

2012

DRAMATURGIA ASISTIDA

*Acercamiento al proceso de creación
“Calima, historias del vapor”, desde la
escaleta hasta el texto dramático*

Julian Mauricio Gómez Ocampo

jumagooc@gmail.com

09/03/2012



DRAMATURGIA ASISTIDA

**Acercamiento al proceso de creación “*Calima, historias del vapor*”, desde la escaleta
hasta el texto dramático**

Julian Mauricio Gómez Ocampo

jumagooc@gmail.com

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

Santiago de Cali

2012

DRAMATURGIA ASISTIDA

Acercamiento al proceso de creación “*Calima, historias del vapor*”, desde la escaleta hasta el texto dramático

Presentado por:

Julian Mauricio Gómez Ocampo

jumagooc@gmail.com

Trabajo de grado presentado como requisito para aspirar al título de:

Licenciado en Arte Dramático

Director:

Alejandro González puche

Jefe de departamento de Artes Escénicas

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS

DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

PROGRAMA DE LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

Santiago de Cali

2012

AGRADECIMIENTOS

A mis padres; Francisco Javier y Ana Bolena, que permisivos me costearon esta carrera; luego de abandonar matemáticas puras a la mitad. Por respetar mis elecciones y decisiones vocacionales. Por el incondicional apoyo en todos los aspectos de mi vida.

A mis hermanas; Sandra Milena la mayor, que siempre esta dispuesta a brindarme su apoyo; y Jakeline la menor, que como ejemplo de una ley de vida ahora es etérea.

Al profesor Carlos Yance, por enseñarme el camino del teatro y trasmitirme la pasión y seriedad con que se debe recorrer; esa característica que generalmente, ya solo se encuentra en los “teatros de la vieja guardia”

A los docentes de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad del Valle, que influyeron en mi proceso de formación académica y personal:

Ma: por trasmitirme la minucia y sutiliza que se debe tener en cada detalle de la creación escénica.

Puche: por transmitirme la recursividad y vivacidad que se deben lograr en un espectáculo teatral; la oportunidad de ser su asistente y cursar un empírico estudio sobre dirección escénica y la idea que siempre se puede hacer más.

Barney: por enseñarme una rama para mi nueva del teatro; las incontables clases de cultura general, historia, teatro, música; al amparo de un café. Y por supuesto, su grata amistad.

Domenici: por ser cómplice en temas históricos del teatro; prestar unas horas cátedra para permitirme transmitir ciertos conocimientos adquiridos a los demás; e interesantes conversaciones, que deben ser más.

Douglas: por transmitirme la importancia de la imagen en el teatro; que la creación de una obra es algo inmaculado, místico; donde se entrega cuerpo y alma.

Gabriel: por utilizar su virtuosísimo actoral para ayudar a la comprensión del personaje y la situación de la escena.

Armando: por propiciar las condiciones en que realicé, a criterio de hoy, el mejor trabajo de mi vida académica, en una muestra de Gags.

Eduardo: por ampliar cien veces, el marco que concebía sobre teatralidad; que cuando uno cree que esta dándolo todo, apenas empieza a calentar.

Everett: por ayudarme a buscar en mi mismo; entender lo que soy y lo que no soy, para aplicarlo a un personaje o dar un toque de estilo propio a la escena.

A los compañeros y amigos de andadas, con los que se desvanece la línea entre hermano y amigo: Cintia, Xavier, Alexandra, Téllez, Esteban, Nathalia.

A Joghis, por darme el impulso que necesitaba cuando no quería saber nada de la Monografía; y lograr sacarla adelante en dos meses. Por la paciencia, comprensión y amor; que le tengo correspondidos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
 1. PRIMERA PARTE: UNA MANERA DE CREAR TEXTO DRAMÁTICO	
1.1. Breve definición de escaleta	9
1.2. Breve definición de Texto Dramático	17
1.3. Algunas experiencias, relacionadas con la creación de un texto colectivo	23
 2. SEGUNDA PARTE: PROCESO DE CREACIÓN DE LA TRAMA <i>Calima, historias del vapor</i>	
2.1. Origen de la obra	41
2.2. De la idea al papel; escaleta de la obra	44
 3. TERCERA PARTE: EXPLORACIÓN ESCÉNICA DE LA TRAMA <i>El laboratorio de física</i>	
3.1. Modelo de formulación de la trama a los actores	50
3.2. Improvisaciones de la trama	52
 4. CUARTA PARTE: ELABORACIÓN DE LA PRIMERA VERSIÓN ESCRITA DE LA ESCENA <i>La renuncia</i>	
4.1. Fuentes consultadas por el dramaturgo	58
4.2. Estilo de escritura	74

4.3. Objetivo de la escena dentro de la historia	82
--	----

5. QUINTA PARTE: SEGUNDA VERSIÓN ESCRITA DE LA ESCENA *La renuncia*

5.1. Aporte de las improvisaciones.....	86
---	----

5.2. La directora.....	104
------------------------	-----

5.3. El dramaturgo	107
--------------------------	-----

5.4. Síntesis.....	110
--------------------	-----

CONCLUSIONES	117
---------------------------	------------

ANEXOS

Anexo 1	119
---------------	-----

Anexo 2	119
---------------	-----

Anexo 3	120
---------------	-----

Anexo 4	133
---------------	-----

Anexo 5	136
---------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	142
---------------------------	------------

INTRODUCCIÓN

La obra *Calima, historias del vapor*; nace como un proyecto de investigación-creación, multidisciplinar; financiado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad del Valle; proyecto dirigido por los docentes del plan de Arte Dramático de la universidad: Ma Zhenghong¹, directora de la obra; y Alejandro González Puche², que en este proceso hace las veces de dramaturgo y director del espectáculo.

En el proyecto convergen asesores de diversas disciplinas académicas como: ingeniería eléctrica, física, artes plásticas, artes visuales, arte dramático, música, biología, filosofía, entre otras. Consultivos adjuntos, que con la directora, el dramaturgo, los actores y asistentes (de dirección y técnico de la sala de teatro Univalle); buscan entender e indagar la mejor manera de escenificar una obra inspirada en un fenómeno estudiado por la física, el vapor. Componer un espectáculo de dramaturgia propia, que explore escénicamente, aspectos, formas, poéticas y usos del vapor.

Uno de los principales objetivos, es desarrollar un producto integrado entre arte y ciencia; del que surge una trilogía dramática. La obra inicia con la escaleta de tres historias, creada por el dramaturgo; con lo que inicia el laboratorio de creación, al indagar teatralmente las situaciones ahí contenidas. Bajo la guía de la directora, las improvisaciones planteadas por los actores, opiniones del dramaturgo y asesorías específicas de los representantes de otras áreas; se logra transformar la escaleta en una obra de dramaturgia, en el aspecto escénico y textual.

¹ Anexo 1.

² Anexo 2.

La obra *Calima, historias del vapor*; es una trilogía compuesta por: *El vapor de la vida*, protagonizada por Martha; *Engaños del vapor*, protagonizada por Jairo y *El vapor de la muerte*, protagonizada por Novak. Tres historias unidas por una escena en común, *En el auto* y el tema que la inspira, el vapor. Cada historia, se construye escena por escena; desde la situación general expresada en la escaleta, que por medio de improvisaciones se transforma en imagen y texto dramático; luego, al considerar que la escena está entendida por el grupo, siguen con la exploración de otra; hasta crear todo el entramado de escenas que componen la obra.

La historia resultante, difiere un poco de la planteada en la escaleta; gracias a las improvisaciones, que desarrollan y modifican la propuesta inicial; buscando siempre el mejor resultado, dentro de las expectativas del grupo. El proceso de transformación, surge de un diálogo escénico; donde todos aportan desde lo que saben y creen que es mejor; ayudando a definir detalles puntuales para la escena, antes solo esbozados: atmósfera, espacio, personajes, conflictos, sucesos, juegos escénicos, escenografía, vestuario, recursos, efectos técnicos, entre otros .

De acá, que el dramaturgo denomine el proceso realizado como: *Dramaturgia Asistida*; partiendo de la retroalimentación permanente del equipo; reivindica la creación escénica como principal materia prima en la creación teatral; apreciar el trabajo mancomunado; del que resulta una obra de teatro inédita, con un texto dramático propio puesto en escena.

