EL ACTOR, LATINOAMÉRICA Y OTROS SACRIFICIOS

MARIA FERNANDA SARMIENTO BONILLA.

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTA

FACULTAD DE ARTES

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCENICAS

BOGOTÁ, D.C.

2007

EL ACTOR, LATINOAMÉRICA Y OTROS SACRIFICIOS

MARIA FERNANDA SARMIENTO BONILLA

Monografía para optar el título de

Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Actuación

Tutor.

IGNACIO RODRIGUEZ

Asesor de Proyecto

FERNANDO DUQUE MESA

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

ACADEMIA SUPERIOR DE ARTES DE BOGOTA

FACULTAD DE ARTES

PROYECTO CURRICULAR DE ARTES ESCENICAS

BOGOTÁ, D.C.

2007

TABLA DE CONTENIDO

PAGINA

EL ACTOR, LATINOAMÉRICA Y OTROS SACRIFICIOS .....1.

Planteamiento.....1.
Marco Teórico.....4.
Objetivos.....10.
Metodología.....12.

LA INVESTIGACIÓN.....18.

LA POSICIÓN CRITICA.....28.

LA CREACIÓN.....39.

PRODUCCIÓN Y ADMINISTRACIÓN.....50.

BIBLIOGRAFIA.....60.

EL ACTOR, LATINOAMÉRICA Y OTROS SACRIFICIOS.

PLANTEAMIENTO.

Los esfuerzos desplegados para rescatar la riqueza de nuestras culturas, desde todas las instancias interdisciplinarias, como el arte, la ciencia, la tecnología y la política, se ven opacadas y torpedeadas por proyectos estatales que tienen origen fuera de nuestras fronteras, éstos, pretenden unificar conceptos y modos de operar, (la globalización de las culturas y la miseria), facilitando el acceso a la mercancía, la producción y el consumo masivo de únicos mercados que obviamente no fortalecen los nuestro, sino que, buscan liquidarlos, pues nuestras propuestas artísticas generadas desde los grupos de teatro se ven diezmadas por imágenes monumentales, venideras de las grandes metrópolis, que buscan identificar el conjunto de la humanidad en un sólo y único tratado, únicas formas de pensar y de crear, para así poder determinar al ser humano como forma o vía de beneficiar a un grupo reducido de la humanidad. En este marco de acción nuestra tarea es ardua y hay que seguir buscando, investigando y creando nuevas y auténticas formas que propongan elementos más fuertes y profundos desde nuestras culturas.

Santiago García[1] en la ponencia presentada en el *I Encuentro de Artista e Intelectuales de América Latina y el Caribe*, denominada "La Aculturación en América Latina y los Problemas de la Identidad Nacional" dice: "Bien sabido es cómo el arte es un medio del que dispone el hombre y la sociedad para el conocimiento, la aprehensión y la transformación de la realidad". Así pues, el arte como medio que desde sus ramas indaga específicamente con sus lenguajes propios, el conocimiento, la aprehensión y transformación de la realidad, empezando por identificarla, pero no, como erróneamente se ha hecho con estereotipos que nada tienen que ver con sus comportamientos y formas históricas de actuar y vivir, en cambio logran confundir y hacer olvidar las nativas costumbres, convirtiéndolos así en elementos mucho más manipulables.

---

[1] GARCIA, Santiago. "Teoría y Práctica del Teatro" Vol. 1. Edic. La Candelaria, Bogotá, 1989.

El reconocimiento de imágenes logra identificar núcleos de personas. Recordemos como el trabajo de íconos dentro de toda la historia ha logrado mover a un sin número de pueblos que reconocen y encuentran compatibilidad con ellas y sus contenidos, fortaleciéndose como conjunto y luchando por un mismo fin. Lo que ahora encontramos, por parte de las potencias hegemónicas, es una lluvia o arsenal de imágenes que confunden, rompiendo o fracturando las identidades particulares de los estadios sociales de origen, despersonalizando al ser humano como individuo perteneciente a un conjunto de conglomerado social dado.

Algunos grupos de teatro colombiano (desde hace ya medio siglo), investigan sobre estas imágenes e identidades que unen a los pueblos, pero como se decía al principio, el aparato estatal sigue torpedeando estos procesos, y aunque anteriormente se halla logrado una concientización de los problemas, consiguiendo que los creadores asumieran una actitud crítica y polémica frente a esos procesos, han sido pocos los que la mantienen, perdiéndose la transmisión de estos conceptos y dándosele cabida a la mala información y descontextualización de la situación.

Por esto el pensamiento de "los nuevos hombres de teatro" promovido en las décadas de los setenta y ochenta, se desdibuja al encontrar personas que desde el oficio abordan el teatro sin ningún interés sobre la función social que éste puede llegar a tener, encontrando grandes vacíos en no pocas propuestas que hoy en día se realizan y presentan.

El aparato dominante sigue buscando determinar las perspectivas de la actividad artística, haciéndola olvidar sus búsquedas experimentales, hoy por hoy, no es de mayor importancia encontrar en el teatro una propuesta o influencia para trasformar la realidad. Los problemas, que no son nuevos, siguen siendo excusa para no avanzar sobre la búsqueda de un arte teatral que cumpla una misión específica dentro de esta sociedad.

Es innegable la intervención que puede llegar a tener el teatro en estas búsquedas, pero esta logrará su peso y su fuerza, si, desde el interior existe una preparación y un concepto claro del mundo de los hacedores que componen el teatro. El actor como principal ejecutor del teatro,

tendría que reflexionar sobre la importancia que su oficio cumple dentro de la identidad de los pueblos latinoamericanos. Ahora, lo que se tendría que responder es: **cuáles son esos aspectos que dentro del oficio del actor colombiano, latinoamericano, que con todas las especificidades y problemas que lo rodean, argumenta y enriquece las creaciones de imágenes, personajes, que rescaten e identifique a pueblos que se ven abocados a doblegarse, exterminarse, y asumir otras identidades y culturas que no les pertenecen, aumentando así los procesos de la aculturación, la globalización y el imperialismo. Perdiendo cualquier tipo de autonomía y por ende su libertad. Y cómo estas imágenes pueden llegar fortalecer al conjunto de la humanidad desde la América Latina, con valores y experiencias que concienticen desde la sensibilidad del arte y la particularidad geocultural, el accionar de la sociedad.**

Ahora hay que buscar cómo los actores a través de la formación y los procesos que componen su oficio, pueden llegar a comprender la naturaleza de la situación concreta para desarrollar mejor en su trabajo. Si bien somos concientes de la preparación social que debería tener un actor que quiere asumir estas búsquedas, abría que analizar el tipo información que este recibe desde la academia, y qué tanto le sirven la herramientas recibidas en esta, para que emprenda por sí mismo investigaciones que ayuden a enriquecer como a solucionar esta problemática desde múltiples concepciones críticas y poéticas.

Esta es una sociedad que empezó a buscar alternativas para la descolonización de su cultura y a marcar, como dice el maestro, Enrique Buenaventura[2]: "la frontera entre la comunicación directa del hombre a hombre por medio del lenguaje oral y gestual, de la información propiamente dicha. Aquellas formas de comunicación existe, están vivas entre nuestros pueblos subdesarrollados; hay que estudiarlas, usarlas y mostrar el problema de la incomunicación con los explotadores, de incomunicación definitiva, cuyas causas no están en las palabras gestadas o mal interpretadas sino en la oposición de intereses vitales".

[2] WATSON, Maida y REYES, Carlos José. "Materiales para una Historia del Teatro en Colombia". Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA, Bogotá, 1978

Ese estudio y uso de formas de comunicación son propias desde una investigación que se inicie dentro de los grupos de teatro donde el actor como persona encargada de mostrarlas, esté completamente preparado y conciente de la naturaleza de la situación, demostrando como Meyerhold[3] con su escuela de laboratorios "...que son la tecnología y la concepción del mundo lo que hacen al actor".

MARCO TEÓRICO

Históricamente, el problema de la identidad perdida ha sido una constante en nuestra sociedad, y la historia del teatro no se abstrae de esta. Los formatos occidentales eran el modelo, regla a alcanzar, el nivel al cual llegar, los dramas costumbritas eran la moda en los teatros de principios del Siglo XX, no podía negarse la tendencia elitista del arte teatral al dirigirse a sectores privilegiados buscando la complacencia de éste. Esa limitante, exigía a los autores tocar temas que poco o nada tuvieran que ver con esta sociedad, pues la pretensión de la misma era imitar en costumbres y modos lo mejor de la sociedad europeísta. Las influencias de Ibsen y Strindberg ponían el tono fuerte en las dramaturgias nacionales, y las visitas de compañías internacionales era lo más destacado que podría ocurrir en las salas del país, la zarzuela encabezaba la lista de los "géneros" más vistos en el país. Tanto agitaba el movimiento teatral internacional o ibérico, al teatro nacional, entre la década de los treinta (mediados y finales), que hubo una apatía teatral general en todo el país; pero esta despreocupación por el arte del teatro no era por alguna situación nacional, o algún acontecimiento del mismo orden: el desinterés radicó en la dependencia que se tenía hacia el teatro extranjero, ya que las compañías europeas y sobre todo españolas se encontraron en grandes problemas como el resto de sus compatriotas dada la Guerra Civil Española (1936-1939) que aquejaba la península Ibérica y que no permitía la fácil salida.

Aunque existieron autores como Luís Enrique Osorio, que a pesar de no indagar en una estructura nacional, plantó en sus numerosas obras problemas de orden nacional, induciendo

[3] MEYERHOLD, Vsevolod. "Textos Teóricos". "El colectivo, el actor y la organización" pj. 16-19 Juan Antonio Hormigón. Estudio Introductorio. Vol. 1. Edit. Alberto Corazón, Madrid, 1972

ciertas críticas sobre el modo de operar de nuestra sociedad. También Antonio Álvarez Lleras mantiene, junto a Osorio, el interés por el teatro despierto, formando actores y escribiendo una dramaturgia nacional, con problemas aldeanos, pero sobre los cuales primaba los triángulos amorosos, la comedia de equivocaciones, y dramas con los más altos componentes del sentimentalismo, parte esencial del teatro en Colombia de la época.

Pero como señala Enrique Buenaventura "Un movimiento teatral debe ser juzgado como un fenómeno histórico, dentro de un contexto social específico" y es precisamente los cambios históricos de nuestro país los que, en parte, logran hacer crecer, con pujanza y fuerza, un movimiento del que se carecía. Los conflictos políticos y sociales que estallan con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (9 de Abril del 1948) desembocaran grandes conflictos que sacudieron la estructura del país. La llamada "Violencia en Colombia" remueve las bases mismas del funcionamiento de parte de la sociedad y desde muchas de sus áreas en las cuales, por supuesto, se incluye el arte, la cultura, y por lo tanto en teatro.

El llamado a los artistas e intelectuales del momento se realiza como todo, con cierta violencia, pues el panorama antes bucólico con aire campesino parecía acabarse y diluirse en una humareda de pólvora e incendios de inocentes tranvías; el golpe que sufre el país desde sus mismas capitales es el campanazo en la cabeza de los intelectuales y hombres del arte (porque aunque la guerra civil no declarada empezaba a gritar desde los campos y lugares apartados de las ciudades), sus gemidos eran interceptados y escondidos por el aparato conservador, liberal, que como ahora con nueva imagen, no le interesaba "perturbar" al resto de la sociedad, no sé si por fortuna, la mascara se alcanzó a romper dejando ver como el país escondía debajo del tapete los mas de trescientos mil muertos.

La toma de conciencia no espero mucho y la función del arte del teatro se empezó a vislumbrar con más claridad. El avance del país empujado por el mismo 9 de Abril de1948, empezó a preocuparse por la formación artística: la apertura de la Escuela Nacional de Arte Dramático en abril de 1951 en Bogotá y en Cali, La Escuela de Teatro en 1955, demostró un interés por el arte, pero realmente el momento clave de esta evolución artística llega con Seki

Sano, quien realmente planto la semilla de una Profesionalización del Oficio, con las influencias y teorías de Stanislavski que llegan a nuestro país encontrando personas inquietas por estas indagaciones sobre el trabajo escénico.

La información de los avances sobre el arte del teatro empiezan a circular y la necesidad por que el arte asumiera su responsabilidad como forma activa y crítica de conocimiento de la historia que vivimos, tiene sus propias búsquedas y estas empiezan con el reconocimiento de una nacionalidad y atención sobre nuestros propios problemas a través de la búsqueda de nuestras historias y tradiciones populares, con sus características específicas que son universales, y que el sumergimiento en formas populares, logran una calidad tradicional que encuentra sus propios valores y sus propias formas estéticas y poéticas.

Aparte de la elaboración de temas nacionales para una propia dramaturgia, también se obtienen resultados como organizarse en grupos de teatro, concepto que se opone a la compañía, y que busca nuevas metodologías sobre las formas de producción contra el mercado. Estas nuevas metodologías exigen al actor una participación más creativa y responsable. La influencia de Meyerhold y Brecht se empiezan a escuchar. El Comediante del Nuevo Tipo nacerá en la escuela meyerholiana, buscando un profesional de la actuación que comprenderá el teatro como un hecho cultural, activo, crítico, basado en una concepción materialista del mundo. Meyerhold es extraordinariamente claro sobre la condición del actor y el trabajo de este y el equipo que se encuadra en un contexto organizativo determinado. La influencia de Meyerhold, cuestiona la autoridad del director con sus investigaciones obre el "teatro-triángulo", "teatro-de-línea-recta".

"TEATRO-TRIÁNGULO"



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

"TEATRO-EN-LINEA-RECTA"[4]

AUTOR —— DIRECTOR —— ACTOR —— ESPECTADOR

Brecht, una de las figuras más influyentes dentro de este movimiento teatral, hablara también de un Nuevo Actor, pues el TIM (Teatro del Estado Meyerhold) se convirtió en una compañía modélica, precedente directo del Berlín Ensamble. Brecht citará: "Si el actor no quiere ser un simple mono o un loro, tendrá que apropiarse del saber de su época acerca de la convivencia humana, participando en las luchas de clases".

El oficio del actor cada vez va adquiriendo más compromisos dentro de los grupos teatrales interesados en buscar una propia y nueva forma de teatro, que hable de los problemas nacionales desde el conocimiento a fondo sobre ellas, interesados en encontrar dramaturgias nacionales se emprenden nuevos procesos de trabajo, la creación colectiva será la forma en que asuman los montajes, procesos antecedido por arduas investigaciones con especialistas en los temas indagados. Es de esta forma que los grupos del nuevo teatro se caracterizan, por tener una cercanía con el público, porque habla de él y posee un modelo de producción propio, que es del grupo. Propietarios de sus medios de producción cumplen la función de un teatro social en búsqueda de valores propios, impulsados a que los integrantes del equipo, realicen todo tipo de funciones porque cuando se decide tomar un camino propio para el arte, este se vuelve peligroso para el mismo sistema, asumiendo las funciones que un Estado interesado en su propia cultura debería tener.

