



# DRAMATURGIA Y PERFORMANCE: EL TEATRO ES EL TEATRO Y EL *PERFORMANCE* ES EL *PERFORMANCE*

Artículo de reflexión

INVESTIGACIÓN

**Fernando Duque  
Mesa**

[fernandoduquemesa@hotmail.com](mailto:fernandoduquemesa@hotmail.com)

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Investigador teatral, docente de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y actor egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Trabajó como investigador en el Taller Permanente de Investigación Teatral, dirigido por el maestro Santiago García (1983-1993). Ha publicado: *Investigación y Praxis Teatral en Colombia* (1994), *Antología del Teatro Experimental en Colombia, Tomo I* (1995) y *Santiago García: El Teatro Como Coraje* (2004).

### ABSTRACT

Regardless of how mobile and fragile the frontiers between theatre and performance are in their upholding of time and space, there are essences and distinctive features that remains in both of these worlds. It is necessary to make concrete, distinctive and precise categories for each language, as one thing is one thing and another thing is another thing: dissimilar artistic objects belong to different artistic languages, bearing in mind Aristotle's maxim that claims that different things deserve different judgments. Performance abecedaries can assimilate other abecedaries for dramaturgy.

### KEY WORDS

Dramaturgy, performance, distinctive features, theatre, not-theatre.

### RESUMEN

Por más móviles y frágiles que sean las fronteras entre el teatro y el *performance* en su sostenimiento entre el tiempo y el espacio, hay *esencias y rasgos distintivos estructurales capitales que se mantienen y no se pierden*, en ninguno de estos dos mundos, a no ser que otros, deliberadamente, quieran hacerlos perder, extraviar (*tergiversar una cosa por otra, para darnos gato por liebre, o querer tomar los rábanos por las hojas*). Pero lo cierto es que es necesaria esa posibilidad real de *distinción y precisión clara y concisa de lenguajes*, porque una cosa es el rojo y otra completamente diferente es el amarillo: *a objetos artísticos distintos corresponden lenguajes distintos*, decimos partiendo de la máxima de Aristóteles que expresa: "a cosas distintas, juicios distintos". Así como tenemos unos abecedarios del *performance*, también tenemos y podemos asumir otros abecedarios con respecto a la dramaturgia.

### PALABRAS CLAVE

Dramaturgia, *performance*, rasgos distintivos, teatro, no-teatro.

## Introducción al problema

Tengo una preocupación bastante grande, una inmensa duda, no ahora, sino desde hace bastante tiempo, más exactamente desde mediados de la década de los ochenta del siglo XX, cuando se empezó a llamar a muchas manifestaciones *dramatúrgicas, teatrales* (¡cómo les parece!) —venidas desde campos muy diversos y distantes las unas de las otras, en especial cargadas de no pocos elementos de las artes plásticas, de la danza y de la danza-teatro, la música, la arquitectura, así como atrincheradas, en ciertas ocasiones, en las fuentes del *multimedia*, y no menos interesadas en las representaciones dramatúrgicas, es decir en las puestas en escena teatrales (ya sean éstas de sala o en invasiones del espacio público, teatro de calle o teatro callejero), o concomitantes con las instalaciones, entre otras—, denominándolas y amparándolas bajo la etiqueta y la gran carpa de *Performance*, así con mayúscula y todo, usando la palabra con bastante *irresponsabilidad*, y no menos *ligereza*, para validar, así como para “valorar” (ojalá lo hicieran con *rigor* y de verdad) y para *legitimar* (la palabra de moda), absolutamente todos aquellos discursos que limitan o tienen sus fronteras, cercanas, invadidas o inmersas en otros lenguajes, en especial con respecto al teatro, lo cual se ha venido constituyendo y consolidando en una auténtica falsificación a nombre de lo que *no ha pretendido ser, ¡jamás!*, en la gran mayoría de las oportunidades: porque una cosa es una cosa, y otra cosa es otra cosa... ¡Y nadie dice nada, absolutamente nada!

En razón de esta preocupación matriz sobre el teatro y el *performance*, donde se *entroncan*, o parece que se *entroncan y/o se relacionan*, pero donde al tiempo se pueden también *cruzar y enriquecer*, como de la misma forma se *alejan, distancian* sustancialmente, desde las *tensiones* estético-formales (cuando, por ejemplo, tienen lugar las posibilidades operativas de *los códigos dramatúrgicos con los códigos plásticos*, y viceversa); puntos del cruce o de los descruces, que es donde justamente radica en esencia el gran caudal raizal del problema que felizmente, hay que decirlo, nos convoca aquí y ahora.

Tarea poco fácil o cómoda, terreno bastante pantanoso y no menos incierto, en medio de tanto carnaval

postmoderno de ligerezas (*Mundo de la Light*). Pero en virtud de ese caos y a veces aparente azar, se constituye un laberinto exquisito y provocador para muchos, finalmente, si se quiere, muy interesante, pero donde a la vez, de seguro, estará la gratificación por la investigación llevada a cabo (si se hace con toda la pólvora), con el propósito de buscar *delimitar* y en especial de *precisar conceptos*, pues, aunque los conceptos tienden a ser cada vez más “*móviles y frágiles, más inestables*” en su sostenimiento en el tiempo y en el espacio, hay *esencias y rasgos distintivos que se mantienen y no se pierden*, a no ser que otros deliberadamente quieran hacerlos perder, extraviar (*tergiversar* una cosa por otra, o querer tomar los rábanos por las hojas). Pero lo cierto es que es necesaria la posibilidad real de *distinción clara y concisa de lenguajes*, porque a *objetos artísticos distintos, corresponden lenguajes distintos*, decimos partiendo de la máxima de Aristóteles que expresa: “A cosas distintas, juicios distintos”.

