

consideramos presentes los elementos más característicos desarrollados a lo largo de la antología. Expresiva y temáticamente dan cuenta de las regularidades detectables sin que ello implique desatención al talento individual de cada autor. Ahora bien: enfatizando el hecho de que tales textos han sido avalados como poéticos por la comunidad cultural dentro de la cual fueron generados, llamamos la atención sobre aquello que esa comunidad cultural califica como tal y exponemos la necesidad de reflexionar de manera atenta sobre el modo como las instancias educativas de nuestro país apropiaron, producen y reproducen la cultura.

RAFAEL MAURICIO
MÉNDEZ BERNAL

La Farsa

Juegos del absurdo y de la guerra

Jorge Prada Prada

Universidad Autónoma de Colombia
y Fondo de Desarrollo de la Educación
Superior, Bogotá, 2002, 119 págs.

Este volumen ha visto la luz gracias al esfuerzo de su autor, y agrupa parte de la obra de Jorge Prada realizada con el grupo de teatro La Farsa, de la Universidad Autónoma de Colombia. Prada también es director del Teatro Quimera, agrupación profesional. La introducción se debe a un directivo de la Universidad y tras unos cuantos capítulos, en los cuales se recoge la reseña histórica de La Farsa, testimonios de algunos de sus integrantes y análisis de varias obras representadas por la agrupación, se hallan los textos para teatro, producto de la creación colectiva e individual de Prada. Sus títulos son: *El compromiso*; *Jardincillo del paraíso*; *Olivos y aceitunos*. *Pieza épica sobre la Guerra de los Mil Días*; *Ahora vengo yo*. *Variaciones en torno a Andrés Caicedo*, y *Detritus. Recorrido de observación*. Al final

del libro varias listas dan cuenta de los premios y reconocimientos obtenidos por la agrupación, y los montajes realizados desde 1973 hasta 1999. Son veintiséis años de vida activa de un grupo de teatro universitario, dieciocho de los cuales ha tenido a Prada como director.



Según palabras del autor, el libro recoge las “experiencias del grupo y algunos textos que se fueron generando en este largo e importante proceso de más de veinticinco años”. Yo agregaría que también revela la evolución del director, algunas de sus inquietudes estéticas y curiosidades intelectuales. Un escritor lo lleva a otro, el desarrollo de un proceso a otro, y así sucesivamente. Él como director se ocupa de hacer los ajustes pertinentes a las teorías y a las situaciones, da sus aportes a los artistas y los concreta en las puestas en escena. Dentro de esos procesos creativos se encuentra la adaptación de obras narrativas latinoamericanas (Juan Rulfo y García Márquez); la puesta en escena de obras de Antón Chéjov, Bertolt Brecht, Peter Weiss y autores hispanohablantes (los colombianos Enrique Buenaventura, Víctor Viviecas y Andrés Caicedo, el chileno Jorge Díaz, el argentino Eduardo Rovner y el español Andrés Ruiz López, entre otros); el estudio del teatro del absurdo; y la utilización del método de creación colectiva. Como se puede deducir por los nombres de los dramaturgos anteriores, se trata de los discursos estéticos que han tenido mayor aceptación en el movimiento teatral del país y de

América Latina, a partir de los años setenta. En efecto, por una parte se encuentran los lenguajes cultos europeos de mayor aceptación en el subcontinente americano y, por otra, la cosecha colombiana y latinoamericana. Son autores que se han proyectado fuera de las fronteras natales, y obras montadas por el método de creación colectiva, procedimiento que fue de gran aceptación y experimentación en el país. En los últimos años se empiezan a vislumbrar nuevos intereses creativos del director Prada, se trata de los discursos teatrales de ruptura, expresados a través del montaje de *Detritus (Recorrido de observación)*, que rompe con los lenguajes verbales y con la puesta en escena convencional, para adentrarse en el teatro gestual (lenguajes performativos). Y se trata de los temas de actualidad, como el de la homosexualidad, a través de la obra de Andrés Ruiz López.

El libro muestra, así mismo, varios hechos extraordinarios para una agrupación estudiantil, cuya naturaleza es efímera, casi por definición. Dichos hechos ya se han venido esbozando en los párrafos anteriores, pero quisiera enunciarlos para hacerlos explícitos: una institución académica (Universidad Autónoma) que reconoce y estima a su conjunto teatral y lo ha apoyado de manera continua, así como los esfuerzos del director, a través del programa de bienestar estudiantil; a su vez, el director ha mantenido la continuidad y el compromiso; varios actores, ayer estudiantes hoy profesionales, siguen vinculados a la agrupación y participan en los montajes; La Farsa ha representado a su universidad en distintos encuentros y festivales, se ha presentado en colegios, universidades, sindicatos, cárceles, barrios y otros escenarios a donde ha sido invitado; en 1997 del seno de La Farsa surgió otro grupo llamado Farsa Utopía, dirigido por Liliana Viveros, actriz del primero desde 1992. En conclusión, se podría afirmar que esta suma de felices compromisos, que repercuten en la cantidad de años, demuestran una vez más que los procesos culturales y artísticos no

se dan de un día para otro, son el producto de la continuidad y del respaldo serio de una institución. Esto no quiere decir que a lo largo de todos esos años la agrupación no haya sufrido los avatares propios de los conjuntos universitarios: permanente cambio de los artistas (trabajadores y alumnos), deserciones, dificultades propias de los estudiantes, los excesivos estados de optimismo o de pesimismo de los integrantes, entre otros.