---

[4] HORMIGÓN, Juan Antonio "Meyerhold Textos Teóricos" Edit. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid ,1998.

Santiago García escribirá en 1977 "Un Actor del Nuevo Tipo para un Nuevo Teatro. Promotor-Creador-Administrador". Ensayo que resalta la función poética y creadora del actor, acompañada por otras dos que parecieran estar alejadas de la primera pero que como señala García "…el actor –como trabajador de la era científica- esta estrechamente vinculado al producto y por lo tanto a su distribución o "consumo" en la sociedad". Señala también los tres momentos por los que este actor debe pasar:

- Momento Cognoscitivo: donde el conocimiento del mundo de las ideas estrechan el arte con la ciencia, momento de la apropiación de la realidad.
- Momento Ideológico: en el que se verán concepciones y posiciones políticas puestas en tela de juicio, crítica y análisis, que darán como resultado una interpretación.
- Momento Estético: aquí la realidad ya conocida e interpretada se enfrenta con la actividad escénica, poética y da como resultado la obra de arte.

García refiere estos momentos como metodología aplicable en la formación de un artista, actor-creador-promotor. También existen unos factores determinantes que circundan estos momentos:

1. Medios de Producción: que abarcarían en su totalidad los tres momentos anteriormente nombrados (cognoscitivo, ideológico y estético) y la distribución y consumo.
2. El Público: que encuentra una relación dialéctica con la obra, ya que esta es creada a partir de su estética, pero con esta el público se formará para trasformar su realidad. Generando así un Nuevo Teatro para un nuevo Público.
3. La Organización: la evolución del hombre será garantizada por la organización social que este puede llegar a hacer. Definiendo el socialismo como el Estado que se vuelve la expresión verdadera de las organizaciones sociales.

García termina diciendo que todo esto sin una relación humana (artística) quedaría, esquemático, árido, pero que estas son las bases de una "Nuevo Hombre de Teatro

Latinoamericano" capaz de adquirir compromisos concientes para una verdadera liberación de nuestra América.

Comulgo conciente y plenamente con el planteamiento que Santiago García realiza en ese artículo y creo que aunque el arte teatral, como las demás artes, no tienen el poder movilizador, que pueden llegar a tener problemáticas como: el hambre, la guerra o la pérdida completa de los servicios que otorgan un bienestar básico, sí creo, que el teatro tiene una función específica en nuestras sociedades, que sufren desarraigos culturales continuamente, sumado a la desinformación generada desde el Estado para confundir y dispersar a la población en un abismal conformismo. Sin embargo sé que al público y a los artistas que les habla García han sido diezmados, desaparecidos o blaqueados por el mismo sistema, lo que queda ahora en su gran mayoría son personas de arte, que creen que este planteamiento ya esta caducó al igual que ya caducaron las expectativas y argumentos que alguna vez en su vida compartieron con hombres como Santiago García y Enrique Buenaventura. Algunos de estas personas influenciadas por las mismas corrientes, creen que fueron simples hervores de la juventud y que eso de cambiar el mundo esta muy lejos, es fácil darse cuenta que lo que opera en ellos es un cansancio producto del mentiroso compromiso que antes pudieron tener, hasta llevarlos al límite de desconocer el arte como medio para transformar la realidad de los hombres.

También han surgido nuevos artistas que pueblan los espacios teatrales con el desconocimiento o el desinterés por problemáticas sociales de las que el arte puede hacerse cargo, pero la apatía hacia el teatro comprometido es frecuente y las funciones poéticas más altas y hermosas, que podrían ser herramientas para este fin, se subutilizan y no otorgan alternativas para una realidad que cada vez es más ajena a nosotros.

El reto sería comprobar como estos planteamientos, que aunque los retomara directamente del pensamiento de García, también son abordados por otros teóricos nacionales y extranjeros, son todavía validos después de treinta años, y necesarios en un país que sigue desconociendo la

historia y por ende cometiendo los mismos errores. Y cómo la academia o la escuela de formación deben tomar parte en estos compromisos y no quedarse por fuera de ellos.

OBJETIVOS

No cabe duda que es la creación la principal herramienta del actor con la que debe buscar desde lugares poéticos, sublimes imágenes que identifiquen a los pueblos Latinoamericanos, sabiendo de ante mano que un pueblo identificado es un pueblo fuerte, conciente y capaz de analizar los hechos que se encuentran en su sociedad. Pero cómo hacerlo, desde donde buscar y formular estas imágenes para que en manos de un actor conciente críticamente de su contexto pueda ser propuesta y acción del cambio social, sin que se nos olvide el desarraigo cultural de la que ha sido víctima nuestra América, complicando el camino de búsqueda y viendo que esa cultura pérdida se encuentra mezclada dentro de este entramaje cultural que ahora somos.

Dado todo esto y lo anterior planteo mi objetivo general:

- Reconocer y fortalecer en el arte del teatro desde el oficio del actor, la creación como principal herramienta artística, que promueva desde la investigación y la crítica una identidad -ahora confusa- nacional conectada con el resto de América Latina.

Pues se buscará desde la investigación argumentos, conocimientos y antiguos saberes que den base a la creación nutriéndola esta con la trascendencia y el peso de la historia. Y de nada nos serviría tener un cúmulo de información si sobre esto no existe ninguna posición crítica que direccione el camino hacía la creación. Hay que tener presente la máxima: *no exciste la verdad, existen las verdades*, saber cual de esas es la que uno esta buscando, cual de ellas lo lleva hacía el objetivo concreto de encontrar la personalidad que nos sea común a todos, no por acuerdos o tratados a los que se llegue, sino por el resultado que encontremos producto del análisis de la información. Análisis que requiere una interpretación acorde a nuestra posición como Latinoamericanos y artistas, de esta forma sería pertinente:

- Reafirmar la importancia de una posición crítica frente a la creación e investigación artística, como medio de encaminar el arte del teatro como trasformador de la realidad.

Los espacios académicos son, por naturaleza, los que promueven la investigación (ya lo hemos dicho), activando los procesos creativos a partir de esta, encontrando en estos procesos de creación formas de abordarla para llegar a resultados que, desde una visón crítica, incitada en los estudiantes, se logren mensajes que tengan contenidos que el estudiante pueda manejar para empezar, en espacios de ensayo, a formular planteamientos desde sus propuestas artísticas.

Siendo yo participe de estos espacios quisiera entonces:

- Identificar en los procesos académicos el aporte que se hace para el oficio desde la investigación, la crítica y la creación.

También existen otras áreas que le dan continuidad a las propuestas artísticas que son la Producción y Administración de los resultados artísticos, aunque en las últimas décadas son los mismos artistas los que se hacen cargo de esto, no logro creer que sea así, y si, por el contrario esta labor nos pertenece completamente, me gustaría:

- Analizar la necesidad del la Producción y Administracion dentro del oficio del actor y como operan estas dos funciones en la formación recibida.

Ya que si forman parte de las actividades que un actor debe realizar a lo largo de su carrera, este debería recibir información que le da conocimiento de cómo administrar sus resultados artísticos.

METODOLOGÍA

Reconociendo en el texto de Santiago García Un Actor del Nuevo Tipo para un Nuevo Teatro. Promotor-Creador-Administrador una puerta de entrada hacía el conocimiento que quiero expandir, asumo este ensayo como la línea que me planteo pera seguir. Examinando en este ciertas discrepancias temáticas y argumentativas, que me darán más herramientas para la investigación, dado que las diferencias no generan obstáculos sino mas vías de indagación, se tendrá en cuenta en el curso de la memoria como elemento propositivo e influyente en el pensamiento que se empieza a generar en mi.

García plantea la importancia de una formación del conocimiento donde el papel del actor es altamente necesario en la conformación de grupos que podrían ser trasformadores sociales. Y como este actor aparte de cumplir su labor principal como creador también debe llevar otro tipo de labores administrativas que lo involucran mucho más en su creación artística, ya que este actor perteneciente a la era científica debe estar estrechamente vinculado con su producto para su distribución y "consumo" de la sociedad. Afirmación que es ya planteada por Bertolt Brecht[5], deseando "que nuestro arte se desarrolle conforme a la época" y esta es la era científica que determina nuestras vidas por las ciencias en una medida completamente nueva. Analiza también que la ciencia y el arte coinciden en muchos objetivos, el primero y más compatible: que ambos existen para aligerar la vida de los hombres. García se realiza la pregunta ¿Cómo debe ser su formación? A la que plantea tres momentos que entre sí guarden oposiciones y complementariedades:

- Momento Cognoscitivo: Arte-Ciencia. Este momento lo interpreto como el espacio de las *investigaciones* e indagaciones, momento que a mi parecer debe desarrollar en el actor argumentaciones profundas sobre los hechos a desarrollar en el espacio de la creación, donde el actor tendrá un contacto directo con la realidad que lo rodea. A partir de la búsqueda de materiales diferentes conocerá todas las situaciones que circundan un hecho social.
- Momento Ideológico: Arte-Política. Ya he dicho la importancia de una *posición crítica* frente a los hechos que se encuentran. Esta posición se tendrá que ver reflejada en la

[5] BRECHT, Bertolt "La Política en el Teatro"Edit Alfa, Argentina, 1972

interpretación que se haga de la investigación anteriormente realizada, arrojando la selección y dirección que se le dará a la información recogida. El punto de vista sobre las indagaciones elaboradas reflejan la posición que como hombres y artistas debemos tener frente a las situaciones que nos circundan, una vez más creemos junto a Brecht[6] que "Ser imparcial solo significa pertenecer al partido domínate".

- Momento Estético: Arte-Realidad. Lo traspongo directamente a la *creación*. Pues luego de decidir la información y la dirección que va a tener, se entraría en el arduo trabajo de encaminar la por senderos que impregnados de poéticas, tocan los puntos más sensibles del ser humano, del latino, que nos permitan comunicar desde otros niveles, los sensoriales, el mensaje y la invitación a la acción al reconocimiento y a la concientización que como conjunto nos atañen.

Luego García nos muestra como esta trilogía de momentos, se debe entender una sociedad, particularmente en la latinoamericana, que tiene ciertos factores que la determinan:

1. Medios de Producción: que seria el resultado de nuevas formas que desarrollen la creación de propuestas artísticas que deben ser la consecuencia de la formación del artista. También dentro de esta fórmula la apropiación de espacios donde se ejecute los momentos de investigación y creación, junto a los sistemas de administración, difusión y formación. Creo que al artista le pertenecen las labores docentes, pedagógicas, pero (por la experiencia vista y vivida) no me encuentro segura que las labores administrativas y de recursos, sean manejadas por los mismos como lo plantea García, pues con respecto al discurso del artista como promotor de su propio producto que lo estrecha mucho más con él, tengo mis dudas. Hoy en día un grupo de teatro debe realizar labores financieras, legales y jurídicas, que le permiten ingresar en convocatorias programadas por el mismo Estado, proyectos que sólo funcionan como AYUDAS al interior de los grupos. Pero todas estas labores jurídicas, administrativas, etc. Deben ser realizadas por personas

[6]BRECHT, Bertolt "La Política en el Teatro"Edit Alfa, Argentina, 1972..

especializadas en el tema, no podríamos negar el oficio de quien esta diseñado para esta labor.

2. El Público: factor determinante para la relación dialéctica entre la obra y el espectador. Aquí se caracteriza el público asistente para esa época, público que hoy ha cambiado formando casi un sector. Sector que al ser detectado por la gente de teatro se busca mantener y enriquecer más. Concientes de las barreras que se pueden levantar con el resto de la sociedad, seguimos en la lucha de "encontrar" más público, es así como algunos grupos buscan descentralizar su producción llevándola a otros lugares de las ciudades y el país. Puedo anotar con algo de impotencia el alejamiento que ha tenido el público obrero que anota García, pues ahora estos como la mayoría de organizaciones han sido en marcados en el espectáculo masivo y olvidaron la pertinencia que tenia el arte, el teatro dentro de una propuesta de organizar y formar nuevo público, éste ahora se deja seducir por el llamado teatro comercial que penetra sus fabricas encontrándolos con espectaculares puestas en escena.
3. La Organización: el planteamiento determina como los artistas latinoamericanos estamos sometidos a trabajar en organizaciones culturales que garanticen una calidad elevada de la práctica, descartando la idea de luchas individuales, aisladas. El balance no es desalentador ya que se puede contar con un sector teatral que aunque tiene muchos vacíos e incompatibilidades en cualquier momento puede llegar a exigir en conjunto cierto tipo de derechos que como trabajadores de la cultura tenemos.

Y son estas exigencias las que me permiten estar en desacuerdo con Santiago García, porque aunque tengo claro que al Estado no le interesa una propuesta artística, como las que ahora algunos grupos de teatro trabajan (y por eso la desatención por otorgar beneficios), no podemos agachar la cabeza asumiendo responsabilidades que no nos corresponden, librando al Estado de obligaciones que el tendría que cumplir, como las funciones de administrador y solventador de recursos. La organización estaría determinada por un Estado que sea la

expresión de la necesidad de organizarce desde un origen popular, donde se pudiera trabajar un yunta con éste, elaborando proyectos que beneficien la comunidad en general.

García termina diciendo que todo esto sin una relación humana artística quedaría, esquematizada, árida y que estas podrían ser las bases de un "nuevo hombre de teatro latinoamericano" promotor de nuevos cambios para nuestra América.

Hoy creo que planteamientos de este tipo son olvidados en nuestro país, (estrategia estatal) y que se recuerdan como antiguas añoranzas que hoy no son aplicables, cubriéndonos los ojos para nublar el cambio que en el resto de Latinoamérica esta empezando. Estos planteamientos realizados con bases artísticas hoy ya no hacen parte de la formación de los artistas y registran dentro de ellas como un simple dato histórico, caduco. La conciencia social que existe en nuestra academia es vana y precaria, ya que la mayoría de hombres de teatro entraron en el juego del sistema al dejar de lado, desde la enseñanza la crítica social que se puede hacer desde el arte, no solamente con el fin de hacer crítica, sino, para que sea también elemento propositivo dentro de los cambios sociales.

Recordemos que lo que plantea García es una propuesta para la formación artística actoral, ahora ignoro si alguna vez esto se puso en práctica para una escuela tan formal como la nuestra, por eso y con esto quisiera empezar a reconocer en mis procesos creativos estos aspectos que señala Santiago García, buscando como hoy aun pueden ser vigentes, aclaro que no me limitare a las experiencias académicas, sino a los procesos artísticos que afuera de esta se estén viviendo. Porque creo que propuestas como estas se deben reivindicar y (si es necesario) actualizar.