Sabemos que los respectivos lenguajes artísticos que articulan todas aquellas manifestaciones de carácter eminentemente *teatral, dramatúrgico* —donde si bien los límites, como las fronteras artístico-estéticas son nubladas, borradas, “superpuestas”, “confundidas”, rotas, trasvasadas, distorsionadas y fracturadas intencionalmente, cada vez más y más, por las intenciones de diversos autores— se desenvuelven al tiempo con mayor movilidad, velocidad e hiperinflación de fragmentación, así como hiper-micro fragmentación. Aún así, en estas condicionadas situaciones extremas contemporáneas, tenemos que saber muy bien (aún más, precisamente), *cómo buscar hacer claridad y justicia al respecto*, empezando, naturalmente, por la misma palabra *performance*, que sirve para todo, por todo y hacia todo, como la lámpara maravillosa de Aladino, gracias su gran variedad de acepciones, de interpretaciones, adaptadas para cada quien, con su respectivo soporte práctico, que muy raras veces tiene su soporte *teórico* en voz de quienes nos echan... ¡unos carretazos de culebrero de pueblo! Este hecho ha dado lugar a las más diversas posturas y lecturas, según la mirada estética y cultural que cada quien tenga, con sus respectivos intereses u objetivos particulares inocultables de por medio (su arsenal subjetivo). Pero también podríamos asumir lo mismo con respecto a la dramaturgia, de la que tenemos cientos y cientos de concepciones y po-

sibilidades, así como de definiciones, según la óptica y el cristal desde los cuales se mire: no obstante, aquí las cosas son más claras y precisas. Aquí estos brujos sí se esfuman...

Esta actividad *artística* del *performance* nunca es teatro. El *performance* como manifestación artística es más un asunto, una cuestión que se *desprende orgánicamente del sistema de las artes plásticas*, su cuna natural siempre fue esa, y su matriz siempre ha estado allí; aunque claro, como actividad inquieta y móvil, escarba, pervive y usufructúa en gran medida de las rentas del teatro y de otras artes representativas circundantes y cercanas; así como también el teatro se viste, se arropa y se fuga envuelto en las formalidades de las artes plásticas, pero habiendo comenzado por la matriz teatro, por ser teatro, punto que veremos más adelante. Pero en realidad, quien en verdad se haya tomado la molestia de investigar, tanto el teatro occidental como el oriental, así como sus relaciones ricas y complejas con las artes plásticas, habrá de saber, es decir de *encontrar*, que el teatro no es el *performance*, y viceversa: el *performance* no es el teatro. Aunque uno y otro se pueden *nutrir mutuamente* (reiteramos), se pueden enriquecer y complementar, como dos personas que se aportan mutuamente arsenales de ideas, pero sin perder *nunca* la perspectiva de cada uno, *sus particularidades, sus propias identidades*, que las tienen, muy a pesar de otros, por más *hibridaciones* que posean uno y otro lenguaje, *hay huellas y rasgos tangibles e intangibles que no se pierden nunca* en el horizonte. Sobre este piso estará la base del presente trabajo.

Por tal razón, también tenemos que poseer la claridad, la lucidez meridiana para saber percibir, muy bien, si ese fenómeno artístico que se nos presenta llamado obra de arte X, es teatro en mayor medida, por lo cual debemos hablar de teatro (con elementos *performánticos*); pero si prima el mundo de las artes plásticas, no tenemos que titubear en hablar de *performance* con elementos teatrales, *dramatúrgicos, dancísticos*, etc. "Al pan pan y al vino vino", dice un sabio adagio popular.

A nadie le hace daño, ni le da indigestión, *precisar* dentro del campo de las posibles y factuales conceptualizaciones del arte si ello es teatro o si es *parateatro*, como el *performance*. Sin embargo, parece que algunos, que

no *investigan*, no sienten la necesidad de hacer estas claridades, de diferenciar bien el asunto, las fronteras entre la dramaturgia y la no dramaturgia (el no teatro). En especial cuando el *performance* se ha vuelto algo muy elegante y bien aceptado, no poco *esnobista* por cierto —como si fuera la última moda (*démodé*, de hace casi cuarenta años...)—, quienes se creen muy "innovadores" y lo ven como algo muy *in*, posudos y pseudo apocalípticos, quieren hacer de él (el *performance*), no sólo el ombligo del mundo del arte, lo *último* y lo *único válido* de la vanguardia y/o de la postvanguardia... ¡Todo lo que él lamentablemente no es!: teatro. Todo esto porque es justamente con el teatro con quien él necesita "¿competir?", o a quien necesita "¿destru- zar?", "¿desbaratar?", según sus "¿manejadores?". Porque el *performance*, lo sabemos desde hace décadas No es Teatro; pero sí algo *parateatral*, una forma tan arcaica como nueva, que deviene, según algunos, de los rituales, los ceremoniales. Así parece haberlo advertido Jerzy Grotowski, cuando habló de *El Performer*.

El *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas. (Grotowski, 1993: 78-81).

Cuando Grotowski dice que "El ritual degenerado es espectáculo". ¿Se está refiriendo al *happening* y al *performance*? Pensamos que no. ¿Se está refiriendo entonces al teatro de su época, el teatro tosco, carnavalesco o festivo, el teatro popular en general? Pensamos que sí. Consideramos que nunca los géneros se han constituido como formas puras, sino siempre, por el contrario, como formas preñadas de otras múltiples fuentes que les dan "unidad" y sentido "total", cabal dentro de esa hibridación, pero desde donde también se *particularizan*, hasta conseguir su identidad, chiquita, fea, maltrecha, discutible, pero su identidad en fin. El último rincón del mundo de la existencia de los géneros son las escuelas, porque por ellos es que *debitan su enseñanza*; si no fuera así, todas estas "pedagogía y metodologías del arte teatral" que manejan, se les

caerían al piso... Una pedagogía y una metodología que se descomponen y se desbaratan a diario, pero eso no lo notan.

