo cotidiano, no podía encontrar compatibilidad con esa vida cercada por normas y costumbres, que niegan, precisamente, los instintos vitales y las cualidades del espíritu poético para sobrevolar el tedio sepulcral de cada día. Tenía todo para ser un niño feliz pero había nacido para tener inconvenientes. A los cinco años, sufrió un grave ataque de meningitis y desde entonces, fisiológicamente, quedó condenado a sufrir, porque un sobreviviente de la meningitis suele quedar con el sistema nervioso atrofiado. Desde los cinco años, Antonin Artaud, estaba averiado para siempre. Era el mayor de nueve hijos paridos por Euphrasie María Luisa Nalpas, madre legendaria, de ascendencia griega, nacida en Esmirna, Turquía, a orillas del Mar Egeo. A diferencia

de Rimbaud, que siempre tuvo una contradicción irreconciliable con la presencia materna, Artaud amó a su madre y de ella heredó ese aire levantisco, trans-occidental, impregnado de raíces de antiguas culturas. Su padre, Antoine Roi Artaud, era un conocido armador de barcos, en el puerto francés más importante sobre el Mediterráneo. Creo que no hubiera podido tener otra familia más propicia y sin embargo, el destino, su sino trágico, definían una ruptura permanente con la posibilidad de ser feliz o de realizar algo según la plenitud de sus deseos. De todos los hijos, sobrevivieron tres, y él fue testigo, como primogénito, de la muerte de sus hermanos. Su cercanía con lo fatal, su enfermedad implacable, su carácter impredecible, su don y sus vocaciones, a menudo lo colocaron en el filo de las dificultades. Siempre tuvo problemas para relacionarse con la normalidad. De hecho, desde los comienzos juveniles, es un poeta anómalo y tal vez en su anomalía está la grieta de su extraña lucidez, que muchas veces se desborda en un ciclorama de claridades donde se pueden encontrar términos mayores para entender un destino y también, quizá, algo más comprometedor: no sólo el sufrimiento de un hombre sino la tragedia del ser humano, la tragedia de una civilización que niega a los poetas, los proscriba al territorio del exilio interior y les impone la fraudulencia de las falsas costumbres. Antonin Artaud, como había escrito acerca de Van Gogh, fue víctima de la sociedad y de la bárbara civilización actual, que coloca como aspiración primordial el enriquecimiento material y que califica como rareza peligrosa cualquier diferencia que rompa con las reglas impuestas al comportamiento

## Tenía todo para ser un niño feliz pero había nacido para tener inconvenientes.

humano. Quizá nació para desmascaramos.

Cuando niño viajaba continuamente a Esmirna y conoció las costas griegas y las islas del Peloponeso. Su abuela griega le hablaba de las herencias helénicas, le enseñaba palabras nuevas y le describía los paisajes de su existencia. Su abuela volaba por otros términos de la comprensión del universo, transpiraba cultura viviente, refería otras historias y contaba cuentos distintos. De muchacho Artaud fue enfermizo e inquieto. Afortunadamente tenía la poesía y además cierto aire de hereje y de blasfemo, cierto parentesco inevitable con Rimbaud, que lo convirtió en un pésimo alumno y en un gran poeta, en alguien que no se acomodaba a las restricciones disciplinarias. Las preocupaciones de sus contemporáneos le parecían ridículas. De manera precoz, Antonin Artaud se dedicó a leer, a escribir, delirando, inventando imágenes, segregando ideas y procreando conflictos. A los 19 años, fue recluido por primera vez en una clínica psiquiátrica. Antonin Artaud estaba fuera de eje y su conducta lo delataba como un hombre incapaz de afrontar la realidad de los demás. No podía ser un tipo reducido a las oficinas, ni tampoco a la cátedra, ni mucho menos al pensamiento rectilíneo de quienes hacen de la pasión creadora apenas una posibilidad burocrática. Cuando intentó alistarse en el ejército francés, tal vez para demostrarse que era fuerte

y que podía sobreponerse a sus debilidades, fue rechazado después de los primeros entrenamientos militares. Luego comentaría que hubiera terminado siendo un desertor de las filas colonialistas de la no muy digna, según consideraba, República Francesa, ya que su democracia se había edificado sobre la sangre, la matanza y la turbia concepción de una revolución que realmente no contribuyó a la liberación humana, que más bien terminó ajustando con mayor esmero las cadenas, anulando de manera más aguda y minuciosa las libertades del ser. Artaud quería levantar nuevas posibilidades en el tiempo y en el espacio. Pero sus malestares nerviosos, los atroces dolores de cabeza y los espasmos corporales lo fueron minando. Era la época del uso novedoso de la morfina para controlar ciertas enfermedades que en ese momento eran incurables y que no podían soportarse si no se contaba con la ayuda de un analgésico muy fuerte. Artaud encontró alivio en las drogas y rápidamente derivó hacia la heroína, el opio, el láudano y el hachís. No sólo trató sus dolores, también le abrió espacio al abismo de la adicción y a los placeres alucinantes de sensaciones prodigiosamente reveladoras. Las drogas entraron a estimular su espíritu enloquecido: la febrilidad de su palabra, su pensamiento que siempre crepitaba y buscaba nuevos rumbos tenía que enfrascarse en una alquimia que le abrió las puertas de la percepción, pero que también empezó a desgastarle un organismo susceptible a las enfermedades.

En un mundo de hipócritas Antonin Artaud es un apóstol de la franqueza. Era un hombre extremo. Tenía la capacidad de visionar no sólo lo que venía sino lo que



se estaba derrumbando dentro del alma humana. Y en ese caos, en ese mierdero universal, en ese lugar donde todo se congelaba y al mismo tiempo se derretía, Antonin Artaud daba una batalla solitaria: él con su humanidad, él con su palabra como única arma, él con sus ojos desorbitados y sus gesticulaciones enfermizas de actor natural y de hombre que sufría dentelladas en las coyunturas y dolores inocultables en las articulaciones. Lo sobrecogían espasmos faciales, se quedaba quieto, no podía hablar, las palabras se paralizaban en la mitad de la mueca de la cara y él quería decir cosas que el lenguaje no puede proponer, que el lenguaje no puede nombrar porque Antonin Artaud era un espíritu que buscaba precisamente lo indescifrable, aquello que la poesía comunica a riesgo de las propias palabras y que está presente en todas las culturas, que es perenne pertenencia y tesoro de los mudos y de los elocuentes. Por eso Antonin Artaud, por instinto de sobrevivencia poética y porque no tenía alternativa ya que formaba parte de los parías del mundo, por su enfermedad, por sus adicciones, por sus elucubraciones y sueños, presume que en los extraños bebedizos heredados de las brujas del medioevo están presentes las fuentes de un conocimiento esencial, porque Artaud como Shakespeare, Paracelso, Michelet o Rimbaud plantean que hay niveles de sabiduría más allá de lo académico y formal, cuyas raíces se hundían en lo más profundo y oscuro de la naturaleza humana. Antonin Artaud encontraba en las culturas antiguas, en los caldeos, en los babilonios, en los tibetanos, en los taoístas de oriente, en los indígenas mesoamericanos, una claridad que para él se había

## **Estaba fuera de eje y su conducta lo delataba como un hombre incapaz de afrontar la realidad de los demás.**

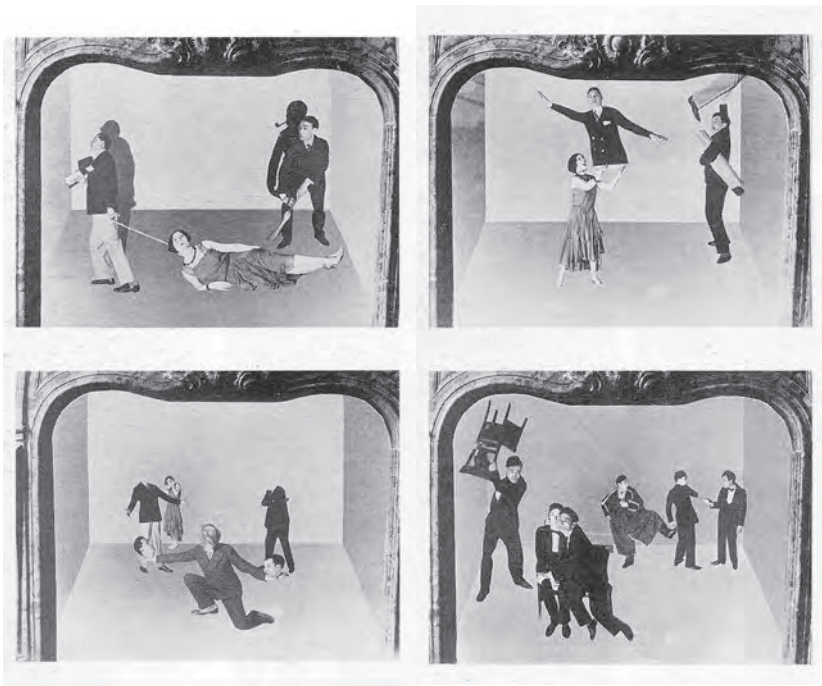
eclipsado en la escolástica cultura occidental. Lamentablemente la especie humana ha llegado a un punto de degradación espiritual tan agudo que sus poetas se pronuncian de manera esquizofrénica y solamente la locura y la compleja composición de una fe absoluta pueden permitirle al ser humano contemporáneo soportar la diaria hecatombe de la realidad.

Por motivos de salud, a los 24 años, cargado de expectativas y tentaciones, Antonin Artaud llega a París. Un viaje que lo sorprende y lo acrecienta. París, 1920, la mítica, la adorable ramera, el ombligo del limbo, la ciudad predilecta. Sus padres lo envían para tratamiento psiquiátrico y, casi de inmediato, entra en contacto con el teatro, la poesía de vanguardia, el psicoanálisis, el cine, la pintura y la agitada cultura del mundo que bulle entre la apoteosis industrial y los nuevos descubrimientos. Se inicia en el teatro como actor, haciendo pequeños roles en el grupo de Lugné-Poe, mostrando un talento nato, singular, en el arte de la interpretación actoral. Luego se vincula a l'Atelier de Dullin y se apasiona por los secretos del oficio escénico. Presiente las preguntas y los enigmas del arte más allegado a la noción de lo ritual. Algo que lo obsesiona, buscando lo sagrado y lo poético, bebiendo de la médula. Le encanta la posibilidad de habitar su cuerpo

para dejarlo libre en el mundo imaginario de la composición teatral. Redescubre sus sentidos y canaliza la energía del dolor hacia los movimientos del placer corporal. Dullin le aporta fundamentos, Artaud coloca la poética personal, su sello, los rasgos de sus convulsiones interiores, la grotesca filigrana de sus articulaciones afectadas por la desafinación enfermiza del sistema nervioso. Descubre en el teatro la acción viva de la poesía. En medio de una vasta panorámica teatral se involucra con el teatro que indaga lenguajes y posibilidades más acordes con el arriesgado desarrollo del siglo veinte, que despuntaba como un siglo vertiginoso y apocalíptico. El teatro lo capta y absorbe buena parte de su disposición creativa. Es oficioso y aprende, desarrollando quehacer de tablas, luchando contra sus impedimentos expresivos, construyendo un lenguaje de complicadas connotaciones simbólicas, que años más tarde logrará vislumbrar en una suerte de poética del hecho teatral.