De ese modo este escrito busca reafirmar y fortalecer el oficio del actor latinoamericano. Latinoamericano por que desde hay tenemos que empezar a buscar esa identidad que nos pertenece y que aun la tenemos confundida, latinoamericano por que el conjunto del continente ha sufrido desarraigos culturales de tipo genocida, siendo la cultura como lo

significa Buenaventura[7] "algo prestado y elaborado en Europa y Estados Unidos que nosotros debemos tratar de vender aquí". Latinoamericano por que países con características muy particulares, tiene generalidades que pueden llegar a ser fuerza para la unión, como ya algunos de nuestros colindante hermanos se han dado cuenta, también creo que debe ser desde el arte porque aunque desconfiemos de su poder, sé que este puede llegar a trasformar la realidad que ahora nos rodea.

La Ruta para este trabajo será la siguiente:

Retomando los momentos determinantes para la obras de arte expuesta por Santiago García los analizare como componentes del oficio del actor indagando en cada uno, los sub-temas que hacen parte de cada componente, expandiendo la información con otras propuestas que se hallan hecho sobre el tema, aterrizándolas con ejemplos que sean propios o que puedan dar fe de cómo esos conceptos son aplicados en la misma práctica del oficio. De esta forma intentare rescatar propuestas que se estén evaluando desde el oficio hacía la investigación y búsqueda de problemáticas nacionales, continentales. Buscare conclusiones sobre la forma en que se esta o debería hacer.

Los componentes del oficio que estudiare en su orden son:

1. Investigación.
2. Posición crítica.
3. Creación.

Por último indagare sobre el componente de la producción y administración dentro del oficio del actor, indagando la pertinencia de este dentro de las labores de un actor y como este componente debe ser oficio del Estado dentro del desarrollo de las artes en el país.

[7] WATSON, Maida y REYES, Carlos José. "Materiales para una Historia del Teatro en Colombia". Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA, Bogotá, 1978

Este es otro momento que nos brinda la historia para lanzarse a realizar cambio que nos permitan obtener un verdadero bienestar, cambios que ya empiezan a desarrollarse y a los que no podemos dar la espalda, por eso me parece de alta importancia fortalecernos como artistas propositos, que logren consolidar caminos que nos lleven a la liberación verdadera, actores con conciencia social, con una verdadera función dentro de la población, actores con memoria, análisis y conocimiento sobre nuestros propios lenguajes, sobre nuestra plataforma de trabajo: EL TEATRO.

LA INVESTIGACION

"No se puede concebir un artista sin ideas ni concepciones" (Leonardo de Vinci). Algo muy parecido afirmará Meyerhold[8] al convocar actores para crear su dramaturgia: "nuevos comediantes entregados a su oficio, disciplinados, dispuestos a una preparación constante y capaces de comprender la naturaleza de la situación concreta en que desarrollaran su trabajo". De esta forma no podría concebir actores que estuvieran alejados de las situaciones por las que pasa el lugar en donde viven y trabajan. Sobre todo el actor mas que nadie, pues estamos de acuerdo con la premisa que lo fundamental del arte de la representación para que aparezca, es un actor y un espectador, y como ahora no indago sobre el segundo, aunque no estaría para nada de sobra seguir (como ya lo han hecho otros) con investigaciones sobre este, el público, indago sobre el primero como elemento fundamental en la creación, dado que los procesos creativos tendrían como condición básica la investigación. La investigación es (dentro de sus múltiples beneficios) un proceso que acerca el actor a la realidad.

Ahora deberíamos estar de acuerdo en que defino un actor conciente de la realidad para que sobre este conocimiento pueda proponer en el accionar de su trabajo alternativas, que posibiliten soluciones a las problemáticas que Latinoamérica vive. Sabiendo que el accionar de su trabajo es la creación de imágenes, personajes, situaciones y reafirmando que la investigación es la base de la creación, habría que proponer un tema concreto de estudio para analizarlo a fondo e iniciar un trabajo que pertenece a nuestro oficio.

Este *proponer un tema*, más que una propuesta, debe ser una motivación, porque si contamos con actores que estén empapados de su realidad, habrá más de un acontecimiento que *motive* a los actores (o demás integrantes del grupo, si hablamos de este) a plantearse el problema en el

[8] MEYERHOLD, Vsevold E. "Textos teóricos". Primer volumen, Alberto Corazón, editor, Madrid, 1978.

área de trabajo. Santiago García[9] habla muy claramente de este punto como elemento de iniciación en los procesos de creación colectiva investigados en el grupo La Candelaria, precisándola como la más difícil del trabajo, pero la que mas define el carácter colectivo de sus creaciones, apuntando concretamente: "...esperamos que la propuesta venga de la misma realidad circundante y dentro de la que se mueve el grupo".

Esta *motivación,* también es asociada con la intuición del artista, con la que se ha movido por mucho tiempo y la que parece tener importancia en la sensibilidad del actor, esta *intuición* lleva al actor a hablar de los problemas que él *intuye* que debe departir, poniendo de ante mano la importancia que tiene su condición de hombre en si mismo, de los problemas que en su interior existen y de los cuales son producto sus desvelos, pero como diría el actor del siglo XIX Claude Roy[10] "ya estamos cansados de actores que nos hablen de sí mismos", si lo dijo hace dos siglo cómo podremos estar ahora. El más conocido Bertolt Brecht[11] dice: "Se podría argumentar que quien experimenta sentimientos enriquece también el conocimiento de sí mismo: pero eso es, precisamente, lo que no esta bien".

Sin embargo dentro en la práctica artística esta clase de ensoñaciones y mundos dionisiacos son importantes para el nivel poético, gran particularidad del trabajo (parte de la que me ocupare con mas detenimiento en el segmento de la Creación al tratar sobre la improvisación), no estaría bien con que esto se quedara en simples divagaciones del ensueño o masturbaciones mentales, por mucho tiempo se ha elaborado al rededor de este principio y ya esta bien, habrá que crear con la premisa de la investigación profunda sobre estas motivaciones o intuiciones para que sobre estas se pueda trascender al plano que nos preocupa e interesa primordialmente: indagar sobre la creación de imágenes que logren identificar, por ende trasformar la realidad de nuestros pueblos.

---

[9] GARCIA, Santiago. "Teoría y Práctica del Teatro". Edic. La Candelaria, Bogotá, 1989.
[10] ROY, Claude. "¿Qué es un gran actor?"
[11] BRECHT, Bertolt. "Escritos sobre Teatro. Edic. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

Es claro que estos planteamientos de organización son pertinentes a un grupo de trabajo teatral, que como este se define, tiene intereses comunes en cuanto a temáticas, ideologías y estéticas, y que se enriquece en cuanto logre una mayor comprensión de los temas a tratar.

Fue muy claro para el trabajo de la "Geografía de los Nervios" del grupo Vendimia Teatro, dirigida por Carlos Araque (2005), ampliar nuestros conocimientos en cuanto al trabajo de las enfermeras y sobre toda de las enfermeras trabajadoras en los manicomios. Indagar sobre las formas de comportarse de estas en esos lugares, abrió los caminos para crear a estos dos personajes "enfermeras" pertenecientes a la obra.

El amargo y sobre todo frío carácter que adquieren las enfermeras es muy común en el sector, pero esta conducta también la podemos encontrar en otras enfermeras que no trabajaran en psiquiátricos. Lo que hace particular a las enfermeras de los manicomios o de los hospitales psiquiátricos es la pérdida de valores como la dignidad, la intimidad y la sensibilidad. Este último permite que sin ninguna prevención o prejuicio, ellas realicen acciones que para nuestro diario vivir son actividades íntimas o de un nivel social privado. En una de las entrevistas a una enfermera, la cual contaba una patología específica de un "paciente" nos describía como era necesario que la enfermera a cargo del enfermo, tuviera que practicarle masturbaciones para que este pudiera eyacular y así evitarle problemas al interior de sus órganos sexuales. Ella lo contaba con la normalidad cotidiana que tiene ese oficio. Esa normalidad fue para nosotros un hallazgo en cuanto a la conducta de estas personas, que, como dije anteriormente, pierden cualquier relación que cotidianamente tiene un valor normativo. Enriqueciendo de ese modo la relación existente entre el protagonista del conflicto y ellas, además de hacernos entender como un personaje histórico, como lo es Artaud, trasmite a través de sus escritos esas relacionas que él entablo por obligación en cuantiosos momentos de su vida.

Es claro el beneficio considerable que logra un grupo que juiciosamente se da a la tarea de la investigación. Es posible que en la academia no existan estos grupos que se encuentran por fines comunes, aclarando que lo que a ellos (o anteriormente, nosotros) los une no es la

afinidad estética o ideológica, pues estos grupos son conformados al azar sin poder tener en cuenta estos aspecto, elemento imposible de salvaguardar en procesos académicos, a no ser que pudiéramos contar con una identificación mas clara de la academia en cuanto a las temáticas que expongo, claro esta, que esto cerraría el espectro que en nuestra academia es muy amplio, al límite de volverse confuso entre los docentes que lo imparten y tal vez perdería su visión universitaria. Bien, pero esto todavía no me corresponde.

Si bien no hay grupos como tal en la ASAB, los estudiantes deberían pasar por procesos de investigación tan ardua como los de un grupo, para así usar el espacio educativo como laboratorio sobre el trabajo de la investigación, formulándose alternativa y tal vez métodos sobre los que pueda ocuparse con mayor conocimiento del tema o con la llamada experiencia en una vida profesional, con el agregado que por el echo de pertenecer a un lugar donde se imparten diferentes conocimientos pueda hacer de esto un beneficio.

Dado que para estas investigaciones el conocimiento se sales de las manos de los componentes del grupo y en la mayoría de veces estos se ven avocados a buscar diferentes personas que puedan suplir esta carencia cognitiva, haciendo del proceso, una herramienta grandiosa en cuanto a la ampliación del conocimiento que se pueda llegar a dar. Este paso de recurrir a otras personas con otros saberes es de buena utilidad, no solo para ensanchar los conocimientos del grupo sino para involucrar diferentes conocedores al teatro, haciendo del teatro un mar que puede tocar y usar todas las instancias de una sociedad.

Por el lado de la profesionalización del arte, buscado con mucho más detenimiento en estos lugares, hablaríamos de un aspecto muy importante: la relación de la ciencia con el arte.

Relación, que claro esta, no la quiero restringir para el espacio académico, determina la manera específica como el arte y la ciencia conocen la realidad. El valor de esta relación radica en utilizar las herramientas que otras prácticas del hombre han descubierto para el enriquecimiento del arte, como la avanzada sistematización que ha logrado la ciencia y la combinación de ambas, logra un nivel superior en cuanto a la profundidad y permanencia de la

obra en la humanidad. Sumado a esto una obra planteada con el juicio de la sistematización, que arroje imágenes que desde estas indagaciones se enriquezcan, perduraran mucho más, así cambie el tiempo o la ideología del grupo, como dice más exactamente el maestro Buenaventura[12]: "...pero cuando los propósitos ideológicos y la acción del grupo se modifica, la obra es susceptible de permanecer, justamente porque la materia de la misma no es la ideología sino las imágenes (visuales y sonoras) y la historia que ellas relatan". Caso concrete en la ciencia son los adelantos que ayer y hoy se realizan, y como ha sido utilizada la genialidad de los hombres para propósitos que no comparten sus creadores, es el caso de los científicos de la época nazi, que aunque su personalidad nunca hubiera podido parir tales inventos estos resultados se mantienen en perfectas condiciones.

No quiero dejar una triste impresión en cuanto a adelantos científicos se trata, es más reanimador recordar obras de teatro, así cambie el reparto, el lugar o la época son capaces de seguir hablando y despertando conciencia, es el asunto de los re-montajes que por ejemplo, en el TEC fue bastante visto, los más de tres re-montajes de "A la Diestra de Dios Padre", obedece a un criterio de permanencia del la problemática que plantea Enrique Buenaventura en la puesta y la necesidad que el director y el grupo de actores encontraba para volverla a remontar. También se debe a una comunicación permanente con el público que la ve.

Aunque encontramos elementos contradictorios en la relación ciencia-arte, también encontramos muchos que la revalidan. Sabemos que todos los procesos por los que pasa una investigación científica conducen o dan como resultado un producto *unívoco*, esto quiere decir un resultado que solo conduce a un sentido, al de las afirmaciones o reglas o ecuaciones o leyes, donde no cabe duda que la deducción es esa y nada más que esa.

Pero en el caso de los procesos artístico se busca que el resultado nos planteé una posibilidad *polivalente, ambigua, polisémica*, que le permita al espectador hacer una o varias lecturas de las imágenes que se le presentan, activando así la imaginación del espectador en un espectro

[12] WATSON, Maida y REYES, Carlos José. "Materiales para una Historia del Teatro en Colombia". Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA, Bogotá, 1978

amplio donde pueda relacionar la imagen con diferentes situaciones de la vida, la variación de sentidos dentro de un mismo mensaje alude directamente a la función poética del arte, pero de esta también es posible utilizarla en el marco de otras averiguaciones. Es el caso del tan nombrado *distanciamiento* Brechtiano[13]: "Cuando señales: "Es así", señálalo de manera tal que el espectador se pregunte: "¿Es así?"". Esta cita hace referencia a las explicaciones que Brecht hace sobre el *gestus* y en la que encuentro cómo el sentido de un gesto puede llegar a producir múltiples lecturas en el espectador, lecturas que pondrán en cuestionamiento los procesos mentales que lleva el espectador en su actividad.

Unir entonces, dos medios que pueden ser tan diferentes el uno del otro enriquece tanto al uno como al otro (...bien, no podría concluir con certeza que tanto enriquece el arte a la ciencia...presiento que harto bastante) pues los dos se encontrarían en el marco de complementariedad dentro de los procesos de creación, dado que uno no suprime al otro sino que se convierten en un solo resultado, que nos permite verlos como elementos integrados y no como sueltos dentro del efecto.

Aclarado ya este aspecto fundamental en la relación ciencia-arte, podría llegar a aplicar en los procesos vividos dentro de la academia, ya que como decíamos antes la pertinencia de un espacio universitario ampliaría las posibilidades de una investigación que se adelanta dentro de este nivel.