Todo lo cual hace meritoria la labor de los directivos, del director Jorge Prada Prada y de los actores, que lo han acompañado por más largo tiempo. Son todos ellos los encargados de dejar testimonio de sus recuerdos y de sus logros. Unas veces son historias tristes y conmovedoras y otras divertidas, sobre los integrantes del grupo o de personas cercanas al mismo; pequeñas narraciones de entregas al oficio y de superación personal; anécdotas y reconocimientos de quienes estuvieron y ya se fueron. El recuento histórico del grupo corre a cargo de Prada, quien logra una narración amena y aporta una serie de datos históricos generales, al enlazar la práctica teatral de La Farsa con otros hechos artísticos del movimiento teatral colombiano (en especial bogotano). En consecuencia, con los pequeños relatos de los directivos actuales, el de Alfonso Rodríguez (director de Bienestar por largos años), los testimonios de los artistas (empleados y estudiantes), las anécdotas, la reseña histórica y los estudios críticos, se tiene una

historia de La Farsa contada desde diferentes perspectivas y en distintos tonos.

Ahora bien, al parecer el título del libro *Juegos del absurdo y de la guerra* está haciendo alusión no solamente al estudio de importantes obras del repertorio teatral del absurdo que el grupo realizó en su momento, a la obra de creación colectiva del grupo, sobre la Guerra de los Mil Días, sino que también hace una clara referencia a la situación política del país, durante el lapso en que se montan dichas obras (década de los ochenta) y a algunas situaciones absurdas, un tanto jocosas, vividas por el grupo. El *Jardincillo del paraíso* es la pieza símbolo de este proceso, pues en ella se recogen una serie de ejercicios realizados por los estudiantes-artistas, tendientes al estudio del teatro del absurdo; el texto final es una versión libre, hecha por Prada, de *La cantante calva* y *La lección*, de Eugène Ionesco, y del *Jardincillo del paraíso*, de Tadeusz Rocewicz. Se trata de una pieza compuesta por varias escenas cortas, cuya relación con los tres textos en los cuales se basa, es bastante cercana. Esta es la característica de dicha intertextualidad. Por su parte, *Olivos y aceitunos* es producto del deseo de incursionar en la creación colectiva, uno de los lenguajes teatrales más extendidos, y alude a la guerra que se libra en el país. La pieza tiene un referente o influencia de la ya clásica y paradigmática obra de creación colectiva *Guadalupe años sin cuenta* del Teatro La Candelaria, de Bogotá.

Para encarar la creación de la obra, los artistas estudiaron varios textos de carácter histórico, político y económico sobre la Guerra de los Mil Días, y algunas obras narrativas inspiradas en esos mismos episodios bélicos; aunque el cuento que estructura la pieza dramática es el titulado *Soplan vientos de guerra*, de la escritora cundinamarquesa Flor Romero. El resultado final es una obra dispuesta en cuadros, al estilo brechtiano, con un prólogo, que permite abarcar una amplia diacronía y hacer alusión a dicha guerra y a otros

hechos de la Violencia. Éstos están organizados en contrapunto, de manera que se puedan develar algunos mecanismos que llevan al reclutamiento forzoso, a cierta esquizofrenia nacional, de negar la guerra interna, porque ella no se libra en el centro de las ciudades, y mostrar las secuelas de estos hechos de sangre (enfermedades, pobreza, desarraigo). La obra incluye también varios coros, que forman parte de la estructura dramática y algunos de ellos tienen una clara intención irónica, al estar contrapuestos a la acción dramática, mientras otros revelan el desconsuelo que producen los hechos armados.



El compromiso es una pieza breve; si se mira desde la perspectiva diacrónica se podría insertar dentro del corpus de diálogos teatrales, en especial los escritos por autores ligados a la academia, campos en los cuales el país tiene un acervo histórico, en los siglos XIX y comienzos del XX. No me puedo sustraer a la manía de buscar referentes históricos, por el placer que me produce tender lazos entre el pasado y la actualidad, y encontrar elementos culturales comunes en distintas épocas. Esta pieza me brinda la oportunidad por sus contenidos, sus personajes y por la resolución del conflicto. Con este acercamiento no me estoy olvidando de las grandes diferencias de época, que son evidentes, en su lenguaje, la misma situación dramática, el ámbito donde dicha situación se desarrolla y los elementos de la práctica política que se hallan invo-