Y mucho tiempo atrás, antes que Grotowski, en unas reflexiones publicadas en mayo de 1961, en la revista norteamericana *ArtNews*, Allan Kaprow hablaba del *happening* como “exorcismo colectivo”, y ante su auto-pregunta: “¿Intenta por ese medio [el *happening*] reintroducir la magia para combatir el esteticismo no significativo de la pintura en boga?”, él respondía: “Sí, aunque el *happening*, sin embargo, no es un lenguaje fundado sobre una tradición pictórica, poética o hermenéutica precisa”. Hay siempre una inasible diferencia de método entre la magia y el arte. Marcel Mauss, por otra parte, ha respondido de antemano a nuestras preocupaciones al decir:

Los ritos mágicos y la magia en su totalidad son, en primer lugar, hechos de una tradición. Actos que no se repiten no son mágicos. Actos en cuya eficacia hay todo un grupo que no cree no son mágicos. La forma de los ritos es eminentemente transmisible y está sancionada por la opinión. De esto se deduce que actos estrictamente individuales... no pueden ser llamados mágicos. (Mauss, 1959)

Y remata Allan Kaprow: “Así, pues, el *happening* no es un ritual mágico” (citado en Lebel, 1967: 38-39).

## **El *performance* como agujero negro: al que le cabe todo y de todos...**

Hoy en día podemos encontrar múltiples definiciones del término *performance* en el lenguaje corriente, una especie de máquina loca de diversas acepciones de la más indistinta índole, una tras otra, una tras otra, una tras otra, que hoy en día tienen lugar en el mundo *para un conjunto de actividades muy distintas y distantes unas de las otras*: desde los rituales y ceremoniales de culturas primigenias olvidadas en el mundo (sólo en Colombia tenemos 82 culturas olvidadas, es decir mínimo 82 rituales o ceremoniales), pasando por las operaciones o *actuaciones* que lleva a cabo: un procesador de palabras o computadora; quien adelanta una participación atlética jugando (por fuera) o en un estadio un partido de fútbol, béisbol, basketball, etc.;

quien ejecuta una serie de *operaciones acto* dentro de una vitrina, o en un Espacio No Convencional, como un acto *plástico* dado por un pintor, una actriz o un actor, hasta escenificaciones *teatrales* realizadas por diferentes conjuntos escénicos.

El director teatral Richard Schechner —director y fundador del Performance Group, y de muchas otras agrupaciones de distinto tipo, y quien viene del mismo movimiento teatral vanguardista norteamericano, muy ligado a la vertiente del llamado Tercer Teatro (y contradictor, en muchas ocasiones, y con bastantes argumentos sólidos, de las posiciones adoptadas por el director italiano del Odin Teatret, otro de los gestores de esta vertiente, junto con Eugenio Barba)—, nos da (como signo paradigmático de este caos, como “algo muy curioso, qué extraño y qué coincidencia”) en su importante libro *Performance: Teoría y Prácticas Interculturales* (2000), una diversidad de manifestaciones que caben dentro de las definiciones o acepciones del término *performance*. Al respecto, nos suelta estas perlas:

Un modo de comprender la escena de este mundo confuso, contradictorio y extremadamente dinámico, es examinarlo “como *performance*”. Y eso es precisamente lo que hacen los estudios de la *performance*. Los estudios de la *performance* utilizan un método de “amplio espectro”. El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza y la música, pero no se limita a ellos, comprende también los ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; *performances* de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como chamanismo); los medios de comunicación. *El campo no tiene límites fijos.* (Schechner, 2000: 12)

Esta actitud tan deportiva de los estudios del *performance* —que utilizan un método de tan “amplio espectro”, es decir: un *disculpómetro* para todo, donde atentamente aquí metemos todo lo que queramos y no respondemos por nada...—, es uno de los hechos que, a mi real entender, convierte al término *performance* en

una acepción en la cual cabe y es posible todo, absolutamente todo..., como una especie de permanentes insatisfechos Agujeros Negros —de los que habla el científico inglés Stephen Hawking en *Historia del Tiempo*— a los que les cabe todo, tragándose, en su festín rabelaisiano, carnavalesco, si es el caso, el Universo entero que le pongan en frente de su boca para desaparecer, y los que quieran seguirle mandando por anticipado...

Un asesinato sería un *performance*. Por lo tanto, en este específico contexto, el término *performance* ya no nos dice nada, ni nos hace justicia de nada..., simplemente declarémoslo Dios (*God*), que está en todas partes, y se acabó el asunto. Hecho que se vuelve maravilloso para armar todo género de confusiones, de caos, no precisamente artísticos, ni muy saludables..., no exactamente muy esclarecedores...

Aunque sí sabemos que el *performance*, como su padre, el *happening*, son una rama más de La Teoría del Caos como lo expuso Benoît Mandelbrot (1993) en su maravilloso trabajo *Los Objetos Fractales*, lugares donde caben todas las posibles contingencias, los azares, los caprichos estético-formales sobre cómo se han constituido, caprichosamente, por ejemplo: Los Cráteres de la Luna, La Distribución de las Galaxias, Los Modelos del Relieve Terrestre, La Geometría de la Turbulencia, Las Intermittencias Relativas, etc. El asunto del *performance* nos sirve para recordar aquel mito del Dragón insaciable que refieren muchas culturas, quien se traga, se come todo: tal parece que esta sociedad sigue necesitando fabricarse Supermanes... que hagan de todo y sirvan para todo, con absolutos poderes.