En el teatro conoce las claves de un oficio que será su territorio de combate. Ahí se desdobra, vuela, siente, rehace los nexos perdidos con su yo atávico y combina los estados de su alma neurotizada con los caminos del evento transgresor. Y con el teatro llegan los azotes del amor, el álgebra difusa de sus códigos instintivos. La víctima y la victimaria es una actriz rumana, joven, que asiste a las clases del Atelier de Charles Dullin y que participa de varios montajes. Se trata de Génica Athanasiou, muchacha emigrante, que se deslumbra con el poeta de brillantes y estrafalarios pensamientos. Los cuerpos se buscan y las mentes se enredan como serpientes del placer y de la muerte, porque el





Fotomontaje tomado del libro Antonin Artaud - Obras sobre papel

amor en Artaud siempre fue una especie de agonía. En poco tiempo, el amor apasionado por Génica compite con la entrega incondicional a la heroína y al opio. La mujer no acepta al drogadicto. Resulta tormentosa la relación, que oscila fácilmente, del afecto al rechazo, de los celos a la desilusión depresiva. No funcionan las tentativas por reconstruir un nicho amoroso. Artaud es chocante, irresponsable, paranoico, afecto-dependiente, agresivo, infantil, amoroso, tierno, insoportable y siempre está padeciendo los castigos de sus lesiones cerebrales. El amor, sin duda, era la hoguera purificadora y la condena que lo incineraba lentamente. Por incompatibilidad con el director y los actores se retira del Atelier en busca de caminos más prometedores. Prueba otras experiencias y ninguna logra saciar su sed de actuación visceral. Cae en fisuras críticas y se levanta con dificultad y vuelve a sobreponerse a los infiernos subyugantes de la droga. En 1923 publica sus primeros poemas:

‘Tric Trac du Ciel’. También, realiza sus primeras incursiones actorales en el cine y encuentra los atractivos de un arte que condensa los conocimientos de otras artes, y ha nacido del desarrollo de la ciencia y de la imaginación. Le interesan las opciones de lo cinematográfico, el lenguaje de lo moderno, la sabiduría trascendental, la poesía de lo nuevo y las revueltas estéticas y mentales.

Terminando 1924, era inevitable cruzarse con los surrealistas, que acaban de fundar su movimiento de insurgencia literaria. Se encuentra con Breton, Eluard, Desnos, Aragon, Péret, Naville, etc. Hay una fascinación recíproca. Artaud los idealiza y ellos se dejan seducir por el profeta. Son fatales, locuaces, brillantes, pirómanos del verbo que amenazan con tomar por asalto La Bastilla del pensamiento. Frecuenta a los psiquiatras y se encuentra con la poesía en carne viva y es tan poderosa su simiente, su cultura, su tradición, su erudita locura que los surrealistas lo nombran director

de la oficina de comunicaciones y jefe de la Central Surrealista. Es el encargado además, de publicar el No. 3 de la *Révolution Surréalste*. Breton no estaba dormido, simplemente se quedó alucinado, porque todo su criterio poético subjetivo se le presentaba de una manera humana, simple, con desenfreno renovador. El concubinato con el surrealismo duró menos de un año, porque Antonin Artaud era más vertical, en ciertos aspectos de la relación poesía-política y porque sus puntos de vista estaban fuera de horma. Los surrealistas al fin y al cabo formaban parte de un pronunciamiento intelectual que se estaba dando en Europa de diversas maneras. Las vanguardias del mundo estaban dispuestas a transformarlo todo. Se suponía que el ser humano, a través de partidos y designios, podía manipular los hilos de la historia, encausando eso incontenible, brutal y trágico, suma de multiplicaciones y acontecimientos desatinados que nos sobrevienen desde el confín de la historia, tal vez desde la oscura noche de los principios donde hasta ahora ningún hombre ha logrado escrutar. ¿Cómo se puede controlar la historia, reencausarla, disolverla, alterarla, falsearla o convertirla en una utopía, si no se ha encontrado esa forma de comunicación con los acontecimientos que suceden en el devenir universal? Antonin Artaud presentía que algo errático impedía aceptar la verdadera dimensión humana. Consideraba al ser humano como una entidad cósmica y al cosmos como un todo infinito donde confluían las fuerzas visibles e invisibles que mueven el universo. Tenía la certeza de que el mundo occidental estaba en crisis y por eso no creía ni siquiera en el marxismo y esa fue su diferencia con los líderes

surrealistas. Lo habían nombrado jefe, director, secretario, sacerdote, gurú de la Central Surrealista entre humaredas de kif y largos tragos de bebedizos etílicos, pero once meses después, lo desterraban del surrealismo porque comprometía la imagen de un movimiento que había decidido por mayoría acompañar el ritmo normativo del materialismo dialéctico. Su interés recaía en la historia viviente que se copula en el sagrado acto de cada individuo y en el juego social de los individuos con los individuos. De alguna manera irreversible iba en contravía, nadaba como un naufrago y se dejaba ir en los parpadeos del tiempo, en la efímera relación entre una mirada y una palabra, en la ilusión vaga de la eternidad. A veces, desde la luz o las tinieblas, el poeta se acogía a la práctica flagrante del verbo. Había escrito, en los inicios, con Breton y sus amigos, a manera de proclama, que “el Surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni siquiera una metafísica de la poesía, es un medio de liberación total del espíritu”.

Es claro que Artaud terminó siendo más surrealista que los surrealistas. El Surrealismo propone el reconocimiento del mundo onírico y plantea la activación de una de las experiencias fundamentales de la expresión humana: la escritura automática, la función creativa natural que se libera de los lastres de la determinación metódica de la razón. Para Artaud esto no es más que el primer lamento del niño cuando nace y recibe una palmada en las nalgas y entonces pronuncia su testimonio de vida en un mundo doloroso. La escritura automática es la recuperación de la fe, de la pasión, de la palabra, del registro primigenio, de un nivel de comunicación básico que el hombre

## Descubre en el teatro la acción viva de la poesía.

racional tiende a perder: la mano estimulada por la vastedad de los sentidos y la guía inteligente de motivaciones instintivas.

Para Artaud la literatura requería una comunicación abierta con la conciencia y el inconsciente y con la supra-conciencia manifiesta en las señales del devenir cósmico de los dioses en las estrellas, las plantas, los animales, los seres elementales, las piedras, los fantasmas y, todo esto, en la gracia del lenguaje, mediante la materia del verbo, el silencio original, el magma de la poesía. Pero Antonin Artaud, también contenía la decadencia y no podía escapar a su tiempo. Había nacido para ser testimonio, configuración, catástrofe y cuestionamiento del ser humano. Fue fecunda esta época en poemas, cartas, proclamas y manifiestos. Su maridaje y su divorcio con el Surrealismo fueron instantes fundamentales en su proceso como esteta, en su desarrollo como ser humano. Antonin Artaud, en 1925, publicó ‘El ombligo de los limbos’, un libro de ruptura, mixto, insurrecto, esotérico en su temática e intimista y experimental en su realización literaria. Sin duda, se trata de un conjunto de textos irregulares, apurados por un delirio que asume la libertad poética. La palabra brota, se incendia, se calcina y su ceniza dorada palpita. Contiene hermosos poemas, fragmentos que ofenden, páginas que provocan, cartas, especulaciones filosóficas, adhesiones incondicionales a la droga y al dolor. También incluye prosas cercanas al relato y exacerbaciones contradictorias que se pierden en

el vacío del aire o en la graficación verbal de poemas que son viñetas con cierto predominio absurdo, aparentemente cortado por inconexiones y desajustes estructurales. También elabora variaciones a manera de drama, usando los diálogos del guión teatral, desbordando los versos y volviendo a bordar nuevas imágenes de ensueño y pesadilla, muy a la manera surrealista. Es posible que las primeras películas de Luis Buñuel y los sedimentos del Dada contribuyan de manera lógica a la construcción de estas visiones poemáticas. Desde las primeras líneas, ‘El ombligo de los limbos’ es un desafío: “donde los otros proponen obras yo no pretendo más que mostrar mi espíritu. / La vida es quemar preguntas. / No concibo una obra separada de la vida”.

Al poco tiempo publicó un nuevo libro: ‘El pesanervios’, extraña palabra que no se halla en el diccionario y que Antonin Artaud inventa para definir un estado enfermizo del espíritu que él padece y que lo aproxima a los místicos y a los orates. Es un instante de pérdida de la realidad cotidiana, semejante al que viven los epilépticos o quienes logran el éxtasis a través de las técnicas chamánicas y que él define como una estación entre el sueño y la realidad. Es su punto de mira, es su óptica, su temática. En ‘El pesanervios’ los textos son breves y depurados. En una prosa poética, que recuerda la escritura rimbaudiana, Artaud continúa desnudando su alma y afirmando sus visiones. Incluye, cartas de amor y desamor a Génica Athanasiou. De manera abierta, afirma que para él la literatura no tiene límites, la literatura no se resuelve con poemas rimados o no rimados, con caligramas como los de Apollinaire, la poesía no es un problema sintáctico, o fonético

o gramático, la poesía tampoco es un problema de escritura teatral. Para Antonin Artaud, como para Rimbaud, la poesía es un acto de vida, es una actitud y una manera de superar las apariencias y de acceder a la entretela de la combustión humana, al epicentro de la crisis, al ojo del mierdero universal, donde nadie se salva y donde los símbolos, los signos, los lenguajes y los silencios danzan y se hunden en un abismo perpetuo.

Casi de inmediato, a principios de 1.926, edita un breve texto: 'Fragmentos de un diario del infierno'. Escritura que explora la veta de los ritmos emocionales y los acentos malditos de su inspiración. Es un derrumbe y un renacimiento. Un recorrido por sus galerías interiores, con el refinado arte del poeta que suscita la música de las palabras. Entre líneas hay un terrorista que promueve estallidos y reconsideraciones. Es notoria la herencia romántica y la intención fatalista del poeta cínico, del filósofo irónico, del retórico arrogante, del profeta reiterativo, del ángel maldito. Reclama como un patrimonio nefasto "la noche del alma" y asume su testimonio frente al espejo. Por otro lado, funda el Teatro Alfred Jarry y comienza a generar controversia como director teatral y dramaturgo de muy libres concepciones estructurales. También, actúa en varias películas que en su momento obtienen reconocimiento en el medio cinematográfico. Es memorable su interpretación de Marat en 'Napoleón', con la dirección de Abel Gance. También se recuerda con insistencia el papel del hermano Krassien, ese monje tonsurado, de mirada beatífica y delirante, tan parecido a la imagen ideal de sí mismo, como si fuera un santo de espíritu enigmático, en 'La pasión

## **Es chocante, irresponsable, paranoico, afecto- dependiente, agresivo, infantil, amoroso, tierno, insoportable.**

de Juana de Arco', de Carl Dreyer.

En estos años, a finales de la década del veinte, se dedica fundamentalmente a la actuación y al desarrollo de sus hipótesis teatrales. Descubre en el teatro la dimensión activa de la poesía: el verbo hecho carne, movimiento, metáfora de la imagen. Está insatisfecho con el teatro convencional y opta por inventar su propio camino teatral. Algo nada fácil, con más probabilidades de fracaso que de éxito. Sin embargo, una cosa son las teorías que plantea y otra los hallazgos que obtiene. Su punto de vista teórico dista mucho de sus montajes reales. Como director no logró concretar su propia poética. Además, es probable que los actores no entendieran las intenciones de Artaud.

Actualmente, se admite que los pensamientos artaudianos acerca del teatro terminaron iluminando los derroteros del arte escénico de vanguardia en el siglo XX. Para él, el teatro no es representación, no es simulación, el teatro es delación, desenmascaramiento, poesía desgarrada. Antonin Artaud profetiza que el teatro debe reunir nuevamente los símbolos arquetípicos para que los actos representativos del ser humano tengan sentido en el escenario y en la vida. A principios de la década del treinta ha consolidado sus formulaciones teatrales. Paradójicamente, sus

obras de teatro, así como sus conferencias, fueron rechazadas y el poeta recibió constantes agravios. Antonin Artaud era un malasangre, como Rimbaud, que reconocía que en su origen había algo torcido que no valía la pena enderezar. Porque la rectitud, al fin y al cabo, era una convención en un mundo donde se negaba el acceso del pensamiento a las profundidades inéditas, a la tentación de conocer lo desconocido. Trabajó en varias películas sin importancia, para sobrevivir y también porque sabía que en el cine existía una veta artística que apenas estaba naciendo. Resultan premonitorios sus conceptos, cuando se atreve a decir que el cine es el lenguaje del futuro pero que lamentablemente ha caído en la industria del consumo y no podrá expresar las verdaderas posibilidades poéticas que brinda, ya que abarca otros niveles del entendimiento, que exigen la agudeza inteligente de los espectadores. Pero, tiene claro, que el desarrollo cinematográfico está sometido a factores comerciales. Antonin Artaud escribió un buen número de guiones breves y de sinopsis de sugerentes propósitos filmicos. Solamente fue realizado el cortometraje 'La concha y el reverendo', con la dirección de Germaine Dulac. Artaud quedó tan insatisfecho que después del estreno del filme, rompió las vidrieras de la casa cinematográfica y cerró para siempre las puertas de lo que hubiera podido ser un camino más o menos promisorio.