Las fases vividas en el proyecto, que definen el proceso de *Dramaturgia Asistida* son:

- 1) Configuración de una escaleta base.
- 2) Las tramas de escenas, de la escaleta, son exploradas por medio de improvisaciones.

- 3) Basándose en estas improvisaciones se crea una primera versión de texto dramático y una estructura escénica inicial.
- 4) Diálogo entre la primera versión del texto con la estructura escénica inicial.
- 5) Modificación de la primera versión del texto basado en la estructura escénica inicial y viceversa; o, segunda versión del texto y de la estructura escénica.
- 6) Repetir el punto 4 y 5 tantas veces como sea necesario.

La versión final de cada historia y de la escena en común; se resume a través de la descripción, del proceso realizado en una de las escenas, al exponer la aplicación de los puntos anteriores. Para mayor claridad, lo que acontece en las tres historias y la escena en común, a grandes rasgos es:

En el auto (escena en común para las tres historias): Martha y Jairo, amantes; en un carro estacionado a orillas de la carretera a las afueras de la ciudad, se sumergen en el deseo sexual. Ella poetiza el empañado del vidrio, producto del calor liberado de sus cuerpos y al subir la pasión, que contrasta con el frío del exterior y que se condensa como vapor en el parabrisas. Saciado el deseo, Jairo debe regresar para cumplir un compromiso con su prometida.

Martha ilusionada, le cuenta que ha sido aceptada en una universidad española para estudiar danza; algo que ha esperado con gran anhelo y al fin se cumple; espera que él le sirva de fiador, un requisito dentro de los protocolos del viaje para dar la puntada final a su sueño. Pero encuentra una barrera en quien menos la esperaba, en Jairo, que no escatima en expresar su reticencia; ella escucha todas las posibles desventajas sobre vivir y estudiar danza en España. Martha se decepciona, pero en su dualidad; la amante observa que al hacerle el amor con él, la verdad de la pasión existente entre los dos, expresada en el empañado del vidrio; ella anhela ser algo más para él, pero comprende que la racionalidad de Jairo ya fijo un proyecto de vida con otra mujer. Doblemente desilusionada entiende que debe dejarlo.

Ella decide bajarse del carro en medio del camino y sacar de su corazón aquel hombre; con una danza que se funde entre las luces del carro y la bruma de la noche; así le da un último adiós. Novak un artista plástico, observa fascinado esta danza, unión de circunstancias naturales y artificiales; contempla como el carro y los pasos de Martha, dañan los hormigueros en los que pretende capturar unos ejemplares de estos insectos para reproducirlos y recrear la batalla de Boyacá con ellos; un experimento importante para él; ofuscado les reclama, pero a ella la perdona por la belleza de la danza, que lo inspira para realizar una obra más determinante en su vida.

Ella desconfiada con la inesperada entrada de Novak; escucha la petición de Jairo de regresar al auto, duda, pero esta decidida a no estar a su lado nunca más; aprovecha la presencia del intruso, quien se ha mostrado agresivo y amenazante para Jairo; y dejan el mensaje claro; de improviso ella besa a Novak, mientras observa a Jairo subirse al carro y marcharse. Martha, avergonzada por el daño causado a los hormigueros y el atrevido beso, encuentra algo de confianza en él y acepta quedarse en su compañía.

El vapor de la vida: Martha inicia su historia en el *Tropical Dragon*, un bar en China. Enseña a bailar salsa a los nativos y dispone de un show central donde es la protagonista, bailando una fusión de ritmos latinos. Jan un peruano dueño del bar, canta sobre pista popurrís latinos; él engrandece ambos números con humo artificial, recurso que explota al máximo para crear sensaciones y ocultar las imprecisiones. Logra que el espectáculo impacte los clientes, estimula los sentidos del público Chino; que cada noche en el *Tropical Dragon* los hace brillar como grandes estrellas.

En este lugar Martha conoce a Sergei un alemán que tiene el proyecto de grabar una película; excitada con su nuevo amigo ve la oportunidad de llegar más lejos en sus ambiciones artísticas; de bailarina sin importancia en Cali, a estrella del *Tropical Dragon*; ahora encuentra el tiquete para ser actriz de cine. No oculta su ansioso propósito de conocer la trama de la película y ofrecerse como intérprete de algún papel; entra en un juego de

abierta coquetería con Sergei, quien no tiene más opción que sucumbir ante lo exótico de sus encantos. Jan al parecer sostiene algún tipo de relación con ella, no puede evitar dejarse llevar por los celos ante la situación y desahoga su frustración con una fuerte crítica al argumento de la película y a la actitud de Sergei, lo considera oportunista y aprovechado.

Martha lleva a Sergei a un jardín botánico en Beijing; lugar frecuentado por ella, pues ahí puede recordar y reencontrarse con Cali, su tierra; ya entre los dos ha surgido un tipo de relación sentimental; él no se siente bien de salud. En medio de las plantas tropicales y la lluvia, ella juega a interpretar una de sus operas favoritas *La flauta mágica* de Mozart, mientras él cae poco a poco inconsciente por su malestar. Crea revuelo en el Jardín, Sergei no tiene signos vitales; el dictamen medico es que ha muerto.

Jan llega al jardín para acudir a Martha; traduce lo que pasa, pues ella no domina el idioma; pero ella intuye que no ha muerto, que es un ataque de catalepsia; pide un espejo para hacerle una tradicional prueba, lo pone junto a la nariz de Sergei y el vapor de su respiración empaña el vidrio confirmando su sospecha, aun vive. Luego, una voz en *off* anuncia el fin de la película; los personajes salen de la convención escénica; el cuerpo de Sergei se levanta, los que eran chinos salen del personaje, el espacio es un set de grabación, los actores salen a felicitarse porque terminaron la filmación.

Engaños del vapor: Jairo solo en su casa reflexionando sobre todo lo que esta viviendo; lo dejó su amante y su prometida; reflexiona mientras intenta prepararse un café; torpemente manipula la cafetera y empieza a surgir el vapor que señala el principio de un nuevo día determinante en su vida; aunque no puede tomar café por la gastritis, su fragancia, el vapor que sale de la taza y que inhala, le produce cierto alivio.

Jairo llega al laboratorio; se encuentra con su colega César, en el laboratorio de la universidad; ambos están trabajando en un proyecto de investigación con patrocinio internacional, algo por lo que Jairo se esforzó mucho. Jairo conflictuado, por la actitud

tomada ante la investigación por Novak y muchos otros que defienden el caos y el empirismo como método de investigación, le plantea su preocupación a César, que termina de ponerle el dedo en la llaga al defender esos principios; Jairo decepcionado por la actitud ante la práctica investigativa de áreas no valoradas como científica, decide renunciar al proyecto para dedicarse a la física teórica; pero antes debe emprender un viaje a la costa para ver a su madre.

Jairo llega a un ancianato en algún lugar de la Costa Caribe, Amparo su madre está delicada de salud, pues no ha querido ingerir alimento en días; ella no reconoce a Jairo y habla cariñosa de su otro hijo, él intenta comunicarse con ella pero es evidente que su relación está fracturada por acontecimientos del pasado, él intenta dejar los resentimientos a un lado para que ella supere la crisis alimentaria; luego de un rato de persuasión entra en confianza con ella; y logra entender que ella añora el pasado, cuando vivía toda la familia junta; y la empleada en las mañanas los despertaba con el sonido de la olla a presión donde cocinaba el maíz para la mazamorra. Jairo prueba la poca paciencia que tiene hacia su madre, intentando en vano que coma; frustrado por no poder alimentarla, revivir la empleada, traer a su hermano e hijo favorito del extranjero, ni tener el nieto que Amparo desea; además que en el ancianato están prohibidas las ollas a presión; entra en crisis, el enfermero auxiliar le trae agua aromática para que se calme; Amparo ve el vapor que sale de la taza, pide que apaguen la olla pitadora y le sirvan la mazamorra; Jairo entiende que es el vapor lo que ella extraña, pues en el ancianato no les pueden dar la comida caliente; se le ocurre pedir prestada una olla a presión caliente para que ella escuche el pito y vea el vapor que sale. Con todos los elementos del experimento listos finge que una comida caliente y vaporosa sale de la olla, ella la recibe con mucha ansia. Finalmente lo que salva a su madre son sus dotes de científico experimental a lo que renunció en el laboratorio.