Es muy extraño, y además digno de muchas sospechas (y de muchas otras cosas más ...), ver que en su libro Richard Schechner no se interesa por *delimitar, marcar, precisar* y establecer claras *diferencias analíticas* con aquellas manifestaciones que tienen un carácter *esencialmente teatral*... Pues el teatro es el teatro, aunque llegue a estar infestado de elementos del *performance*, a tener sus respectivas vinculaciones con él, y viceversa. Aunque el *performance* también llegue a tener elementos dramático-estéticos del arte teatral, ya que es normal que los tenga (lo anormal sería que no los tuviera, eso sí sería demasiado raro). *Pero todo no puede ser al mismo tiempo todo: tanto Teatro, Teatro*

como *Performance, Performance y/o Performance Performance y Teatro, Teatro...*, es decir, dos lenguajes que jamás han aspirado a ser..., sencillamente porque se "parece" al teatro, o porque "es que es como el teatro...". Entre ambas tendencias del arte, entre ambas disciplinas, una de ellas debe *privilegiarse*, primar sobre la otra, debe haber una *preeminencia*... El brandy se parece al ron en su coloración, en su densidad líquida a primera vista, y hasta en su olor, y ambos están hechos con alcoholes..., luego, es más ron o es más brandy; así como la cerveza se parece en su color y densidad al whisky..., pero ¿a quién se le ocurre decir, en cada caso, que son lo mismo? Así son de *absurdos* estos "críticos e investigadores" del teatro y de las artes plásticas...

### **La praxis de la primera parte de la fórmula de Rossi-Landi: Desde el Teatro (T), hacia el No Teatro (NT), y de éste al Teatro (T) en la búsqueda de la dramaturgia, a través de La Denuncia**

Existen ejemplos muy interesantes que nos puede ayudar a clarificar más aún este planteamiento semiótico-teatral de Ferruccio Rossi-Landi<sup>1</sup> paso a paso, es decir, descomponiendo en el tiempo y en el espacio "todo" el pensamiento que subyace condensado detrás de esa fórmula, aparentemente muy simple, hallada por el semiólogo italiano (un asiduo espectador teatral), observando el hecho de la creación artístico-teatral como un *proceso* o como un *procedimiento* (como decía uno de los formalistas rusos, Viktor Shklovski), donde se cumplen todos los pasos, todos los procedimientos o

<sup>1</sup> Un primer acercamiento a estos planteamientos de Rossi-Landi estuvo dado por Enrique Buenaventura, en varios textos donde se describe en general el procedimiento dialéctico con respecto al teatro y a los géneros literarios, pero sin entrar a dilucidar paso a paso la fórmula referida, ni el asunto que aquí abordamos de las relaciones entre teatro y *performance* (Buenaventura, 1980). Más adelante, el tema de la fórmula es tratado por Santiago García, de una forma más sintética, en su libro *Teoría y Práctica del Teatro* (García, 2000: 17-47). Así mismo, puede consultarse Oliva y Reverté (coords.) (1996: 69-90), aunque no se aborde la fórmula de Rossi-Landi con respecto a la relación Teatro vs. *Performance* en particular, que aquí estamos tratando. Véase además Fernando Duque (ed.) (1995), trabajo en el cual empleamos la fórmula de Rossi-Landi para hablar de lo que es el Teatro y lo que es No Teatro: El *Happening*, el *Performance*, la Cuenta-ría, el *Multi-Media*, etc.

pasos del planteamiento de Ferruccio Rossi-Landi. Como uno de estos ejemplos, podemos tomar una obra colombiana que conocemos bastante bien, tanto en el proceso de gestación de su escritura, como en su proceso de puesta en escena. Nos referimos a *La Denuncia*, elaborada en su textualidad en 1973 por Enrique Buenaventura (1974; 1997), y de creación colectiva, representada por el Teatro Experimental de Cali (TEC) durante el mismo año, bajo la dirección del maestro Helios Fernández de Pablo, gran actor y director español de origen catalán, “quien estuvo siempre a la diestra de Enrique Buenaventura” (según Jacqueline Vidal). Con esta pieza, el grupo comenzó a configurar, en forma paulatina pero segura, el que vendría a ser el “Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del TEC” (1975), comúnmente conocido como “El Método del TEC”.

Para la elaboración de *La Denuncia*, se partió ante todo de un *interés teatral* del grupo (T), que se *antepone* o *enfrenta* al tema de La Matanza de las Bananeras, ocurrida en Ciénaga (Departamento del Magdalena) en 1928, y que consistió en convertir el tema en imágenes teatrales —que ya había sido tratado muy bien en la pieza *Soldados*, por la Casa de la Cultura (hoy Teatro La Candelaria), que la había llevado a escena, en forma pionera en 1966, con dramaturgia y dirección de Carlos José Reyes, basada en capítulos de *La Casa Grande* de Álvaro Cepeda Samudio. El montaje de esta pieza por parte del TEC fue el punto de partida teatral de este grupo para su segunda versión en 1968, así como otras investigaciones profundas hechas luego para las diversas versiones venideras de *Soldados*, cinco en total, realizadas por el grupo caleño, además de la sexta, que sería la de Carlos José Reyes con la Casa de la Cultura, de la cual comenzó a servirse Buenaventura y su gente desde esa época.

De tal manera, para *La Denuncia* se toman aspectos no considerados en *Soldados*, en especial el tema de la huelga, en el cual se hizo gran énfasis, y que había sido previamente señalado y solicitado al unísono por muchos de los trabajadores ancianos sobrevivientes de las atrocidades de La Matanza de las Bananeras que vieron la obra; y sus observaciones eran certeras, pues el tema no aparecía en *Soldados*. El TEC, consciente de esta verdad de a puño, expuesta con toda claridad

por los obreros, aprovechó además la gran cantidad de material documental almacenado que no había sido utilizado —crónicas, entrevistas, declaraciones, discursos, polémicas, comunicados, arengas, poemas, fotos, etc.—, es decir, todo un No Teatro (NT), pero en el que subyacían ricas potencialidades *teatrales* por desentrañar por el dramaturgo, el director y los actores en la escena. Entre esos materiales documentales de reserva se encontraba el debate político que había iniciado en 1928 el caudillo liberal, Jorge Eliécer Gaitán<sup>2</sup> y otros políticos progresistas del Congreso de la República, luego de los atroces acontecimientos, materiales que se sumaron al *corpus investigativo* evidente de este No Teatro en cuestión (NT).

