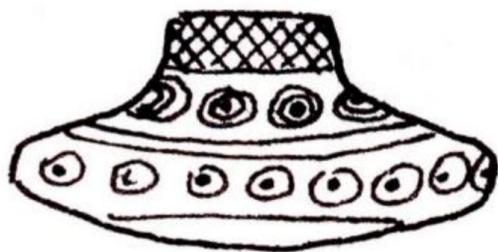


venía haciendo de los lenguajes no verbales, de la imagen teatral, fundamentos importantes en *El paso* y *En la raya*. Es un texto también de temática urbana, desde la perspectiva de un grupo de mujeres.

Manda patibularia, contundente e ingenioso título para una nueva exploración del maestro Santiago García sobre el personaje dramático, quien de tiempo atrás venía indagando este importante aspecto en talleres teóricos y en las obras *El diálogo del rebusque* y *Maravilla Estar*. García quería volver a encarar un drama que no fuera de circunstancias —dramaturgia privilegiada por La Candelaria— sino que resaltara la categoría del personaje. En la actual obra presenta un personaje que se halla abocado a la situación humana límite por excelencia: la inminencia de la muerte. Está basada en la novela de Vladímir Nabokov *Invitado a una decapitación* y se estrena en junio de 1996.

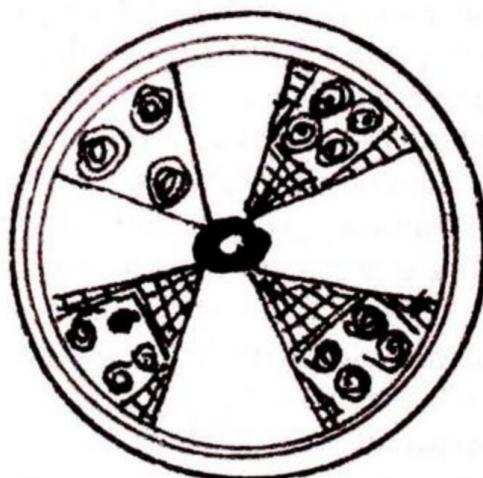


Si bien el personaje se encuentra condenado a la pena capital, con derecho a “algunos privilegios”, las autoridades carcelarias le impiden unos minutos de soledad para hacer una última reflexión sobre la existencia, como él quisiera, debido a la forma como aplican las leyes. La crítica del dramaturgo se dirige a la justicia aplicada por disciplinados y acondicionados tecnócratas, que han alejado las leyes de los hombres a quienes norma, Y aunque ellas estén redactadas dentro de marcos filosóficos altruistas, su aplicación no se ajusta a la realidad. Por esto, el maestro García

presenta una cadena de acontecimientos, un tanto delirantes y absurdos, cargados de fino humor negro, que acompañan al condenado a muerte, en sus últimos días, sin darle tregua.

A fuego lento, de Patricia Ariza, estrenada en junio de 1997. El personaje principal de esta pieza está ausente del texto escénico. En efecto, Ella no tiene un rol ni gestual ni vocal dentro de la representación escénica, pero es una presencia constante, en el texto literario, por ser el referente de los parlamentos de los otros tres personajes (masculinos), y es Ella quien motiva la acción y la colisión dramática.

A diferencia de su pieza anterior, Ariza no muestra a la mujer a través de la mirada de sus congéneres. Aquí es traducida por tres hombres, quienes esperan, infructuosamente, su llegada. Son ellos quienes la delimitan a partir de los fragmentos de vida que han compartido y, tal vez lo más importante, a partir de lo que



cada uno ignora. Estos descubrimientos motivan la colisión. El argumento también permite a la autora dar una versión de la forma como tres hombres, con intereses distintos, se relacionan con una mujer.

Como una acotación final, es importante recordar que la espera, o el esperar algo o a alguien, se percibe de diferentes maneras en varias obras de La Candelaria, a través del texto teatral. Además de *A fuego lento*, también se presenta *En la raya*.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Los actos del Acto Latino

Letras del Acto. Teatro de la locura

Sergio González León

Corporación de Teatro y Cultura Acto Latino y Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998, 240 págs., il.