El vapor de la muerte: Novak inspirado por la danza de Martha, se encuentra realizando un performance en un antiguo baño turco de la ciudad, patrocinado por su mujer

Irene, la ex prometida de Jairo. Él encerrado en la cabina más caliente del turco, recita poemas sobre el planeta y la humanidad, transmitiéndolos al mundo en su página web, por medio de una cámara instalada dentro de este espacio. Este nuevo proyecto artístico nace del deseo de realizar algo verdaderamente importante y contundente para llegar a la humanidad; abandona el proyecto de las hormigas por una obra que trascienda. Él está alertando sobre el cambio climático en el mundo, con la imagen de un hombre en medio del vapor anunciando el futuro devastador del planeta si el hombre sigue con sus hábitos impropios. Ya agotado por permanecer cuatro días dentro del vapor, desea terminar y darse un merecido descanso, pero Irene al ver la gran acogida que ha tenido el acto y el notable aumento de seguidores lo convence para que continúe unos días más.

César, el científico, fue consultado antes de realizar el performance para dar una asesoría técnica sobre las implicaciones de los fenómenos físicos en el cuerpo; llega al turco con la idea de ver el acto final con que se dará fin a la intervención, pero encuentra que Novak ha decidido extender el evento unos días más; preocupado por la salud de su amigo, persuade a Irene para que finalice el acto inmediatamente, ya que un cuerpo no tolera condiciones tan inclementes demasiado tiempo; ella excitada por el aumento de seguidores del proyecto en internet, es inconsciente de las implicaciones médicas; por el contrario lo considera un esfuerzo necesario y ve el momento esperado para que Novak alcance la cúspide de su carrera artística y conquiste el reconocimiento internacional.

César se queda a solas con Novak, aprovecha su condición de amigo y científico para convencerlo que desista, explicándole las consecuencias negativas que ya se reflejan en el cuerpo del artista; pero él provocado por el triunfo de su intervención, hace caso omiso a los argumentos del científico. Se genera una discusión donde se encuentran argumentos científicos y artísticos en torno al *performance* y el artista dentro de él; César aboga por el hombre que esta en riesgo y el artista por la obra de arte como un acto excelso

donde el creador se entrega sin límites. César en un acto desesperado se dirige a las calderas productoras de vapor para apagarlas.

Llega al lugar Eusebio un entrenador de pesas, con dos jóvenes atletas para que entren al turco a bajar unos gramos que tienen de más, lo que les pueden costar la descalificación en la competencia que será en unos minutos. Novak los recibe con gran curiosidad y los hace parte del *performance*. Novak motivado por la resistencia de los deportistas, toma impulso para seguir, con su condición física cada vez peor renueva su fuerza espiritual para decir nuevos poemas dentro del turco. César ya menos persuasivo pide a Irene que suspenda el acto de inmediato, ella continúa la crítica a la lógica científica que no entiende los inexplicables procesos artísticos, cosa que ella tampoco comprende. En este momento entra una comunicación desde China, es Martha la inspiradora de aquel *performance*; lo felicita y le da voz de aliento para que siga adelante.

César como última instancia le revela a Irene que Martha era la amante de su ex pareja Jairo y también inspiradora del acto en que Novak puede perder la vida. Irene confundida con la revelación acepta finiquitar el acto, pero Novak encerrado en el turco se niega a salir, poco a poco la voz de sus poemas se silencia.

Para ejemplificar el proceso de *Dramaturgia Asistida*, realizada en la trama *Calima, historias del vapor*; se toma para esta monografía la escena *La renuncia*, perteneciente a la historia *Engaños del vapor*; donde Jairo llega al laboratorio y se encuentra con César. Pero el enfoque principal; tendrá como eje el desarrollo de la dramaturgia textual, que surge como idea inicial del dramaturgo en la escaleta; y luego, con el aporte de las improvisaciones, se nutre hasta resultar un texto dramático; que continúa transformándose, hasta lograr una estructura escénica satisfactoria para el grupo. Tanto el texto como la puesta en escena, se trasforman mutuamente; en ocasiones el texto modifica la propuesta escénica, o la propuesta escénica altera el texto. En este proceso, ambas facetas de la dramaturgia se escuchan y son maleables.

1. PRIMERA PARTE: UNA MANERA DE CREAR TEXTOS DRAMÁTICOS.

1.1. Breve definición de escaleta.

Al consultar en algunas fuentes bibliográficas y en internet; se encuentra que la escaleta, para textos, es una herramienta estructural; un soporte utilizado de manera previa a la construcción de algún tipo de guión. La aplicación de esta herramienta, se da con mayor formalismo en: la radio, «Se llama escaleta o guión técnico a un boceto, lista o minuta donde los productores escriben en orden, los pasos, segmentos o secciones que componen un programa.»³; en el cine, «La escaleta es el esqueleto del guión, en la que se detallan todas las escenas, indicando si va a ser rodada en un espacio interior o exterior; de día o de noche, y el lugar en el que transcurre la acción»⁴; y la televisión, «La escaleta en cambio es un tipo de guión más funcional, donde aparecen todos los pasos del minutado pero no se incluyen los textos literales de la presentación. Suele ocupar una hoja y actúa a modo de partitura general o guión básico para todo el equipo»⁵.

En estas áreas de la comunicación, la escaleta es muy respetada y parte fundamental de los contenidos a desarrollar en un programa, radial, televisivo o cinematográfico; tanto así, que en la televisión es considerado «un elemento vivo, flexible y dinámico, que está

³ VI. *La escaleta o guión técnico*, http://www.rntc-la.org/sida/2/la_escaleta.php 18/01/12.

⁴ *Escaleta, glosario del cine*, <http://www.elmulticine.com/glosario2.php?orden=73> 18/01/12.

⁵ *El guión en televisión*, parte de, *La televisión: estructura, género y programación*, Departamento TIC del CRIF (Centro Regional de innovación y formación), Las Acacias-Madrid (España), 2008, p. 4 <http://tiscar.wikispaces.com/file/view/4.2television.pdf> 18/01/12.

sujeto a cambios constantes [...]»⁶; pues en estos oficios, no se puede dar paso al contenido del programa o la película, sin un planteamiento previo de la información. Variedad de programas en radio y televisión, se realizan en vivo; por lo que dejar su contenido al azar, lo que se le ocurra al presentador, animador, conductor, periodista, locutor, etc.; no es recomendable por los organizadores de la emisión. En el caso del cine, cada día de grabación implica una alta inversión monetaria; se ordena la trama de la película en una escaleta y basados en esta, ejecutan un plan de grabación, según las locaciones, tiempo atmosférico, cronológico, vestuario; entre muchos detalles que comprenden la realización de un producto cinematográfico; así evitar sobrecostos innecesarios en la producción.

La escaleta permite visualizar con anticipación, da un panorama de lo que será la historia; el orden de los acontecimientos, los contenidos a desarrollar; acá, por lo general, todas las unidades se relacionan.

A su vez, está compuesta de otras micro estructuras; por ejemplo, una escaleta de cine debe tener una serie de frases simples que al leerlas en su totalidad, dan la idea panorámica de lo que se quiere contar; además de especificar tiempo, espacio y personajes principales. Cada una de estas frases debe indicar «sujeto + verbo en presente de indicativo + atributo»⁷. Los puntos de la escaleta, deben estar tejidos en una cadena de causa-consecuencia; es decir «no solo justifica el punto siguiente sino que también se comprende por el punto anterior a él»⁸. Sí al leer la escaleta, no se entiende la historia, o quedan dudas del argumento; quiere decir que esta mal elaborada.

⁶ MAYORAL, Javier (coord.); SAPAG, Pablo; HUERTA, Armando; DíEZ, Fco. Javier, *Redacción periodística en la televisión*, Vallehermoso-Madrid, Ed. Síntesis, S.A. p. 74.

⁷ BAZALO, J. Antonio, 8. – *La escaleta básica*, parte de, *Guión: Proceso y Técnica*, tercera entrega <http://www.animation.dreamers.com/clases/guion/guion3.php>, 18/01/12.

⁸ *Ob. Cit.*

Una manera de entender la escaleta es, como una estructura donde se disponen los acontecimientos de carácter general. Una definición tomada de la literatura, aplica con acierto para complementar lo dicho:

Se entiende por disposición el arte de ordenar lo que se va a escribir, lo que debe ponerse antes, lo que debe colocarse después, la vista, la vista del conjunto según los proporciones. Se trata de reconocer la medida, la importancia, el valor y extensión de los diversos elementos de que se compone un fragmento; de presentar las distintas partes proporcionadas por la invención de una manera progresiva, encadenada, lógica e interesante.⁹

Para introducir la parte teatral; a manera de ejemplo, se hace una escaleta a la usanza del cine, aplicada a la obra de teatro: *La de cuatro mil*, escrita por el dramaturgo costumbrista peruano Leonidas Yerovi ¹⁰(1882-1917).

1. En una pensión; Tío y Sobrino alucinan con manjares y lujos; mientras el tío se pone el único traje que tienen y comparten.
2. Entra Vecino, contrariado lee en el periódico el número ganador de la lotería; que coincide con un billete que se encontró el Tío.

⁹ ALBALAT, Antoine, *El arte de escribir y la formación del estilo*, trad. Luis Castilla, Buenos Aires, Ed. Atlántida S. A. Cuarta edición, 1961, p. 108.

¹⁰ Leonidas Yerovi (Lima 1882-1917) Dramaturgo y poeta costumbrista, escribe en verso libre, siguiendo el modelo español. Versificación rápida, musicalidad viva, no cuidadosamente cuadrada; a veces trágico; no es trascendental pero sí revela lo inmediato, recoge un sentir del pueblo. Expresa lo popular tradicional, de un pueblo que se limita a observar las acciones de los notables; sin conducir al odio o al resentimiento. Reivindica la sabiduría criolla. Muere a los 35 años, víctima de un crimen pasional. Las tres obras que se conservan completas son: *La de cuatro mil* (1903), *La salsa roja* (1912), *Domingo siete* (1916). Parte de El deber de la alegría: el legado criollo de Leonidas Yerovi (1882-1917). PORTOCARRERO, Gonzalo, *El deber de la alegría: el legado criollo de Leónidas Yerovi (1882-1917)*, Prólogo. Parte de, YEROVI DOUAT, Juan (Comp.), VELÁSQUEZ, Marcel (Ed.), *Leonidas Yerovi. Obras completas. Tomo 1. Letrillas políticas*, Lima: congreso del Perú, 2005.

<http://gonzaloportocarrero.blogsome.com/2005/09/11/el-legado-criollo-de-leonidas-yerovi/> 06/02/12.

3. Sobrino le piden prestado el traje al vecino; Tío y Sobrino salen a cobrar el premio; Vecino los espera en el cuarto del Tío, en ropa interior.
4. Llego Lotero; revela un error en la publicación del periódico y felicita al Vecino, pues le vendió el billete ganador; que esta en el pantalón, que le acaba de prestar al Sobrino.
5. Vecino urgido le pide prestado el traje al Lotero; bajo recompensa monetaria se lo presta; Lotero lo espera en ropa interior en el cuarto.
6. Llego la Dueña de la pensión con una amiga rica; la visitante busca su esposo, que la abandono hace años, por los maltratos que ella le daba.
7. Tío y Sobrino deben mucha renta; por lo que la Dueña desaloja el cuarto incluyendo el Lotero, para instalar a su amiga.
8. Por ser domingo Tío y Sobrino no pueden cobrar; al ver muebles nuevos en el cuarto creen que la Dueña se entero de su fortuna y lo amobló como obsequio.
9. Entra nueva dueña del cuarto; cree que son ladrones; Tío recuerda la voz y postura de la ex esposa que lo maltrataba y salen apresurados.
10. Llego Vecino para ajustar cuentas; encuentra un *bufet* que Dueña le dejo a Amiga; Vecino come.
11. Por un recibo de cobro Amiga descubre que Tío es el esposo que busca; ve a Vecino comiendo su comida; este se hace pasar por Tío, ella le pide perdón.
12. Entra Lotero, Tío y Sobrino; Vecino muestra al Tío verdadero; Amiga le pide perdón, este accede y Sobrino le devuelve el billete ganador a Vecino.

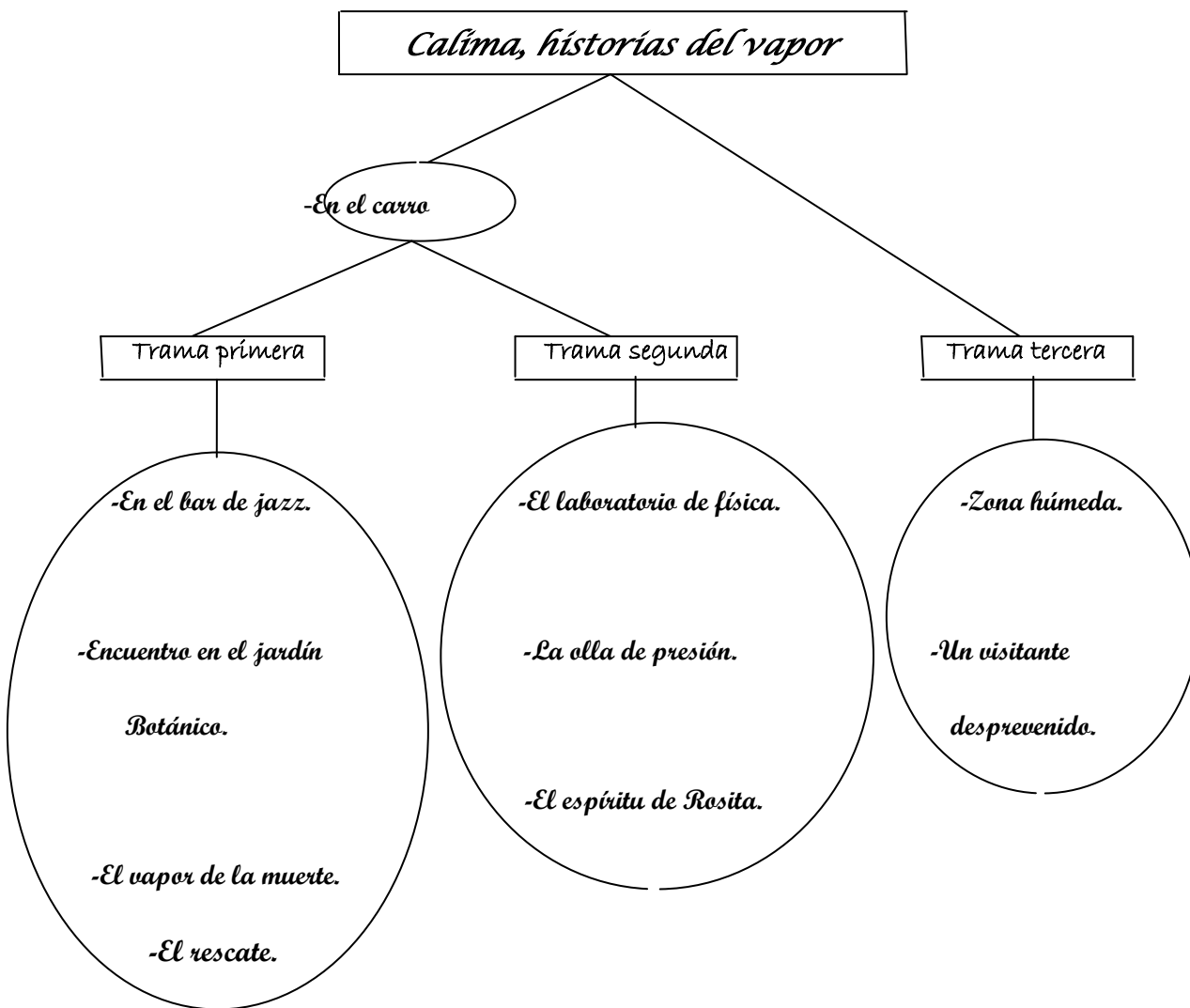
La situación de cada uno de estos puntos y el orden en que aparece, debe tener un sentido dentro de la historia; de esta manera se ordena la cadena de causa-consecuencia; al disponer los sucesos en el lugar y orden que deben acontecer. Como lo refiere la etimología de la palabra escaleta «una secuencia de escalones desde el primero –en donde estaría nuestra primera escena- hasta llegar al último –donde ubicaríamos la última escena del guión-»¹¹; da una estructura inicial.

Para alguien que desee contar una historia, la escaleta ayuda a decidir el orden de las escenas; puede ser lineal, circular, tangencial; permite pensar en el sentido que puede dar determinado orden a la historia; si cambia puede generar resultados totalmente diferentes, para bien o en detrimento de lo deseado.

La escaleta por el hecho de ser un bosquejo, puede rehacerse y reajustarse a la necesidad del autor.

La escaleta de la obra *Calima, historias del vapor*; presenta la siguiente estructura:

¹¹ ARELLANA, Paula; SANGUINE, Tate, 7. *Escaleta/Escena*, parte de, *Al final del Arco Iris: guía teórica para la escritura de guiones*, p. 2 <http://es.scribd.com/doc/47821683/07-Escaleta> 18/01/12.



La obra esta compuesta por una trama (*Calima, historias del vapor*), ramificada en tres historias (trama primera, segunda, tercera); donde una escena en común une las dos primeras tramas (*En el carro*); luego en una fase avanzada del proceso, esta escena en común será el punto de partida de las tres tramas; cada trama contiene un número determinado de escenas.

En la mayoría de ejemplos encontrados sobre escaletas, la información que contiene, está seccionada en ítems, o puntos. Acá, el dramaturgo describe en prosa la situación de cada escena en la que se ven envueltos los personajes, especificando detalle de espacio y tiempo; por ejemplo, en la última escena de la primera trama:

El rescate

Marta

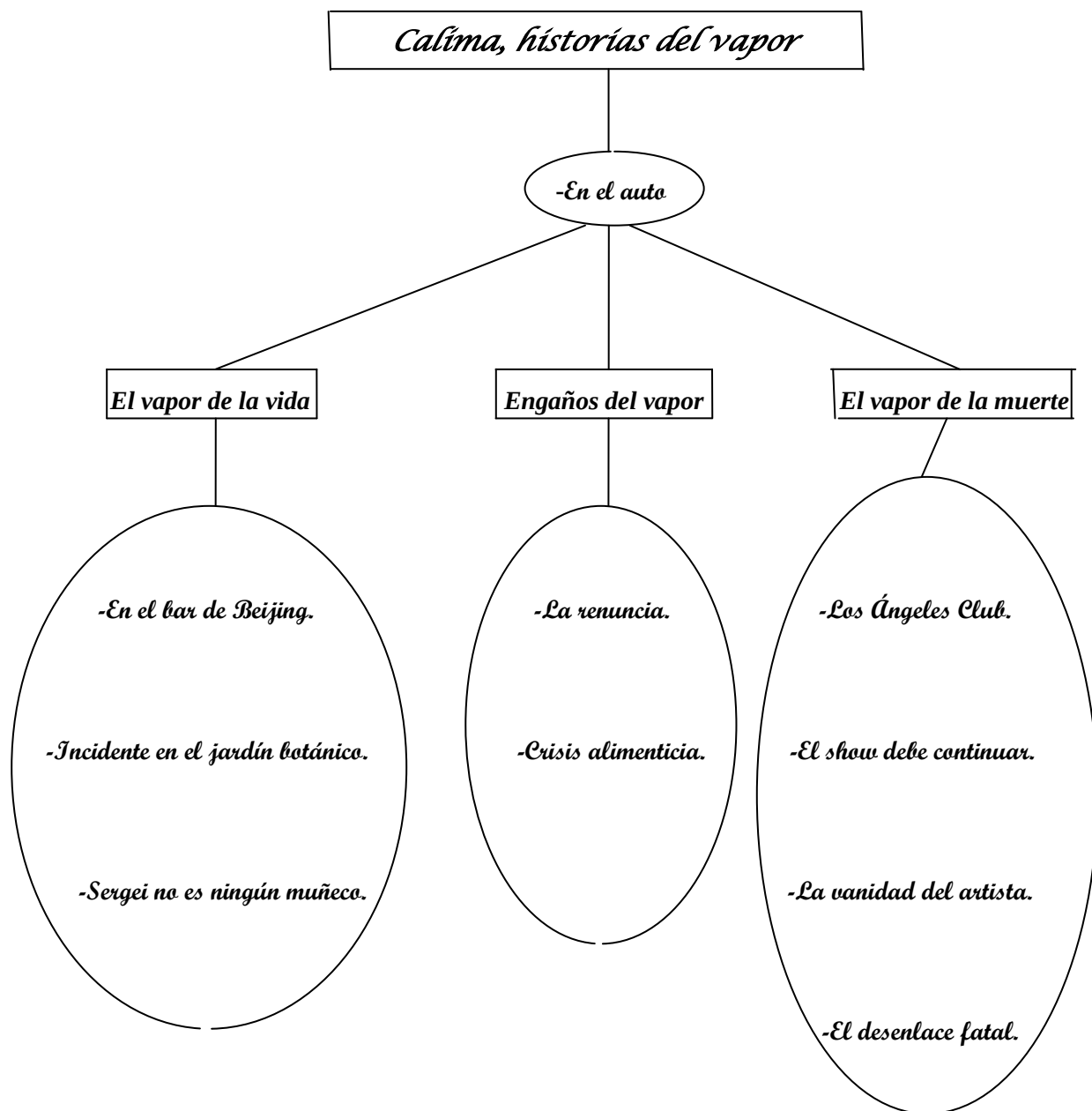
Jan

Jan y Marta, entran a la funeraria de noche y discuten sobre como sacar a Sergei que no muestra signos vitales. Tratan de sacar el cadáver pero es absolutamente imposible; Jan desiste, no quiere tener problemas con la justicia. Cuando todo está perdido Marta recurre a un espejo que tiene en su mochila, recordando a Poe, y deciden ponérselo bajo la nariz, pero tampoco muestra ninguna señal de vida. Marta que se acuerda de Jairo, el físico, dice que es porque el aire acondicionado de la sala está apagado. Jan con gran incredulidad lo prende, y al ponerle el espejo, sale el pequeño halo de vapor de la vida.¹²

La escaleta; no es formal en el uso de la terminología y practica teatral; pero en este caso se adopta, para el desarrollo del proceso de la obra *Calima, historias del vapor*; donde es igual de importante, que en el cine, la radio, o la televisión. Como se citó antes es un elemento vivo; una semilla de la que emerge toda la dramaturgia; canal de todos los aportes, se nutre con las improvisaciones hasta que germina la obra; se transforma. Aparecen escenas nuevas, se desiste de otras; pero al final logra crecer; no se puede especificar que tanto; pero surge un texto dramático puesto en escena.

¹² GONZÁLEZ, Alejandro; ZHENGHONG, Ma. *Proyecto Calima*, presentado a la Vicerrectoría de investigación de la Universidad del Valle, 2010.

Para dar un panorama comparativo, la estructura de la obra luego de trabajar con la escaleta e indagar por un año, se transforma en:



1.2. Breve definición de Texto Dramático.

Las definiciones de Drama, Dramaturgia, Dramaturgo; varían según épocas, lugares y autores. Por ejemplo; para hablar del origen del drama, es necesario aclarar, si se toman de los estudios históricos realizados sobre oriente, u occidente; pues ambos surgen de idiosincrasias y cosmovisiones diferentes; y cada uno toma una vía propia de perfeccionamiento; y en aras de no incurrir en errores, pues la historia ha demostrado que no se pueden dar definiciones absolutas, si en materia de arte se trata.

Al consultar estos términos en diferentes diccionarios teatrales, se encuentran definiciones similares; en el caso de Drama, puntualizando en los estudio realizado sobre la cultura occidental, Genoveva Dieterich¹³, escribe que nace en la antigua Grecia, con ritos que el pueblo realizaba en honor al dios Dionisio; deidad del vino, la danza, la fertilidad; donde un coro entonaba cantos en su honor (ditirambos); cantos que se van transformando, hasta derivar en lo que hoy se conoce como comedia y tragedia; cuyos principales representantes son; en tragedia: Esquilo, Sófocles y Eurípides; de la comedia: Aristófanes, Cratino, entre otros.

Un representativo investigador de la terminología teatral, Patrice Pavis¹⁴, estudia la palabra según la han traducido diversas lenguas europeas; donde encuentra que está asociado directamente con el vocablo Acción. Además, refiere que se aplica para designar a la obra de teatro en un amplio marco, que recoge el texto escrito y la puesta en escena.

Pavis; basado en la definición francesa, escribe que Drama es el arte de componer una obra de teatro, en todos sus aspectos. Dentro del amplio abanico de aspectos

¹³ DIETERICH, Genoveva, *Diccionario del teatro*. Madrid, Ed. Alianza, 1995, p. 76.

¹⁴ PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ed. Paidós, nueva edición revisada y ampliada, 1998, pp. 143, 144.

comprendidos en la composición de una obra de teatro; se busca establecer: principios, sistemas, poéticas, métodos de llevarlo a cabo. Cabe anotar, un requisito necesario para esta definición según Pavis; quien asuma el rol de creador, debe conocer ciertas reglas específicas del teatro; en palabras más coloquiales, que no sea un aficionado; y así, poder realizar un análisis del proceso de creación.

Al adentrarse un poco más en el término; Pavis toma al francés J. Scherer¹⁵ (1950), quien habla de dos estructuras en la Dramaturgia: la interna, ligada exclusivamente al texto; y la externa, ligada a la representación del texto; luego propone la unión de las dos partes; a la interna se le sobrepone la externa; para así, poner en juego, en vida, en acción, a la modalidad escrita; dando como resultado una nueva estructura, fruto de la unión de las dos iniciales; que es la representación de la obra.

Ahora, para situar el término en un contexto moderno; Pavis, hace una parada obligatoria en Bertolt Brecht¹⁶ (1898-1956); quien dice, que Dramaturgia es la manera concreta y específica de narrar un acontecimiento; descubrir la fábula de la historia y

¹⁵ Ob. Cit. pp. 148, 149.

¹⁶ Bertolt Brecht (Augsburgo-Baviera 1898- Berlín 1956) De adolescente demuestra inclinaciones literarias; ingresa a la escuela de medicina; a la vez, toma seminarios de teatro con Artur Kuschner. En 1924, aparece como autor teatral en el Berlín Deutsches Theater, bajo la dirección de Max Reinhardt. Realiza estudios Marxistas. Utiliza una forma de narrativa teatral nueva a las convenciones de la época, caracterizada por crear mecanismos de distanciamiento, uso de máscaras, carteles, apartes; para que el espectador no se identifique con los personajes. Crea el teatro épico. Su posición política hace que Hitler lo exilia, estableciéndose en California; regresa luego de la guerra y funda la Berliner Ensemble. Escribe operas, poemas y dramas; sus obras de teatro son: *Baal* (1918), *El casamiento de los pequeños burgueses*, (1919), *El exorcismo* (1919), *El mendigo o el perro muerto* (1919), *Lux in tenebris*, (1949), *La pesca milagrosa* (1919), *Tambores en la noche* (1919-1922), *En la maleza* (1921), *Vida de Eduardo II de Inglaterra* (1923), *Hombre es hombre* (1924), *Santa Juana de los mataderos* (1929), *La madre* (1930), *Las cabezas redondas y las cabezas puntiagudas* (1932), *Los fusiles de la señora Carrar* (1937), *Temor y miseria del Tercer Reich* (1935), *Galileo Galilei* (1938), *¿Cuánto cuesta el hierro?* (1929), *El juicio de Lúculo* (1939), *Madre Coraje y sus hijos* (1939), *Dansen* (1939), *El buen hombre de Sezuan* (1938), *Púntila y su servidor Matti* (1940), *El ascenso evitable del Arturo Ui* (1941), *Los rostros de Simone Machard* (1941), *Schweyk en la segunda guerra mundial* (1941), *El círculo de tiza caucasiano* (1944), *Los días de la comuna* (1948), *Turandot o el congreso de los lavadores de blanquería* (1930).

<http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/903/Bertolt%20Brecht>, 6/02/2012.

comunicarla; una unión del texto y la manera escénica de presentarlo. Brecht dentro de su filosofía teatral, desea producir un efecto determinado en el espectador; por lo que amplía la estructura dramática, le agrega un sentido ideológico. Con este propósito crea el Teatro Épico¹⁷, donde pretende que el público y los actores no se identifiquen emotivamente con la historia; sino que todo el tiempo piense en el significado de esta; así crea una serie de herramientas para lograrlo, aplica un recurso Dramático denominado el *Verfremdungseffekt*, o distanciamiento.

Brecht no solo entiende la Dramaturgia como la unión de lo textual y la puesta en escena; sino que une ambos elementos con el fin de producir un efecto concreto en el espectador. Brecht piensa en el espectáculo, pero el espectáculo en función del público. Además, su teatro se caracteriza por tener un implícito mensaje político.

En este orden de ideas; para Pavis, el Dramaturgo es el que realiza dramaturgia; que extrae los materiales textuales y escénicos, dispone de ellos, los estudia, analiza, explica; para orientar el espectáculo a un sentido e interpretación definido.

Por otro lado, tomando solo el sentido textual de la dramaturgia; el dramaturgo es quien escribe un drama.

Uno de los hombres más emblemáticos en la historia del teatro contemporáneo en Colombia, Enrique Buenaventura¹⁸ (1924-2003); escribe sobre otra perspectiva de la

¹⁷ “Teatro investigado por Bertolt Brecht, Erwin Piscator y otros hombres de teatro alemanes de los años 1920. El punto esencial del teatro épico –según Brecht– es que se dirige más a la razón del espectador que a sus sentimientos. El nombre es de origen Aristotélico y señala una narrativa falta de la unidad de tiempo” *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, ed. Salvat S. A. biblioteca Salvat de grandes temas, t. 12, 1974, p. 143.

¹⁸ “Enrique Buenaventura nació en Cali en 1925, donde realizó sus estudios de primaria y secundaria. En 1940 fue a vivir a Bogotá para estudiar artes plásticas y filosofía en la Universidad Nacional. En 1950 regresó a Cali donde trabajó como periodista y escribió cuentos y poemas. A finales de los 50 marchó con la compañía teatral del argentino Francisco Petrone a Caracas. Buenaventura emprendió luego un recorrido por Brasil, Argentina y Chile, durante el cual estableció relaciones con diversos movimientos teatrales. A finales de 1955 regreso a Colombia. De inmediato se vincula a la Escuela de Teatro de Cali y de forma paralela investigó sobre folclor y literatura oral. En 1961 el maestro fue invitado con el grupo escénico a París, donde

dramaturgia, la del actor. Contempla dos procesos en la creación dramática, planteada en formas diferentes: la etapa de escritura del texto verbal y la etapa de escritura del texto del espectáculo. Buenaventura se sitúa en un punto entre estos dos discursos; plantea un lugar en medio de la dramaturgia textual y la dramaturgia escénica. Fija una posición en el puente que une esas dos estructuras. Opina que el montaje de la obra no es una traducción o una interpretación del texto; al pasar de texto dialogado a texto representado, se debe hablar de producción de sentido. Cita la *Commedia Dell'arte*¹⁹, ya que su revolución escénica rompe moldes del teatro clásico; por ser un teatro de actores, es decir, parten de un *canovaccio*²⁰, en el cual dialogan la materia significativa narrativa y la materia significativa teatral, en el que el orden de acciones no es un problema literario, sino visual; y con esta base los actores hacen acuerdos de improvisación. Buenaventura desea reivindicar la importancia del actor en la construcción y el discurso del montaje; cómo el actor toma el texto y tiene la libertad de aportarle según su observación del mundo, ideas, recursos, puntos de vista; ya que son los encargados de volver carne y hueso lo que está en un plano literario.

residió por dos años en la Universidad del teatro de las naciones y trabajó en la televisión francesa como libretista y director. A su regreso a Cali en 1963 fundó el Teatro Escuela de Cali, TEC, una compañía oficial bajo su dirección, pero en 1967 antes de la presión oficial la escuela es disuelta y se convirtió en el Teatro Experimental de Cali. En la década del 70 la agrupación participó en festivales y giras por América y Europa. El maestro Enrique ha escrito y adaptado obras de trascendencia en la dramaturgia continental como: "A la diestra de Dios padre", "La tragedia del rey Krhistophe", "Edipo rey", "La trampa", "Soldados", "Historia de una bala de plata", "Los papeles del infierno", "El convertible rojo", "La orgía", "Crónica", "Escuela para viajeros" y "La huella", entre otras. Su método de creación colectivo a sido traducido al francés, inglés e italiano y su obra ha sido profusamente puesta en escena y estudiada en diverso países del mundo. Buenaventura a recibido distinciones como el Premio Latinoamericano de la Unesco, doctorado "honoris causa" en Letras de la Universidad del Valle, Premio Casa de las Américas y Premio Ollantay, en Venezuela, entre otros" Parte de, "Enrique y Santiago: tabla a tabla", *El País, Gaceta dominical*, Cali, mayo 11 del 2003, p. 3-8.