Y se le dice No Teatro porque el *corpus* en sí mismo, *solo*, *no se constituye todavía en teatro*, en *representación teatral* ante los espectadores: únicamente es un conjunto muy valioso de *información*, *no más*, pero del que puede brotar más adelante el teatro y su teatralidad, siempre y cuando se tenga en primera fila de las *intencionalidades* de los creadores-autores (el grupo, el núcleo, etc.) el hecho de hacer *teatro*, que brotará —así como de la misma manera de la dureza de la roca puede fluir el manantial de agua fresca y nueva, como en el mito bíblico de Moisés y su varita; o como cuando un escultor no sólo selecciona el inmenso bloque de mármol o de piedra en unas canteras, y dice, señalando el material: “Aquí está la escultura que tengo acá en la mente, y voy a sacarla de este mundo pétreo donde está también atrapada...”. En este caso, el bloque de piedra sería el “equivalente”, la analogía al No Teatro (NT), es la clara concreción de la No Escultura, mientras que la figura sacada del bloque de piedra es la escultura dada en forma productiva, al tiempo que en forma “equivalente”, analógica, ella sería el Teatro (T), la pieza teatral surgida.

<sup>2</sup> Gaitán, quien había sido electo representante a la Cámara en marzo de 1928, decidió viajar a la zona bananera para enterarse de la masacre, e inició un gran debate acerca de las responsabilidades del gobierno del presidente conservador, Miguel Abadía Méndez y la intervención de los Estados Unidos (a través de la multinacional *United Fruit Company*). Gaitán fue asesinado el 9 de abril de 1948, hecho que provocó *El Bogotazo*, y el inicio oficial de la violencia partidista entre liberales y conservadores, que tuvo su periodo más álgido en la década de los cincuenta, con 300.000 muertos. El segundo periodo de la Violencia se inició en 1964 y continúa hasta nuestros días...

Entonces, tenemos como punto de partida el interés y la clara *intencionalidad inventiva* de elaborar una puesta en escena, a partir de la pieza teatral que escribe y que lleva el dramaturgo, Enrique Buenaventura, para ser representada por el Teatro Experimental de Cali (TEC), procedimiento que comienza, con toda claridad, por el interés por el Teatro (T):

T →

A continuación, se somete desde una relación dialéctica este Teatro (T) —que es una tesis de la que parte el TEC—, la cual se viene a enfrentar a ese No Teatro (NT) —que es una antítesis— de la cual se han apropiado previa y constantemente el dramaturgo, el director, y por supuesto los actores, los especialistas en los otros lenguajes escénicos y los técnicos, porque *investigaron* y se *adueñaron* de todas esas materialidades documentales, informativas de diversa índole, con sus imaginarios, sueños y utopías, es decir, en ningún momento ella les es extraña, sino por el contrario, se han “familiarizado” con ella en el mejor sentido crítico, es su Tema para construir su fabular *Mitema*<sup>3</sup>. Aun así, la información es vista con la necesaria distancia o extrañamiento para ser debatida de manera inventiva, polémica. Así las cosas, el proceso de *La Denuncia* hasta el momento iría así:

T → NT

Por supuesto, desde la práctica misma de la escena (que ya bien “conocen” los actores y todo el equipo creador), se producen una serie de *operaciones acto teatrales*, preñadas de elementos *performativos* —la

3 Utilizamos el término *Mitema* en el sentido y propósito *teatral* en que se lo apropia Enrique Buenaventura a partir de los trabajos antropológicos y etnológicos del belga Claude Lévi-Strauss, en su obra *Mitológicas. Lo Crudo y lo Cocido* (Buenaventura, s.f.: 3-30). Así define Buenaventura El *Mitema*: “El *Mitema*, es pues, ese núcleo incesantemente renovado y revelado en todos los aspectos y niveles del espectáculo. Ahora bien, es preciso agregar que es un núcleo *conflictivo*. Es, de alguna manera, el conflicto que no resuelve la historia contada, que la trasciende y por ello puede engendrar nuevos y diferentes espectáculos” (Buenaventura, s.f.: 15). “El *Mitema* de *Soldados* lo hemos expresado así: Es la contradicción del soldado, a la vez pueblo e instrumento de represión del pueblo” (Buenaventura, s.f.: 14) (los subrayados son de Buenaventura). En la misma publicación, véase además un texto que amplía el asunto del *Mitema*: “‘Problema’, ‘Tema’, ‘Mitema’ y ‘Conflicto’” (Buenaventura, s.f.: 49- 76).

*performatividad*—, dicen hoy, pero una *performatividad dramática*. Por tal razón, no nos alucinemos, no nos confundamos (que para eso están mejor los sueños y el surrealismo), ellas son *acciones teatrales, realizaciones estéticas, poéticas*, y en especial *dramáticas*, realizadas con la ayuda de herramientas como las improvisaciones de los actores-creadores (físicos *comienzos* de expresiones cristalizadoras y alquímicas del Teatro (T)), desde las cuales aparecen un conjunto de bocetos de *Personajes Teatrales*, de *Situaciones Teatrales*, así como de claras *Acciones Teatrales*, en las que se engendran otros lenguajes o textualidades de diverso tipo, es decir, los más diversos códigos *dramáticos* del futuro germen de espectáculo *teatral*.