Este libro de Sergio González (Bogotá, 1951), director de Acto Latino, es el testimonio de un teatrista y de una agrupación con treinta años de trasegar artístico. Es, ante todo, un relato sincero, contado en primera persona (singular y plural), sin impostar la voz, sin sobreactuarse cuando es sujeto de su propia relación. Reconoce a sus pares, a sus alumnos, aquellos con quienes ha compartido las experiencias artísticas. González divide cronológicamente el relato —desde 1967 hasta 1998— en diferentes etapas, se me antoja que a la manera de una pieza teatral, en escenas y actos. Su propia vida expuesta en este escenario de papel.

El autor comienza la historia cuando Acto Latino se funda y empieza a consolidarse dentro del movimiento teatral colombiano; después, los sucesivos cambios en la expresión estética, uno de los cuales repercute en la escisión del colectivo; por último, ciertas experiencias vividas con gran intensidad por González, que le han proporcionado un conocimiento de su mundo interior y que él utiliza como fundamento de su arte. Uno de los varios fragmentos que se encuentran a lo largo del libro sobre este aspecto, ejemplifica dicha imbricación: “En el fondo y cada vez más en la superficie soy bastante ecléctico. La vida es diversa y las inclinaciones del espíritu por naturaleza son múltiples. Por esto, entre otras cosas, la sociedad tiene que ser plural. Por eso me interesan las mezclas [en el teatro] que es en lo que estoy ahora” (pág. 26).

En cada una de las etapas demarcadas por el autor, o en cada nuevo montaje, se encuentra como una constante la palabra *laboratorio*, lo

cual se puede traducir como la actitud del grupo hacia la creación. Los elementos vitales y artísticos que confluyen en cada laboratorio son las motivaciones de los artistas, y sus resultados están materializados en los montajes escénicos. Al respecto escribe González: "Lo cierto es que para nosotros ha sido fundamental esto que hemos llamado laboratorio, esa suerte de modo de trabajo, de práctica para investigar las posibilidades, los caminos de una actuación, de un personaje". En la génesis del grupo, el concepto tiene como raíz el teatro laboratorio de Jerzy Grotowski, en Polonia; a medida que el grupo evoluciona, otros serán los pretextos, otras las influencias y otras las motivaciones. De esos primeros años (1967-1972), las formas surrealistas, abstractas, las posibilidades del cuerpo del actor, de sus imaginarios, fueron los "vectores" que confluyeron en el laboratorio: "El laboratorio es un instrumento de trabajo para el conocimiento y descubrimiento de la naturaleza del actor y sus posibilidades. Está ligado al desarrollo de la teoría de los cuerpos, es decir a la tesis de que en nuestro cuerpo anidan e informan muchos cuerpos y que hay que despertar su memoria y sus formas" (pág. 31).

En su trayectoria artística, Acto Latino ha hecho convergir, entre otros, el teatro con la protesta y la política, el teatro con los conflictos sociales, el teatro con las sustancias transformadoras de la conciencia, y los resultados, si se quiere, pueden ser rotulados bajo varias denominaciones: *happening*, teatro invisible, teatro de guerrilla, teatro antropológico, teatro de la locura, para señalar sólo algunos. Por este motivo, los laboratorios se orientaron a dicha convergencia: "lo estético y lo político", el "extrañamiento" brechtiano, la construcción de "textos verbales y acciones", el *happening* como una forma del teatro de calle, la imagen y la psicología de los personajes, el actor y sus emociones, el hábitat y la noche. Para llevar a la escena versiones teatrales, se estudiaron diversas relaciones con el texto original. Va-

rios laboratorios no culminaron en un montaje para el público, aunque se presentaron ante un grupo reducido de amigos.