Recuerdo un proceso que se da, en segundo año dentro del Taller Integral, que se conoce como *Coro Griego*. En este proceso el estudiante de dirección se encuentra con los estudiantes de actuación y el tema que tratan entre los dos es la búsqueda de soluciones para una escena que pertenece al Teatro Griego. Este es un proceso donde el estudiante conoce la pertinencia del teatro Griego en su momento y cómo cumplía una función social determinada. El tema del *coro* interesó a la estudiante de dirección llevándola a compararlo con los coros cantados, la investigación –que a partir de este ejemplo, vemos que solo no es un trabajo de mesa, sino, las averiguaciones que se realizan también en la práctica-, intentó averiguar cómo musicalizar

[13] BRECHT, Bertolt. "Escritos sobre Teatro. Edic. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

esos antiguos textos sin que perdieran la intensidad que llevan las dramaturgias clásicas Griegas. La estudiante de dirección llevó a trabajar con el equipo un actor-músico interesado en el problema, la relación que él tenia tan estrechamente con la escena nos permitió no alejarnos de esta, por embotarnos en la vía de la música. Finalmente él actor-músico compuso para nosotros una partitura de notas musicales sobre los textos dichos, resultando así un coro con una intensidad dramática y en busca de unos personajes unidos en *coro*.

El montaje realizado en tercer año (2005) con el profesor Fernando Pautt, también tuvo una dosis de investigación. La obra fue montada sobre el texto del autor Fernando del Paso titulada "La Muerte se va a Granada", obra que hablaba de los últimos días del escritor, poeta y actor Federico García Lorca, días que pertenecían al terrible momento español de la dictadura de Franco, Guerra Civil Española 1936-1939 y fue precisamente ese el tema de la investigación. El grupo conjunto al director abordó los datos históricos que sobre el tema existían, abriendo (como consecuencia del proceso) un espectro no conocido por la mayoría acerca del tema. Las averiguaciones no sólo recurrieron a textos de historia de España o Mundial, sino que se hallaron también en obras de arte que tenían el mismo tema como propósito. Encontramos películas que nos ampliaron el panorama y nos dejaron ver otros ángulos de la guerra que antes no conocíamos. El grupo quedo formalmente enterado de la situación vivida en España por los años treinta y del duro golpe del fascismo. Esto permitió que los actores tuvieran una conciencia de las palabras que decían y de la angustia necesaria para tal temática.

A partir de esto quiero que se vea la ausencia de la investigación en los procesos de la academia, no cito más ejemplos porque no los hay, y porque solo en estos dos encuentro algunos atisbos de investigación.

Escribí en un principio que la investigación tiene el firme propósito de indagar en los aspectos esenciales del tema de la obra a montar, no como simple dato informativo para los actores sino como (ya lo trataremos con detenimiento) forma de tomar posición frente a los temas históricos que pueden mostrar al público otros sucesos acontecidos que le revelan su condición actual, para que sobre estos pueda tomar decisiones e intervenir su sociedad. Más claramente

lo define Brecht[14]: "Mostrando lo que entonces era diferente de lo que es ahora y dando a entender la razón de esa diferencia. Pero también hay que mostrar cómo surgió el hoy del ayer. Por ello, si ustedes tienen que representar a reyes del siglo XVI, tendrán que mostrar también que esas personas y esas conductas difícilmente pueden encontrarse en el mundo de hoy. Y si se encuentran, suscitan sorpresa."

Las investigaciones que se realizaron en la "Muerte se va a Granada" de verdad que nos ampliaron el conocimiento a muchos sobre los horrores del fascismo y sobre todo sus ataques acometidos contra los artistas con posición, pero además de eso no generaron nada más, y no generaron nada más, por que no había una propuesta que quisiera mostrar cómo hoy los artistas no se sustraen de las difíciles condiciones de un Estado que no le interesa lo que un arte nuevo pueda producir, no le interesa porque se localiza en contra de sus propuestas alienadoras y pro-imperialistas que buscan apoyar el olvido de los pueblos acerca de sus costumbres mas arraigadas que se puede devolver contra ellos expulsándolos. De esta forma la información fue desperdiciada y no produjo ninguna reflexión en el auditorio y peor aun en los actores.

El desperdicio de espacios de investigación es muy frecuente en los procesos desarrollados en la ASAB, y hoy todavía no puedo detectar con claridad el desuso de los montajes y los procesos académicos que podrían aportar tanto a la sociedad. Sin embargo no puedo hacer de esto una generalidad pues existen pocos casos donde se refleja una propuesta acorde con la época en la que vivimos, ayudando desde puntos de vista que reconocen un lenguaje propio, nacional, latinoamericano, aportando así desde la academia a la trasformación de la sociedad. Ese es el caso de montajes como "La Vorágine" dirigida por Juan Carlos Moyano (2006) y memorias desde la caberna,, Dirigida por Patricio Vallejo.

Es curioso ver como mis ejemplos traen a colación montajes que pertenecen a procesos de último año donde los directores son invitados, o sea personas que no hacen parte de la academia, tal vez mi memoria me falla.

[14] BRECHT, Bertolt. "Escritos sobre Teatro. Edic. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

Esta búsqueda de lenguajes propios, nacionales, latinoamericanos, no son indagaciones nuevas como ya lo veíamos, fueron investigaciones que se generaron en los setenta con la corriente del Nuevo Teatro, claro esta que esta no es una razón para dejarla de lado sino para recordarla y seguir trabajando por ella, creo que este punto sería bastante interesante como lugar de investigación.

"El Destino del Caminante" montaje paradójico dirigido por Carlos Araque del grupo Vendimia Teatro -2005- (paradójico intentando enviar un mensaje implícito a los queridos compañeros) indagó a partir de su dramaturgia en los lenguajes propios, populares de América Latina y el Caribe. La obra narra como un *Caminante* se encuentra con el *Pájaro Pujuy* que le muestra su destino en la forma de cuatro puertas por las cuales él tendrá que pasar y conforme decida el orden decidirá su destino, estas son La Muerte representada por la *Lechuza*, La Guerra personificada por el *Hombre de la mano de sangre*, la Riqueza animado por el *Búho* y el Amor encarnado por la *Xtabay o Mujer de luz de luna.* Todos estos personajes son producto de investigaciones sobre los mitos, historias y fábulas de toda la América Latina y el Caribe, intentando rescatar esa memoria de la que tanto hablo y que tantas veces ha sido borrada.

Pero el montaje no se limitó a indagar en los mitos latinoamericanos y del Caribe, sino de las formas propias de cómo podían ser representados, intentando formar imágenes nacionales, latinoamericanas. Entonces también fue preciso buscar personas que hoy pudieran significar a esos personajes mitológicos. Efectivamente encontramos personas que al interior de sus pueblos no habían sido tocados por esta apabullante y globalizante cultura y que conservaban características muy propias, tan propias que nos llevaron a encontrar una musicalidad y estética de la obra. Fue así como nacieron los personajes de esta obra que encontraron en el público su forma y estética.

Pero también tuvimos que luchar contra esas imágenes masivas, esos referentes comunes que contaminan la imaginación de las personas y que han sido instaladas de forma puntal en nuestras sociedades, imágenes que intentan alienar a nuestro pueblo y que algunas veces

cohíben al espectador de realizar interpretaciones fuera de esas horribles implantaciones. Contra esas imágenes también hay que pelear. Es el caso específico del personaje de la *Xtabay*, que muy por encima es la figura femenina capaz de envolver a cualquier hombre para así destruirlo, y bueno ya sabremos como es la *imagen femenina capaz de envolver a cualquier hombre*, sí, se nos viene a la mente la despampanante rubia, con protuberantes, senos y trasero, con una cinturita de avispa y lo demás, ah! entre eso, lo demás, no debemos olvidar un aspecto importante, la cabeza vacía, pero contra eso teníamos una espectacular arma, nuestra identidad, pues sí, el mito es tan poderoso, que al escucharlo o leerlo no forma una imagen como la del consumo, sino una peculiar figura de mujer mística tan latinoamericana que se aleja completamente de aquella que quisiéramos arrancar de las mechas, digo de las raíces.

El intentar reconfigurar las imágenes que nuestro pueblo tiene en su mente es una tarea mas, acompañada de la investigación sobre las acciones del teatro popular que son de útil ayuda pues al volver a él encontramos como pueden actuar o reaccionar a determinadas acciones sistemáticas, como pueden al abrírseles diferentes puertas, elegir por cual ir. La colaboración de las ciencias es definitiva y preponderante.

"Nuestra tesis es que resquebraja ese mundo estable como la imagen al suscitar y propiciar cambios mas o menos profundos, y de ahí, las posibilidades de reconfigurar un "mundo posible". Advertimos que el arte, en nuestro caso, el arte teatral, no es el único que se ocupa de semejante tarea. Entendemos que la colaboración con al ciencia y con otras ideologías dinámicas de la sociedad, es decir contadas las fuerzas que produce el hombre en su lucha constante por conquistar la felicidad del hombre"[15]

[15]GARCIA, Santiago. "Teoría y Práctica del Teatro" Vol. 1. Edic. La Candelaria, Bogotá, 1989.

POSICIÓN CRÍTICA

El ejercicio de la crítica le permite al hombre evolucionar sobre sus propias búsquedas y las búsquedas de la sociedad, pero esas críticas no pueden estar alejadas del contexto que lo circunda y debe obedecer a la propia ideología que el hombre maneja en su vida, ideología que le determina su conducta y modo de operar en la sociedad. Estos conceptos que componen la ideología del ser humano como individuo, que se define dentro de una sociedad junto con la historia, le dan las herramientas para que a partir de estas forme un pensamiento, que es el que finalmente le conducirá su modo de operar al establecerle conceptos que le permitan darle un valor a todos las situaciones que circundan su vida.

Estos valores (de juicio) entran a operar en el análisis y la crítica que el hombre haga a su sociedad, crítica que no puede quedarse en meros reproches, sino, que tendría que entrar en el camino de la proposición.

Cuando el hombre empieza a tomar acciones, según su criterio y juicio, empieza a adquirir una posición que le exige un compromiso y una consecuencia en su trasegar. El compromiso con la ideología formada puede dar lugar a sacrificios, "el amor es un compromiso y como tal exige sacrificios". Creo que todos podríamos citar más de un ejemplo sobre estas inmolaciones, como dejar trabajos o cambiar de sitios, de costumbres, de formas de operar, de actuar... bueno, ustedes sigan completando.

Para los artistas el tener clara una posición define el contenido que deben tener su mensaje, dándole una trayectoria a sus disertaciones; el maestro Enrique Buenaventura[16] afirma: "El

[16] WATSON, Maida y REYES, Carlos José. "Materiales para una Historia del Teatro en Colombia". Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA, Bogotá, 1978

pensamiento y la acción del grupo en la sociedad orienta la dirección del discurso de montaje en la escritura". Es clara la importancia de tener y mantener una posición crítica en la vida, sobre todo en la del artista, el actor, carecer de ella es estar a la orden del que si la tenga, presentándose como un simple instrumento de proyección de ideologías ajenas, que desdibujan el concepto de identidad. Repito la aseveración de Brecht[17] sobre el respecto: "Ser imparcial solo significa pertenecer al partido domínate".

Decimos que por medio del teatro queremos formar valores humanos, valores que ayuden en las luchas de los pueblos, edificando conceptos que fortalezcan sus ideales, las búsquedas de su identidad y continúen con su liberación. Siendo así deberíamos tener actores con estos valores, pues somos nosotros los que realizamos el contacto con el espectador, creo que la posición del actor, del artista hace parte de su vida.

No creo en los artistas que solo manifiestan sus posiciones en su labor y que por fuera de esta, en la vida cotidiana las contradicen. Veo tantos artistas que manejan un discurso comprometido pero que a la hora de la praxis prefieren torcer el brazo para dar complacencia al dominador, o aun peor, gente que se hace llamar artista "independiente" (entiéndase por esto persona que no declara su posición o que no la tiene) posición que resulta muy cómoda; esta no requiere de ningún sacrificio y cuando se llegue a presentar uno, simplemente abandonan y giran su andar, estas personas resultan peligrosas, al no adquirir ningún compromiso la traición es una actividad habitual, ellos prefieren ponerse siempre *al sol que más brille.*

No entiendo como estas personas suben a un escenario intentando demostrar valores que pretenden difundir, y que al bajar de este, todo eso se olvida, no es posible de esa forma intentar cambiar la óptica de alguien, cuando la propia es tan borrosa y difusa.

Esta posición hace parte del oficio del actor, es ella la que determinará la interpretación que se le de a los elementos investigados. Todos sabemos que la historia pasa por puntos de vista

[17] BRECHT, Bertolt. "La Política en el Teatro". Edit. Alfa Argentina, Buenos Aires, 1972.

subjetivos y nosotros como investigadores debemos tener en cuenta esto, la selección que se haga de los documentos, entrevistas, reportajes, etc., responderán al criterio ideológico que tiene el grupo comparado con la fuente de información. Sería diferente tener como dato seleccionado las crónicas de Francisco López de Gomara (Capellán de Hernán Cortez), y las crónicas que hace por ejemplo Eduardo Galeano.

En el momento del análisis crítico, debate ideológico y discusiones sobre conceptos, se ve reflejada todas las relaciones que el actor tiene con su entorno, con su mundo, con la naturaleza. El maestro García[18] lo define así: "Tendría que ver este momento con las concepciones y las posiciones políticas del artista o de los artistas y cómo a través de la realización de la obra estas ideas, conceptos y apreciaciones van siendo puestas en tela de juicio, criticadas, analizadas, es decir interpretadas."

Aunque este momento sea relevante, no puede ser determinante en el espectáculo y mucho menos puede condicionar la relación establecida con el público. Por esto creo que dentro del proceso de creación el momento justo para debatir y plantear posiciones es este, después de la investigación y antes de la improvisación o espacios donde se indague sobre la creación de imágenes que compondrán el espectáculo. Por que son estas imágenes las que romperán o afirmaran el concepto expuesto, cumpliendo una función en relación a la ideología de la sociedad cambiante o cambiable.

Para el primer montaje de quinto año (2006) "Terror y Miseria", se abrieron discusiones en torno al fascismo y su aplicabilidad en Latinoamérica. El texto base era "Terror y Miseria del Tercer Reich", del autor alemán Bertolt Brecht, propuesto por el director Guy Lumbroso, que tenia una posición completamente clara sobre la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), como hecho trágico, y de concepciones completamente inhumanas, Guerra que según él, pervirtió todos los trabajos que el hombre pudiera emprender. Cualquier actividad de desarrollo humano fue desviada hacia fines totalitaristas y de esto queda mucho. Lumbroso nos exponía

[18] GARCIA, Santiago. "Teoría y Práctica del Teatro" Vol. 2. Edic. La Candelaria, Bogotá, 1989.

las teorías de Hannah Arendt[19], filosofa que indaga sobre el totalitarismo y como este fenómeno encuentra su mayor ostentación en la Alemania de Hitler, ella habla de este fenómeno así: "Su aplicación atiende primordialmente a la creación de una ideología de supremacía racial y étnica, que permite al líder proyectar metas personales sustentadas en la sociedad general, lo cual le otorga legitimidad por medio de la fuerza y la intolerancia".

Dado el origen del director y la poca relación que tenia nuestro conflicto nacional, americano, las discusiones sobre el tema fueron creciendo en intensidad, mostrábamos como regímenes de esa clase también se dieron en nuestra América, y como aquí, en Colombia, algunos sucesos (sino bastantes) eran completamente comparables con el terror nazi, las oposiciones no fueron muchas aunque existieron, pero la poca presencia de los debates no respondía al criterio del compartir pensamientos sino a la poca posición crítica que se tenia.

Aquí debo hacer un *paréntesis*.

Quiero aclarar el por qué no se contaba con una posición crítica en la mayoría de los miembros del grupo. Esta no es por las causas que citábamos anteriormente, como el olvido del compromiso o no saber mantenerlo. Se debía a la falta de información y a la a-politizada educación que recibimos desde la secundaria hasta la universidad. El afán del sistema por alejar a la población de estas actividades es visible, y el prejuicio que se tiene hacia un pensamiento político es infundado por un gobierno que no le conviene tener una sociedad que conozca las causas de sus acciones, el método más fácil es la desinformación. El abstencionismo es efecto de estos malestares implantados por el gobierno. Creo que, a pesar de toda esta propaganda hacia el **no** pensamiento político, se esta disminuyendo, recordemos las pasadas elecciones en donde el abstencionismo disminuyó y la convocatoria a las urnas por parte de estudiantes y jóvenes universitarios fue mayor. Claro esta, todas estas personas recuperadas al voto no obtuvieron los resultados que esperábamos.

[19] ARENDT, Hannah, "Los Orígenes del Totalitarismo" Alianza Editorial, Madrid, 1987.

Cierro *paréntesis.*

La obra se hizo para nosotros mucho más propia, podíamos reemplazar, dentro del texto escrito, nombres alemanes por colombianos (esto sólo era un ejercicio mental de los actores) notando que el contenido o el sentido de la frase no cambiaba.

Debo reconocer que este fue un proceso donde el momento ideológico ha sido plenamente utilizado y no como simple información o ponencia de criterios, sino como herramienta que luego, mucho después, nos dio, a los actores, más propiedad en las palabra dichas, dejando de ser *simples loros o monos que repinten textos* para pasar a ser personas completamente concientes de lo que le están diciendo a su sociedad. Siento una agradable sensación al recordar los debates que manteníamos y mantenemos, entre compañeros, sobre temas que antes no se debatían ni por aburrimiento. Ahora era común entre el grupo levantar la discusión sobre las noticias de la noche anterior o la desazón provocada por las decisiones que se tomaban en el Congreso y Senado, hasta llegar de mal humor por el discurso fascista de la alocución semanal. La concientización que el grupo adquirió después de conocer la realidad que lo circundaba, llevó a la mayoría de sus integrantes a plantearse las mismas discusiones en el resto de los trabajos que realizaban.

Igual que la investigación es una de las herramientas que le da fortaleza a un grupo de teatro, de la misma forma sucede con la posición que este adquiere. La necesidad de tener un grupo que comparta la mayoría de las concepciones políticas, ideológicas y estéticas permite que el resultado sea más consistente en su mensaje. De nuevo el caso de los grupos formados en la academia suele presentar problemas en esta parte, porque aunque el grupo pueda tener espacios de investigación, que serían propios en la academia, las concepciones sobre el teatro pueden ser un problema, trabajar con compañeros que tienen opiniones del teatro diametralmente opuestas no es solo una dificultad a la hora de discutir, sino, también de practicar, porque espacios como el calentamiento, la concentración o hasta tareas más primarias como trastear u ordenar se convierten en una limitante para el trabajo.

Es tan interesante y reanimador ver propuestas completamente comprometidas con la situación del país y sobre lo que el teatro puede llegar a mover, a decir. Hay varias que se podrían analizar, comentario alentador, pero quisiera citar dos casos del mismo director Fernando Montes. Este dice que el acto de su teatro, es un acto contra la guerra, es acto para la paz. En sus montajes se ve toda una propuesta sobre imágenes nacionales, identificables, limpieza en el sonido y en la puesta, todo un concepto sobre la función y el quehacer del actor único centro de sus espectáculos. La preocupación sobre el conflicto colombiano y la identificación de un arte se presenta de forma hermosa y sublime en sus puestas, que no sólo tiene un carácter nacional, sino que pueden comprender al resto del continente. En pocas palabras es toda una propuestas hacía la dramaturgía nacional y latinoamericana.

El primer montaje que quiero mencionar es el monólogo "Mujeres en la Guerra" basado en el libro de la periodista Patricia Lara y con la actuación de Carlota Llano. La puesta en escena es da gran limpieza y expresividad, un gran árbol transparente chorreado con diferentes luces que lo renuevan durante todo el montaje. La sencillez y sutileza da la actriz es majestuosa, el sonido que comprenden solamente las notas, ruidos, voces que salen de la actriz, caracteriza, ambienta y baña todo el espacio de una manera armoniosa y completamente verosímil para cada momento.

Este montaje me parece claro en su contenido, que como ya lo había dicho antes, con la mayor sutileza y poesía logra poner las cartas sobre la mesa acerca de la posición del director, la autora y la actriz. Veo como los textos seleccionados responden a un criterio de la orientación del discurso y como todos nos conducen a una conclusión. El aporte del tema de la mujer en la guerra adquiere una perspectiva completamente analítica y responsable sobre lo que es realmente el papel de la mujer en los conflictos, esta no es la pobre víctima que se queda sin marido, sin hijos, sola... se manifiestan las demás posibilidades que tiene la mujer en cuanto a decisiones que en una guerra, como la que vivimos, hay que tomar. También es interesante el aporte a la escritura de textos que tiene orígenes en la realidad del país y que se convierten en

UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSE DE CALDAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS

históricos, dando respuesta a la afirmación de Brecht[20] acerca de los montajes contemporáneos representados como históricos, para que puedan ser identificados y seguir mostrando *como surgió el hoy del ayer.*

El segundo montaje se titula "Kilele", escrita por Felipe Vergara, y de la cual habla así su director "Tenemos la necesidad de darle una respuesta a nivel poético a una realidad agobiante", explica Fernando Montes, "El hecho fundante de la obra –explica el director– es una masacre que sucedió en el pueblo de Bella Vista, sobre el río Atrato, en el año 2002". Kilele recupera no sólo la anécdota trágica de Bella Vista sucedida en 2002, sino también toda una cultura, la de una región "hecha a un lado por el Estado": la zona de la costa pacífica del país conocida como El Chocó, muy pobre, con población mayoritariamente negra, azotada por la fiebre amarilla y la malaria en medio de un paraíso tropical.

El aporte que hace Vergara para la escritura de tragedias nacionales, resuelve (como ya lo hizo La Candelaria) el problema de escribir tragedias nacionales sin recurrir al modelo, tan fuerte, de los Clásicos Griegos, discutido por el maestro García. Pero la innovación de este recae en la temática tan contemporánea y presente en nuestro diario vivir, por que tragedias como la ocurrida en Bella Vista, desafortunadamente se siguen dando. Esta obra desde su escritura, poetiza la noticia, viendo como aparecen personajes del mundo de la ficción que cumplen una función especial dentro de toda la denuncia que pretende hacer el montaje. Con todo esto y con lo que queda por decir de esta obra, quiero rescatar algo más.

Creo que todos los que estamos completamente comprometidos con la transformación del país nos hemos preguntado alguna vez (por remota que parezca) si realmente es operativo seguir creando en vez de tomar herramientas mucho mas directas para el cambio deseado, y la respuesta de los que seguimos creando es SI, el arte funciona como medio de transformación, de transformación de la realidad, de los individuos, de los pueblos, de las sociedades. En una

[20] BRECHT, Bertolt. "Escritos sobre Teatro. Edic. Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.

entrevista que le hicieron a Augusto Boal[21] le preguntaron, qué hacia el teatro en una sociedad que ya había trasformado su estructura escuchando la expresión del pueblo y su organización, como el caso de Cuba, a lo que él respondió:" el teatro no es desechable y que su funcionabilidad nunca acaba pues debe seguir implantando valores dentro de los marcos de la diversión y el placer". Todavía nuestras estructuras no cambia, pero nuestros individuos si.

Ese *algo más* que deje en el párrafo tras anterior, es el fuerte cuestionamiento que deja la obra en una de sus escenas, donde se alienta al que lleva la acción **a seguir, a continuar, a no darse por vencido, a pensar que si no es él, quién puede ser, que es él el que lo tiene que hacer porque nadie más lo va ha hacer.** El *gestus* es directo al público, el que lleva la acción, lo mira fijamente y toda la carga, todas las acciones se realizan en proscenio, a escasos pasos del público. La pregunta que queda en la mente del espectador es, **Y usted ¿qué está haciendo?**

La posición crítica es, también, un motivador para empezar una creación y sobre los textos que se escoja, se tendrá un criterio que es la posición, lo que realmente determina la acción creativa. Este, creo, fue el problema que se presentó en el montaje dirigido por Rodrigo Rodríguez, llamado "Morir, un instante antes de morir" basado en el texto homónimo del autor Sergi Belbel (2007). Para la elección del texto primaba más que cualquier otra cosa, el reparto, que pudiéramos escoger una pieza que se adaptara al grupo en cuanto a número y género (7 mujeres, 2 hombres), al encontrarlo, no precisamente como este se buscaba (hubo que hacer cambios de género), el director no propuso una orientación sobre lo "que se quería decir". El momento ideológico inexistente trascendió.

Los actores empezamos a realizar propuestas que podrían afinar con criterios diferentes para cada una de las escenas, el director no encontraba problema en que las escenas no estuvieran dentro de un mismo universo, los actores nos empezamos a sentir extraños por que el problema no era que cada escena fuera un mundo diferente, el problema radicaba en las relaciones que se entablaban después entre las escenas, surgían las preguntas "¿Cómo este personaje creado a partir de una concepción personal de la actriz, puede ser hermano de mi

[21] BOAL, Augusto. "Teatro del Oprimido". Edit. Nueva imagen, México, 1985.

personaje creado a partir de mi concepción como actriz?" y preguntas como estas se suscitaron en las demás escenas. Después de muchos ensayos intentando buscar como hacíamos para "igualar todo" se presentó un debate (en el tercer cuarto del proceso), ¿que era lo se que pretendía con esa obra?, en ese ensayo no se pudo encontrar la solución.

Luego, en otro ensayo la problemática volvió a surgir, pero en este teníamos un pequeño inconveniente; al director no le habían pagado y el trato que recibía no era el mejor por parte de la administración y del grupo. Entonces él decidió, no volver hasta que ese problema fuera arreglado. Los actores con la ausencia ya justificada, debatimos acerca de qué nos interesaba de la obra y porque podría ser pertinente ahora, llegamos a una conclusión. Al regreso del director, con el problema insignificante resultó, escuchó nuestra posición frente a la obra, posición que a él no le interesó y al día siguiente nos trajo la suya. Esta discrepancia sobre la falta de posición desde un principio por parte del director y la oposición que él presentaba ante la nuestra fue determinante para la relación posterior.

El grupo de actores había llegado días anteriores a una conclusión que no era nada más que el resultado de la creación que hasta ahora habíamos llevado y que con la nueva y reciente posición del director parecía cambiar muchas cosas que ya se había enraizado, el tiempo era corto y muchas divergencias no se lograron solucionar. La experiencia fue concreta. Meyerhold[22] dice sobre el trabajo del actor "Que no se sienta como maldición, sino como gozosa necesidad vital", bien creo que en ese caso fue un poco como la primera.

He escrito sobre como opera el momento ideológico en el proceso creativo, ahora quisiera reflexionar sobre como opera el mismo, después de la presentación de la obra. Para que la obra de teatro sea completamente comunicativa tiene que seguir los pasos de la comunicación.

El teatro se sirve de signos codificados que utiliza el emisor (representación /puesta escena) para ser interpretados por el receptor, el público. Signos que son compartidos o entendidos por

[22] HORMIGÓN, Juan Antonio "Meyerhold Textos Teóricos" Edit. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid ,1998.

las dos partes (emisor-receptor)para que realmente halla comunicación, aunque esta comunicación dramática surja de un alto grado de complejidad (autor ➡ director ➡ actores➡ público receptor), podrá girar para cambiar los roles de emisor y receptor para poder tener un diálogo directo con intercambios de opiniones que es lo que realmente se busca en la comunicación.

Este proceso no sólo se determina para la conducta que el público adquiere en el momento de la función, momento que delata muchas apreciaciones sobre la obra, sino que podrían existir muchas mas relaciones con el espectador que pueden dar a lugar a cambios. Aunque el diálogo no sea presencial en el momento del hecho (sin embrago no hay nada que prohíba este acto) se puede presentar por fuera del espectáculo como en charlas, foros o críticas. Se podría hablar de un proceso de *feed back* del que habla M. C. Bobes[23], donde el público después de recibir el mensaje opera de manera contraria, donde iría del receptor al emisor influyendo la obra en sus formas y en sus sentidos.

Es necesario para el teatro complementar este ciclo, realizando actividades que le permitan tener la apreciación, percepción y lectura del público. Enrique Buenaventura describiendo su proceso de creación colectiva anota que es necesario los debates o los foros después de las funciones, por que el teatro es, la relación entre el grupo y el público, relación que se entreteje en el lenguaje[24].

El encabezado de este capítulo afirma como a través de la crítica el hombre puede llegar a evolucionar. Estos espacios de conversación con el público nos muestran como están operando nuestras indagaciones artísticas en la cabeza del espectador y si realmente sus lecturas apuntan a donde apuntan nuestras interpretaciones.

Todo esto conlleva a un debate más amplio, que es constante en este trabajo. Si nosotros no llevamos un análisis concreto sobre lo que propiciamos con el arte, nadie lo hará. "La crítica

[23] BOBES. ;Maria del Carmen. "Semiología de la Obra Dramática" Edit. Arco/libros, Madrid, 1997.
[24] WATSON, Maida y REYES, Carlos José. "Materiales para una Historia del Teatro en Colombia". Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA, Bogotá, 1978

tradicional burguesa se negaría a contrastar esas trasformaciones, por considerarlas extrañas a la estética (a la estética burguesa). De ahí la importancia de crear centros de investigación y de estudio que permitan valorar la acción de un verdadero teatro popular"[25]. García escribe estas líneas en 1981, pero hoy después de veintiséis años las cosas han cambiado un poco nada más, y han cambiado por trabajos realizados como los de ellos. Cuando digo un poco, es porque no tiene, todavía, la importancia que debería tener, aunque por ejemplo, los procesos de La Candelaria, Varasanta y otros, ya son publicados en los periódicos mas elitistas del país logrando que el sector del público se amplié, incorporando otros niveles de la sociedad en estas búsquedas populares. Los centros de verdadera crítica que tiene que llevar un proceso de investigación, existen pero no pueden trabajar, por que esta actividad en este país no representa ningún reconocimiento, entonces las personas que se interesan por estas actividades deben parar por problemas, lastimosamente, monetarios.

Sin embargo los grupos de investigación existen y pueden trabajar (aunque no tan frecuentemente). Lo preocupante es que dentro de los espacios académicos no existan estos lugares, aquí no tendríamos ningún problema económico y si un problema formativo, pues los estudiantes nunca se enfrentan a una crítica y tampoco tiene los argumentos para hacerlas, sí dentro de la academia se garantizara este espacio, el circular de ideas que son propios en estas actividades, enriquecerían los conceptos de los estudiantes, en cuanto a las formas de cómo están creando y en cuanto a las formas que se deben realizar los análisis y las críticas.

[25] GARCIA, Santiago. "Teoría y Práctica del Teatro" Vol. 2. Edic. La Candelaria, Bogotá, 1989

LA CREACIÓN

La creación por la creación no tiene sentido ni función, es por esta razón que este oficio debe ser antecedido por la indagación que se lleven a cabo frente a los temas que toquen a la sociedad, porque es a esta a la que finalmente se dirige, y no como un acto de complacencia sino como una acción creadora que atice el sentir, pensar y actuar del público que se ve reflejado en la realidad escénica transformada o transformadora de esa realidad que viene y existe afuera.

No bastaría entonces con que el espectador viera solucionados sus problemas en la escena, sino que motivado por el interés que le depara el objeto artístico dado por esos actuantes logre, recoger las mismas herramientas para que en un acto real pueda utilizarlas o como diría Augusto Boal[26] "el espectador libre se lanza a la acción, no importa que esta sea ficticia, es acción".

Los procesos de creación que siempre se han intentado por diferentes caminos, cada vez se van decantando hasta terminar en estructuras organizadas y diseñadas para el fin que se quiere lograr. No es gratuito que la elaboración de técnicas alrededor de procesos creativos surja, marcando así una sistematización del trabajo, y no me refiero a conceptualizaciones multimediáticas, sino del trabajo que con rigor y disciplina ha logrado enrutarse en una organizada y estructurada forma de construir las obras teatrales. Estas estructuras o técnicas tienen en el proceso escénico, el componente de lo orgánico y lo ritual que logra dar vida y

[26] BOAL, Augusto. "Teatro del Oprimido" Edit. Nueva Imagen, México, 1985.

preservación a las imágenes construidas, logrando como define Peter Brook[27] "Afectar "mágicamente" el estado mental del escucha en un nivel instintivo, del mismo modo que el sonido puede afectar el crecimiento de las plantas o las formas que adoptan las limaduras del hierro".

Las investigaciones de Eugenio Barba[28] son importantes para una organizada y vital forma de actuar, en donde en un primer momento se busca la expresividad de los hombres antes de ir a la representación y donde los impulsos animales, orgánicos, intuitivos, personales, logran ponerse en un primer plano, para que de estas manifestaciones naturales del ser humano se pueda descubrir, bases consistentes que den inicio a partituras que solidifiquen la representación. Conocerlo propiamente desde su real comportamiento para luego transformarlo, manejarlo, dominarlo e ir más allá es el mismo proceso que sufre la investigación, dado que después de conocer mi realidad como individuo, puedo dirigir a transformarla y proponer desde allí, igualmente acontecen con el conocimiento de la realidad que se ve transformada en la escena.

Este conocimiento sobre las formas propias de despertar las capacidades creativas para luego moldear y fortalecer la energía en los procesos orgánicos, vitales que le den identidad al arte del teatro, se presentan en los procesos de creación y pre-expresividad, donde se inicia la búsqueda para construir una partitura que será producto de ejercicios que en la preparación del actor.

"La partitura indica una coherencia orgánica", palabras de Grotowski[29] (introductor de este concepto), donde el diseño de los movimientos permite al actor tener cuidado al elaborar detalle por detalle su creación, donde ninguna acción sea ejecutada en general, para mas

[27] BROOK, Peter. "El Espacio Vació". Edic. Península, Barcelona, 1973.
[28] BARBA, Eugenio. "Las Islas Flotantes" Edit. UNAM, México, 1683.
[29] GROTOWSKI, Jerzy. "Hacia un Teatro Pobre". Siglo XXI Editores S. A., México, 1970.

adelante, como citara Copeau[30]: "Gracias al oficio podemos abandonarnos, ya que es gracias a él que sabremos reencontrarnos".

Llegado este momento de liberación y juego con la partitura ya creada el oficio empezara a crecer dentro de ese margen y ahora sí entenderemos como el teatro es un arte vivo que siempre se transformara de manera natural, gracias al arte del actor, que va de representación en representación, madurando su estructura primaria, haciendo que esta se profundice más. De este modo las obras, así pasen los años, seguirá hablándole al público que acude a verlas. Recordemos como cada vez que el Maestro García presenta la obra *El Paso* del grupo La Candelaria, señala la impresión que tienen los espectadores que vieron las primeras funciones y cuando la vuelven a frecuentar después de un largo tiempo, le señalan al director "*como ha cambiado la obra"* y el director anota que las acciones, los parlamentos, las luces, los sonidos, siguen exactamente igual que el primer día, ¡es el contexto que la rodea el que ha cambiado! Ese contexto logra que los actores dentro de sus mapas de ejecuciones adquieran nuevos significados para toda su partitura, significados que también cambian en ciertos grados de profundidad, ahondando en la actualidad de la obra, que la vuelve más vigente en el momento.

Dentro de los procesos académicos la formulación y el trabajo de crear partituras esta presente en las clases de Entrenamiento Corporal y Vocal, donde el estudiante a partir del *training* que empieza a elaborar y va generando repetición, asumiendo un fortalecimiento de los movimientos que estudia, pero como señala Barba estos movimientos o secuencias no tienen ningún valor significativo en su contenido, más que cualquier imagen que pueda crear el espectador en su mente.

El trabajo que se realizo en Cuarto Año (2006) para materia de Entrenamiento Corporal arrojo resultados sobre el trabajo de la partitura física para construir el *training* personal. Los objetivos eran claros; los movimientos que se retomaran o se crearan para el *training* tenían que cumplir la función específica de romper las barreras que cado uno tenia para ir mas allá,

[30] COPEAU, Jacques. "Hay que. rehacerlo todo: escritos sobre el teatro" Edit. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid ,2002

también existían otro tipo de movimientos que no cumplían la misma función, estaban los pequeños impulsos que concatenaban un movimiento con otro. En el trabajo con el profesor se señalaba cual era la dirección que cada uno debía darle a su estructura detallando más la carencia que cada estudiante tenia. Los resultados en su mayoría fueron satisfactorios pues la mayoría indago sobre las imposibilidades que tenia, arrojando un mejoramiento en su actitud física y logrando una viveza en la partitura creada. Pero como se señaló al principio, estas partituras en si mismas no contenían ningún valor significativo, más que aprender a crear una y utilizarla para unos objetivos concretos. Tendría que citar entonces un ejemplo muy concreto que desde los procesos de creación, indagué sobre estos principios.

Debo decir que en todas las puestas en escena y procesos realizados, se creaban partituras de acciones sobre las cuales trabajábamos y la cual se mantenía en las pocas funciones que se realizaron, estas partituras que aprendimos desde términos grotowskianos, les podíamos aplicar conceptos stanislavskianos que enriquecían el ejercicio. Aparecía la Línea de Pensamiento que ayudaba a marcar esa partitura de acciones, haciendo que esta ultima cobrara sentido y así peso.

Quiero citar dos procesos de Taller de Actuación que trabajaron sobre estas líneas. Con el profesor Víctor Viviescas era claro la utilización de la Línea de Pensamiento y el manejo de lo que no se dice verbalmente, instrumento que semiológicamente caracteriza el teatro, aprendiendo a conducir el significado que puede tener un silencio, o las distancias (la proxemia), cualidades específicamente escénicas, viendo como un objeto o persona (signo) podría tener un sentimiento o una carga (significante) y la relación que se podría tener con este abría lecturas en el espectador (significado).

El objetivo de lo verosímil imposible y de lo inverosímil posible era una práctica que se buscaba desde las acciones físicas con la profesora Luisa Vargas. Términos que son conceptualizados por Aristóteles[31] en su Poética así: "Lo imposible verosímil, se ha de preferir a los posible inverosímil. Los relatos no deben constar de elementos inexplicables sino que en

[31] ARISTOTELES, "Poética". Aguilar S. A. de Ediciones, Madrid, 1979

cuanto sea posible, nada inexplicable ha de haber". Vargas conducía el proceso por medio de ejercicios donde las acciones realizadas podrían arrojar mayor información que los textos dichos, las acciones también podrían volver posible una situación cuando era consecuente con lo que se contaba. Estas acciones encontradas se entrelazaban con las siguientes y así se creaban las partituras. Por el peso significante que tenían las acciones podíamos realizar ejercicios donde el texto se suprimía y lo único que se realizaba en escena era la partitura de acciones físicas, donde veíamos como la escena mostraba su principal contenido con solo estas. El problema radicaría en no saber utilizar estas herramientas, pues en estos procesos no se enseña a manejarlas para emitir un mensaje que repercuta en la mente del espectador sino en la nota del profesor.

Aunque también abordamos los procesos de creación desde otros ángulos.

La indagación de la creación de imágenes desde el proceso vivido en el montaje *La Autopista del Sur*, basada en el relato homónimo del escritor Julio Cortazar, fue bastante valioso como herramienta práctica para los estudiantes-actores, en el método propuesto por la profesora Carolina Vivas desde la creación colectiva, arrojo muchas herramientas para el montaje. Trabajamos desde la imaginación del actor y las imágenes que el mismo texto producía, sorprendiéndonos como esas imágenes que aparecían encontraban un contacto directo con la dramaturgia propuesta por la directora, sin que su origen de creación fuera encontrar tal fin. El equipo aprendió a poetizar una imagen, a abstraerla y darle carácter metafórico a las ideas que iban surgiendo.

El proceso también tuvo una dirección concreta donde –como el nombre de la técnica- para la creación de personajes, no era creación de un solo actor sino que se rotaba por todo el equipo para luego terminar en uno, y así este podía recoger los hallazgos aportados por todos para encarnarlos y direccionarlos hacia el personaje asignado al final. También se pudo obtener de este proceso un aprendizaje indirecto sobre la labor de un director que conduce unas improvisaciones y ejercicios (orgánico), momento pre-expresivo donde las indagaciones en la mente del actor no tienen un argumento, porque lo que se busca desde el inconsciente, son

aportes a la creación de imágenes poéticas exentas de manierismos, lugares comunes y cualquier tipo de significación superflua. Luego vino el proceso de organizarlas y limpiarlas (racional), tiempo en el que la significación de las imágenes es primordial y el orden de estas puede contribuir a la construcción de una relación que desde la dirección se quiere para la interpretación del público. Entendíamos entonces, como las imágenes encontradas al principio podrían articularse al final.

Sin embargo este proceso sigue careciendo del elemento crítico, citado en el apartado anterior, que a mi parecer es importante. La atracción que proporcionaba el cuento desde un principio era la fina crítica que hace Cortázar a nuestras sociedades, donde los seres humanos estén donde estén tienen el afán de formar organizaciones piramidales y de tipo gético para sobrevivir, leíamos como la aparición de clanes dentro del trancón era notoria. También Cortazar muestra una hostilidad del afuera frente a los emproblemados donde la comunicación se cierra y es preferible dar la espalda. Estos mensajes se desviaron porque desde el principio del proceso de dirección no existió ninguna actitud crítica frente a lo que la obra podría mover, podría decir. La desinformación que nosotros manejábamos y la poca orientación por parte de la directora frente a los temas sociales era total, de esta forma no podíamos encontrar paralelos entre la obra que montábamos y el público que la veía. El desconocimiento que teníamos los actores y la falta de posición crítica de los mismos y la directora, permitió que el motivo del cuento de Cortázar desapareciera, reemplazado por otros conflictos que estaban fuera del cuento y que obedecían a razones explicativas, ilustrativas que no tenían nada que ver con el conflicto central.

La actitud crítica en la ASAB desaparece por que no hay un acercamiento de la academia a los problemas sociales, el interés parece estar apuntando a actores que tengan versatilidad para cualquier cosa (léase de nuevo, cualquier cosa). Los procesos creativos no son atravesados por procesos críticos, entonces los estudiantes creen que para lo que mas sirve su carrera es para ganarse un dinero de manera diferente y desconocen las posibilidades magnitudinales que el teatro como medio de comunicación tiene de crítica, polemizando el estado de las relaciones sociales entre los hombres.

Sí, son de valiosa importancia las herramientas que la academia brinda a los estudiantes para sus procesos de creación desde las áreas de Voz y Cuerpo hasta las herramientas recibidas en los Talleres de Actuación. Es claro que sustentamos nuestras creaciones en ordenes stanislavskianos, aristotélicos, creo que cualquier egresado maneja conceptos como Punto de Partida, Punto de Giro, Línea de Sucesos, Línea de Pensamiento, Acción, Actividad, Objetivos, etc.

Es en la cabeza del actor donde las imágenes creadas logran gestarse, pero estas solo crecerán en la medida que se les alimente; la búsqueda de referentes que le aporten a estas creaciones es necesaria, las indagaciones que se puedan hacer desde otras disciplinas artísticas enriquecen los procesos que se crean. Otra área de trabajo es la búsqueda de referentes.

Quisiera citar dos experiencias que a partir de estos elementos encontraron estéticas que desde las artes plásticas, musicales, literaria, etc., se pudo hallar. La primera, de la cual no participé pero si presencie todo el proceso, fue le montaje El *Extraño Jinete*, del dramaturgo belga, Michael de Ghelderode, dirigido por la estudiante de dirección Clara Contreras, ella apoyada (después de mucho buscar) en el pintor El Bosco encontró el color y la forma de estos viejos que habitaban este raro lugar: Los actores veían identificados sus personajes en las pinturas de este artista, hallando movimientos que empezaban a formar imágenes para la puesta en escena, de esta forma este montaje logró un color y una estética situando la obra en un espacio no reconocible pero si identificable, fue así como la obra pudo hablar desde un tiempo y un espacio diferente al que cotidianamente habitamos pero tan verosímil desde su forma y comportamiento que se lograba trasmitir conflictos humanos. Ellos no solo se apoyaron en elementos plásticos, sino también literarios, los cuentos de Edgar Allan Poe sirvieron de referente para este espacio místico, ambiguo, ambivalente, que con todos los elementos misteriosos que pueda tener, se entreteje un conflicto claramente visible.