lucrados. Las líneas esenciales de *El compromiso* son las siguientes: el desarrollo dramático se realiza a través del diálogo que sostienen dos mujeres (Adela y Rosario), quienes aluden a un tercer personaje ausente, cuyo pensamiento y práctica política permite contraponer dos visiones del mundo, dos posiciones antagónicas, con relación a los métodos que los personajes deben aplicar para producir cambios dentro de la sociedad: a través de las obras de caridad (como lo hacen las dos mujeres) o de la lucha sindical (como lo hace el marido de Adela). El amor es la disculpa y el motor de la acción. Parecería que la conclusión se puede resumir en la siguiente frase: el amor no puede llegar a feliz término si políticamente se piensa distinto. Otra de las grandes diferencias, es que en el pasado estos diálogos carecían totalmente de instrucciones para su puesta en escena; en esta obra el dramaturgo propone un escenario significativo y el final tiene un tono de sombría esperanza.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Un complejo hombre de teatro

Teatro alquímico

Gilberto Martínez Arango
Editorial Universidad de Antioquia
(Colección Teatro), Medellín,
2002, 298 págs.

Hablar de la compleja personalidad de un autor teatral, quien por añadidura es director, gestor cultural y con una importante biblioteca teatral al servicio del público, puede resultar una frase de cajón, un titular de prensa o el comienzo de esta reseña para advertir al lector lo difícil que es, en pocas líneas, comentar este libro, más aún cuando el maestro Mario Yepes Londoño, en la introducción, deja a esta reseñista sin

palabras. Así que comienzo por preguntarme acerca del significado del título del libro, y aunque desde el epígrafe Martínez presenta una definición de su teatro, que da luces para la respuesta, es sólo hasta el final de su lectura que se puede tener la dimensión exacta de su significado. En dicho epígrafe, con una escritura un tanto hermética, Martínez escribe: "Hago una dramaturgia de fragmentos, pego pedazos de realidades en convenciones con relieve practicables de una realidad viviente, espacio e instante en unidad dialéctica. Proyectadas realidades imaginadas e inimaginables como caleidoscópica mirada de experiencias poéticas". Así continúa con un párrafo más. Todo ello significa, entre otras cosas, que estamos frente a procedimientos creativos propios de la actualidad, sin abandonar del todo elementos dialécticos, herencia de la dramaturgia brechtiana, con lo cual el autor lograría presentar una obra que contiene varios puntos de vista.



Lo alquímico, entonces, hace alusión a referentes culturales diversos, esos que están en nuestra cultura, como si se tratara de un caleidoscópico menú. Y de manera más específica, forman parte de los gustos lectores, intelectuales e ideológicos del autor. Son escritos que lo han conmovido, le han llegado a lo más profundo de su ser, y le han dejado una huella. Son obras que él quiere que lleguen a sus espectadores también y lo inquieten o hagan reflexionar, de la misma manera como lo han inquietado a él. Es a partir de su ex-

periencia y de su deseo, que el maestro Martínez se propone la escritura teatral, en su doble acepción dramática de texto y puesta en escena. Para lograrlo, manipula los textos originales de diversas maneras, los interviene, los convierte en pretextos, y en la composición de su propia pieza genera distintos grados de intertextualidad con ellos. Se trata de un amplio tejido intertextual, que merece un estudio, porque a todo lo largo de su obra (obra completa), se encuentran cortas frases escritas por otros autores y dramaturgos, o referencias más amplias que no se quedan solamente en el plano del lenguaje verbal. Para comprender la significación de estos procesos y ampliar los conceptos teóricos sobre el teatro de Martínez, traigo aquí otro epígrafe que él escogió, de Jacques Derrida, y con el cual encabezó la primera parte de su libro: "El teatro no es la representación de la vida sino lo que la vida tiene de irrepresentable", el cual también vuelve a utilizar, ya modificado, esto es, apropiado de otra manera, en *Ofelia Testimonio*, en un parlamento de la segunda voz en *off*.

Al mismo tiempo, si se analiza su posición personal como lector y productor cultural, se pueden encontrar nexos con su teoría sobre la recepción teatral, expuesta también en la presente publicación, y que lo ha llevado a examinar detenidamente la reacción del público ante algunos parlamentos e imágenes (en su sede, la Casa del Teatro en Medellín): llanto, movimientos de las manos, los hombros, incomodidad, entre otros. No estoy diciendo nada nuevo si afirmo que esta teoría de la recepción está estrechamente vinculada con la producción teatral. Pues dicha vinculación se hace expresa en el ejercicio titulado "Proceso de elaboración del texto", el cual consiste en tomar una grabación de una entrevista ("texto genotípico o texto madre", según el maestro y la teoría semiótica), realizada a Trinidad, una mujer sujeto de múltiples violencias y del desplazamiento, en la época llamada de la Violencia, y a partir de ese genotexto redactar un texto