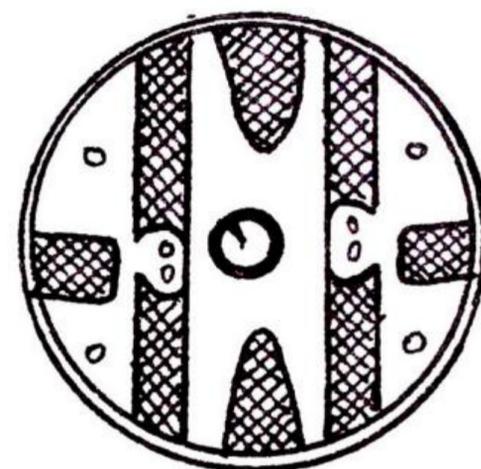


Algunas de las obras puestas en escena fueron: *El coronel no tiene quien le escriba* (versión teatral de la novela homónima de García Márquez), *Pinochet, cada vez que hablas te crece la nariz*, *Blacaman* (versión teatral), *Infierno en cabaret*, *El perro muerto*, *Prometeico*, *Ibero del mar*, *La máquina*.

La cronología también muestra la itinerancia del grupo —como moderna tribu urbana—, dentro de la ciudad, en el país y en el exterior; este peregrinaje va acompañado de nuevas actitudes en las maneras de vivir, de comunicarse socialmente, y que se amalgaman con la experimentación teatral. Así que, al margen de cualquier clasificación, tanto la vida de González como la de su teatro han sido un ejercicio de libertad, un ejercicio no convencional, que lo ha enfrentado a ciertos estamentos sociales y del mismo teatro.

Las respuestas al sentido de la existencia, a las incertidumbres, González las ha buscado, principalmente, dentro de su propia dinámica. Y muchos de los subtítulos (actos) del libro significan esto: La paranoia, Loco entre espejos, Clínica, No supe quién era, Hongos en la muerte, El brujo Matus, El *shut*, La gran señora, La alucinación. A lo largo de esas páginas, el autor revela sus experiencias con "otras realidades", establece relaciones entre un cuerpo "real" y otro "mágico", que, según él, está saturado de enigmas y es interpre-

table y aprovechable con fines artísticos. Esta postura, obviamente, difiere de la medicina alopática, que explica dichas relaciones desde la



patología. Los instrumentos de los cuales se ha servido González para esas interpretaciones han sido las sustancias "psico-moto-alumbrantes", como él llama a las sustancias que la medicina cataloga como psicoactivas y, una porción de éstas, los antropólogos llaman enteógenos.

A partir del decenio de los ochenta, cuando el grupo ya está dividido, esas experiencias van suministrando a Sergio una especial visión del mundo, un modelo cognitivo que se revela en su poética, y sale del ámbito cotidiano. Él crea una especie de *Gestalt*, una unidad de la cual forman parte el cuerpo y las "revelaciones" (que para González son sinónimo de alucinaciones). Son formas diversas de la percepción y del conocimiento, al servicio del arte, según se desprende del libro. Sin embargo, también para González el arte es una alternativa para salir de las adicciones que se generan en esta sociedad.

Este sentido vital y artístico, expresado desde el título del libro: *Teatro de la locura*, permite establecer relaciones con el francés Antonin Artaud, quien convirtió el cuerpo en el protagonista de su drama, y en las relaciones sociales buscó apropiarse de sí mismo, decidir sobre el libre consumo de sustancias psicoactivas, y no permitir el sometimiento del cuerpo a órdenes gubernamentales o policiales, a normativas moralistas, o al canon corporal que venden los medios visuales de comunicación.