Surgen entonces, paso a paso, todas las materialidades que comienzan a recubrir de carne todo el esqueleto dramático: los diálogos, las situaciones, *los conflictos dramáticos* e interrelaciones icónicas entre los diversos *códigos* de la escena o las materialidades que van armando y amarrando un *lenguaje teatral*, y así van apareciendo las primeras propuestas de una escenografía, una utilería, un vestuario, unas relaciones gestuales (*kinesis*), las relaciones espaciales (*proxemia*), los elementos paralingüísticos, la música, la danza o el baile, las máscaras, los tipos de iluminación, y por supuesto los textos, con su mundo de imágenes plagadas de simbolizaciones, ritmos, *tempos*, tonalidades, claves y *ciframientos* en metáforas, parábolas, metonimias, *paráfrasis*, alegorías, etc., que constituyen un *ciframiento particularmente teatral*, la llegada a la puesta en escena en sí, como al *Metatexto* o *Texto Espectacular* (Pavis/De Marinis), desde la depuración plástica que ejerce el arte del director, en tanto ordenador, seleccionador, desde afuera, de todos los discursos esenciales, los sistemas de signos de la dramaturgia (colectiva, como en este caso que nos ocupa).

Ahora, a esta altura se podría hacer una serie de reclamos en contra de las argumentaciones de quien escribe, diciendo: “¿Pero cómo es posible que usted siga empeñado en querer que aquí todo conduce al engendramiento y al resultado final *teatral*, al Teatro (T), la dramaturgia, si precisamente nos acaba de referir toda una serie *mayoritaria, una supremacía* de lenguajes enteramente *plásticos, completamente pictóricos* —como la escenografía, la utilería, el vestuario, las máscaras,

la iluminación, así como la plástica del movimiento y la plástica de las espacialidades, la poética del texto, la música, entre otros?

¡Cálmese señor! Pero observe muy bien: Dramaturgia hecha por los actores, cargada, ni más ni menos que de *conflictos teatrales* (no plásticos), deslizándose por los rieles de una *fábula X*. Además, aquí ya no se trata de la *dramaturgia de la presentación*, sino del *Teatro Postdramático* (Hans-Thiers Lehmann, 2002): el del *happening*, el *performance*, que expresa la voz de la *persona en sí*, su mirada ontológica o existencial, como social. Aquí ya estamos en el campo de la *dramaturgia de la representación*, a cargo del actor o de los actores, que encarnan o dramatizan unos personajes (Stanislavski, Artaud, Grotowski, Barba), que podrían asumir luego de ella, otra instancia como es la *narración épica*, la del actor que acude al efecto de distanciamiento (Brecht); entre otras posibilidades.

A esta pregunta o duda tendríamos que seguir contestando, con mucho gusto. Mire muy bien lo siguiente: estos lenguajes plásticos (como la escenografía, la utilería, el vestuario, las máscaras, la iluminación, la música, entre otros) *no son unas plásticas preexistentes al teatro*: los actores, con el director teatral, no hicieron primero artes plásticas, como si estuvieran en un taller muy interesante de artes plásticas, ¡ojo! ¡No decidieron primero poner las artes plásticas ahí a ver qué pasaba...! Esa sería una tergiversación bastante mal intencionada... Las plásticas en mención, ellas, aquí no se producen de manera gratuita, casuística, como por arte de una magia *por fuera* del proceso de la creación de una *obra teatral predeterminada*, cuya identidad ha querido el grupo que sea *desde el comienzo o inicio Teatro*, algo enteramente *Teatral...*, donde todos estos *lenguajes van a estar entrañablemente articulados a una dramaturgia particular*, así como al hueso historial, al fabular de la pieza que se aferra la carne, al mundo de los discursos icónicos, proceso en el que se han venido configurando esas plásticas que se desprenden (no como un apéndice, sino como una *materialidad orgánica, poética* también), *si y sólo si, de esa dramaturgia*, porque es ella (la dramaturgia) quien las *engendra*, el teatro las *determina* y les destina un curso en la escena, pues ella las busca, las provoca, las configura (les da *forma, contenido y sentido*) y las cocina en su crisol

particular desde su *carácter teatral*, con su sello identificatorio, el de la escena misma: "Y el verbo se hizo carne y habitó entre nosotros", dice La Biblia, muy bien.

Y es esa plástica la que sale o emerge de la dramaturgia, la que se desprende constituida, generada primero por el teatro. Este es precisamente el proceso que solía seguir un inmenso director y teórico del teatro contemporáneo como el polaco Tadeusz Kantor, autor de *El Teatro de la Muerte*, quien aun viniendo de la misma plástica, como extraordinario pintor y poeta que era, no extraviaba nunca los caminos para la creación de sus fabulosas obras teatrales, con su grupo Cricot 1, y luego Cricot 2. Él sabía que para llegar al teatro tenía que arrancar por el teatro mismo, por la intención de querer hacer y corporizar el teatro, no iniciando por la plástica misma..., porque haría *emsamblajes, performance y happenings*, con los cuales convivió y trabajó hasta el cansancio, de donde sabía extraer sus estupendas formalizaciones. Pero nunca hacía artes plásticas, por más inundadas que sus obras teatrales estuvieran de ellas, por todas partes... Era un poeta de la escena, es decir, dramaturgo-director, que tenía una frase muy certera y provocadora para todos los que quieren despistarnos; frase que también acoge el maestro Santiago García (cada quien en sus términos): "*El teatro es más artes plásticas que otra cosa*". La anterior es una verdad de a puño, pero se traicionaría esa verdad, clarísima, si se comenzara por las artes plásticas, y luego se le enchufara el teatro..., el proceso inverso, el que hacen siempre todos los *performancistas*, los buenos y los pésimos... Así, la plástica hecha por la plástica, con unas dosis mínimas de teatro, de dramaturgia, bien podría ser otra definición de *performance*.