¹⁹ Comedia popular italiana, florecida en los siglos XVI y XVII. Representada por compañías de actores especialmente entrenados para improvisar sobre esquemáticos argumentos (joven esposa engaña a marido viejo; amo y criado cambian sus papeles...), en lo que eran protagonistas unos personajes tipos como: Arlequín, Colombina, Pierrot, Pantalone, entre otros. Influencia en escritores como: Moliere y Marivaux. *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, ed. Salvat S. A. biblioteca Salvat de grandes temas, t. 12, 1974, p. 142.

²⁰ Guión sin diálogos; recoge la sucesión de escenas, recursos y situaciones, es distinto de la obra, o guión. Parte de, GÓMEZ GARCIA, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Ed. Akal S.A. 1997, p. 143.

El artículo de Buenaventura, surge en contraposición a la manera como montan obras de teatro los directores de los años 50, 60; que guardan mucho respeto por la ideología que plantea el texto; el espectáculo era la puesta en escena del texto del autor; con actores que según Buenaventura traduce el pensamiento del escritor; sin utilizar todo su potencial creador en pro de la historia y el personaje.

La dramaturgia del actor, entra como una categoría dentro de la dramaturgia escénica; y así mismo se puede hablar de la dramaturgia: del movimiento, espacio, gesto, maquillaje, vestuario, la escenografía, las luces, la música; entre otras.

Para complementar y acercarse a una noción de Texto Dramático, se toma la definición de Texto: «Por extensión, conjunto de diálogos y acotaciones de cualquier espectáculo teatral»²¹

Al reunir las dos palabras, Texto Dramático; denota la parte escrita, literaria, de la Dramaturgia; definida en un aspecto puntual de este amplio vocablo. Así, se enfoca en la estructura textual del drama; el desarrollo de la acción escrita; la composición de un texto teatral.

Otras características aportadas por Pavis, sobre Texto Dramático; donde toma la parte práctica; unas consecuencias, que es susceptible de ser representado en la escena y «tiene un sentido literario que admite varias lecturas, como todo texto artístico, y tiene una teatralidad virtual que puede ser realizada en muchas formas...»²²

Al relacionar lo tratado, con *Calima, historias del vapor*; se encuentra, que la participación del dramaturgo se da, de la manera en que Pavis define este oficio dentro del contexto moderno «Hoy dramaturgo, designa al consejero literario y teatral de una

²¹ DE LA FUENTE, Ricardo; AMEZÚA, Julian, *Diccionario del teatro iberoamericano*, España, Ed. Almar, 2002, p. 370.

²² Ob. Cit. pp. 470, 471.

compañía, a un director de escena o responsable de la preparación de un espectáculo»²³. Aquí, el dramaturgo también es director. Así, se dispone de una persona encargada de escribir el texto dramático y brindar ayuda pedagógica para el quehacer escénico. El desarrollo de la dramaturgia escrita en este proceso, va de la mano con el avance de la dramaturgia del actor, mencionada por Buenaventura; pues el dramaturgo escribe la escaleta de una escena, los actores la discuten, estudian, aportan ideas para construir ese mundo en una improvisación, o dramaturgia escénica; y con esta última, la directora y el dramaturgo hacen observaciones sobre lo visto; de acá obtiene la materia prima para realizar el texto dramático.

A manera de ampliar y aclarar el funcionamiento de este entrelazado de elementos que componen la dramaturgia, enfocada al texto, en *Calima, historias del vapor*; el dramaturgo escribe una escaleta de toda la obra; en aras de condensar la información, se toma el caso particular de una escena, *El laboratorio de física* (que luego se titula *La renuncia*); el dramaturgo comparte a los actores la idea de crear una escena donde un profesor de física realiza su trabajo y en medio de su oficio tiene una relación de atracción con una estudiante; con este enunciado general, los actores se dividen en grupos para crear improvisaciones sobre esa idea; así cada grupo presenta su propuesta. Surgen varias versiones del enunciado; personajes, sucesos y conflictos diferentes. Las improvisaciones son estructuras dramáticas aplicadas en el escenario, es una manera de concretar con elementos tangibles lo que fue una idea etérea; de lo que se nutre el dramaturgo para construir una versión escrita parcial o total de la escena.

²³ PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, ed. Paidós, nueva edición revisada y ampliada, 1998, p. 152.

1.3. Algunas experiencias, relacionadas con la creación de un texto colectivo

A manera de contexto general, la Creación Colectiva es un movimiento que se despierta aproximadamente hacia los años 60 en Suramérica; principalmente, con gran influencia de la ideología teatral adoptada del director y dramaturgo alemán Bertolt Brecht, algunas influencias de las exploraciones corporales (la biomecánica)²⁴ del ruso Meyerhold²⁵ (1874-1940) y las propuestas arriesgadas de Antonin Artaud²⁶ (1896-1948); con estos tres referentes se tiene un teatro político, priorizando el manejo del cuerpo del actor y construcción de imágenes arriesgadas y atrevidas.

²⁴ Estudio del cuerpo del actor; rechaza el naturalismo, el método de Stanislavski. Los ejercicios biomecánicos prioriza la interpretación exterior, casi acrobática, en la idea que «el actor ha de ser un virtuoso del instrumento que es su cuerpo.» Parte de, *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, ed. Salvat S. A. biblioteca Salvat de grandes temas, t. 12, 1974, p. 142.

²⁵ Vsevolod Emílievich Meyerhold (Penza 1874 - Moscú 1942) Estudia Derecho en Moscú, que abandona por estudiar en la Escuela Dramática de Nemirovich Dantchenko. Actúa con Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú; busca un camino propio, rechaza los principios y la técnica de Stanislavski. Establece la teoría teatral de la «Convención Consiente» y el método interpretativo de la Biomecánica. Produce obras simbolistas, donde los actores se mueven con técnicas de estilización en el movimiento; explora una expresión plástica; un teatro de convención y no de realidad. Rechaza la cuarta pared, presenta sus obras con luces de sala, sin telones; que el público sepa que esta en un teatro, viendo una representación. Su filosofía comunista lo lleva a reivindicar el papel del actor como trabajador. Toma los aportes de los artistas constructivistas. Dirige: *Opera bufa* (1918) de Maiakovski; *El inspector* (1926) de Gógol; *El cornudo mágico* (1926) de Crommelynck; *La dama de las camelias* (1934) de Alejandro Dumas. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/meyerhold.htm>, 06/02/2012

²⁶ Antonin Artaud (Marsella 1896- Ivry-sur-Science 1948) Escribe la colección de ensayos *El teatro y su doble* (1938), que comprenden textos como: un manifiesto, *El teatro y la crueldad* (1932); artículos, *El teatro y la peste*, *La puesta en escena y la metafísica*, *El teatro de alquimia y Teatro oriental y el teatro occidental*. Publica otros texto: *Le coquille et le clergyman* (1927), *La revólte de Boucher* (1930), *Le Théâtre el l'anatomie* (1946), *Aliener l'acteur* (1948) y *Le Théâtre et la science* (1950). Fundador del Théâtre Alfred Jarry (1927), con Arong y Vitrac; pone en escena *Les mysteres de l'amour* y *Victor ou les enfants au pouvoir*, de Vitrac; *El sueño* de Strindberg; y su drama *Ventrebrulé*. GÓMEZ GARCIA, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Ed. Akal S.A. 1997, p. 62.