Desde la perspectiva histórica, Acto Latino se inserta en uno de los periodos del movimiento cultural y artístico más dinámicos del país en el siglo XX; y dentro de la historia del teatro, el libro está revelando una arista más del movimiento teatral contemporáneo. Porque, como se ha venido exponiendo, el teatro creado por González se ha movido en las márgenes, no ha pertenecido a ningún dominio cultural ni ha sido partícipe de las expresiones teatrales hegemónicas que se han dado en el país en los últimos treinta años.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Cuentos impolutos, cortos pero no cojos, simples y definitivamente hermosos

Las tres pasas (y otras historias)

Esther Fleischer

Editorial Universidad de Antioquia, Colección Celeste, Medellín, 1999, 59 págs.

En la contracarátula se reseñan poquísimos datos: que nació en Palmira (Valle), que desde 1965 reside en la ciudad de Medellín y que éste es su primer libro de cuentos; no hay fecha de nacimiento (¡¡que cortesía con las mujeres!!), ni se sabe a qué se dedica, ni cuánto hace. Entonces el libro es todo un misterio, y el lector se adentra a esta serie de breves cuentos completamente desprevenido, sin una sola clave que le indique el camino que va a recorrer, sin nada en los bolsillos que sirva como lastre.

¡Pero y qué cuentos! Limpios, narrados con sumo cuidado, sobre temas poco trascendentales, escritos de manera impecable, donde no sobra ni falta nada; una narración lineal sin pretensiones que desvíen el curso de la historia, sin adjetivos que

estorben; son cuentos impolutos, cortos pero no cojos, simples y definitivamente hermosos.

Reseñarlos uno a uno seguramente les quitarán la gracia; sin embargo, es menester hacerlo, a fin de darle al lector las cucharaditas necesarias para que se enfrente a esta lectura deliciosa. Sin caer en el pecado de analizarlos, simplemente se hará una síntesis de cada uno, con citas que inciten la curiosidad del lector.



El vestido verde

A una joven de doce años, judía, se le muere su abuelo, asunto que le importa bien poco, ante la trascendencia suprema de coquetearle al amigo de su hermano mayor y que éste se fije en ella.

Mi padre nos sentó a los tres hermanos en la sala del televisor para darnos la noticia de la muerte del abuelo. Me cogió fuera de base, es decir, mis pensamientos ahora se reducían a tratar de lucir lo más atractiva posible para que Simón P., el mejor amigo de mi hermano mayor, me mirara como una mujer y no como a la hermanita metiche de Isaac [...]

En el momento en que se iba a iniciar el rito fúnebre, busqué a mi padre. Aferrada a su brazo presencié la rasgadura de las vestiduras, "es la señal de dolor de los familiares del muerto", me susurró mi padre al ver mi gesto de extrañeza, a pesar de estar tan asustada no me pasó desapercibido el vestido verde de la tía Lea y sus palabras se me quedaron grabadas en la mente, cuando mi

madre le preguntó si estaba en una fiesta. "El luto y la tristeza por la muerte de mi hermano lo llevo en el corazón, no en el color de la ropa". Entre la familia circuló la versión de que lo había escogido porque estaba muy viejo, no estaba dispuesta a dejarse romper un vestido bueno [...]

Los cuadros y los portarretratos y los espejos tapados con sábanas y manteles me causaron una in-



quietud enorme [...], me dijeron que la vanidad y las imágenes debían evitarse por respeto al muerto [...] Eso de tener que estar triste era un lata...

Son todas historias del mundo judío, del universo de ceremonias y ritos complejos. Algunos narran la huida de los judíos a los países latinoamericanos durante la guerra, la llegada a esos parajes extraños —tan lejanos de la natal Polonia— donde no cae nieve y la primavera es eterna. Generalmente son historias llenas de tristeza y de dolor, pero se narran con tranquilidad, sin aspaviento ni afán de impresionar; se narran en voz baja y lentamente.

El loro se columpia

Un par de primos hermanos se casan a pesar de la oposición de la madre del muchacho, la cual insiste en que los hijos de uniones entre parientes cercanos siempre nacerán deformes. Años más tarde, después de mil tratamientos, nace la hija de la pareja, sana y hermosa; la suegra afirma que es un milagro y decide ir a conocerla: