

TALLER DE ARTES DE MEDELLÍN: TREINTA Y TRES AÑOS ARANDO EN EL FUEGO

SAMUEL VÁSQUEZ

para Diana que dio vida al Taller

“Es fundamental un sentido esencial de vacío para poder crear. Un vacío que es un espacio atemporal donde no cabe el espectador que siempre carga su espacio cotidiano. Ese sentido de vacío nos libera de la tentación de ahorrar y acumular que, más que un principio artístico, es un principio económico. Sólo así una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo constante que hace la creación una auténtica práctica de libertad”, decía en 1989 para el Magazín Dominical, después de la presentación de “El Bar de la Calle Luna” en el Festival de Manizales. Y es que lo primero que todo creador crea es la nada, es decir, el espacio para la creación. Es en esa nada donde la obra vivirá. Como en la poesía, antes que el sonido hay que escuchar el silencio de las palabras: su escritura es la sombra de ese silencio.

EL TALLER DE ARTES DE MEDELLÍN se fundó hace 32 años con el propósito de que convivieran, e interactuaran cuando fuese deseable, el teatro, la música y las artes plásticas, con la poesía.

No teníamos el menor afán por inscribirnos en las vanguardias internacionales de entonces. Explorábamos e investigábamos diariamente en laboratorios de pintura, música y danza pero no nos interesaba adherirnos al Fluxus ni a la Danza-teatro. No buscábamos sumarnos a las estéticas establecidas y reconocidas del teatro colombiano: su realismo socialista, nacionalista y brechtiano, con su actuación farsesca y sus soluciones políticas (partidistas y simplistas), nunca nos atrajeron. No adoptamos la difundida “creación colectiva” como método para la puesta en escena de nuestras obras. (Pensábamos que, salvo escasísimas excepciones, toda obra teatral, con textos pre-existentes o performedos, con improvisaciones analógicas previas o con partituras de movimientos impuestas por el director, es colectiva). Opinábamos

que ningún método garantiza un resultado poético: con un mismo método se pueden hacer las mejores o las peores obras.

Tampoco adoptamos la estética hiperrealista del Teatro Libre de Bogotá, que era en aquella época la “oposición estética” y política al poder omnímodo de la Corporación Colombiana de Teatro. Creíamos que el cine había liberado al teatro de ciertas formas de representación y de narración, de análoga manera a como lo había hecho la fotografía con respecto a la pintura. Pensábamos con Apollinaire que “cuando el hombre quiso imitar el andar creó la rueda, que no se asemeja a la pierna”.

¿Por qué el teatro que se hacía en Colombia era heredero directo y comprometido de la estética del realismo socialista de Bertold Brecht, y dejaba de lado el rico legado de Jarry, Artaud, Beckett, Kantor, Müller, Wilson, Grotowsky y otros?

Seguramente este fragmento de una descripción del trabajo de nuestro grupo de música publicado en un programa de mano de un concierto, tiene que ver con Kantor:

“(...) El proceso creativo de nuestro grupo de música es tomado del procedimiento utilizado durante años por algunos grupos de teatro. No se usa la partitura como un destino ineludible que el músico tiene obligatoriamente que cumplir y que tirañiza su expresión. Nuestra música no tiene una partitura previa, y ésta nacerá de los diamantes de la inspiración que estallan en los ensayos, como estrellas que caen en un campo cultivado. En vez de la rígida memoria estática de la partitura, nos movemos en una atmósfera de memoria y esto conlleva un alto sentido de PRESENTE. Primero se explora la música, se descubren sus posibilidades tímbricas y rítmicas, se intuyen sus necesidades de silencio, se juega con sus posibilidades humorísticas, etcétera, y todos estos encuentros, más tarde, se consignan en la partitura afinando los dúos, tríos o cuartetos instrumentales dentro del ámbito armónico elegido. Hay partitura, sí, pero partitura con vacíos. Partitura hecha para ser transgredida. La partitura es la cuerda floja que sostiene al músico, pero éste siempre tiene la posibilidad de saltar con alegría al vacío. Sólo lo podrá salvar la red armónica y rítmica del grupo. El instrumento musical es, así, una máquina de libertad. (...)

Era una aventura que pedía aquel presente. Que deseaba vivir ese presente. Ya sabemos que el presente es el único tiempo capaz de desear. Y en las aventuras uno crea, no por la novedad de lo creado, sino para realizar un deseo, para satisfacer una necesidad. Y en las aventuras uno inventa, no por un prurito ingenioso, sino para mantener viva la aventura, para no naufragar.

En el primer momento de todo proceso cultural existe una urgente necesidad de nombrar, cada episodio primordial es un acto nominador en esencia. Y en esos

momentos primigenios la elementalidad técnica obliga a la exactitud. Así, se causa un acontecimiento que es nominador y exacto, es decir, se gesta un suceso poético.

El Arte no es intemporal como tantos dicen, es presente. Es decir, es tiempo activo en presencia viva, no es tiempo detenido, inerte, momificado...

...descubrir el misterio de lo real, de lo cotidiano, de lo vulgar... (el misterio está en todas partes -decía el querido Oteiza- pero hay que arrinconarlo y reducirlo para que brille, y así se hace más misterioso)... devolver lo sagrado a la vida. Pero no una sacralización religionaria que busca diezmos y genuflexiones, sino lo sagrado secularizado. Su aura, entonces, no es piadosa sino ética. Pero el espectador no es un feligrés que discierne cabalmente esta aura ética que deviene estética. No carga una fe que cree en lo que no ve porque le ha sido invisiblemente revelado. El espectador de Arte exige ver. Y ver no sólo para creer sino para dudar.

Esta urgencia de aventura poética estaba sustentada, afirmada y jalona por una atenta e intensa preparación corporal, rítmica, vocal y visual, con talleres permanentes de solfeo, ritmo, danza, expresión corporal, mimo y pantomima, lectura, técnica vocal, improvisación músico-teatral, color y pintura, que para entonces, 1977, eran, sin duda alguna, pioneros en el teatro colombiano, y singularmente heterodoxos para las artes plásticas nacionales.

Haremos un recuento de las obras que mejor ejemplifican esta amalgama poética en el crisol del Taller de Artes de Medellín:

LA CRUZADA DE LOS NIÑOS / Marcel Shwob / 1978

Era el principio. Había que insuflarle alma al Taller. Había que atrapar la poética que, libre, revoloteaba dispersa por toda la casa. Había que llenar de sensibilidad y conocimientos el alma sin puertas de los muchachos que llegaban entusiasmados. Entonces recordé este texto que amaba desde años atrás. Lo elegí para adiestrar a los actores en la lectura, en la puesta en voz. (El rigor en la elección de los textos ha sido una constante en el trabajo del Taller desde sus inicios). Hicimos un laboratorio en donde empezamos a diseñar unos signos de lectura que nos implementaran una partitura fácilmente decodificable para la puesta en voz. Pero, era irremediable, a medida que avanzaba el trabajo los muchachos fueron enamorándose del texto, y me propusieron ponerlo en escena para el público.

Era una osadía hacer un montaje teatral de un texto tan poético como el de Marcel Shwob, sobre un tema histórico tan distante de nuestra realidad, en aquel momento del teatro colombiano totalmente politizado, orientado y determinado por la Corporación Colombiana de Teatro del partido comunista, que proponía (iba a

decir imponía) la estética del realismo socialista y el método de creación colectiva, como única vía de salvación y verdad para la escena nacional.

Shwob era la palabra poética.
Era la palabra poética que queríamos poner en escena.
"Las palabras que ve el lector no son las mismas que oirá", acierta Joyce.
La escritura vuelve latente la melodía de la palabra, el fraseo de la oración, que antes eran manifiestos. Se confía ahora demasiado en la palabra escrita. Si bien se hereda un alfabeto y sus variables, también se hereda un sistema cantable. Hay que devolverle a la palabra su sonido, su respiración.

La escritura escénica no es literatura, no es letra escrita, es habla escrita. No en vano el teatro es descendiente legítimo del poema oral.
La voz del poema es la voz del lector, así la palabra aleja la voz del autor. Pero el actor tiene la obligación de hallar la voz del texto.
Se lee en voz alta para encontrar la música de las palabras, su sabor. "La música de la lengua debe expresar lo que la lógica de la lengua obliga a creer" nos recuerda nuestro querido Guimarães Rosa. La textura del texto se teje con la voz, con su sonido. (**Textura**, nombre de la rotulación gótica, significaba **tapicería**). El actor debe encontrar la pulsión precisa de las palabras. Pero no es él quien dice las palabras, son las palabras las que dicen el personaje: el personaje es dicho por las palabras.

"Hay que escribir textos irrepresentables".¹
El texto poético es, a la vez, estímulo y obstáculo, incitación y distancia para la puesta en escena, pues ésta no consiste en repetir en voz alta unos significados ya dados en el texto, no es ilustración redundante de signos pre-existentes en la escritura, como tampoco es interpretación, porque interpretarlo sería traducirlo, traicionarlo. Sólo después de la puesta en escena descubrimos que hay tonos, melodías, ritmos, acciones, silencios, que estaban incubados en el texto escrito, y que para nosotros como espectadores empiezan a operar como una estructura de sentido que no podremos separar en adelante sin menoscabo del texto mismo. Es decir, ha operado ya una simbiosis química entre texto y puesta en escena. No es una relación parasitaria sino simbiótica: es una relación de vida dependiente para polinizar el teatro. El texto penetra la escena en un acto amoroso.

Entonces invitamos al Conjunto de Música Antigua de Medellín a participar en el montaje, haciendo música de la época de las Cruzadas. Era la primera obra que dirigía y ya reuníamos en un mismo espectáculo Poesía, Música y Teatro.

¹ Müller

LOS HAMPONES / Jorge Gaitán Durán / 1979

Sabíamos que Gaitán Durán pedía que su obra fuese puesta en escena como una ópera. Pero también sabíamos que un autor inteligente no aspira a una puesta fiel, sino leal. Entonces suprimimos la música que había escrito Luis Antonio Escobar y experimentamos con la poderosa y enduendada voz de bajo profundo de Billy. Abordamos la obra a través de la fusión de teatro con pantomima contemporánea, un intenso trabajo rítmico-musical (heredado de un taller hecho con Luis Bacalov), y una propuesta plástica en donde la composición de las imágenes en el espacio y el silencio, constituían la estructura fundamental de la puesta en escena.

En la presentación de la obra decíamos:

La riqueza poética del texto, que se distancia radicalmente del acostumbrado texto teatral de nuestros autores, constituye, a pesar del tiempo transcurrido desde que Gaitán Durán la escribiera, un nuevo concepto en el acercamiento a una realidad que siempre ha sido abordada desde un ángulo demasiado explicativo y farragoso. Es pues, a nuestro entender, un texto cabal, en donde no sobran diálogos; en donde existe una intención lúdica que marcha a la par de un goce por el espectáculo, y una pequeña parte de la realidad nacional atrapada con la libertad que sólo puede dar un texto crítico que parte de la poesía.

Lo usual sería mostrar el mismo problema dentro de un marco historicista. Lo usual sería una visión chata y simplista de la realidad. A esto se niega Gaitán Durán creando una obra en donde el gesto, la música, el color, se encuentran también con una palabra precisa. Y si la palabra funda y crea, como ya lo señalara Hölderlin, en la obra de Gaitán Durán asistimos a la fundación de un nuevo goce: el hecho claro de que la imaginación no desvirtúa la realidad. En fin, los colores, las líneas que se pierden en la noche, la poesía del espacio, los sombreros Borsalinos tocantes con una posibilidad vestida de cuchillo: Ahí el público podrá avizorar lo más cercano a nuestra búsqueda.

TÉCNICA MIXTA / Samuel Vásquez / 1980

Su título obvio que denota la fusión de varias técnicas, era directamente una ironía a cierta presuntuosa usanza de los artistas plásticos, pues esta obra participó "fuera de concurso" en un Salón Regional de Artes Visuales, y reunió al grupo de artistas plásticos con los actores del grupo de teatro.

Aquí se aglutinaron esculturas, imágenes estáticas compuestas con actores, imágenes subliminales de menos de un segundo de duración, la actuación del grupo de teatro, e imágenes de color proyectadas con luces sobre una gran tela de siete por cuatro metros. El tema de la obra era UN DÍA, del alba a la noche. Por ello y por su

tratamiento fragmentario, algunos la relacionaron con Joyce. Al final de la obra, en la escena del sueño, una gran sábana blanca de 15 por 20 metros, salía del escenario hacia el público hasta cobijarlo completamente.

El poeta Juan Manuel Roca publicó en el periódico *El Colombiano* estas palabras:

“El grupo del Taller de Artes de Medellín nos había creado una larga expectativa desde el montaje de “Los Hampones” del poeta Jorge Gaitán Durán, a mi juicio, compartido con quienes tuvimos la oportunidad de presenciar la obra en el teatro del TPB (Teatro Popular de Bogotá), uno de los montajes más sobrios, más delicados y sugestivos de cuantos haya podido presenciar el teatro colombiano. Hace algunas semanas pude apreciar la obra “Técnica Mixta” en los recintos del Museo “El Castillo”, en compañía de un numeroso público entre arrobadó y agredido por las imágenes de quienes han logrado un lenguaje visual sólo comparable a la poesía, al sueño. Y es precisamente la imagen del sueño la que más ha persistido en mi memoria, y, posiblemente, en las gentes que al salir de la sala se restregaban los ojos como suele hacerse después de soñar con seres funambulescos, surreales. Y es este hecho, el que los espectadores salgan tocados por un halo mágico y onírico, el que nos entrega una obra fuera de todos los lineamientos teatrales a los que se tiene acostumbrado a nuestro espectador medio, y que, para quienes siguen creyendo en obritas lineales, anecdóticas, sin el amplio espectro de matices que posee “Técnica Mixta”, podría constituir una puesta en escena deshilvanada.

(...) Ante obras como “Técnica Mixta”, la ausencia de una crítica es mayor pues sólo se podría hacer un texto poético sobre una obra que es, antes que nada, poesía. Poesía libre de servidumbres y camisas de fuerza. Para eso se necesitaría que quien fuera a ver esta obra hiciera una lectura poética de ella, que quien la mirara fuera, más que un crítico, un lector de sueños, que es donde se instaura la raigambre de la obra del Taller de Artes.

“Técnica Mixta” es una obra que sirve de nexo entre pintura y poesía, entre imaginería plástica y poética, apoyada en el drama y la risa de quien hace, como diría un escritor con fama de crónicopto, “una vuelta al día en ochenta mundos”.

Es a esta presencia del sueño a la que tanto ha invocado el arte desde los simbolistas o los románticos hasta los surrealistas, a la que apunta un arte total, cuya primera propuesta teatral en nuestro país, creo, es esta obra del Taller de Artes de Medellín.”

EL ARQUITECTO Y EL EMPERADOR DE ASIRIA / Fernando Arrabal /
1983

Aunque espectadores y críticos siempre hablaron del refinamiento, poliformismo, sutileza y ductibilidad en la dirección actoral, esta obra contenía un ingrediente plástico que, además de adecuado para la acción teatral, era expresivo y

autosuficiente como obra plástica: Hicimos de todo el teatro un espacio ambiental, un *environment* (quizás el más bello y de mayores dimensiones en la historia del arte colombiano pero del que la crítica y los artistas plásticos nunca se enteraron porque no van a teatro) que abrazaba todo el espacio unificándolo y totalizándolo, y que borraba la división convencional entre espacio escénico y patio de butacas de los espectadores. (No sé si deba... pido permiso para recordar ahora el asombro feliz y cómplice de artistas como Elsa Kwame, Sergio de Camargo, Edgar Negret, Carlos Cruz-Diez, Julio Le Parc, Jesús Soto y Carlos Rojas ante este espacio palpitante). El piso de la sala fue cubierto con aserrín de madera rosada para que guardara unidad de color con la piel de los actores, que actuaban desnudos durante tres horas, con sólo un taparrabos como vestuario. Se preparaba un color igual al del aserrín para pintar una selva (no-naturalista) en las cuatro paredes del teatro, y con tratamiento pictórico desaparecíamos la dura geometría de la arquitectura, diluyendo esquinas y rincones, y desvaneciendo los límites entre piso y pared. Aquí, espectadores y actores quedaban envueltos en un único y mismo espacio ambiental en donde sucedía la obra. Unas guaduas colocadas de piso a techo por todo el teatro daban mayor unidad al espacio, y convertían al espectador en un voyerista de la acción escénica. El rigor por mantener este espacio ambiental nos llevó a rechazar una temporada en el teatro Colón de Bogotá que nos ofreció la escritora Lina María Pérez, entonces directora de Artes de Colcultura (Instituto Colombiano de Cultura), y una extensa gira nacional por los principales teatros del país que nos auspiciaba generosamente el subgerente cultural del Banco de la República, poeta Darío Jaramillo Agudelo, y a tener grandes dificultades en los festivales en el exterior que, con una rigidez inexplicable para eventos especializados de significación internacional, siempre nos ofrecían teatros convencionales, a la italiana, para hacer la obra.