Sabía que era un poeta y que su lengua había nacido para ladrarle a la luna y a los dioses, para esculpir con su verbo lo indecible, lo innombrable, aquello que no hemos logrado recuperar, que siempre nos están quitando: la realidad interior,



los paisajes que hemos fundado en la imaginación, los laberintos donde estamos extraviados para siempre, los mundos que hemos heredado de milenios de cultura, de amor, de odio o de guerra. Antonin Artaud pronunciaba estas verdades como un loco y nadie le creía. Redactó los escritos fundamentales de su poética teatral: 'La puesta en escena y la metafísica', 'El teatro alquímico' y los manifiestos del 'Teatro de la crueldad', donde trataba de poner a prueba sus criterios acerca de un teatro, metafóricamente asociado con la peste. Un teatro visto como enfermedad saludable. Un teatro rito. Un teatro poético. Un teatro para perturbar. Un teatro hecho no para complacer el gusto público sino para abofetearlo abiertamente. Tal vez por eso, el grado de atención que recibió fue mínimo y desde el comienzo sus relaciones con los auditorios fueron explosivas y problemáticas. Después de observar cuidadosamente unas Danzas Balinesas sacó conclusiones y llegó a plantear que en las expresiones escénicas de oriente se encontraban los fundamentos del auténtico teatro. De alguna manera se anticipó a uno de los fenómenos de la escena actual: la interacción de culturas en la conformación de espectáculos, el encuentro de polos opuestos, la conjugación de raíces, el influjo recíproco entre oriente y occidente. Los orientales tienen un arte teatral más definido, más antiguo, más sabio, más preciso y menos superficial que el teatro que predomina en los circuitos de consumo cultural del mundo entero. Antonin Artaud descubre que en las Danzas Balinesas hay sugerentes señales para comprender otro tipo de interpretación actoral y otra estética de la puesta en escena y del montaje dramaturgico.

Al comenzar el año 1933 la literatura vuelve a ocupar su atención. Ha estado buscando con insistencia las fuentes de un conocimiento remoto, las huellas de religiones paganas que cultivaban rituales de iniciación. Estudiando a Apolonio de Tiana, filósofo pitagórico y mago de tradición hermética, se encuentra con la atractiva personalidad de Antonius Varius Bassanius Heliogábalo, hijo de Caracalla y su sobrina Soemías. Iniciado por su abuela Julia Moesa en la religión de Baal, el dorado Dios fenicio, fue emperador del Imperio Romano entre los 14 y los 18 años y llevó al extremo todos los excesos y los rituales que consagraban un desorden social y un reordenamiento metafísico. Murió asesinado en las letrinas de su propio palacio, con el rostro hundido entre los excrementos, degollado por sus escoltas. Artaud, ávido de mitos atroces, retomó la leyenda y la escribió en sus términos exaltados y brillantes, consiguiendo un libro de aliento histórico y poético: 'Heliogábalo, el anarquista coronado'. El escritor ha madurado y su extravío alcanza cierto relativo equilibrio. Son años de intensidades y buenos amigos. Ha roto su relación de amor con Génica Athanasiou y está libre de celos y refriegas pasionales. Trata a varias amigas y, particularmente, se entusiasma con Anaïs Nin, que, a su vez, se deslumbra con los discursos y los poemas de un hombre que ya tiene cierta aureola de excentricismo extremo y que despierta interés y curiosidad. Pero es complicado y sutil el mundo de Anaïs. En el fondo, es una dama libertina, filántropa, de escrupulosa situación social. Artaud, por el contrario, es un paría y él mismo reconoce sus malestares mentales. El romance es breve, angustioso,

literario, Artaud reclama amor con la misma tensión nerviosa que pide heroína. Es un adicto al afecto y a la ternura. Sin embargo, su carácter lo hace difícil y cuando se altera sus ojos brillan desquiciados y sus manos se retuercen amenazantes. Tiene algo de salvaje desamparado, de animal indómito, de loco iluminado, de vidente solitario. Como Rimbaud, ha buscado la poética de lo mágico: lo literario transmutado más allá de los significados estrictamente conocidos; la alquimia del verbo y de la vida, el desorden de la lógica y la práctica literaria como una experiencia de conocimiento. En uno de sus diarios, Anaïs Nin, describe a Artaud como un Cristo moderno, enfebrecido, que a pesar de ser enemigo de la moral judeo-cristiana de la iglesia católica romana, es un hombre que vuelve a revelar los estigmas del amor, a través del sufrimiento de su propio cuerpo, gracias a su palabra blasfema que siempre fue un peligro para un orden cuyos cimientos no son la simiente humana, sino su negación, el oprobio, la mezquindad. Artaud es una paradoja encarnada en un hombre: tiene de Heliogábalo y tiene de Cristo y parece situarse en un plano intermedio. Su búsqueda es ambivalente y su carácter esquizofrénico. Sólo la droga y la palabra lo liberaban de este mundo y lo hacían sentir en un territorio donde reinaba el sortilegio de lo poético y las magnitudes de lo sagrado.

En 1935 Artaud logra financiar la producción de un espectáculo. En el círculo de sus amigos ha logrado patrocinios y pequeñas inversiones. El punto de partida fue una historia criminal del Siglo XVI, ya retomada por Shelley y por Sthendal. La historia de la familia Cenci, algo Dostoievskiano: un





padre que asesina a su hijo, viola a su hija y perece en manos de dos vasallos, atravesado por clavos, uno enterrado en un ojo y otro en la garganta. Artaud intenta montar una tragedia del siglo XX, aplicando los principios del teatro de la crueldad. Las circunstancias están dadas y sin embargo es tan difícil llevar a las tablas un cúmulo de ideas todavía inmateriales. La batalla es campal y descarnada y Artaud tiene que exigirse, superando sus debilidades y sus depresiones. Trabajar con actores, chocar con los infiernos psicológicos de un elenco, proponer un lenguaje que no logra ser adivinado por los intérpretes, tener el tiempo en contra y alrededor una gran presión por expectativas acumuladas y problemas que no alcanzan a tener una resolución cabal.

Los sueños de Artaud estaban por encima del resultado. Es verdad que el teatro es su pasión auténtica, su droga sublime, la terapia espiritual que lo pone a volar sin tener que intoxicarse, pero el poeta no tiene los recursos del oficio, la experiencia de una dedicación más definida. Directores como Meyerhold ya habían desarrollado argumentos escénicos para ejecutar ideas más contemporáneas en el teatro, acudiendo al lenguaje orgánico de los cuerpos y a una concepción plástica y cinética de la puesta en escena. Pero Artaud no cuenta con experiencia y carece de un equipo permanente. Sus búsquedas han sido variadas y dispersas. Seguramente, había una incongruencia entre la lucidez profunda de sus hipótesis y la posibilidad de poner en juego herramientas y factores que le permitieran componer una puesta en escena de alto voltaje, estructurada mediante la urdimbre simbólica y la comunicación

## Antonin Artaud deja una herencia, una inquietud, una incertidumbre.

sensorial. Es indudable que sus postulados anticipan toda una era de la teatralidad y que su visión del arte de los escenarios sigue siendo algo inquietante. Lo cierto es que el resultado final de 'Los Cenci' le pareció decepcionante. Las primeras funciones contaron con la aquiescencia de un público amigo. Pero los aplausos fueron pasajeros y en los días siguientes arreciaron las críticas y disminuyó notoriamente la asistencia de público. En ese momento Artaud debió sentir que sus teorías luminosas se oscurecían hasta ennegrecerlo. Económicamente el asunto fue un fracaso irrecuperable y sólo quedaron deudas y compromisos incumplidos. Algo desastroso que carcomió con más ferocidad el sistema nervioso de un hombre indefenso, que dejaba su alma al garete mientras contemplaba su propia confusión. Estaba en crisis, pero seguía creyendo en sí mismo y en su destino. No era un artista de apariencias. La mordacidad de los críticos lo llenaba de ira y los comentarios irónicos lo estimulaban para emprender nuevas batallas. En el teatro había vivido repetidamente su tragedia personal.

Era necesario ampliar el escenario, interponer parajes insospechados, recorrer los caminos ultramarinos. La poética de la vida, la búsqueda que no cesa, la inclinación por lo agreste, el respeto por lo extraño, la intuición de lo divino a través de lo mundano, la rima irregular con lo impenetrable de la noche y una decidida vocación

por la dificultad y el sufrimiento. El único teatro posible es el de la vida misma. Entonces, decide dar un viraje, romper las ataduras del mundo europeo, transportarse a otra realidad para buscar los altos conocimientos de las culturas primordiales. Nada lo retenía y su tenacidad para sobreponerse a los golpes lo llevó a emprender una aventura de mayor riesgo, donde el poeta y el viajero se conjugaron en una especie de peregrino del pensamiento mágico. De nuevo el vidente trata de "llegar a lo desconocido mediante el desarreglo de todos los sentidos".

Resuelve viajar a México, al idealizado país de Mayas y de Aztecas. Hace gestiones, acude a los contactos de sus amigos, escribe solicitudes y para conseguir dinero actúa en 'Lucrecia Borgia', dirigida por Abel Gance, interpretando a Savonarola. Asimismo, acepta un rol menor en una cinta dirigida por Maurice Tourneur. Serán sus dos últimas películas. Sus cuentas con el teatro y con el cine parecen saldadas temporalmente. Ahora, su perplejidad se proyecta por encima de los dilemas de la actuación. México está en la mira y nada puede evitar que en los primeros días de enero de 1936 Antonin Artaud se embarque rumbo a un continente desconocido, del cual tiene noticias por los libros y por las evocaciones nostálgicas de sus amigos emigrantes. El apóstol de la locura estaba buscando su yo perdido. En Francia quedaban sus huellas y un romance ligero que había surgido con una muchacha belga de nombre Cecile Schrame, que ya tendría tiempo de acogerse a los latigazos del arrepentimiento. Terminando el mes de enero, hace escala en La Habana, visita a Alejo Carpentier y a otros intelectuales

y recibe un regalo de un santero caribeño: una daga de siete anclas y siete anzuelos. Una semana más tarde, angustiado por la falta de heroína, sin dinero, dispuesto a llegar hasta las últimas consecuencias, el poeta Antonin Artaud desembarca con sus maletas y sus papeles en el puerto de Veracruz.

Antonin Artaud se interesa por los ritos de los antiguos habitantes de Mesoamérica. Pensaba que México le iba a brindar la posibilidad de salvar su vida escindida. Él sentía que en occidente y en su vida y en la filosofía de sus contemporáneos el hombre estaba insalvablemente dividido y había un abismo entre su espíritu y su cuerpo y un agujero negro entre sus costumbres diarias y sus aspiraciones "superiores" para redimirse como individuo y como especie. Abraza la idea de un sociedad organizada según un orden cosmológico basada en las tradiciones precolombinas que supone perfectas. Pero cuando Artaud se enfrenta a la realidad mexicana: los artistas y los intelectuales no quieren saber nada de los indígenas, los menosprecian, los apartan y los ignoran como lo haría cualquier blanco occidental. Artaud es un loco y siempre va contra la corriente y comienza a decir que los muralistas mexicanos como Siqueiros, Rivera u Orozco se están equivocando porque obedecen a criterios programáticos del manifiesto comunista y no a la profunda realidad del arte que es una tormenta que no tiene límites militantes. Trata de encontrar significados en artistas mexicanos que no pertenecen a la élite, proclives al indigenismo, como María Izquierdo, por ejemplo. En ese momento se impone de manera eufórica la demagogia del PRI, que se afianzó como partido y que reinó largo

tiempo en la república mexicana. Asimismo, hay una especie de nacionalismo sustentado en la idea de progreso industrial y afirmación económica. En lo artístico campean las corrientes europeizadas y las consignas del realismo socialista tienen un fuerte respaldo entre los artistas "comprometidos". Antonin Artaud sobrevive de artículos y conferencias. Muy pronto deduce que el D.F. no es el territorio sagrado que busca. Es una ciudad más, donde él no va a encontrar un abrevadero para su sed espiritual, para su sed sobrehumana, para su sequedad de ángel abrasado por las fiebres de la ansiedad. Entonces, haciendo uso de su gran capacidad para superar dificultades y con el mínimo de recursos, logra ir hasta Chihuahua y de ahí a la Sierra Madre, en el norte de México, donde los indígenas Tarahumara todavía conservan ritos de iniciación en el conocimiento del peyote.