El segundo ejemplo es de nuevo el montaje *La Geografía de los Nervios*, del director Carlos Araque realizado por el grupo Vendimia Teatro (2005). La obra nos permitió indagar en

diferentes partes de la historia de las artes, empezando por su punto de origen y conflicto, las vivencias del sujeto: Antonin Artaud. Con el director buscamos todo lo que podíamos obtener de su vida y obra, espacio de la investigación, pero los productos que se lograron sacar de estos procesos fue el comportamiento que leíamos entre líneas de todos sus elementos tanto artísticos como cotidianos. La desesperación y urgencia de sus escritos, su posición frete a la vida, la sociedad y el arte, la historización que lograba realizar con reseñas antiguas pertinentes para su sociedad y sobre todo su forma de asumir la comunicación, es el caso de su obra *Heliogábalo, o el anarquista coronado*. Encontramos entonces la sonoridad de su poemas que no contienen ninguna palabra y lo que buscan es trasmitir desde un plano sensorial, los registros, tonos, timbres y volúmenes que permitían sacar el discurso de una normativa acartonada y retórica, fue así como Araque, encuentra este personaje (que no pretende representar a Artaud) sino excavar en las acciones, en los escritos de este ser de este artista fragmentado por la sociedad, por la cultura, por el bienestar impuesto por ley y decreto.

Los mecanismos usados para la cura de enfermedades (no muy conocidas en su época) nos llevo mucho más atrás: fue entonces cuando las imágenes plásticas de la Peste Negra en la Edad Media, contribuyeron a la formación de dos seres que no buscan la cura del enfermo. Los retratos de estos antiguos médicos o mejor curanderos, nos permiten mostrar la realidad del sistema que afecta la operatividad de la medicina, las ciencias, las artes y demás, como si aun no se superara el siglo XII. Fue entonces cuando regresamos en el tiempo y encontramos en el arte cinematográfico denuncias de estos lugares de cura mental que ponen en vilo cualquier mente que por ley y decreto tal vez "no este bien", usando estos sitios como cárceles para personas con afectaciones de tipo permanentemente mental y logrando mantener a un sector de la sociedad en un control deseado por el Estado. La cinta *Atrapado sin Salida* del director Milos Forman, enriqueció nuestra perspectiva sobre estas actividades.

La pertinencia de los referentes en el proceso creativo aportan herramientas que con mas frecuencia se deberían utilizar, noto como ha venido cayendo este elemento en los procesos de la ASAB, podría citar el espacio académico que se vive en *historias fantásticas* donde hace unos años se veía a los estudiante profundizando en mundos no relacionados con lo qué

diariamente se ve como fantástico e increíble, y que ahora no parece apartarse de lo cotidiano, los referentes de los estudiantes cada día son mas pocos y enmarañados con identidades borrosas y poco definidas como las que propone esta globalización, los *mass media* siguen contaminando y envenenado nuestras cabezas y los mundos creados por grandes como Borges, Cortazar, Carpentier, Sabato o García Márquez se ven opacados por los virtuales espacios que se encuentran en la Internet, perdiendo así la identidad con el lugar y las personas por las que se trabaja.

El juego es otro elemento vital en el proceso de creación, base del teatro. El juego libera y distensiona actitudes claves para la creación, el actor debe aprender a olvidar y muy pronto a recordar, debe manejar un instinto que le permita reaccionar intuitivamente a las acciones que su exterior le imprima, debe, como diría Barba[32], "domar el león para que en la escena parezca salvaje". El juego logra despertar la inteligencia, y no una inteligencia adquirida por la acumulación de materiales, una inteligencia corporal, una inteligencia innata en el ser humano, que le admita comunicarse con su entorno en otros niveles, ya que el fin de todo artista, cualquiera que sea su rama, es el deseo de expresarse libre y enteramente.

Pero esto no es fácil, por que estamos en una sociedad donde el concepto de libertad va ligado completamente a la cohibición, nuestra educación generalmente radica en el aprendizaje del "guardar silencio", del "no decir ni hacer", "ni hacer lo que se quiere o se piensa"; puede ser por esto que los actores llegamos al escenario con un cúmulo de cohibiciones y mordazas que nos impiden expresarnos. Toda esta libertad ganada por el juego debe destinarse al deseo compulsor de realizar libres improvisaciones, libres propuestas, que no vayan ligadas con una motivación enteramente racional, por que el arte va mas allá de la razón, de la comunicación formal.

Esta especie de silencio que revela la condición represora de la que forma parte nuestra sociedad, fue explorada a partir del juego en el montaje de la obra "Terror y Miseria" con el director Guy Lumbroso. Los juegos que él nos planteaba conducían a callar a el otro y que el

[32] BARBA, Eugenio."La Canoa de Papel". Grupo Editorial Gaceta, México, 1992.

otro callara, las improvisaciones arrojaron imágenes que nosotros no presupuestábamos racionalmente y que luego viéndolas con el ojo exterior nos dábamos cuenta de que perverso puede ser el juego de callar.

El placer que otorga el juego es necesario para las creaciones, realizar el trabajo de crear con el componente de la diversión, hace que los actores aislen el discurso de formas acartonadas, panfletarios o secas. No hay nada más regocijante que divertirse en escena, y no hay nada mas entretenido de ver, que sentir actores divirtiéndose en escena. El placer empieza a llamar y cuando un actor ve a otro disfrutando en escena siente un deseo enorme de montarse en las tablas y jugar.

El jugo y el teatro tienen los mismos elementos esenciales. Santiago García[33] retoma al antropólogo Johan Huizinga que realiza un estudio sobre la afinidad del teatro y el juego, algunas de estas características son:

- La Seriedad: ni el teatro, ni el juego están en el plano de lo *serio*, como lo pueden estar las ciencias, la religión, la política, etc.
- Ni el juego ni el teatro son la vida: los dos son un "*como si...*".
  Dentro del libro "Impro: improvisación y el teatro" de Keith Johnstone[34], hay varios juegos de improvisación que deben iniciarse con esa misma frase: "como si...", siendo está un activador mental que desata en el cerebro un sin número de actividades a realizar.
- Las reglas: los dos las tienen, de no ser ese el caso, los dos podrían extenderse en el tiempo y en el espacio, cualidad que los colocaría en el mismo nivel de la vida.
- La lucha y la representación: en los dos se presenta, la competencia escénica o la contraposición de fuerzas es característica histórica del teatro.

---

[33] GARCIA, Santiago. "Teoría y Práctica del Teatro".Tomo 2 Edic. La Candelaria, Bogotá, 2002.
[34] JOHNSTONE, Keith. "Impro : improvisación y el teatro" Edit. Cuatro Vientos Editorial, Santiago de Chile, 1990.

A pesar de todos lo tropiezos, las tristezas que uno encuentra como artista, como actor, como director, el placer que produce hacer teatro logra sobrepasar todos estos obstáculos que día a día golpean nuestro oficio, el reconocer un divertimiento infinito en la labor que diariamente se realiza es un vínculo que no logra deshacerse fácilmente, sin embargo la desconexión se presenta y la persona abandona la labor. Pero el entusiasmo por perpetrar una labor tan completa como las artes, como el teatro, es inagotable, donde a medida de juegos y diversiones se puede llegar a proponer cambios para una sociedad que lo necesita y que también necesita jugar, sin olvidar los motivos por los que debe vivir.

PRODUCCIÓN Y ADMINISTRACIÓN

Históricamente las políticas y administraciones culturales han estado marginadas en los proyectos estatales, mirándoles siempre de reojo o en la mayoría de los casos sin observación alguna. Los modos de producción de los grupos que continuamente elaboran sus trabajos, reciben apoyos por parte del gobierno que no son más que auxilios que no alcanzan a solventar la actividad económica de un grupo. La intermitencia del apoyo estatal no garantiza un desarrollo continuo del arte pues este siempre depende del gobierno de turno. El poco cuidado que se tiene desde el Estado a la labor cultural también es efecto de los resultados que esta misma produce, pues la crítica que se ha venido haciendo, ha convertido a las instituciones públicas en los "enemigos" del sector.

Jairo Santa[35] en su artículo "Bocetos y borradores de una política teatral" realiza un balance de las políticas culturales que se han venido introduciendo en los proyectos del Estado colombiano, quedándose siempre en *bocetos y borradores*.

La creación de Colcultura se plantea como un Ministerio de Cultura apenas en el año 1974, esta creará y fortalecerá a la Compañía de Opera más importante del país en 1980. En 1985 se empieza a hablar (estatalmente) de un fortalecimiento de la identidad nacional y finalmente (tal vez consecuencia de lo anterior) la Comisión Nacional de Gasto Público entra a liquidar Colcultura en 1986. La primera consecuencia de esta liquidación fue la eliminación de diecisiete programas, entre esos la ENAD.

---

[35] PEREZ, Moisés. "Escenarios de dos Mundos" Tomo 1. Edit. Centro de Documentación. Madrid, 1992.

Colcultura venia manejando dentro de sus presupuestos un mayor porcentaje en funcionamiento y menos en inversión del sector. Dentro de la destinación del presupuesto se le otorgaba más a la Compañía de Opera, que al floreciente Festival de Manizales. De la misma forma ocurría con la destinación de presupuestos para directores extranjeros que para los nacionales. Las escuelas y salas de teatro del país contaban cada vez menos con apoyo, la infraestructura cultural iba perdiendo espacios.

La cultura de la mendicidad cada vez se fortalecía, haciendo que los grupos buscaran financiación por otra parte como las empresas privadas, pero estas (que tenían cierto interés por apoyar) no recibían ningún atractivo fiscal que pudiera ser el gancho para una mayor ayuda. Guillermo González Uribe[36] dirá al respecto "Resultaría peligroso que la financiación de géneros como el teatro quedara sujeta a la empresa privada, que seguramente estaría poco interesada en patrocinar trabajos en los que se pone en tela de juicio las raíces mismas de su existencia".

Los porcentajes del presupuesto nacional para el año 1990 se distribuirán así:

RECURSO	PROCENTAJE
Deuda externa (solo intereses)	28.89%
Educación	17.19%
Gastos Militares	12.51%
Salud	4.02%
Agrícola	1.97%

Gonzáles Uribe en su artículo "Modos de producción en el Teatro Colombiano" presenta tres corrientes, tendencias o formas de producción, estos son:

- Grupos Independientes
- Compañías
- Grupos del Nuevo Teatro

36 PEREZ, Moisés. "Escenarios de dos Mundos" Tomo 1. Edit. Centro de Documentación. Madrid, 1992

De los Grupos Independientes escribirá "Son los parias del paseo", estos no contaban con financiación ni del Estado, ni de la empresa privada, ni de ningún grupo político, no tenían cede y sus formas de producción eran artesanales, marginales. Apunta González que estos no tenían ninguna atadura, ni partidista, ni estética, ni ideológica, ni económica, ni creativa.

Desde principio de la década de los ochenta las Compañías cobran más importancia. "El Teatro Nacional" emprendido por Fanny Mickey encabeza la lista de estas tendencias. La ruptura de la cohesión estético-ideológica es característica de las formas de producción, al igual que la no utilización de espacios investigativos y de experimentación, la dramaturgia nacional dentro de sus repertorios no existe. Su financiación viene del Estado y de la empresa privada, cualidad que les otorga una mayor estabilidad económica. Por su amplia publicidad con actores reconocidos y ganchos publicitarios aseguran consolidar el arte del teatro.

Las características de los grupos del Nuevo Teatro, serán la inserción de un nuevo público de origen popular, dramaturgias propias cercanas a lo popular y ancladas en la problemática del país. La Creación Colectiva será la forma de trabajar más utilizada por estos grupos, donde el espacio de la investigación y la experimentación son realmente importantes, de esta corriente teatral González afirma: "Nuevo teatro ligado al devenir de la época, cercano al público porque habla de él y poseedor de un modo de producción propia que es el grupo".

La continuidad y la coherencia del trabajo de estos grupos del Nuevo Teatro, logran mantener una producción continua y consecuente con la función social del teatro: la búsqueda de valores. Los integrantes de estos grupos realizan funciones de todo tipo, ya que es imposible pagar personas especializadas que puedan realizar trabajos de tipo no artístico.

Hoy el panorama ha cambiado, siendo este menos desfavorable para la cultura, pero con el desconocimiento perpetuo: la cultura es un servicio público. La tenencia completa de un Ministerio de la Cultura y ciertas gestiones políticas para el arte y la cultura se adelantan, claro está que aquellas gestiones no logran la importancia dentro de la discusión nacional, pero en la

agenda nacional estas discusiones consiguen algunos avances en materia legislativa, presupuestal y tributaria.

El Representante a la Cámara Venus Albeiro Silva Gómez avanza proyectos que pueden llegar a beneficiar el teatro y el resto de las artes. Mediante la Ley 1040 de 2006 fue declarado Patrimonio Cultural y Vivo de la Nación el Festival Artístico Nacional e Internacional de la Cultura Popular "Invasión a Bosa", del cual él mismo fue el creador e impulsor. Lo que se espera es que a través de este reconocimiento se abran las puertas para que las expresiones culturales populares, y los festivales existentes en Colombia empiecen a ser valorados como parte fundamental de nuestro patrimonio y entren a tener apoyo y la atención del Estado.

Su gestión también a favorecido aspectos tributarios como la exclusión del IVA para la cultura, demostrando con argumentos, legales, sociales y económicos, lo nefasto que sería la aplicación de este impuesto para el sector de la cultura y su desarrollo, tras esta gestión consiguió que el ejecutivo eliminara los artículos que gravaban a la cultura: el IVA a los espectáculos culturales, a las donaciones, a las actividades de teatro callejero y a la facturación de las salas de teatro.

En la discusión del presupuesto general de la Nación para el año 2007, consiguió la adición de trece mil millones de pesos para el rubro de inversión en el Ministerio de Cultura con el objetivo de fortalecer las salas concertadas, festivales, giras, espectáculos públicos y callejeros, el proyecto a los apoyos culturales principalmente los de los artistas y grupos nacionales.