La dramaturgia del actor viene desde las improvisaciones, va *aparejada*, desentraña consigo (al tiempo) conflictos, tensiones dramáticas envueltas en carnes y materialidades *plásticas*, que desde las imágenes van haciendo visible la corporeidad de los conflictos en sí, como funcionamiento de un *oximorón*: la unidad de los contrarios, donde el *uno* es la complementariedad del *otro*, configurando una unidad, pero donde ninguno de los dos llega a perder ni a extraviar su *identidad*, su *particularidad*, es una *singularidad de lenguajes* que arman un *lenguaje otro: la dramaturgia...*, que es completamente inseparable, *no fraccionable por áreas artísticas...*,

pues la teatralidad plástica viste, arropa todos y cada uno de los conflictos, como las situaciones, las acciones y los personajes..., conflictos que *desnudan* a su vez esa plástica...

El asunto no es al contrario. *Primero, para poner en marcha el proceso de creación de La Denuncia, no fueron surgiendo las prácticas plásticas que aparecieron sobre la escena (NT=NT), para ver después cómo es que le enchufaban (como sea, a la fuerza) una dramaturgia así o así; para ver después cuáles fueron los conflictos sucedidos en 1928, en La Matanza de las Bananeras... ¡No!*

Primero, recordemos muy bien, se comenzó por el Teatro (T), que fue bombardeado por el material No Teatro (NT) y a través de un procedimiento llamado "Método de Creación Colectiva del TEC" se fue llegando a su *transformación*, al demoler el bloque del No Teatro (NT), para ir sacando las bellas imágenes que comienzan a brotar y a narrar esos hechos, gradualmente, desde el *estatuto del discurso poético-teatral*. A partir de este procedimiento, y siguiendo un largo curso de búsqueda y experimentación, de la mano del análisis constante y sistemático (relación acierto-error, y viceversa), se va llegando finalmente a la aparición al fin en la escena de la obra que es el Teatro (T), de la mano de los actores, como del arte del director, que irá ensamblando los diversos sistemas de imágenes, que van tomando coherencia, unidad de estilo (si es que se busca), ritmos, *tempos*, tonalidades, colores, sonoridades, etc.; lenguajes todos en manos de *expertos* en estas artes, quienes no se asoman a estos terrenos del Teatro como si fueran ajenos, situación propia de los artistas plásticos.

Sin embargo, existen contadas excepciones, como la de Tadeusz Kantor, quien siendo ante todo un artista plástico y un no menos grande poeta, *primero no partía de la plástica, sino por el contrario, primero iba a beber desde el mismo Teatro (T)*, al que le enfrentaba después el No Teatro (NT), *es decir ahí sí la plástica*, sabiendo muy bien llegar a estas síntesis *teatrales (T)*, mejor que nadie. Y reitero: y era más un artista plástico, pero no sabía (por fortuna) confundir un procedimiento plástico con un procedimiento teatral, dramaturgico, y cuando se metía con el teatro, *era con él que se enfrentaba en primer lugar, no le daba por cambiar las reglas de juego*

*en la mitad del camino para hacerse y hacernos trampa a todos...*, que es algo que suele suceder con mucha frecuencia en este campo, en todo el mundo. Véase el caso paradigmático de Bob Wilson, quien hace más *performance* que teatro propiamente, mientras muchos de sus críticos admiradores, nos echan unos tremendos carretazos falsarios, consistentes en que eso es teatro..., cuando esas obras deberían participar en Salones Internacionales de Artes Plásticas... Allá quedarían muy bien.

Concluyendo así, pues, toda esta operación y aventura del Teatro Experimental de Cali (TEC), con *La Denuncia* en la primera parte de la fórmula dada por Ferruccio Rossi-Landi, sería la siguiente:

T → NT → T

Por lo tanto, como el resultado obtenido con relación a la producción de sentido es el Teatro, entonces estamos hablando, en términos de Ferruccio Rossi-Landi, de una síntesis de *Teatro Centrípeto*, por cuanto se *centra* en la materialidad *teatral*, y no se dispersa hacia la actividad plástica y compañía limitada.

En este sentido, en la historia del teatro laboratorio en Colombia, es frecuente encontrar un cúmulo de piezas<sup>4</sup>

4 Ejemplos: El Gran Guñol, A la Diestra de Dios Padre, Soldados, Los Papeles del Infierno, La Orgía, el Menú, La Denuncia, El Abejón Mono, Variaciones sobre Metamorfosis, Tirano Banderas, El Monte Calvo, Así Ocurrió Cuando los Blancos no Fueron Malos, La Cándida Eréndira, La Guariconga, El Ánima Sola, San Antoñito, Blacamán, Golpe de Suerte, El Coronel no Tienen Quien le Escriba, Domitilo, El Rey de la Rumba, Diálogo del Rebusque, La Tras-Escena, Corre Corre Carigüeta, La Ceremonia, Casa Tomada, Las Burguesas de la Calle Menor, Monólogo para una Actriz Triste, Las Arpías, Eart, Maiakovski Poema Trágico para Circo y Teatro, El Padre Casafús, Los Tiempos del Ruido, Pedro Páramo, El Mundo Perfecto, Al Final de la Gira, Memoria y Olvido de Úrsula Iguarán, Jacques y su Amo, Jacques el Fatalista, Cambalache o El Juego de los Excesos, Canek o Las Transfiguraciones del Ensueño, Piano Bar, Crónica, Metamorfosis en K, Siervo sin Tierra, El Viejo y el Mar, El Túnel, Gargantúa y Pantagruel, Las Almas Muertas, La Siempreviva, La Hojarasca, En la Raya, Angelitos Empantanados, De Claro en Claro, La Guandoca, Los Demonios, El TraslAtlántico, Un Sueño Realizado, En Carne Propia, Opio en las Nubes Proyecto Piloto, El Guin-naru, El Lunar en la Frente, Los Dientes de la Guerra, Dónde están mis Hijos, El Huso de la Naciencia, Yurupary, Flor de Sangre, Crónica de una Muerte Anunciada, El Incendiado, El Vendedor, Ah qué Bella es la Guerra, Manda Patibularia, Madre Coraje, El Vendedor de Objetos Insólitos, El Último Revendedor Shakespeareano, Sobrevivientes, Parlamento del

(cientos de obras célebres y anónimas) que han partido de un interés ante todo *Teatral* (T), y de éste han partido a enfrentarse con un *No Teatro* (NT) (es decir, de textos literarios de muy diversa índole), para llegar finalmente al *Teatro* (T), para que quede más claro, como el agua, que aquí ni Rossi-Landi, ni nosotros estamos haciendo trampa a nadie.