Antonin Artaud arroja la última dosis de heroína a las aguas de una quebrada y comienza a penetrar la Sierra Tarahumara y todo cambia: ya no existe la presencia del hombre occidental de una manera tan acentuada y él descubre en los árboles, en las piedras, en los caminos polvorientos, un lenguaje de la naturaleza que le muestra la armonía entre la crisis y el orden: la posibilidad de hallar una médula para su pensamiento y un rastro para sus pasos. Antonin Artaud es la crisis del desafecto, del poeta incomprendido, del suicida latente, del que no ha podido realizar su verbo a través de los versos y entonces, ha tenido que acudir a la sustancia de la vida y a fenómenos esotéricos difíciles de discernir. Cuando está en Francia se siente desterrado de su propio país y en el país de los Tarahumara sabe de antemano

que es un extraño, un despojo de occidente, enfermo como la civilización, escindido como el pensamiento que él mismo ataca desde su fragmentación personal. Admite la necesidad que tiene de expurgar su alma. La falta de opio y heroína le producen dolores que lo van mermando físicamente. No se acepta como adicto a las drogas, se repite que busca cura para su cuerpo atormentado, recaba en la idea de aplacar sus males fisiológicos. Sabe que conserva lesiones que son secuelas de la meningitis: tiene averiadas las membranas que recubren el cerebro y la médula espinal: la pi madre le ocasiona los impíos sufrimientos que lo hacen gritar en los días críticos, la aracnoides de finísimas fibras nerviosas, de sensación contráctil, que genera los gestos y los movimientos coyunturales que duelen hasta la muerte y la duramáter, cortocircuitada por la implacable enfermedad, que en las crisis nerviosas le produce parálisis faciales y agudos trastornos mentales. Los dolores lo partían desde adentro. No se consideraba toxicómano pero sólo la heroína o la morfina calmaban su dolor. Lo catalogaban como fármaco dependiente y él se defendía como enfermo. Pero ahora, en la Sierra Madre, estaba libre, sin droga y sin médicos, frente al calvario del sufrimiento fisiológico. Los sabios Tarahumara habían terminado viviendo en los lugares inescrutables, en los recónditos montes, lejos del hombre blanco. El camino es difícil. Un viacrucis que recorrió el poeta, de montaña en montaña. Durante la travesía, Artaud comenta que algunos indígenas se burlaban de él, se masturbaban ofensivamente o cagaban en cualquier parte, ante sus ojos, para agredirlo hasta hacerlo sentir peor que un





sur une place  
PARIS et je leur  
ferai perforer et  
brûler les moëlles.  
dans un île  
d'Algeres-mais ce  
rêve ou fou sera  
réalisé et il se  
réalisera par moi.  
Antonin Artaud  
Gue...





La montaña de los signos / Teatro Tierra / Dirección Juan Carlos Moyano / Fotografía Carlos Mario Lema

excremento. Lo ataca la fiebre, la diarrea, la deshidratación, pero no piensa dar vuelta atrás. Después de veintiocho días de enfrentarse a la aridez de la ruta, sobre una mula, escaldado y hambriento, quemado por el sol de la sierra y por los vientos perpetuos, Antonin Artaud logra llegar donde los sacerdotes del Tutuguri, poseedores de una cultura casi extinta. Ellos guardan los secretos de la danza del sol negro. Lo ven mal, como un despojo de alma débil y cuerpo enfermizo. Lo hacen esperar varios días sin determinarlo. Finalmente, aceptan que participe del ritual de ingestión del peyote, ese cactus mágico, rico en mezcalina, ligado a los misterios tradicionales de las grandes civilizaciones mesoamericanas. Antonin Artaud, penetra a una dimensión del conocimiento diferente, más allá de Descartes, de Aristóteles, de Tomás de Aquino y de todos los filósofos; consigue acceder a la

iluminación primaria y se da cuenta, como un Cristo humillado, que es hermano de sí mismo y que tiene un pasado decrepito que lo lastra para siempre. Se siente como un animalito extraviado en un mundo donde falta la ternura y la comprensión. Su mal, más que físico es de orden espiritual. Tres días de éxtasis, de experimentación con el desarreglo absoluto de los sentidos. Se ve a sí mismo como en una mesa de disecciones y comprende sus taras y sus miedos. Descubre los perfiles de la unidad cósmica, se llena de luz y devora la penumbra que lo envuelve. Es capaz de deletrear los códigos imaginarios del destino. Sabe que ha cumplido una cita largamente presentida con las fuerzas supremas del ser inefable. Le hubiera gustado quedarse para siempre suspendido en las armónicas geometrías del éxtasis. Ha logrado transitar por la espiral de la vida y de la muerte. Ha entendido el

“principio alquímico y magnético” del peyote. Piensa que ha resucitado de un largo viaje donde ha visto por primera y última vez las visiones del oráculo. Quiso hallar en el peyote una panacea pero realmente tuvo que enfrentarse a sí mismo y el estupor y el espanto lo devolvieron a la realidad. Comprendió que había nacido para el fracaso y su rebelión le alcanzó para delirar hasta la muerte. Después del viaje mágico, todavía con el sopor en la cabeza y la debilidad en los huesos, se vio obligado a marcharse porque los indígenas no le permitieron quedarse con ellos. Supo que era un deshecho y no un representante de la amorfa civilización occidental. Se sintió desadaptado, como siempre, extrañamente tranquilo, como pocas veces lo había estado.

Antonin Artaud retorna a la “civilización” y vuelve a enfrentarse de nuevo al estrépito monstruoso de la ciudad de México. Escribe una

serie de artículos sobre su viaje al país de los Tarahumara: 'La montaña de los signos', 'El país de los Reyes Magos', 'Una raza-principio', etc. El 31 de octubre de 1937, en vísperas del día de los muertos, cuando se realiza en México un festejo de grandes proporciones, una expresión viva de poderosas raíces y sincréticos follajes, sin fuerzas y sin opciones, se embarca rumbo a Francia. Nueve meses atrás, exactamente el 30 de enero, había tocado por primera vez el puerto habanero. Cuando llega a París, la miseria y la incompreensión vuelven a asediarlo, le hace falta el rito del peyote, el mundo de los indígenas, la naturaleza, las grandes extensiones y los paisajes de colores fuertes inundados de luz. Debió estar metido en una verdadera encrucijada. De manera súbita, decide casarse con Cecil Schrame. Artaud hace votos de bienestar, supone que el encuentro con el peyote fue la solución de la crisis e ignora que el peyote no lo apartó del mundo que estaba esquivando, sino que lo introdujo, precisamente, en el epicentro de sí mismo, donde está el origen de sus desvaríos ciclotímicos. Tal vez, buscando sosiego para su fatigado espíritu, trata de reconciliarse con el refugio del amor. Quizá trató de establecer una relación armoniosa con la vida. Su enamorada lo invitó a Bélgica y sus futuros suegros le organizaron una conferencia en la Universidad de Bruselas. Lo esperaban con interés, porque el Surrealismo era una novedad transnacional venida de París y el invitado era un animal exótico.

Además, después del viaje a México, sobre el poeta Antonin Artaud habían caído los ingredientes necesarios para alimentar una leyenda. La novia, quizá, había hecho su

trabajo y todo estaba bien organizado. Había un ambiente favorable para que Antonin Artaud se consagrara como un severo prometido y como un intelectual de moda. Cuando superaron el protocolo y el luciferino conferencista comenzó a hablar de sus experiencias en México, nadie lo entendió. El iluminismo ancestral, las múltiples dimensiones del ser, el rito del sol negro, los desdoblamientos del alma en el pentagrama perfecto de lo cósmico, las costumbres de indígenas que aún saben descifrar el lenguaje de los dioses y lo cabalístico de los elementos. Artaud suponía que había logrado transgredir la metafísica porque la realidad que nosotros conocemos es limitada y la realidad que había reconocido en el país de los Tarahumara le enseñaba que más allá del límite de los sentidos existen cosas que el ser humano puede percibir. Declara nuevamente la decadencia de la civilización occidental y propone volver a los primeros pasos de las culturas mágicas. Antonin Artaud tiene problemas en la conferencia, se empieza a ir la gente, de manera ruidosa, en plan de boicot. Lo chiflan, se burlan de sus ideas y de sus muecas y él, que es un actor y es un sacerdote y está loco y convencido que es un predestinado, se enfurece, estira las manos y sufre las contorsiones de la enfermedad nerviosa que siempre hace crisis en situaciones muy agitadas. Le duele la cabeza y le duele lo más álgido de la dignidad personal y no sabe qué hacer y entonces comienza a ser coprológico e insulta a la gente. Los incita para que no sean esclavos de la razón y, obviamente, todos se van, la novia llora y el compromiso queda anulado. No ha logrado el nirvana, ni en lo amoroso, ni en lo filosófico.

Volvió a París, molesto, solitario. Había pactado enemistad con casi

todos los artistas e intelectuales. Nada tenía que decir en torno al amor. No había nacido para ser un amante tolerante o un manso esposo dedicado a los piojos del hogar. Su temperamento lo había salvado de un matrimonio improvisado y, seguramente, de un divorcio inevitable. Prefería los caminos del conocimiento. Todo hace pensar que había concluido que su papel en la vida era el de un poeta iluminado. La esposa de un amigo pintor le da un bastón que procede de las manos de un brujo. El mágico y poderoso bastón pertenece a San Patricio y Artaud lo toma como una indicación que marca la dirección de su destino. Viaja a Irlanda, esgrimando el bastón, vaticinando el final de los tiempos y el fracaso estruendoso del racionalismo judeo-cristiano-latino-occidental. Clama por las fuerzas ocultas y consulta la cábala de crípticas ecuaciones. Mezcla los misterios del bastón con los vestigios de las religiones célticas y proclama "la verdad última de los sacerdotes". Se siente acosado por energías fatales, por espíritus de magos que lo combaten desde las antípodas de la conciencia. Convoca al pueblo de Irlanda, interrumpe el tráfico en las avenidas, pronuncia exorcismos, empuña el bastón e invoca a San Patricio. Frente a la catedral de Dublín, es golpeado por la policía, humillado por los curiosos y pateado por el diablo de la locura. Habla contra los jerarcas de las iglesias. Inventa expresiones, aúlla como un poseído y grita que en la tierra hace falta amor, que los gobiernos mienten, que las fuerzas tenebrosas avanzan y que todos quieren impedir que cumpla su santo cometido. Lo someten y lo despojan del bastón. Es detenido como vagabundo y pasa

una semana encarcelado. Luego lo deportan, lo golpean y lo entregan a las autoridades francesas. De la cárcel pasa al manicomio y ahí se inicia un periplo degradante, de metódicos castigos y brutales tratamientos psiquiátricos, que se extenderá durante los siguientes nueve años de su vida que declina. Termina 1937 y el nuevo año le llega al poeta sin calidez humana, en el frío del asilo, aislado de sí mismo, de su familia, de sus amigos. Su caso es calificado como incurable. Se le considera psíquicamente perdido. Su alma no tiene remedio y la justa conclusión de la cordura lo excluye del mundo de los seres normales. De ahí en adelante, Artaud es un prisionero de los asilos y las clínicas. Por esa época, Wilhem Reich, en Estados Unidos, también estaba siendo condenado a un manicomio por exponer sus descubrimientos en torno a la energía funcional del orgasmo y por plantear que la psiquiatría era enemiga de la salud pública. Artaud lo demostró con su existencia y con su vida. Cayó en manos de los psiquiatras y sólo hasta el día de su muerte lo dejaron tranquilo.

Europa bulle, caótica, belicosa. El mundo entero presiente el vacío de haber perdido todo nexo con lo divino, se acabaron los mitos, no hay nada que decir, las modas se imponen sobre las modas y ningún pensamiento estético trasciende. Artaud es transferido a varios centros de tratamiento psiquiátrico. El diagnóstico es unánime: 'Síndrome delirante de tipo paranoico calificado incurable'. El tratamiento recomendado incluye camisa de fuerza, celda de castigo, inyecciones, tratos violentos y segregación, acusado de maniaco y drogadicto. Con el inicio de la segunda guerra mundial

el hambre se extiende por los asilos y los bombardeos acompañan la pesadumbre angustiosa de los dementes. En los asilos hay epidemias y mala nutrición. En los círculos intelectuales hay existencialismo, callejón sin salida, pesimismo. Europa es un vacío infestado por los olores putrefactos de la carroña. Las naciones más civilizadas de la tierra hieden a cadáver y ponen a prueba el avance de la barbarie. En plena época de ocupación Antonin Artaud está en el manicomio, en las peores condiciones. Ya se habla de trasladar a los dementes a campos de concentración, con los judíos y los comunistas. Gracias a su madre, a la gestión de Robert Desnos y de otros amigos, logran su traslado al asilo de Rodez, a una zona libre, donde el doctor Gaston Ferdière, psiquiatra de avanzada, escritor aficionado, filántropo, amigo de artistas notables y alma noble. Dicho personaje diagnostica: "delirio crónico que vuelve al paciente violentamente antisocial, peligroso para el orden público y la seguridad de las personas". Entonces, al poeta Antonin Artaud, por prescripción médica, lo someten a una serie de electrochoques. Con él experimentan la sismoterapia que está basada en la eliminación masiva de células del cerebro para lograr el sosiego y conseguir que un espíritu alterado se aplaque. Artaud como Rimbaud había comprendido que en el desorden de los sentidos estaba la clave de una iluminación que permite comprender los laberintos de la poesía. La sismoterapia, por el contrario, anula los sentidos para intentar ordenar su funcionamiento. Somete los instintos exterminando la sensibilidad y rompiendo la voluntad primaria, la de aferrarse a la vida y a los sueños. En contraste, durante los

años de reclusión, fue publicado 'El teatro y su doble', donde reúne sus conceptos escénicos, su poética dramática. Casi de inmediato se suscitan enconadas controversias. Es traducido al español y republicado en Argentina y es leído con pasión por los nuevos estetas de Francia e Inglaterra y Alemania. Es indudable que Artaud ha llegado a pronunciar los vocablos necesarios para que se activen los resortes de búsquedas retenidas. Una poética no es una doctrina y no tiene por qué resolver los retos estéticos que siempre son particulares. Pero una poética es un nudo de una tradición invisible vigente, que contribuye a estimular rutas a explorar procesos en sentidos convergentes. Grotowsky señala a que Artaud es el gran poeta del teatro y que su aporte consiste en el papel visionario que ha jugado en los redescubrimientos que acerca de los fenómenos de la escena se han efectuado en las últimas décadas.

Ferdière, el comprensivo psiquiatra, se comporta con la ética que su conciencia profesional le indica. Son interminables, exageradas, sádicas, las series de choques eléctricos. Artaud se convulsiona, arde, se incinera, sufre, aúlla como un lobo desollado en vida, visita las sedientas agonías, cae perdido, muere involuntariamente, olvida sus angustias y su pasado y pierde el yo fundamental. No es nadie, lo han borrado, después de sentarlo en una especie de silla eléctrica para locos. Ese ha sido su trono de poeta y la corona la forman con electrodos. Artaud balbucea que los psiquiatras funcionan legalmente como verdugos refinados, con el aval de la ciencia y con el poder de los Estados. El doctor Gaston Ferdière complementa el tratamiento con insulina y con la arte-terapia.



El considera que después de la destrucción de la personalidad con las descargas eléctricas, el paciente puede sobreponerse pintando, escribiendo, ejercitando sus habilidades positivas. El aprendiz de escritor, el esmerado humanista, le entrega acuarelas, lápices y pinceles, al artista de tono mayor que ha sido sometido a sus métodos psicoterapéuticos de novedosa aplicación, precisamente, en los años de la Segunda Guerra Mundial. Artaud solicita que no lo sometan a la brutalidad de los choques eléctricos. Afirma que no quiere seguir visitando las cloacas vacías de la muerte. Cada tratamiento lo envía directamente a los infiernos del estupor y sus ideas se pierden y queda vacío, en la soledad de la nada. Todo se olvida, es un esqueleto sin el ánimo de vivir, un montón de músculos y de huesos sin la chispa de los nervios. Después de cada faena forcejeando con el destacamento de enfermeros y con la silla de chamuscar cerebros, Artaud siente que ha perdido lo que más le daba la gratitud de vivir: el verbo, la poesía. Matan al poeta, suprimen su inteligencia delirante y le ofrecen una terapia de recuperación a través de ejercicios escolares para niños tarados. Sus escritos, en la época del manicomio, son irregulares. Las cartas son numerosas y tienen un valor testimonial. Son los mecanismos que le permiten mantenerse conectado con el mundo y con su conciencia. Ellas muestran al demente patológicamente irreversible y al poeta que resiste y batalla y mantiene activa su condición herética. En sus poemas se nota mejor el efecto devastador de la farmacopea y de los electrochoques. 'Artaud Le mono' es un libro donde el gran poeta lúcido comienza a diluirse.

Se asoma el profeta. Tiene destellos vertiginosos, relampagueantes, de gran poesía. Sin embargo, su lenguaje se ha empobrecido y se ha vuelto más agresivo que poético, paranoico, escatológico. Ya no tiene la magnitud de sus poemas juveniles. Resulta interesante observar los experimentos que acomete en el lenguaje. Inventa palabras, juega con ritmos, les otorga significado mágico y musical a sus versos. Pero el doctor Ferdière considera que estas interesantes glosolalias son sintomáticas de un retroceso en el uso de los significados. Se recrudece el tratamiento y las visitas al sillón de los voltajes infernales se vuelven reiteradas y metódicas. En un año treinta y seis sesiones, es decir, tres sesiones por mes. Después de cada choque eléctrico, Artaud queda dos o tres semanas adormecido. quieto, idiotizado. No puede dominar ni siquiera los músculos los de la boca. Los electrochoques lo descalcifican y le tumban los dientes, lo vuelven flaco, lo chupan, lo acaban. El doctor Ferdière alardea de sus progresos terapéuticos y muestra el ejemplo memorable del poeta loco.

El dramaturgo Arthur Adamov y algunos surrealistas, incluyendo al propio Breton, deciden salvarlo y logran que le den un tratamiento psiquiátrico de puertas abiertas. Lo liberan de Rodez y lo instalan en Ivry, cerca de París. Durante los dos últimos años de su vida está registrado en la clínica, tiene vigilancia permanente pero puede leer, pintar, salir a pasear, disfrutar de sus amigos. Por supuesto que Artaud no era, ni había sido, ni presentaba un estado de agresividad que lo volviera imposible para sus amigos. Al contrario, mientras Artaud estaba en el manicomio, lo que él necesitaba era la presencia de personas cercanas, de las mujeres

que lo habían amado, de la mamá que lo había protegido, de la poesía que estaba en la escritura y en los libros. Artaud dibuja y pinta y deja que su tiempo se reanime entre rayones y pequeños descubrimientos plásticos. Su caso ha causado impacto entre los jóvenes y sus textos despiertan respetuosos análisis. El joven poeta Jacques Prévert y la entusiasta Paule Thénevin se vuelven activistas del Comité de amigos de Artaud y colaboran en el proceso de liberación y reconocimiento del poeta, que se acerca a los cincuenta años y parece un anciano: desdentado, artrítico, enigmático todavía, débil e indefenso. Las personalidades más destacadas del arte (Picasso, Chagall, Sartre, Simone de Beauvoir, Michaux, Barrault, etc.) se pronunciaron a favor de Artaud y colaboraron participando en eventos y subastas, para garantizarle al desterrado de sí mismo la posibilidad de sobrevivir sin el cruel amparo de los psiquiatras.

A comienzos de 1947 visita una exposición de Van Gogh, ese contemporáneo de Rimbaud, en lo cronológico y en la maldición espiritual de su arte genial. Se deja introducir en los trigales de oro y en las pinceladas de un desadaptado que manchó sus lienzos con supuraciones del alma y con sufrimientos comparables a los que ha conocido a lo largo de los últimos años. En una conocida revista de arte, un psiquiatra intenta demostrar que el bueno de Vincent Van Gogh era un degenerado. Artaud reconoce la grandeza estética y humana del pintor holandés y de una manera resuelta emprende la escritura del libro más lúcido de toda su producción: 'Van Gogh, el suicidado por la sociedad'. Es un libro apasionado de poeta y ensayista. Un texto supremamente



coherente y muy atinado en términos literarios. La experiencia vital, la inteligencia indeclinable, la certeza de sus argumentos, hacen pensar en un autor que ha ganado su brillo en el ocaso de la vida, a pesar de toda la carga abrumadora que le impidió ejercer la libertad creadora. Con Van Gogh se identifica y por eso lo recupera para el arte, para la luz, como prueba fehaciente de su propia tragedia. Además, logra sacar todo lo que le han impedido decir acerca de los asilos. Su tono es grave, maduro, altisonante. Su gravitación como pensador se condensa en un escrito que es un alegato contra la psiquiatría y los poderes que la sustentan. Un debate que todavía no se acaba porque los dementes y los desadaptados siguen siendo tratados en forma inhumana. Más de un genio anónimo subyace en las catacumbas de los hospitales psiquiátricos. 'Van Gogh, el suicidado por la sociedad' se imprime y de inmediato causa revuelo en el ambiente literario. En enero de 1948 recibe un premio por el libro y los comentarios son excelentes. También realiza exposiciones de sus dibujos y respira con cierta satisfacción, mientras piensa en el 'Bardo Thodo', el libro tibetano de los muertos. Habla de entrar vivo a la muerte como se entra despierto al sueño en ciertos ejercicios secretos. Hace exorcismos y conjuros y presiente el desenlace de su drama. Ya sabe que tiene cáncer en el recto y que desde hace unos meses la muerte lo está carcomiendo por dentro.

Artaud se vuelve una especie de personaje emblemático para sectores radicales del mundo intelectual. Lo invitan a participar en la serie de programas radiales 'Las voces de los poetas'. Acepta escribir un

texto para la ocasión. También, decide interpretarlo, con su voz cavernosa de fantasma y de histrión, ayudado por Roger Blin, Paule Thévenin y María Casares. El título del programa es deliberadamente provocador: 'Para acabar de una vez con el Juicio de Dios'. En el fondo, es un montaje radiofónico concebido con la estética de un hombre de teatro que pone a prueba un juego de efectos sonoros y que experimenta variaciones vocales que incluyen gritos y maneras alteradas de manejar los textos. El programa está armado con los siguientes fragmentos: "Tutuguri, el rito del sol negro"; "La búsqueda de la felicidad", "Se plantea la cuestión de..." y el "Teatro de la Crueldad". Para acabar de una vez con el juicio de Dioses una requisitoria contra todo. Artaud debió tocar la llaga de las prevenciones institucionales y, por supuesto, el programa fue censurado, sin tener en cuenta la protesta que se generó alrededor del tema. La emisión estaba programada para la media noche, en una franja de poca audiencia. Artaud había elegido la hora de manera cabalística porque en ese momento despuntaba el día y él deseaba anunciar una era de revelaciones, porque estaba convencido que política, económica y religiosamente los Estados habían arruinado la posibilidad de vivir en el planeta. El programa fue acusado de indecente porque se refería a los genitales, a las heces, a lo intrauterino y a lo infra-espiritual con nombres propios, utilizando términos descarnados y demasiado violentos para los finos oídos de los que nunca han sentido la necesidad de cortarse una oreja. Algo paradójico, ridículo, apenas terminada la Segunda Guerra. El programa sólo fue transmitido veinte años

más tarde, en 1968, después del mayo Francés, cuando Artaud fue enarbolado por los jóvenes universitarios que recogieron algunas de sus frases a manera de consignas. El 4 de marzo de 1948 el viejo jardinero de la clínica de Ivry encuentra al poeta muerto, excepcionalmente sereno, como un ángel negro que ha dado su última batalla en los reinos del sueño. Le habló a su tiempo y a otros tiempos, como todos los poetas auténticos. Antonin Artaud deja una herencia, una inquietud, una incertidumbre. No una claridad sino una oscuridad. Artaud no responde preguntas, al contrario, estimula nuevos interrogantes frente a la vida, frente a la poesía, frente a la estética e inclusive frente a la muerte. El teatro esencial de este siglo le debe un aporte definitivo. Sin embargo, Artaud no es una doctrina. Artaud es una víctima. Artaud es un poeta trágico, un hijo de Dios y un primo del Diablo. Es un ser contradictorio que nos refleja, que nos ilumina y que en sus escritos nos sigue poniendo en tela de juicio, porque siempre está cuestionando la razón, lo espúreo, aquello que impone fronteras al libre vuelo del ser humano. •



# El teatro *y la ley de* espectáculos *públicos*



El 26 de diciembre de 2011, fue promulgada una de las normas más esperadas y trabajadas de la legislación cultural, la Ley de formalización del sector del espectáculo público de las artes escénicas.

## Por Alberto Sanabria\*

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

### Antecedentes

De hecho, hacía justamente cinco años que el Centro de Estudios sobre Desarrollo Económico había presentado un diagnóstico contratado por el Ministerio de Cultura y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, que daba cuenta de la difícil situación económica que padecía el sector de los espectáculos públicos de las artes escénicas, es decir, del teatro, la danza, la música y el circo, en la capital.

Complementariamente, se presentó un estudio, también contratado por el Ministerio de Cultura, sobre el régimen tributario de los espectáculos públicos y otras actividades culturales en el país, que coincidía con un gran debate que se dio a raíz de un proyecto de reforma tributaria presentada por el gobierno en el 2006 y que amenazaba seriamente con acabar con los beneficios fiscales que había ganado hasta el momento el sector cultural, a través de su joven legislación.

Por fortuna, la presión que el sector cultural ejerció en ese momento, de la mano con los medios de comunicación, evitó que dicho proyecto afectara la actividad cultural.

Unos meses más tarde, en marzo de 2008, la Universidad de los Andes le presentó al Distrito Capital una propuesta de crear un tributo especial que reemplazase el esquema de tributos vigente y que generara recursos propios para el desarrollo del sector.

Esos estudios habían evidenciado, no sólo la inoperancia estatal frente al sector, que se expresaba en por lo menos veinticuatro costosos trámites y permisos que se debía realizar ante las diferentes dependencias públicas y privadas como SAYCO, sino también una desproporcionada carga tributaria nacional y distrital que se había ido acumulando desde principios del siglo XX, con impuestos tan curiosos como el de pobres en Bogotá.

Todo esto estaba íntimamente relacionado con un alto nivel de informalidad generado en gran parte por la percepción de ilegitimidad e injusticia de los trámites y los impuestos, así como por la sensación de que la formalización carece de utilidad para los gestores y artistas.

Esa característica de informalidad del sector fue calificada por los investigadores y por las entidades

## En marzo de 2008, la Universidad de los Andes le presentó al Distrito Capital una propuesta de crear un tributo especial.

públicas como uno de los problemas más graves pues impide el conocimiento cabal del mismo, de sus necesidades y potencialidades, y por lo tanto la generación de políticas adecuadas para su fomento.

Además fue posible caracterizar el sector por lo menos en cuatro grupos de eventos, de acuerdo con el aforo o capacidad de albergar espectadores, la demanda y su comportamiento frente a los precios y las

restricciones a la capacidad:

- Grandes: con boletas caras, como los grandes conciertos de artistas nacionales e internacionales.
- Medianos y pequeños: con boletería costosa y en recintos cerrados, como las obras de sala del festival de teatro o los conciertos de música clásica.
- Masivos o medianos: con boletería barata, como los conciertos de música popular nacional.

El último, en el que está ubicado el teatro experimental, caracterizado como de eventos no masivos, con boletas a precios bajos y en recintos cerrados, como los conciertos de pequeñas escala.

Otro dato interesante que había emergido era la gran concentración de la actividad escénica en Bogotá, Medellín y Cali, centros urbanos que registraron más del 85% de los espectáculos de artes escénicas presentados en 2007. Se concluyó que por lo menos 4 de cada 10 eventos escénicos del país se realizaban en el Distrito Capital.

La concentración se hacía mucho más notoria en teatro, sector en el que Bogotá registraba 116 obras presentadas, equivalentes al 53,5%, Cali y Medellín se igualaban con 42, es decir el 19,35% cada una y el resto del país sumado, apenas llegaba al 7% con 17 obras. Cabe agregar que en esta cuenta no se está considerando el número de funciones por cada obra. Si esto se hiciera, probablemente la capital abarcaría más del 80%, en un año como 2007, en el que no hubo Festival Iberoamericano, evento que se realiza en años pares, con más de 30 escenarios con doble función, durante 17 días.

El teatro, además de la poca oferta de espectáculos en la mayor parte del país, se veía aquejado por una difícil situación económica, que se hace patente al ver que gran parte de sus eventos están ubicados en la cuarta categoría antes mencionada, es decir la de eventos no masivos, con boletas a precios bajos y en recintos cerrados de poco aforo.



Todavía hoy, el sector teatral, que en su mayoría está constituido por organizaciones que carecen de infraestructura propia o que tienen una pequeña sala que recibe un modesto e irregular apoyo por parte de los programas de concertación del Ministerio de Cultura y de los respectivos municipios o distritos, tiene serios problemas económicos que le impide brindar a sus artistas, técnicos y gestores remuneraciones que les garanticen un mínimo calidad de vida. Razón por la cual este tipo de empleos difícilmente pueden ser la fuente principal de subsistencia de quienes los ejercen.

Paralelamente, el representante a la Cámara Venus Albeiro Silva, quien venía del sector teatral, tramitó por su cuenta un ambicioso proyecto de ley de fomento al teatro colombiano, que incluía la creación de un instituto descentralizado del ramo y un gravamen especial para sostener un fondo con destino a apoyar el fortalecimiento de esta expresión artística. Desafortunadamente, dicha iniciativa no fue suficientemente consultada con el ministerio del ramo ni con el sector y tampoco contó con la fundamentación financiera ni jurídica que le permitiera conservar sus buenas intenciones, lo que desembocó en el 2007 en una ley inocua, todavía vigente pero que no produjo ningún cambio en la situación económica del teatro en el país.

### Contenido de la ley

La ley de formalización del sector del espectáculo público de artes escénicas incluye al teatro, la danza, la música, la magia y sus prácticas derivadas. No aplica para otro tipo de espectáculos como los cinematográficos, corridas de toros, deportivos, ferias artesanales, desfiles de modas, reinados, atracciones mecánicas, peleas de gallos, de perros, circos con animales, carreas hípicas, ni desfiles en sitios públicos.

Las virtudes de la ley son de tres tipos: 1) Simplifica los trámites para obtener permisos, con lo que se busca formalizar el sector; 2) Beneficios fiscales, para eliminar impuestos anti técnicos que se habían creado en momentos coyunturales como la guerra contra Perú y el incendio de Quibdó, y que se convertían en obstáculo para el desarrollo del sector, y estimular la inversión del sector privado; 3) Genera recursos propios del sector.

### Medidas anti-trámites

La norma además reconoce como agente del sector al productor permanente y ocasional y establece las

## La Ley de formalización del espectáculo público es una norma construida con seriedad.

categorías de escenarios habilitados y no habilitados, distinción que tiene efectos en el número de requisitos necesarios para obtener los permisos solicitados para poder presentar sus espectáculos. Los escenarios habilitados obtienen permisos con vigencia de dos años para presentar sus espectáculos, mientras que los no habilitados deben tramitar el permiso

cada vez que van a presentar un nuevo espectáculo.

Para la simplificación de los trámites, la ley ordena a las capitales de departamento, crear una ventanilla para registrar toda la documentación requerida para obtener los permisos de espectáculos públicos.

### Beneficios fiscales

Además del contenido anti-trámites, la Ley contiene una serie de beneficios fiscales que podemos sintetizar así:

Derogó, en lo que respecta a los espectáculos de artes escénicas, el llamado popularmente impuesto nacional de Coldeportes, el cual generaba gran inconformidad en el sector que no entendía por qué las artes escénicas tenían que financiar al deporte.

Derogó el impuesto de azar y espectáculos, en relación con los espectáculos de artes escénicas, que había sido creado como tributo nacional en 1932 y que luego había sido cedido por la nación a los municipios y distritos.

Otra controvertida carga tributaria que regía en Bogotá, llamada impuesto de pobres, también fue derogada, en relación con los espectáculos de artes escénicas.

Disminuyó al 8% la retención en la fuente del impuesto de renta para los extranjeros no residentes en Colombia que era del 33%. Esto favorece la posibilidad de que vengan artistas que antes no encontraban atractivo el país por la alta carga tributaria, con lo cual la cartelera en el país se enriquecerá.

Excluye del IVA la venta de espectáculos escénicos, así como los servicios artísticos prestados para la realización de esos espectáculos, como por ejemplo los honorarios que se pagan a los artistas escénicos y a los diseñadores.

Establece que las inversiones que se realicen en infraestructura de proyectos para escenarios habilitados o en infraestructura de escenarios habilitados existentes, destinados específicamente a la realización de espectáculos públicos de las artes escénicas, serán deducibles del impuesto sobre la renta en un 100%. Este puede ser un buen mecanismo de negociación con posibles patrocinadores o donantes.



### Contribución parafiscal

A las medidas anti-trámites y de beneficios fiscales se suma una contribución parafiscal del 10% que se carga sobre boletas cuyo valor sea igual o superior a tres Unidades de valor Tributario, U.V.T., cuyo valor unitario en el 2012 es de \$26.049 pesos, lo que hace que en el presente año las boletas cuyo valor sea de \$78.147 pesos o más, se gravan con un 10% adicional.

El recaudo de este tributo está a cargo del Ministerio de Cultura, que devuelve a cada municipio o distrito el monto correspondiente a lo que se haya recaudado por espectáculos realizados en sus respectivas jurisdicciones, para el desarrollo de proyectos locales de inversión en construcción, adecuación, mejoramiento y dotación de infraestructura de los escenarios para la presentación de espectáculos públicos de las artes escénicas.

### Resultados

Todavía no ha pasado un año de haberse promulgado la Ley y por lo tanto no es posible determinar qué tanto la Ley ha logrado atraer la inversión privada para aprovechar la deducción del impuesto de renta.

Lo que sí es posible verificar ya, es el alivio que la Ley ha traído para los productores formalizados, en materia de trámites y pago de los oprobiosos impuestos de espectáculos públicos y otros como el IVA que debía cobrar cuando vendía una función o el que debía pagar sobre el pago de los servicios de los artistas y diseñadores, así como el sobrecosto que debía pagar a los artistas extranjeros por cuenta de la alta retención en la fuente que pesaba sobre sus honorarios.

En cuanto al recaudo, los resultados con corte al 16 de octubre de 2012 son sorprendentes en cuanto al monto, pero predecibles en cuanto a distribución territorial. En esa fecha el recaudo de 2012 iba en \$8.908.998.397,50 de pesos y, según proyección de la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura, esa cifra podría superar los diez mil millones de pesos a 31 de diciembre de este año.

En cuanto a la distribución territorial, Bogotá y Medellín recaudaron el 80% de esa cifra, en gran parte por efecto de conciertos como los de Paul McCartney, Lady Gaga y la boletería que se ha vendido para el concierto de Madonna. El otro 20% es compartido por 23 municipios y distritos como Valledupar, con el 3%; Barranquilla, con el 2,68%; Cali, con sólo un sorprendente 2,36%, pues se esperaba que por su

## Estado colombiano paga una vieja deuda que tenía con el sector de las artes escénicas

población y vocación cultural, tuviera una mayor participación; y Tunja, con un 1,71%.

Como se puede ver, el impacto de la contribución parafiscal de la ley, en materia de desconcentración, todavía es muy débil.