El filósofo y ensayista Adolfo Chaparro escribió entonces:

“...Samuel Vásquez arrastra al lenguaje teatral una sabiduría plástica, reconocida en el medio, y una obra poética que se mantiene más o menos anónima por su propia tiranía formal. El asunto es que sus obras han desarrollado esas dos dimensiones en un terreno como el teatral, tan generoso y abierto a toda clase de concupiscencias simbólicas y formales. (Valga aquí un paréntesis para recrear ese tótem inmemorial que preside la puesta en escena de “El Arquitecto y el Emperador de Asiria”.

Adosando a su tronco alusiones arcaicas del ritual guerrero: el casco vikingo, pero también la versión actual de todo intento colonizador: la nueva máquina de territorialización: la hélice, el jet, la invasión del horizonte planetario).

En realidad el ser pintor y poeta no aporta, en sentido estricto, un saber del oficio de dirección, o en otros términos, no nos garantiza un director de oficio; pero nos entrega a cambio un verdadero creador que puede asumir la responsabilidad sobre la totalidad del espectáculo, de manera que sus propuestas espaciales y puestas en escena van más allá de las convenciones académicas o al uso, y plantean un lenguaje total, singular y coherente que invita a escudriñar los diferentes registros del lenguaje

teatral, como una rejilla intertextual por la que han de pasar los pliegues del texto literario. Por eso lo que sucede en sus montajes más conocidos: El Arquitecto, Severa Vigilancia, Técnica Mixta, Los Hampones, podríamos simplificarlo como un extrañamiento absorbente que sumerge en un espacio y una atmósfera radicalmente desconocidos, tanto para el autor –ese fantasma querido y repudiable que vigila los avatares del texto madre (o padre)-, como para el espectador, hechizado por la conjunción y alternancia de los signos...

(...) A mi juicio la escena irradia una dimensión mágica que va más allá de los efectos vanguardistas y se incrusta en la propuesta plástica de tal modo que llega a ser irreductible en términos ideológicos. Sabemos que hay una distancia operativa y que no hay que confundir aquí lo mágico con lo milagroso. Pero al abrir su radio de conexiones es posible articular esa magia a todo el mecanismo de la puesta en escena, a las situaciones dramáticas, a la variación secuencial y a la transposición continua entre el texto verbal y los lenguajes que van proliferando a nivel coreográfico, onomatopéyico, ambiental... imaginemos por un momento el espacio... el rumor de la materia misma, o sea, el aserrín que invade el espacio, todo hasta las graderías; la selva de trazos impresionistas, abstracta, que zigzaguea detrás de los espectadores; los artilugios de la tramoya que nos hablan como un viejo artesano oculto en su mecánica celeste.

Por eso, aunque la interpretación –magistral- de los actores logra condensar el sentido de la obra, este se plasma a través de una concepción de la puesta en escena en la que el color, la composición cuerpo-ambiente, los materiales utilizados y la textura misma del paisaje escénico tiene importancia fundamental y traduce a nivel simbólico y orgánico el fluido verbal, el cual, considerado en su especificidad, constituye un verdadero reto actoral en cuanto a complejidad semántica, niveles de interpretación que ofrece y por la forma como han sido tramados los distintos episodios de ese contrapunto entre civilización y barbarie representados aquí por la sucesiva relación nativo-extrano; discípulo-maestro; amado-amante; esclavo-amo..."

SEVERA VIGILANCIA / Jean Genet / 1986

En «Severa Vigilancia» hicimos de toda la sala una cárcel. El espacio total de la sala fue dividido en celdas con rejas de hierro, dentro de las cuales actores y público permanecían presos durante toda la obra, encerrados con cadenas y candados. El sonido metálico y duro de las cadenas acentuaba a la escena su atmósfera densa y pesada. Las paredes fueron intervenidas por los artistas plásticos del Taller, quienes grabaron en ellas, a manera de palimpsestos, dibujos pornográficos, calendarios y frases, previamente seleccionadas, que decían de la filosofía tosca, erótica y violenta de los presos. A diferencia del común de los montajes donde se chantajea al

espectador moral o políticamente o se busca su complicidad en el chiste, aquí él era, de entrada, reo. La obra comenzaba en el momento mismo en que el espectador trasponía la puerta. Era requisado, reseñado, sellado en un brazo, conducido uno a uno a una celda en donde era encerrado, hombres y mujeres separadamente. Esta era una experiencia muy fuerte para el espectador a quien, desde que entraba a la sala, se le arrebataba su neutralidad y se le negaba su acostumbrada y cómoda distancia contemplativa frente al hecho teatral, quedando inmerso en las tensiones y devenires de la acción escénica. Tomando los experimentos realizados por los artistas plásticos, el espacio escénico fue concebido como un espacio ambiental que involucraba a todos, y donde la acción teatral, en algunos momentos llegaba a tocar a todos.

Podríamos decir, en el lenguaje de las artes plásticas, que un *happening* sucedía dentro de un *environment*.

La cárcel niega la arquitectura como hábitat, como hogar, y adopta el espacio como cerco, como límite, reemplazando arquitectura por geometría. Como allí el hombre ha sido relevado de sus funciones y de sus necesidades, este espacio es una arquitectura sorda que no da respuestas. Es un marco donde se persigue que no viva ninguna imagen. En el lenguaje corporal el preso renuncia a la economía y eficacia de los movimientos y los convierte en ceremonia. Ceremonia ritual que posibilita la posesión del espacio cercado, creando unos códigos elementales donde el tiempo y el espacio son creados por los movimientos mismos. Se inventa así, con referencias inéditas hasta entonces, una nueva anatomía del espacio que busca dar sentido a un espacio no-significante, llenándolo de señales particulares, de cicatrices, hasta dibujarle una identidad...

Durante toda la obra los guardianes, rigurosos, imponían una estricta disciplina. Y, sobre todo, celosa y enérgicamente, prohibían aplaudir.

EL BAR DE LA CALLE LUNA / Samuel Vásquez / 1989

Habíamos sido desalojados de nuestra sala, después de ocho años durante los cuales nos había servido de laboratorio para la exploración y el ensayo de las más riesgosas mixturas escénicas, de taller para la enseñanza, la experimentación y el aprendizaje de diferentes oficios artísticos, de mesa de trabajo para la búsqueda, el procesamiento y la producción de nuestras obras, y de punto de encuentro con el público cuando las dramaturgias de la creación se reunían con la necesaria y vital dramaturgia del espectador, sin la cual la obra no se cumple.

Entonces, sin un espacio apropiado para ensayar, ni un espacio para presentar nuestras propuestas, imaginamos "El Bar de la Calle Luna", porque podríamos presentarlo en casi cualquier bar, y porque permitía ser ensayada en cualquier espacio por pequeño que fuese.

La obra, concebida para ser presentada en un bar en pleno funcionamiento, integra la orquesta "Clave de Luna" del Taller de Artes al grupo de teatro, en un espectáculo

que, sin ilustrarse mutuamente, participan de la evolución estética que se da a lo largo de la obra.

Aquí se hace estallar totalmente el espacio escénico como ese espacio canonizado reservado exclusivamente para el actor, queda abolida totalmente cualquier diferenciación entre el espacio del actor y el espacio del espectador: Cada personaje es concebido como un espectador más dentro de los espectadores: cualquier espectador puede ser convertido, sin su consentimiento, en un actor más de la obra. Los primeros parlamentos son peroratas naturalistas y confesionales que los actores-spectadores le espantan sorpresivamente, en la mesa del bar, a los espectadores-actores, y que hablan de un aquí y un ahora que de inmediato nos ubican en el Medellín de hoy. Así, sin su anuencia, el espectador queda inmerso en "la actuación" de la obra, sumido en el decurso de la acción dramática.

Paralelo a estos textos naturalistas, la orquesta toca unas canciones tradicionales de la música popular caribe.

La evolución estética de la obra se acelera a partir de la aparición del personaje "el espectador" que, como en un juego de espejos, reduplica al espectador mismo, y que, confesando inocente y abiertamente su ignorancia artística, no oculta el placer que siente ante espectáculos que la culta crítica especializada considera deleznables. En este momento el espectador común padece una empatía descarada con el personaje, y se siente liberado de cualquier responsabilidad crítica o estética frente a la obra a la que asiste...pero los personajes que le suceden, dos sordomudos, que imponen un silencio total (y paradójico) al bar, proponen el mayor reto gestual, plástico, semántico y poético a este recién liberado espectador: ¿qué son esos bellos signos que tejen en el aire de la noche estos dos seres que nos encantan, sin concedernos la más pequeña luz a su misterio? Aquí la palabra lógica ha sufrido un quiebre irreparable, y se desbarrancará hasta el final de la obra... la música la acompañará en su caída, despeñando su evolución hacia una atonalidad perturbante.

Al caer la noche –al caer la obra-, tres personajes absurdos, inimaginables en esta rumba, peregrinos en esta noche, dan rienda suelta a su incontinencia verbal, preocupados de "las extrañas dificultades de una obra maestra para empezar y terminar, porque en realidad una obra maestra no hace eso no empieza ni termina ya que si lo hiciese sería algo necesario y relativo y eso es precisamente lo que una obra de arte no es...", desembuchan un texto escrito según la estética cubista heredada de Gertrude Stein, (plástica y móvil y desmarcada y polifocal y totalizadora) que distancia al público y lo obliga a asumir una actitud-otra, arracional, inédita frente a una pieza teatral, para tratar de aprehender las múltiples señales que emanan desde todos los rincones de la obra, que son los rincones de la noche.

La orquesta también termina en una música compuesta por el grupo según la estética cubista, con su *sonido* polifocal y móvil y desmarcado, que de ninguna manera ilustra ni aclara la acción escénica, sino que, más bien, contribuye generosamente a la confusión general.

En sus notas para "El Bar de la Calle Luna", Adolfo Chaparro dice:

"(...) el Taller de Artes aparece como un ejemplar extraño e indescifrable del arte nómade, pero con las virtudes de cierto y muy singular virtuosismo, de rasgos aristocráticos y exigentes. Da la impresión de una tribu volcada al desierto, resignada a olfatear (con la palabra, la música y el gesto) los oasis de la experiencia desconocida, a través de la cual descubrimos la frontera de los lenguajes, la fusión de las voces, la efusión del actor como el hombre de la acción. Allí se suspenden las referencias estéticas o ideológicas del espectador, los mapas mentales del teatro de la representación, y se abre un espacio poblado de signos en plena floración, en un ahora que penetra el espacio vacío donde se han trazado las imágenes posibles que azuzan la oportunidad de su permanencia corporal, la certeza de su fugaz sustanciación. "Es fundamental un sentido personal de vacío para poder crear."² (...) (...) En esta lógica de la variación expresiva no es extraño que los experimentos del Taller de Artes con el espacio suscitaran el hallazgo de lo que Samuel Vásquez llama el espectador-fisgón (en el "Arquitecto y el Emperador de Asiria"), el espectador-reo (en "Severa Vigilancia") y el espectador-enrumbado en "El Bar de la Calle Luna", su más reciente producción, durante la cual, desprendidos de la sala habitual de ensayos, se vieron lanzados por el destino (y la negligencia oficial) a un nomadismo por la ciudad más peligrosa del planeta, con el propósito de cazar al espectador en la intimidad compartida que propicia el regocijo etílico y hablador de esa soledad imposible que cada noche es ofrendada al bullicio inapresable del bar. Justo esa pasión por lo desconocido, surgida de una duda fundamental, paradójica, acerca de los principios del arte dramático, es la que explica el hecho de que un espectáculo que parece volcar toda su preocupación en la actuación y en la puesta en escena, haya escogido como hilo expositivo la palabra. Es ella la que atraviesa el bullicio de las apariencias y conmina a los demás lenguajes a probar tanto el agujero negro de la repetición como el instante eucarístico de la lucidez colectiva, en el que la verdad, tirada al presente de su configuración escénica, resulta devorada ávidamente, obligada a deshacerse de sus ropajes retóricos para entregarse y entregarnos, en cada acto, la nuez entera de un personaje fundido al destino más próximo del actor. El profesor, el guía de ciegos, el bailarín, la prostituta, el idiota, los sordomudos e incluso el crítico, han tomado el bar como pretexto para inventar un espectador testigo, amante, cómplice, interlocutor y altercador, atrapado en un lenguaje explícitamente teatral pero disuelto sabiamente en un lugar vivido ya en su condición de espectadores-clientes del bar, refugio y a veces último bastión, a donde van a conjurar "la imagen que de sí mismos han echado a rodar" ...hasta que "al fin, toda simulación acaba, cuando el alcohol y el baile baten el polvo de sus alas: nos quedamos con nosotros mismos y asistimos y actuamos el ahora"³. Cada bloque textual, pequeña suite compuesta o elegida especialmente para cada personaje, plantea un diálogo ineludible con el espectador; una inclusión inevitable

² (Entrevista de Guillermo González a Samuel Vásquez. Magazín Dominical 337. Octubre 8, 1989)

³ (Monólogo de Iván, el bailarín).

del espectador en el radio intencional que despliega el dispositivo textual: discute o aprueba al profesor, se hace cómplice condicional del bailarín, amante o censor de la prostituta, siente que el actor-spectador le roba las palabras que alguna vez guardó en relación con el arte, parlotea a trancos el ritmo gesticulador de los sordomudos y, en fin, es uno con el flujo verbal que lo atraviesa y lo pone al filo de la acción, usurpando las comodidades de la contemplación. Lo cierto es que el texto del personaje, ese residuo tipográfico que se reserva generalmente para el análisis dramatúrgico, aquí no ha sido construido para tal fin. Toda textualidad, antes de cuajar como presencia, ha sido birlada al habla cotidiana, transcrita en su versión colectiva, elaborada poética-polifónica-mente, y proyectada en el plano de contenido donde el director ha sabido trazar el mapa de un sentido que ilumina recíprocamente, con sombras gozosas e inquietantes, el Bar, la Vida y el Teatro."

RAQUEL, HISTORIA DE UN GRITO SILENCIOSO / Samuel Vásquez / 2004

Esta puesta en escena, la más reciente producción del Taller de Artes de Medellín, fue cofinanciada por el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá y estrenada dentro del marco de ese Festival. La obra es un texto de Samuel Vásquez que obtuvo mención especial en el Concurso Internacional de Dramaturgia Ciudad de Bogotá en 1999 y publicada por la Universidad de Antioquia.

El texto de la escena número 1, dice:

Cada espectador es conducido uno a uno, por un laberinto sumido en oscuridad plena. El encapuchado que los conduce enciende un fósforo de vez en cuando para iluminar algunos pasajes. Se transita por diversas atmósferas: pisos blandos, duros, de hojas secas, de cascajo, de aserrín, con charcos, paredes húmedas, techos que gotean, escalas, puertas que hay que abrir y cerrar al pasar, techos tan bajos que obligan a gatear. Durante el umbrío tránsito se perciben agudos olores.

Al fin, bajando por graderías muy inclinadas el espectador podrá ver, desde arriba, el espacio escénico: un cuartucho de dos por tres metros, allá, abajo.

(Las escenas de los plagiarios, afuera de este cuartucho, sucederán arriba, en un nivel superior al de los espectadores, y detrás de ellos obligándolos a asumir distintas actitudes corporales).

El historiador y crítico de arte Álvaro Medina dice que después de recorrer el laberinto y acceder al espacio escénico no harían falta los actores porque ésta es ya una obra plástica de significación.

El escritor Pablo Montoya escribió, para su presentación:

"El día en que decidí escribir sobre Raquel, la pieza de teatro de Samuel Vásquez, tropiezo con la huella de nuestra desgracia cotidiana. Llevo el libro en la mano. Es liviano. Casi un opúsculo frágil. Pero es tanto el peso del drama de Raquel que se siente uno como un atlas cuya carga es invisible. Desciendo en la estación Parque de Berrío. Voy a las librerías del sector tras libros o revistas que me ayuden a delinear

mejor las palabras de este texto. Hay un diálogo en Raquel que recuerdo cuando atravesé el parque: "-¿No oyes nada? -No. -Algo está pasando. -Sí, algo pasa. -Hay que actuar." Entonces los veo. Construyen una especie de cerco que cualquier brazo fuerte desintegraría sin mayor problema. Me detengo para saber este silencioso mitin por qué protesta. Son todos ellos, o ellas más bien, personas mayores, ancianas para mejor decirlo. Sostienen fotografías de secuestrados y desaparecidos. Son sus esposos, sus hijas, sus hermanos, sus nietas, sus primos, sus amigas. ¿Dónde están?, pregunta esa escueta muchedumbre de muchos años. Devuélvanoslos, los queremos en casa, con nosotros, siguen diciendo. Y no gritan. No tienen altoparlantes. Y son demasiado viejos como para que sus voces se escuchen más allá del atrio donde están. Es una manifestación lábil. Pero la impresión es falsa. Hay algo en las miradas, en sus dolientes frases de murmullo que podría resistir la más fuerte represión, los alegatos más ruidosos o la indiferencia y el silencio más desalentador. Están ahí, al frente de la iglesia de La Candelaria. Acaso porque es el sitio más central de Medellín. O porque Dios podría escucharlos mejor que las instituciones democráticas. Protestan cada semana. Piden que la pesadilla de ellos y de Colombia cese. Que la esperanza por fin llegue y su luz defina el rostro de Raquel y de todos los secuestrados y desaparecidos.

Raquel, historia de un grito silencioso no supera las 50 páginas. Es el relato commovedor, y no la espectacular noticia, de un secuestro. Pero Raquel no está hecho de un discurso narrativo aunque haya en él unos eventos a los cuales el espectador asiste. Y no podría decir tampoco, con la débil confianza que esta expresión genera, que es una obra de teatro. Raquel es, por encima del andamiaje de las escenas con sus diálogos y monólogos, un poema. Su esencia se enraíza en la escritura poética. Los desgarramientos y los hallazgos íntimos de Raquel están forjados con esa sustancia imprecisa y vasta con que se hacen los sueños donde amor y odio, opresión y libertad, muerte y nacimiento se abrazan.

"Es difícil cantar entre los muertos", dice Vásquez en una de las entrevistas que se le han hecho. Pero acaso es más difícil hacerlo entre miles de secuestrados y desaparecidos que, en realidad, son muertos en vida. Por esto Raquel obedece a la más genuina necesidad del artista que intenta crear en tiempos oscuros. Raquel, que es una obra cimentada en el silencio, habla en un país donde lo esencial de su historia y sus dramas permanece callado.

La voz de Raquel es silenciosa. Es un grito interno. Un reclamo hecho desde el encierro. La dimensión de su protesta conduce a ese grito que persiste cada día y sale de todos los calabozos que podríamos señalar y de aquellos otros que la conciencia atormentada del escritor sitúa en cualquier coordenada física y espiritual de Colombia. Es un grito que, por su misma condición, remite al grito de Munch. Ese grito emblema de una época que apenas presentía el horror de guerras que nosotros ya hemos bebido hasta la desolación y la impotencia. Raquel padece la agresión física. Padece otro martirio tal vez más atroz, el de saberse sola y completamente

cercenada de su medio afectivo. Raquel es víctima de un conflicto político que le parece absurdo por el modo en que se manipula y sigue culminando en la intolerancia y en el uso de más violencia. Pero Raquel no sabe si será asesinada. No sabe si su familia pagará el dinero exigido. No sabe si tras su secuestro hay un engaño vil. Sospecha que su muerte no hará parte de ninguna causa honorable. Y que sus justicieros son resentidos muchachos, equívocos y opacos. Y, sin embargo, Raquel es capaz de decir en los instantes de más dolor: "La fe es una vieja leprosa que insiste en besarme".

La fe de Raquel evidentemente no es la patria. Para todos los secuestrados civiles que hay en Colombia, la patria es un sin sentido. Un campamento en el desierto, así define la patria un texto tibetano. La patria es la infancia siguen diciendo los viejos poetas. Ella habita, para Vásquez, la lengua. En "Calcado del silencio", una lúcida reflexión sobre el papel de la poesía en tiempos de guerra, Vásquez considera el castellano como el único sitio donde los colombianos no nos sentimos extranjeros. Una soberanía maravillosa, la lengua, dentro de un Estado criminal y una concepción de la nación que arrastramos como jirones vergonzosos desde que ella existe. Raquel, encerrada, reconoce en la palabra su mejor escudo. Ella es ese hogar que se edifica al borde de los abismos. Con ella Raquel se despoja de todos sus miedos para cubrirse de pronto con el velo de sus sueños.

"¿Mi palabra recobrará su voz algún día?", escribe Raquel al inicio de su diario. Y su última frase es: "He perdido mi sombra". Una pregunta que surge como esperanza. Una confirmación que mide la oscuridad donde habitan los secuestrados y la vigilia de quienes aún los esperan. Pero Raquel así pierda su sombra, ésta se engrandece con su palabra representada. El grito de Raquel es un resplandor de penumbra. Una dolorosa luminiscencia útil para quienes viven en geografías de horror.

Un teatro poético. Raquel lo es desde su puesta en escena, que está concebida como una pieza musical, hasta el diario de su protagonista cuyos fragmentos se nos leen. Un teatro poético. La expresión se convierte en un fantasma si quisieramos rastrearla en el horizonte del teatro colombiano. Se podría decir, si separamos Los hampones de Jorge Gaitán Durán, que no existe entre nosotros. El nuestro ha sido, en su corta historia, un teatro adormecido por el costumbrismo, estremecido pero imaginativamente paralizado por los credos políticos de izquierda, caóticamente fragmentado por lo experimental. Un teatro, en fin, que ha ignorado uno de los principios poéticos sobre los que trabaja Samuel Vásquez: hacer un teatro que muestre lo invisible y haga posible su percepción.

Hacer poesía a partir de un acto insensato. La propuesta, sin duda, no es nueva. Es tan antigua como Homero, quien hace de la absurda guerra canto memorioso. Pero el logro de Raquel, por supuesto, no reside sólo en este rasgo. Su pálpito poético se presenta de manera dual. Por un lado penetra en un mundo donde todo está inmerso en el presagio, en la intuición, en el sueño, en el temor, en la evocación; y, por otro,

acude a un montaje en el que el director debe responder a las difíciles exigencias poéticas que supone la obra.

Acaso la principal sea la representación del silencio. Éste y no otro es el eje que sostiene a Raquel. Es la razón de ser de su atmósfera. Siete de sus escenas exigen del silencio toda su desnudez. Desde el inicio la obra, como experiencia leída y experiencia representada, se incrusta en el espectador desde esa otra cualidad del lenguaje que aquí realza la protesta y la acusación. Susan Sontag dice que entre las varias aplicaciones del silencio en el arte, existe la de ayudar al lenguaje para que logre su máxima integridad. Las palabras, los ambientes, los dramas se ponderan más cuando se entrometen en ellos largos silencios. En Raquel se sigue esta circunstancia señalada por Sontag: "A medida que disminuye el prestigio del lenguaje, aumenta el del silencio." Pero Vásquez también nos remite a Mallarmé. Como el poeta francés, piensa que es necesario que la poesía desbloquee con palabras una realidad atestada de ellas mediante la creación de silencios en torno a las cosas y a los hombres.

Por tal razón representar esta obra es tan difícil como tocar uno de esos movimientos lentos de Mozart, Schumann, Satie o Párt donde es menester, para expresar toda la carga emotiva contenida en pocas notas, la mayor técnica posible. Pienso, por ejemplo, en la escena en que Raquel y plagiario se recelan. Pienso en esas cosas triviales que Raquel hace en la soledad de su encierro. Pienso en los diálogos minimalistas de los plagiarios: palabras de una sencillez aparentemente inofensiva, pero dueñas de una perplejidad que profundiza el drama no sólo de la secuestrada sino de quienes secuestran.

El de Raquel es un silencio que, al existir en escena, se palpa y se vuelve lacerante huésped del espectador. Raquel no sólo está a nuestro lado -en el auditorio es tomada por los plagiarios-, sino que puede ser cualquiera de nosotros. Somos nosotros quienes podemos vivir esa agria posibilidad de no saber, durante días, nada del cielo, nada de ese tiempo donde hay sol y luna. Raquel además habita, y tal es su logro más exasperante, la realidad del espectador desde una particular circunstancia: sugerir que el director del montaje es quien idea el secuestro. Un director que, por el juego del teatro mismo, espejo espantoso y magnánimo, puede ser también cualquiera de los espectadores.

Y es aquí en donde reside otro de los atributos de la obra. Mediante la intervención de actores y el director en escena, Raquel cumple un doble objetivo. Representa un secuestro y, al mismo tiempo, plantea una reflexión desgarradora sobre qué es hacer teatro en un país asediado por la locura de los hombres.

¿A qué quiere conducir Vásquez con este sagaz e incómodo artificio? Sin duda a que la pieza de teatro transcurre en escena y en el auditorio. A esa convicción estética de que el espectador debe ser el activo centro ineludible. Sin duda a que los desgarramientos, por accidentales que sean, son siempre de nuestra incumbencia. Sin duda a que el drama de los desaparecidos y secuestrados en Colombia es responsabilidad finalmente de todos nosotros.

Raquel no es una obra que se actúa para el silencio y el olvido, como cree uno de los plagiarios. Raquel sucede, se hace tiempo visible en la escena, para dar testimonio de algo irreversible que nos marca marcando así la historia. No es difícil concluir en qué consiste ese algo. Pero es el espectador quién habrá de definirlo en medio del estupor silencioso.

Raquel propone un doble silencio. Ese que hace del infortunio del otro una íntima realidad compartida por el espectador. Y no del todo secretamente, pero tampoco de manera escandalosa. Y está ese silencio ejemplar que a veces es necesario mantener cuando se pretende escribir sobre una de las grandes heridas que tajan a Colombia. En este sentido obras como Raquel apuntan a otra estética, a otro modo de observar, de nombrar lo que se llama periodísticamente la realidad nacional.

La presencia de Raquel es de una importancia suprema en la literatura colombiana. Frente a la fascinación espectacular que la violencia ejerce sobre nuestros actuales escritores, ante esa narrativa trivial en que se mezclan sicaresca y novela negra, al lado de esos planos personajes -el sicario, la miliciana, el paramilitar, el guerrillero, el mafioso, los altos mandos del ejército y la policía, los políticos, etc- que representan los males del país, Raquel aísla y señala un camino. Y no sólo porque aquí se reclama la voz de la víctima, aquella que, como dice Claudio Magris, encarna la verdad pereciendo y desapareciendo de la historia, sino porque en la obra se plantea una problemática -la del secuestro- de un modo más complejo y más sugerente, más hondo y doloroso."