## Bibliografía

Adler, Heidrun y Katie Rottger (eds.) (1999). *Performance, Pathos, Política de los Sexos. Teatro Poscolonial de Auto-ras Latinoamericanas*. Madrid: Vervuert Iberoamericana.

Alape, Arturo (1983). *El Bogotazo. Memorias del Olvido*. Bogotá: Pluma y Lerner.

Buenaventura, Enrique (1974). "La Denuncia", en *Conjunto*, No. 19.

——— (1980). "El Nuevo Teatro y sus Relaciones con la Estética", en *Cuadernos de Teatro*, No. 8.

——— (1997). "La Denuncia", en *Teatro Inédito*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.

——— (s.f.) *Apuntes sobre Dramaturgia Colectiva. Ensayo de Dramaturgia Colectiva*. Cali: Comisión de Publicaciones del TEC.

Buenaventura, Enrique y Jacqueline Vidal (1972). "Apuntes para un Método de Creación Colectiva", en *Teatro*, Nº 9.

——— (1975). "Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del TEC", en *Cuadernos de Teatro*, Nº 3 y 4.

Duque Mesa, Fernando (1996). *Historia, Estética, Dramaturgia, Puesta en Escena y Actuación en Colombia (1950-2000). Memoria y Análisis de 200 Obras*.

Caratejo Longas que Llegó de la Guerra, Decir Sí, Papeles, Preámbulo para Hamlet, Ofelia Testimonio, Ofelia Sibila, Me/moria, Cartas de Sal, El Alakrán, Muerte Accidental de un Anarquista, Fin de Partida, De Caos y Deca Caos, El Diario de un Ladrón, El Quijote, Lorquianas, Desplazados, A Dónde el Camino Irá, Cuando el Zapatero Remienda sus Zapatos, Yo Soy Lazarillo de Tormes, El Purgatorio de Margarita Laverde, Un Infinito de Estrellas, ¡Qué Viva Andrés Caicedo!, La Tempestad, La Muerte de Mi Padre, La Familia Porras, etc. (2003-2005-2008).

La Denuncia: *Viaje Documental a la Huelga de las Bananeras en Tiempo de Parodia*. Libro Inédito. Archivo personal. Bibliotecas BLAA, ASAB, Universidad Pedagógica.

——— (2004). *Enrique Buenaventura: El Dramaturgo y el Teórico más Grande y Valioso de América en el Siglo XX...* Archivo personal. Libro inédito. Copia en BLAA.

———. *Situación del Teatro Experimental en Bogotá (35 Años de una Historia). El Performance, La Cuenti-cultura o Cuentería, El Multi-Media*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT).

——— (ed.) (1995). *Antología del Teatro Experimental en Bogotá, Tomo I, El Performance*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Duque Mesa, Fernando y Jorge Prada Prada (2004). *Santiago García: El Teatro como Coraje*. Bogotá: Investigación Teatral, Guadalupe y Ministerio de Cultura.

Gaitán, Jorge Eliécer (1979). "La Matanza de las Bananeras", en *Obras Selectas*. Bogotá: Cámara de Representantes, Colección Pensadores Políticos Colombianos.

García, Santiago (¿1995?). "Teoría y Práctica en la Pedagogía Teatral", en *I Congreso Iberoamericano de Teatro*. Madrid: Artes Gráficas Nueva.

——— (2000). "Teoría y Práctica en la Pedagogía Teatral", en *Teoría y Práctica del Teatro, Volumen 2*. Bogotá: Teatro La Candelaria e Impresol.

Grotowski, Jerzy (1993). "El Performer", en *Máscara*, Nº 11-12 (número especial de homenaje).

Kantor, Tadeusz (1987). *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Lebel, Jean Jacques (1967). *El Happening*. Trad. de Enrique Molina. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lehmann, Hans-Thiers (2002). *Le théâtre post-dramatique*. París: L'Arche.

Mandelbrot, Benoît (1993). *Los Objetos Fractales. Forma, Azar y Dimensión*. Barcelona: Tusquets.

Mauss, Marcel (1959). *Sociologie et Anthropologie*.  
París: PUF.

Oliva, César y Concepción Reverté (coords.) (1996).  
*Pedagogía Teatral: Conceptos y Métodos*. Cádiz: Festival  
Iberoamericano de Teatro y Universidad de Cádiz.

Reyes, Carlos José y Maida Watson Espener (comps.)  
(1978). *Materiales para una Historia del Teatro en  
Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Rossi-Landi, Ferruccio (1976). *Semiótica y Estética*.  
'Acción Social y Procedimiento Dialéctico en el Teatro'.  
Buenos Aires: Nueva Visión.

Schechner, Richard (2000). *Performance: Teoría y  
Prácticas Interculturales*. Trad. M. Ana Diz. Buenos  
Aires: Libros del Rojas y Universidad de Buenos Aires.

Schechner, Richard et al. (1973). *Teatro de Guerrilla y de  
Happening*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.

Vidal, Javier (1998). *Nuevas Tendencias Teatrales:  
El Performance*. Caracas: Monte Ávila.