### Conclusiones

La Ley de formalización del espectáculo público es una norma construida con seriedad y eso se puede ver tempranamente en los efectos generados a menos de un año de haber sido promulgada.

Con ella, el Estado colombiano paga una vieja deuda que tenía con el sector de las artes escénicas, la cual consistía en derogar una situación injusta creada por una “tramitomanía” endemoniada y unas cargas tributarias que parecían creadas por un régimen talibán en contra de la expresión artística.

Contar ahora con cerca de 10.000 millones de pesos anuales para invertir en infraestructura escénica, aunque estos recursos estén concentrados por ahora en Bogotá y Medellín, representa para el sector un gran avance que podrá ser aprovechado en mayores oportunidades para el desarrollo del teatro, la danza, la música y el circo teatral en el país.

A pesar de sus virtudes, la ley tiene unos alcances limitados en términos económicos y difícilmente podrá solucionar la problemática que enfrentan las organizaciones pequeñas de teatro y danza, tanto las que se encuentran en las grandes ciudades como en los pequeños municipios, y que hacen que no sea posible afirmar que en Colombia es posible vivir del teatro o de la danza sin tener que dedicarse a otras actividades como la docencia. •

{análisis}

# CULTURA EN COMÚN: LOS ESCENARIOS PARA TEJER LA CULTURA CON LA GENTE

Por Redacción Revista Teatros

*La política cultural de la Alcaldía de Bogotá da un paso adelante en la transformación de la administración de la cultura en la ciudad buscando el beneficio de las comunidades. Al fortalecer los vínculos entre el ciudadano y el arte como potenciador de los valores sociales, estimula la conformación de una Bogotá Humana.*



El paraguero / Colectivo Teatral Luz de Luna / Dirección Adriana Correa y Jhon Ángel Valero / Archivo particular

El Programa Cultura en Común ha sido una de las iniciativas que la Alcaldía de Bogotá ha reabierto en la presente administración, con la cual promueve objetivos como desconcentrar la oferta cultural de la ciudad, generar hábitos culturales y públicos formados en diferentes áreas artísticas y motivar una relación entre las artes y las

comunidades como posibilidad de vivencia y creación conjunta.

Las localidades de Candelaria, Chapinero, Teusaquillo y Santafé concentran la mayor cantidad de actividades de artes, patrimonio y cultura que se ofrecen y circulan en Bogotá. Con la nueva etapa de este programa se busca ampliar el radio de acción de esta oferta de bienes

y servicios culturales incluyendo en su desarrollo un fuerte componente pedagógico que brinde a las comunidades herramientas técnicas para el análisis, el disfrute de la expresiones culturales y contribuya a generar audiencias críticas para las artes.

El desarrollo de la cultura en los territorios y la apropiación de



escenarios para el ejercicio de las artes y su puesta en circulación al servicio de la comunidad posibilita que la ciudad avance y fortalezca el sentido de pertenencia de los espacios físicos y culturales locales, en este caso los Centros de Desarrollo Comunitario. Es allí donde los diversos lenguajes artísticos encuentran un lugar como vehículo que conduce al encuentro vital con la gente, al reconocimiento, la reflexión y que el arte se acerque y sea parte fundamental en la vida de los ciudadanos.

Los objetivos que impulsan el Plan de desarrollo de Bogotá Humana vinculan al Programa Cultura en Común a la meta del Programa Libertades Culturales y Deportivas del sector Cultura, Recreación y Deporte, que busca aumentar en un 35% la cobertura de bienes y servicios culturales, recreativos y deportivos con equidad, inclusión y no segregación, la administración estima lograr durante el cuatrienio la realización de 18.304 eventos y manifestaciones culturales y deportivas con 11.357.704 asistentes<sup>1</sup>.

Cultura en Común ha logrado hasta la fecha aportar el 10% de cumplimiento a esta meta al recibir en esta vigencia 209 propuestas artísticas con contenidos pedagógicos, de las cuales, después del proceso de evaluación, quedaron seleccionadas 55, cada una realizó tres presentaciones, lo que representa 165 funciones en los escenarios ubicados en las localidades: Bosa, Usme, Antonio Nariño, Ciudad Bolívar, San Cristóbal, Kennedy, Santa Fe y Usaquén, permitiendo que los Centros de Desarrollo Comunitario, que están a cargo de la Secretaría Distrital de Integración Social, cuenten con programación permanente y gratuita todos los fines de semana.

Las actividades del programa Cultura en Común en esta fase se realizan en el marco de un convenio suscrito entre la Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte, la Secretaría Distrital de Integración Social y el Instituto Distrital de las Artes- IDARTES. Desde su lanzamiento el 4 de agosto de 2012, durante las celebraciones del cumpleaños de Bogotá, hasta el final de octubre ha reportado 195 funciones y un balance de aproximadamente 6800 asistentes. El distrito tiene previsto realizar 300 presentaciones artísticas hasta el

16 de diciembre, de las cuales un porcentaje ha sido cubierto por las agrupaciones ganadoras del concurso Cultura en Común, de otros concursos y convocatorias del Instituto Distrital de las Artes IDARTES y el porcentaje restante por la gestión con entidades educativas, festivales y agrupaciones de carácter local.

Este programa contempla como sus dispositivos y motivaciones las nociones de igualdad y equilibrio: igualdad en las oportunidades de acceder a múltiples manifestaciones artísticas y culturales y equilibrio dado que busca proponer a los habitantes de estos territorios y localidades lugares, motivos y formas de encuentro, esparcimiento y empoderamiento ciudadano, en donde se ejerzan sus derechos y libertades culturales y se mejore su calidad de vida.

La programación de Cultura en Común no puede confundirse con “llevar cultura” a los barrios y localidades, ofreciendo funciones gratuitas, como si se tratara de la simple distribución de bienes materiales. Por el contrario, se propone una visión amplia e integral, busca cambiar la perspectiva, el punto de partida y los resultados, ampliando las posibilida-

des de disfrute, deleite, placer para la gente con una programación de artes escénicas y obras que puedan surgir del seno de la propia comunidad, de sus necesidades, de sus anhelos, de sus frustraciones, de sus esperanzas con el objeto de transformar al espectador en protagonista de la acción dramática. Incluso con puestas en escena en las que el público vea un reflejo de su existencia y de su condición, promoviendo procesos de creación desde la comunidad, con un sistema de ejercicios físicos, de experiencias estéticas, de técnicas de imagen y de improvisación donde se construyan diálogos artísticos y recursos del teatro en favor de las personas más vulnerables.

Sin duda, desde la condición liberadora del arte, éste se convierte al mismo tiempo en una herramienta con un gran potencial social, pedagógico y comunitario que promueve responsabilidad de la población hacia su entorno y la capacidad de reflexión, de interpretación y de resignificación de sus realidades, es decir fortalece el desarrollo humano en la ciudad desde una dimensión más integral. Ya no se trata de que el individuo amplíe sus horizontes culturales, sino de que el hecho artístico, al revelar algo inesperado dentro o fuera de sí mismo, lo empuje a darle nuevos significados a su existencia. Avanzar en una construcción común, motivar

## **Este programa contempla como sus dispositivos y motivaciones las nociones de igualdad y equilibrio.**

<sup>1</sup> Presentación Plan de Vida y Desarrollo Distrital, Sector Cultura, Recreación y Deporte – mayo de 2012. Disponible en <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/porta1/node/5332>, consultado el 12 de noviembre de 2012.



la creación entre los públicos y los creadores, es otro de los objetivos de Cultura en Común. El concepto de consumo cultural ha sido desplazado para este programa, dado que no se trata de relacionar la cultura como bienes de consumo material, lo que habitualmente implica una noción de lucro para el agente cultural; en esta iniciativa la cultura se entiende como un *bien común* que emerge de la sociedad y vuelve a sus fuentes transformada, pero sin pasar por el proceso de los flujos del capital.

Se trata de un derecho emanado de elementos inmateriales -el espíritu de un pueblo, sus tradiciones, sus creencias, su cultura, etc.- transformados por unos mediadores -los artistas- que devuelven a sus fuentes la fuerza evocadora de sus representaciones. Igual que se ha concebido una transformación en el público destinatario de las obras, también ha sido necesario que un proceso de éste carácter se organice y se consolide para el artista comprometido con esta dimensión social del arte. Tomar un repertorio preexistente de obras para "llevar a los barrios" implicaba una forma de desarrollo social limitada; los artistas ahora son convocados con términos y condiciones, para que sus trabajos artísticos incorporen la relación que debe existir entre la obra y el público o comunidad que hace parte del entorno de estos escenarios; posibilitando que se recuperen los vecindarios como fuentes de creación, de nuevos diálogos creativos, con públicos y comunidades cada vez más activas; capaces de dinamizar diálogos, intercambios culturales y saberes que enriquezcan el hecho artístico y su impacto en la comunidad.

La actual administración promueve de manera permanente el

## Se propone una visión amplia e integral, busca cambiar la perspectiva, el punto de partida y los resultados.

trabajo integral en los territorios del distrito, el Programa Cultura en Común, desarrolla de manera transversal su gestión, encadenando las acciones con otras entidades distritales, en este caso entre el Instituto Distrital de las Artes IDARTES, la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte y la Secretaría de Integración Social, esta última entidad aporta los escenarios de los Centros de Desarrollo Comunitario y orienta y lidera la formulación y el desarrollo de las políticas de promoción, prevención, protección, restablecimiento y garantía de los derechos de los distintos grupos poblacionales, familias y comunidades, haciendo especial énfasis en la prestación de servicios sociales básicos para quienes enfrentan una mayor situación de pobreza y vulnerabilidad. Por su parte el sector Cultura, Recreación y Deporte aporta toda la orientación para construir la programación artística y fortalecer los contenidos culturales que se promueven en la relación con las poblaciones y los territorios, realiza las convocatorias y concursos para los grupos artísticos y realiza todas las actividades para el desarrollo de la programación y de su relación con las dinámicas locales. Este circuito artístico incluye entre otros, los Centros Comunitarios de Arboleda Alta, La Victoria, Lourdes, Servitá, Julio Cesar Sánchez,

Lago Tímiza, El Provenir y el Teatro Villa Mayor, ubicados en algunas de las localidades priorizadas por esta administración por sus altos niveles de segregación socio espacial.

La tendencia actual con la cual se entiende el término "formación de públicos", no solo implica familiarizar al público con el lenguaje de una práctica artística específica, sino que "los espectadores expresen sus experiencias de participación en el hecho artístico" ya que se trata de "fortalecer la apropiación a través de elementos para la codificación /decodificación, interpretación de contenidos, generación de posiciones críticas y usos de los lenguajes, que promuevan en los habitantes de la ciudad sentido de pertenencia con las artes"<sup>2</sup>.

Se han creado pues, varios frentes de acción para esta iniciativa cultural en la presente administración: la desconcentración de la oferta, la generación de hábitos culturales y una nueva relación de la comunidad como protagonista de la vida cultural y de la producción artística, por lo cual también se adelanta dentro de esta programación las Franjas de Talento Local con grupos emergentes o del ámbito local, lo cual propicia la participación de los actores culturales de las localidades y su movilidad artística en el entorno distrital, pues es en los escenarios de Cultura en Común en donde se construyen los espacios de tensión entre el arte y la comunidad, y confluyen numerosas iniciativas que nacen de los artistas habitantes de estos territorios. La vinculación acertada de los actores culturales de las diferentes localidades podría garantizar un nivel de

---

2 Convocatoria cultura en común. Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte e Instituto Distrital de las Artes

sostenibilidad artística del programa y de los escenarios e incrementar la apropiación y participación, además de aportar en la formación de sujetos integrales que se identifiquen con su cultura y de su repercusión en el universo comunitario.

Este nuevo acercamiento a los públicos en las localidades permite contar con una base estable de asistentes que dialogan semanalmente con las obras y los artistas que las producen. Los índices de asistencia se espera que aumenten

## **Se trata de un derecho emanado de elementos inmateriales, el espíritu de un pueblo, sus tradiciones, sus creencias, su cultura.**

significativamente en los escenarios de Cultura en Común con la continuidad, permanencia, pertinencia, cercanía y calidad de la programación.