Sobre la Legislación de la Ley de Teatro, Silva afirma lo siguiente "La convertimos en realidad logrando el apoyo y la atención del Estado al teatro, la atención y apoyo a las salas concertadas, promocionar y realizar el Festival Nacional de Teatro, promocionar programas académicos en el área de teatro, brindar apoyos a los grupos para su sostenimiento y estreno continuo de obras. Crear la Escuela de Arte Dramático y de la Red Nacional de Apoyo a la actividad teatral, otorgar estímulos sociales a las personas que han dedicado su vida a la

actividad teatral del país. Así lo determino la Corte Constitucional lo que es un gran avance para la cultura de nuestro país".

Aunque estos adelantos en política cultural ya se estén hablando en espacios tan decisorios como la Cámara de Representantes y el Senado de la República, el adelanto de los mismos ha sido dudoso, hasta de los que ya están legislados. Los resultados todavía no se ven, sin embargo espero que solo sea una moción de procedimiento.

Por ahora seguimos esperando y atendiendo a las convocatorias que lanza el Ministerio de Cultura o las Secretarias de Cultura a las cuales se presentan un gran numero de grupos, uniones, consorcios, que deben formular proyectos dentro de los marcos que indica el proponente (Ministerio o Secretaria).

Es asombrosa la cantidad de tablas y preguntas de tipo presupuestal y financiero que hay que diligenciar para estos proyectos, agregándole las formas tributarias que son necesarios dentro de la presentación. El enfoque ideológico y temático de los proyectos que da reducido a cuatro o tres preguntas de las más de treinta que contienen las formas de estos, preguntas que son delimitadas por un número de renglones que no alcanzan a llegar a una página. Sin embargo la complejidad de las tablas y preguntas de tipo económico y financiero, es admirable, tanto así que hoy en día la mayoría de grupos cuentan con una persona encargada de lo financiero y lo contable, las especificidades de estos formatos exigen una persona capacitada para esos temas.

Los requisitos como el pago de impuestos (parafiscales) excluyen de ante mano a los grupo que no tiene como constituirse "legalmente" y la experiencia exigida termina por apabullar completamente a estos grupos que no llevan mucho tiempo trabajando dentro del sector.

Solo hasta aquí puedo afirmar que hay terribles y esquemáticas formas que ofrece el Estado para las artes. Formas que no parecen estar interesadas por el desarrollo y propuestas ideológicas de los grupos, a juzgar por la poca intensidad de estas temáticas en los formatos,

pues lo que prepondera en estas convocatorias no es la sustentación teórica del proyecto sino lo reducido de los costos y el gran beneficio que pueda dejar a la Nación.

Sin embargo los *apoyos* se dan, muchos grupos hemos sido favorecidos en los *auxilios* brindados por el Estado, como decía al principio esto no es más que un auxilio, porque la mayoría de las veces el presupuesto otorgado no soporta el total del proyecto y los grupos se ven obligados a bajar metas antes propuestas.

Hoy los actores que pertenecen a grupos deben seguir realizando funciones de todo tipo, aunque (como vimos) las de orden financiero, que son más complejas son las únicas que se excluyen del paquete. Los actores tenemos que usar todo nuestro ingenio y creatividad para vender los productos que al interior de los grupos se realiza y la mayoría de veces estas ofertas se ofrecen en las empresas privadas, ya que hoy en día contamos con escasas empresas públicas y las que quedan no pueden dejar de lamentarse ante lo bajo de sus presupuestos, quedándoles imposible apoyar el arte. Las organizaciones de trabajadores que antiguamente apoyaba tanto el teatro desaparecieron o sus conflictos superaron la necesidad del apoyo artístico para su lucha, hoy los sindicatos prefieren fortalecerse con seminarios y encuentros internacionales o nacionales, perdieron la visión de un arte que puede llegar alimentar y fortalecer la lucha que todavía unos pocos siguen manteniendo.

Aparte de la baja en el público obrero, este ha sido atrapado con brillantes y moderadas propuestas del teatro comercial, que aborda estos espacios con sus productos espectaculares de grandes masas y poco esfuerzo mental. Estos teatros ofrecen a los trabajadores combos económicos, descuentos en la boletería y hasta créditos en la misma, ofertas que para los demás teatros que no manejamos en concepto de masa nos que da imposible competir.

Yo no tendría mayor problema (a parte del de mi bolsillo) con que los trabajadores tengan estas oportunidades de asistir a teatros tan económicamente cómodos, pero la mayor falla de esta *industria del espectáculo* (revísese el TLC) es el mensaje que pueda llegar a proporcionar

sus espectáculos. Ya que no les bastan con la cantidad de contaminación mental que mandan por la televisión, usan el teatro para los mismos fines, si no peores.

En una de las ultimas *súper producciones* del Teatro Nacional (que de nacional no tiene nada, ahí sí el presupuesto) desenfocan todo el contenido de la pieza original de la película protagonizada en los setenta por Liza Minnelli llamada "Cabaret", haciendo una gran oda a la mediocridad y a la no evolución del ser, sus grandes medios de espectacularidad gritaban a todo pulmón frases como *"Deja los libros y ve al Cabaret"*, *"No estudies mas, la vida es un Cabaret"*. Además de eso la preponderancia de las imágenes fascistas bañan el escenario, la bandera con el símbolo nazi es completamente monumental y brillante, el discurso contra el rasismo y el totalitarismo es casi imperceptible, ¿por qué?, ahora me pregunto ¿Por qué realizar un montaje de esa temática en un momento como este y con un gobierno como este?

Pero continuemos con el trabajo de la producción y administración que hoy (igual que ayer) los actores tiene que realizar. Quiero expresar mi punto de vista al respecto.

Sí dentro de los trabajos que debe hacer el actor esta la completa producción y la administración de los montajes realizados quiero analizarlos desde dos puntos. El primero como lo apunta Santiago García, un actor de la era científica que tiene una relación directa con su producto y es entonces, la persona que lo debe vender, difundir y mantener, haciendo que este logre una mayor compenetración con el producto. Y el segundo dentro de la misma aceptación de este trabajo como oficio del actor, la preparación que se requiere para tal actividad.

La compenetración que los actores logramos con los montajes que realizamos dentro de nuestras ideologías, estéticas y posiciones es total, el poder ver un el resultado lo deseado produce afinidad, identificación, estrechez, en una sola palabra amor. No creo que se necesite otros procedimientos para tener una correlación más fuerte con el resultado, aunque el actor puede aprovechar sus dotes de convencimiento para la venta y difusión de los productos (por

experiencia puede funcionar hasta cuando se pide el valor de las funciones o la bonetería) esto no sumaria o restaría la responsabilidad que se tiene para el montaje.

Y si bien, el actor asume (como lo hace) estas labores debería estar preparado para las dichas, y que mejor espacio que el espacio de la academia que estaría consiente que sus egresados deben realizar estas labores. Impartirían cierto tipo de conocimiento que pueda ser una herramienta para ese trabajo, y no solo el de la venta sino el de gestión, administración, proposición de proyectos, difusión, etc. Pero esto no pasa, por que nuestra academia sigue separada de la sociedad que la rodea alejando a sus estudiantes del mundo que afuera se vive, manteniéndolos en una especie de burbuja que se rompe en el momento de una desvinculación completa de la escuela, el egresado al salir se da cuenta que debe hacer un montón de funciones que nunca había contemplado y que al no tener las herramientas para afrontarlas entra en una especie de inutilidad, por que la sociedad que afronta exige al artista estas funciones.

No entiendo como el proyecto de Artes Escénicas no contempla estos contenidos en sus cargas, como tampoco existe un espacio donde el estudiante conozca y aprenda los campos de acción que le ofrece su país. Nunca en la academia se habla sobre los encuentros o mesas de trabajo que abre el Ministerio de Cultura o la Secretaría de Cultura, como tampoco se ensaña la posibilidad de participar en una convocatoria o en la preparación de proyectos. El desconocimiento que tenemos los estudiantes al interior de la academia en cuanto a políticas culturales o leyes que amparen nuestro que hacer es impresionantemente invisible. No existe una preocupación sobre el quehacer de los egresados, que si bien salen con herramientas sobre el trabajo de la creación estas no soportan un embate tan duro como es la vida artística en este país.

Aunque creo que la solución no es implantar en las academias de arte el conocimiento sobre la gestión y administración del arte, si creo que estas deban estar concientes socialmente y acercar a los estudiantes a la sociedad.

Creo que la solución no depende de estas, depende de un Estado que siempre le ha sacado el cuerpo al arte y la cultura, cerrando las posibilidades que este pueda llegar a aportar en el país, desconociendo las herramientas pedagógicas y formativas que dentro de él están, obstaculizándole a los artistas oportunidades de campos de acción y negándole al pueblo el placer de la educación a través de la diversión.

También creo que deberían existir personas que puedan encargarse de las labores de comercializar el arte (ojala no suene capitalista), personas que tengan conocimiento sobre el teatro, por ejemplo, y puedan llegar a difundir sus productos. Esto ha pasado con los mismos artistas, al darse cuenta que tiene mayor habilidad para la administración que para la creación, asumen este trabajo de manera muy productiva pero con el sacrificio de abandonar las tablas.

En este país muy pocos artista puede vivir de su arte, la labor pedagógica es frecuente y no como otra posibilidad que todo artista tiene, sino como forma de poder mantenerse en esta sociedad de consumo.

La descentralización del arte es importante. Que este pueda llegar a todos los rincones del país y de la ciudad, siempre se ha proyectado. Todavía existen muchos festivales en lo pueblos y en las afueras de la cuidad más que dentro de ella misma. Pero en la búsqueda de esta expansión artística se han cometido errores. Los espacios de cultura local, son espacios que obedecen a órdenes burocráticos, haciendo que las expresiones que pueden llegar a estos lugares sean desconocidas o menospreciadas.

La conformación de los Consejos Locales de Cultura, es todo un engranaje burocrático, pues a estos pertenecen persona que en su mayoría no tienen conocimiento sobre el arte y no se interesan por tenerlo, estos consejos son conformados por amas de casa, hombres desempleados con pocos niveles de educación, en fin puestos que hacen parte del clientelismo de nuestro país. Sin embargo el problema principal no es que no se tenga un conocimiento sobre lo que se trabaja, sino que se generen mas fronteras dentro de la misma ciudad, se habla entonces de le expresión especifica de la gente Engativa, diferenta a la expresión de la gente

de Fontibon, o el arte que se ve dentro de la localidad o que se hace en la localidad debe ser de esta y no salir de esta. Se esta generando mas división entre la gente y estos consejos son especiales en esa labor.

El desconocimiento de los "consejeros de cultura" pone el nivel del discurso sobre cosas superficiales o que no pertenecen a este. Cuando llega un proyecto a estos espacios no se discute si realmente forma a los habitantes para que puedan acceder a espacios públicos del arte o que se pueda llegar al conjunto de la localidad. Se discute si el anuncio debe ir en rojo o en verde, si la tarima va hacer circular o cuadrada, no música vernácula del país, sino música que le guste a los muchachos como regetón o vallenato, si las abuelitas van a seguir bailando la gata golosa o la contradanza, y cosas por el estilo.

Esos espacios empiezan a imposibilitar la verdadera labor de un artista, este se ve abocado a bajar su discurso para complacer a los "consejeros" y así conservar su puesto.

De esta forma creo que el Estado debe tomar responsabilidad dentro del desarrollo de las artes en el país. Y los artistas no quedarnos esperando sino empezar a proponer y tomar acciones para que nuestro trabajo tenga un real funcionamiento de identificación desde las artes -que son nuestra herramienta y nuestro canal-. Los artistas debemos estar cerca de todos estos espacios coyunturales que vive nuestro país y de los que tenemos que hacer parte, apoyando poéticamente a la liberación de los pueblos, de nuestro pueblo, para empezar a formar parte de esta Latinoamérica que empieza a cambiar, que encuentra dentro de sus expresiones, las expresiones propias del Estado y que a partir de estas se realizan libre y autónomamente, usando el arte como medio formador y reafirmador de valores desde el placer del mismo, el gusto de los sentidos, el deleite de la diversión. Cada artista podrá extraer lo mejor de su propio lenguaje, un lenguaje que para este oficio complejo, polivalente, analógico, lleno de formas ricas, que desde lo nativo empujan a la riqueza y multiplicidad de símbolos. Ese es nuestro vehículo, ese es el TEATRO.

BIBLIOGRAFIA.

- ARISTOTELES. "Poética". Agilar S. A. de Ediciones, Madrid, 1979.
- ARTAUD, Antonin. "El Teatro y su Doble". Edhasa, Barcelona, 1978.
- BARBA, Eugenio. "Las Islas Flotantes". Edit. UNAM, Mexico, 1983.
  ---------- "La Canoa de Papel" Grupo Editorial Gaceta, México, 1992
- BOAL, Augusto. "Teatro del Oprimido" Teatro del Oprimido" Edit. Nueva Imagen, México, 1985.
- BRECHT, Bertolt. "Escritos sobre teatro". Tomo 2, Edic. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
  ---------- "La Política en el Teatro" Edit. Alfa Argentina, Buenos Aires, 1972.
- BROOK, Peter. "El Espacio Vació". Edic. Península, Barcelona, 1973.
- BUENAVENTURA, Enrique, "Mascaras y Ficciones". Edic. Universidad del Valle, Centro Editorial, Cali, 1992.
  ---------- "Teatro e Identidad Cultural" Inédito, Cali, 1987.
- BOBES. ;Maria del Carmen. "Semiología de la Obra Dramática" Edit. Arco/libros, Madrid, 1997
- COPEAU, Jacques. "Hay que. rehacerlo todo: escritos sobre el teatro" Edit. Publicaciones de la Asociación.
- GARCIA, Santiago. "Teoría y Práctica del Teatro" Uno y Dos Volúmenes. Edic. La Candelaria, Bogotá, 1989

- GROTOWISKI, Jerzy. "Hacia un Teatro Pobre". Siglo XXI Editores S. A., Mexico, 1981.
- HARENDT, Hannah, "Los Orígenes del Totalitarismo" Alianza Editorial, Madrid, 1987
- HORMIGÓN, Juan Antonio "Meyerhold Textos Teóricos" Edit. Asociación de Directores de Escena de España, Madrid ,1998.
- JOHNSTONE, Keith. "Impro: improvisación y el teatro" Edit. Cuatro Vientos Editorial, Santiago de Chile, 1990.
- MEYERHOLD, Vsevolod E. "Texto Teóricos". Volumen Uno, Alberto Corazón. Editor, Madrid, 1978.
- PEREZ, Moisés. "Escenarios de Dos Mundos" Tomo Uno, Centro de Documentación, Técnicas Graficas Formas S. A., Madrid, 1992.
- WATSON, Maida y REYES, Carlos José. "Materiales para una Historia del Teatro en Colombia". Instituto Colombiano de Cultura COLCULTURA, Bogotá, 1978