Es relevante que el distrito se comprometa a fortalecer este tipo de estrategias, pues en los equipamientos con contenidos, con programación y con actividad se produce un verdadero desarrollo humano para la ciudad, para sus habitantes y para las artes y la cultura. •



# TÍTULOS Y SOLAPAS

Por **Hernando Parra\***

\*Director Artístico del Teatro R101



## LA CRISIS DEL PERSONAJE EN EL TEATRO MODERNO

Este libro constituye uno de los más completos análisis contemporáneos de la evolución de los conceptos dramáticos desde sus orígenes hasta nuestros días. El personaje, como fundamento de la obra teatral, es el punto de partida sobre el que el autor centra su estudio. Desde el concepto de mimesis aristotélica hasta el despojamiento del personaje del siglo XX, pasando por el nacimiento de la era burguesa o la incursión del surrealismo y las vanguardias, el trabajo de Abirached revisa estilos, épocas, formas teatrales que son parte esencial de la historia escénica. Un libro fundamental para indagar y comprender el desarrollo del teatro en nuestro tiempo.

Autor: Robert Abirached. (Traducción de Borja Ortiz de Gondra). Editado por: Asociación de Directores de Escena de España –ADE–. (Serie: Teoría y Práctica del Teatro, n.º 8). Número de páginas: 456. Ciudad y fecha de edición: Madrid, marzo de 2011.



## DEL PERSONAJE LITERARIO-DRAMÁTICO AL PERSONAJE ESCÉNICO

Los ensayos, artículos, diálogos y mesas redondas que componen este volumen, están dirigidos fundamentalmente a indagar cuestiones relativas al personaje escénico y la tarea del actor en su función específica de realización del personaje en la escena. Estructurado en cuatro partes, el libro propone un recorrido por los conceptos y modelos del personaje y sus características en la historia de la literatura dramática. Aborda igualmente el carácter propiamente escénico del personaje, e introduce sendas aportaciones sobre la construcción del mismo en el teatro lírico y la danza. La edición se complementa con los testimonios y consideraciones de una serie de grandes intérpretes en los que reflejan su experiencia en los procesos de creación actoral.

Autor: AA.VV. (Edición de Juan Antonio Hormigón) Editado por: Asociación de Directores de Escena de España –ADE–. (Serie: Teoría y Práctica del Teatro, n.º 29). Número de páginas: 573. Ciudad y fecha de edición: Madrid, julio de 2008.

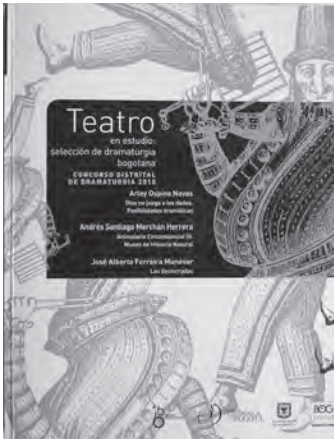


## DRAMATURGIA DE LO SUTIL -UMBRAL TEATRO 20 AÑOS-

Este libro festeja los 20 años de Umbral Teatro. sus páginas guardan recuerdos visuales, huellas artísticas y testimonios de teatristas que de manera individual y colectiva han sabido escuchar y mirar su dimensión interior y, a la vez, han observado y escudriñado el complejo entramado de las relaciones que produce nuestra sociedad.

El presente tomo recoge 5 obras de dramaturgia propia escritas por Carolina Vivas Ferreira: 'Filialidades', 'Segundos', 'Gallina y el 'Otro', 'Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos y antes'; así como una nota de la autora sobre los procedimientos dramaturgicos de Umbral Teatro. Incluye textos críticos sobre las obras y las partituras de la música original de Segundos y de Antes.

Autor(a): Umbral Teatro, Carolina Vivas Ferreira. Editado por: Ediciones del Umbral. Número de páginas: 274. Ciudad y fecha de edición: Bogotá, marzo de 2012.



### TEATRO EN ESTUDIO: SELECCIÓN DE DRAMATURGIA BOGOTANA Concurso distrital de dramaturgia 2010

En este ejemplar se encuentra una valiosa y pequeña muestra de las tendencias dramáticas que se están gestando en la ciudad. Es un premio para los autores ganadores, un incentivo para los dramaturgos distritales y, sobre todo, una invitación al lector para que se sumerja en las dimensiones paralelas posibles e imposibles de la dramaturgia bogotana.

Compuesto por las obras 'Dios no juega a los dados. Posibilidades dramáticas', de Arley Ospina Navas; 'Animalario circunstancia III. Museo de Historia Natural', de Andrés Santiago Merchán Herrera y 'Los desterrados', de José Alberto Ferreira Herrera, esta publicación da continuidad al fomento de la práctica artística y a la difusión de los productos de nuestros creadores.

Autor: Ospina Navas, Arley; Merchán Herrera, Andrés Santiago; Ferreira Herrera, José Alberto. Editado por: Orquesta Filarmónica de Bogotá. Número de páginas: 187. Ciudad y fecha de edición: Bogotá, octubre de 2011.



### TEATRO LA CANDELARIA 45 AÑOS

El Ministerio de Cultura rinde con este libro un homenaje a cada uno de los integrantes del Teatro La Candelaria. Con esta nueva publicación se brinda el acceso a algunas de las últimas obras de este grupo: 'Nayra', 'De caos & deca caos', 'Antígona', 'El Quijote'. Además se incluye la que se ha consagrado como obra insigne de este grupo y que corresponde a su más antigua producción: 'Guadalupe años sin cuenta'.

Autor: Teatro La Candelaria. Editado por: Ministerio de Cultura. Número de páginas: 372. Ciudad y fecha de edición: Bogotá, diciembre de 2011.



### COMEDIA COLOMBIANA TEATROVA SIGLO XXI

En este libro, Carlos Parada, también conocido como Juan Sebastián o Charlie Boy, se inscribe en el contexto teatral colombiano como un dramaturgo con una propuesta artística original y diversa que se expresa en tres piezas: 'Alias Zorro', 'El dorado colonizado' y 'Alucinación'. Obras que dan cuenta del trabajo realizado por la agrupación bogotana en su sede del Centro Internacional de Bogotá, la cual se ha convertido en punto de encuentro para los teatristas y la comunidad cultural de la ciudad.

Autor: Carlos Parada. Editado por: Impresol ediciones. Número de páginas: 196. Ciudad y fecha de edición: Bogotá, septiembre de 2009.





### TEATRO COLOMBIANO DE TÍTERES TEATROVA

TEATROVA presenta tres obras en verso de asunto diverso: 'Rumba ambiental', 'La nariz' y 'La fabulosa carrera'. Tres actos titireteros producto de sendos talleres de elaboración y construcción de muñecos acompañados de un laboratorio de creación. Escritas por el dramaturgo Carlos Parada en colaboración con el equipo creativo y de producción de la agrupación, cada una de la sobras propone un exhaustivo recorrido por diferentes técnicas expresivas del arte de los títeres.

Autor: Carlos Parada. Editado por: Impresol ediciones. Número de páginas: 128. Ciudad y fecha de edición: Bogotá, noviembre de 2010.



### TRES MAESTROS UN OFICIO N° 1 - N° 2

La serie 'Tres maestros un oficio' es una publicación que busca rescatar las historias de aquellas personas que han dedicado su vida al teatro de muñecos en Colombia y que, gracias a sus iniciativas y esfuerzos, han sentado las bases para lo que hoy es un nutrido movimiento titiritero en el país, el cual cuenta con cerca de cien grupos congregados en diferentes organizaciones.

El tomo 1 está dedicado a Ángel Alberto Moreno, Ernesto Aronna y Gabriel Esquinas y el tomo 2 a Julia Rodríguez, Jaime Manzur y Príncipe Espinosa.

Este esfuerzo editorial es liderado por la Asociación de Titireteros de Colombia –ATICO– como parte del proyecto concertado entre el sector del Teatro de Títeres de Bogotá, la Orquesta Filarmónica de Bogotá y el Instituto Distrital de las Artes –IDARTES–

Dirección editorial: Asociación de Titireteros de Colombia –ATICO– Editado por: Instituto Distrital de las Artes –IDARTES– Número de páginas: 25. Ciudad y fecha de edición tomo 1: Bogotá, noviembre de 2010. Ciudad y fecha de edición tomo 2: Bogotá, noviembre de 2011.



### CINCO OBRAS PARA CÓMICOS Y FANTOQUES

Este libro recoge cinco obras escritas por Francisco Javier Montoya Monroy: 'El niño de la laguna', 'El árbol de la vida', 'El llorero de florente', 'Delirios' y 'Margarita y el fantoche'. Obras que actualmente hacen parte del repertorio del colectivo Teatro Comunidad y que son el resultado del ejercicio cotidiano del dramaturgo con el grupo, en la difícil tarea de realizar textos que soporten con coherencia técnica y estética cada una de las búsquedas emprendidas.

Autor: Francisco Javier Montoya Monroy Editado por: Fundación Teatro Comunidad. Número de páginas: 126. Ciudad y fecha de edición: Bogotá, octubre de 2011.



## **EL PÚBLICO EN LA ESCENA TEATRAL BOGOTANA: ENTREVISTAS, MEDICIONES Y ANÁLISIS DEL OBSERVATORIO DE CULTURAS**

Esta publicación ofrece un acercamiento a las artes escénicas en la ciudad desde la perspectiva del espectador. El texto recoge las impresiones de las actuales directoras de los más representativos festivales de teatro y las pone a dialogar con las apreciaciones originadas desde la administración pública y desde la academia, para concluir con la importante e ineludible voz de la audiencia; porque todos, productores, críticos, mecenas, dramaturgos, intérpretes, directores, empresarios, asistentes, técnicos, junto con el público, son los actores de la escena teatral. Ésta es, en conclusión, una “fotografía” aérea y una exploración subterránea del teatro en Bogotá, que el Observatorio de culturas pone a disposición de la ciudadanía y de todos aquellos agentes que hacen parte del proscenio capitalino.

Dirección editorial: María Bárbara Gómez R. Editado por: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Número de páginas: 177. Ciudad y fecha de edición: Bogotá, diciembre de 2009.



## **LOS SENTIDOS DESPIERTOS: PÚBLICOS Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA, LA DANZA Y EL TEATRO EN BOGOTÁ**

Lo que hay en cada uno de los eventos culturales que promueve la Alcaldía de Bogotá es una celebración de los sentidos, una manera singular de exponerlos a los cuatro vientos, ya sea en medio del frenesí metalero, del festival alternativo del teatro o de las oportunidades que le abre la danza a tanta gente que pensó erróneamente que el movimiento era un asunto de especialistas o afiebrados y no una oportunidad para su propio cuerpo. Un día se decidieron y encontraron en los aeróbicos o en el baile sus propios sentidos. Pero sobre todo los pudieron compartir con otros. Autor: Germán Rey. Editado por: Orquesta Filarmónica de Bogotá. Número de páginas: 111. Ciudad y fecha de edición: Bogotá, febrero de 2010.

# *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

Verónica Torres | 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

TEATRO HILOS MÁGICOS

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

TEATRO LA BARANDA

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

TEATRO LA CARRERA

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

TEATRO LIBRE CENTRO

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

TEATRO LIBRE CHAPINERO

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

TEATRO NACIONAL

Miguel Durán | Calle 71 N° 10-25 | Tel. 2174577

TEATRO NACIONAL DE LA CASTELLANA

Miguel Durán | Calle 95 N° 30-13 | Tel. 2570893

TEATRO QUIMERA

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

TEATRO R101

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

TEATRO TALLER DE COLOMBIA

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

TEATRO VARASANTA

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

TEATRO Y TÍTERES LIBÉLULA DORADA

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

Fundación Cult. Tea Tropical

Manuel Ballesteros | Carrera 77N N°49-09 sur Ciudad Kennedy | Tel. 4484018





**Esbozo sobre algunas características  
del personaje clásico**

**Tres mitos sobre la construcción del personaje**

**La creación del personaje en el teatro gestual**

**El títere como personaje**

**El actor festivo**

**Cuando el cuento es el personaje**

**El actor y sus otros**

**18**