A principios de los años sesenta se habla insistentemente de Artaud el loco, el genio, místico, el director escénico, el actor de cine y de teatro, el dramaturgo, el renovador, el visionario, el iconoclasta; «Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, que abandone la sicología y narre lo extraordinario, que induzca al trance.» Junto a Roger Aron, se consideran directores del surrealismo. Parte de, *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, ed. Salvat S. A. biblioteca Salvat de grandes temas, t. 12, 1974, p. 39.

Surge como rechazo al denominado teatro burgués de entretenimiento, con ánimo de lucro, de estilo realista; en contraposición a una figura de director autoritario, que conduce de manera unilateral todos los aspectos de un espectáculo dominado por el texto; además como contestación a la situación política de la época, caracterizada por dictaduras, explotación de trabajadores, injusticias sociales. Contexto que se vuelve un motivo para que los teatristas del momento, se manifiesten artísticamente ante esa situación; volviendo sus creaciones teatrales, la voz del pueblo y para el pueblo. Los actores hablan al público de problemáticas vigentes para todos, dentro de una imagen económica y social; que en ocasiones se inclino demasiado hacia la discrepancia política, al panfleto; produciendo obras apeladas «revolucionarias», donde lo más importante era hablar mal de gobierno; pero es una tendencia que en la mayoría de grupos, evoluciona.

Grupos representativos de la Creación Colectiva en Suramérica son: *Teatro Arena* de Sao Paulo–Brasil, fundado por Augusto Boal (1931-2009); *Aleph* de Chile; *Ollantay* de Ecuador; *El Galpón* de Uruguay, fundado por Atahualpa del Cioppo (Américo Celestino Del Cioppo Fogliacco, 1904-1996); *Libre Teatro Libre (LTL)* de Córdoba-Argentina; *Teatro Escambray* de Cuba; *Yuyachkany* de Perú, dirigido por Miguel Rubio; entre otros. De Colombia *Teatro Escuela de Cali* (1962), luego nombrado *Teatro Experimental de Cali* (1969): *TEC*; dirigido por Enrique Buenaventura; y *La Candelaria* de Bogotá, dirigido por Santiago García²⁷; entre otros.

²⁷ “Santiago García nació en Bogotá el 20 de diciembre de 1928. Antes de entrar al mundo del teatro, entre 1950 y 1957 estudió arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia y en la Universidad de los Andes. También viajó a París y Venecia. En 1957, cuando contaba con 28 años de edad, García se vinculó a la actividad teatral a través de una serie de talleres que dictó el afamado director de teatro Seki-Sano, discípulo de Stanislavski. Este encuentro con el escénico influyó tanto en su vida que decidió abandonar la arquitectura para dedicarse al teatro. A comienzos de los 60 el maestro García marchó a Praga para realizar estudios de dirección teatral y escenografía. En 1966 participó en la creación de la Casa de la Cultura en Bogotá y asumió el cargo de director. Al mismo tiempo dirigió el grupo de teatro de la Universidad Externado de Colombia. Por esa época, en compañía de otros artistas e intelectuales como David Manzur y Enrique Grau, Dicken Castro, Carlos José Reyes y Carlos Duplat, participó en el montaje de la obra “Galileo Galilei”, que representó un hito en la historia del teatro colombiano. A comienzos de la década del 70 fundó el Teatro la Candelaria, derivado de la casa de la cultura. A través del método de la creación colectiva Santiago García

Surge una oposición al teatro comercial; que según la interpretación de este movimiento, emplea un elenco para realizar una determinada obra de carácter clásico o contemporáneo, en un tiempo límite, con honorarios establecidos; que al hacer el estreno y usufructuar la obra en repertorio, se suspendía el proceso de la obra y los actores. En esta dinámica, al actor se le asigna un papel y debe memorizar sus líneas; por demás el director le indica cómo hablar, las entonaciones, énfasis, pausas, ritmos; y como moverse en el escenario, gestos, planos, niveles, desplazamientos, velocidades. Es un teatro de sala, para un público que idealmente se transporta al mundo de la obra y olvida el real por un momento.

El nuevo movimiento, concibe un grupo de teatro de arte, grupos que se consolidan no para montar una obra, sino para desarrollar procesos de investigación; un colectivo que permanece y artísticamente crece por el estudio de técnicas, métodos teatrales, disertación de problemáticas sociales. A partir de esto realizar un espectáculo; con la participación de todos los integrantes del colectivo en la creación; surgida de las indagaciones, propuestas y diálogos grupales. Así realicen el montaje de un texto ya escrito, este se contextualiza al entorno social para contar a través de él, una problemática actual. Muchos de estos grupos se caracterizan por vivir de manera comunitaria haciendo del teatro un modo de vida y un vehículo de ideas.

Buscan espacios no convencionales: plazas públicas, galpones, bodegas, patios de escuelas, calles. En la Creación Colectiva, la figura del director se ha replanteado y los procesos adquieren un carácter más democrático, además pretende que el público del

montó piezas que son clásicos del teatro colombiano como “Nosotros los comunes”, “La ciudad dorada”, “Guadalupe años sin cuenta”, “Los diez días que estremecieron al mundo”, “Golpe de suerte”, “El paso” y “En la raya”. También es autor de las obras “Dialogo del rebusque”, “Corre, corre carigueta”, “Maravilla estar”, “La trifulca”, “Manda patibularia” y “El Quijote de la Mancha”. Por su labor, el maestro García a recibido distinciones como la Medalla al merito de la Cultura, doctorado “honoris causa” en la Universidad Nacional y la Orden de Caballero del Senado de la República.” Parte de, “Enrique y Santiago: tabla a tabla”, *El País, Gaceta dominical*, Cali, mayo 11 del 2003, p. 3-8.

espectáculo sea más activo, pues los personajes son tipos de la gente común, con los problemas sociales actuales que puede tener cualquier espectador; busca despertar en ellos conciencia social, que reflexionen sobre la realidad de su entorno, enfrentarlos a ella.

Al inicio del movimiento de la Creación Colectiva, algunos grupos fijan tendencias muy políticas, contestatarias, beligerante; pero a medida que maduran abordan otro tipo de lenguajes y temáticas. Por ejemplo, el TEC y Yuyachkany, se dan un espacio para indagar las costumbres y mitos indígenas, africanos, españoles; y presentarlos al público, propiciando otro tipo de reflexión, sobre los orígenes de nuestros pueblos, nuestra identidad y cultura, etc.

Todos los grupos, coinciden en un teatro de contenido social, la manera de tratar las temáticas y los procesos de creación con que se llevan a cabo; pero cada una va a tomar una vía de desarrollo en este nuevo teatro, acorde a los principios de investigación establecidos por cada grupo; si nos detenemos a estudiar cada grupo, se encontrarán diferencia ideológicas y metodológicas que los hacen particulares.

Los procesos de Creación Colectiva, en la mayoría de casos, van desde la creación del texto hasta la puesta en escena. La vía que interesa para este documento, es la creación del texto, que, aunque en todos los grupos tiene características similares, varían según las metodologías de cada uno, donde el objetivo no es obtener reconocimientos literarios, sino tener un texto vivo que se da en cada representación.

[...] son antes que literatura cerrada, textos surgidos de entrevistas e indagaciones, de la confrontación con lo real y del discutir experiencias y criterios, cuya teatralidad a sido comprobada, textos que unas veces solo culmina con el juicio emitido por el público, y que siempre esta abierto al debate, abiertos a ser enriquecidos tanto en el

montaje como al finalizar cada una de sus representaciones; por su sistemática y consecuente labor en la integración de un nuevo público [...] ²⁸

Está presente la necesidad de desarrollar una dramaturgia nacional, que evidencie las problemáticas de la gente común, del pueblo; enfrentarlos con la realidad; lo que lleva a estos grupos a crear historias, ya sea a partir de adaptaciones de textos dramáticos, novelas, cuentos, mitos; o a crear sus propios textos.

La creación colectiva es una *creación de todos*, pero en la que no todos tienen necesariamente la misma función. Las especialidades no tienen por qué desaparecer, porque es obvio que si dentro del grupo existe un escenógrafo, él realice con mayor acierto -y es aquí donde está la diferencia con el teatro tradicional- la concepción que el *grupo* tiene de la misma. De igual manera ocurrirá con el texto de existir un dramaturgo [...] Desaparece el autor que escribe una pieza entre cuatro paredes y la entrega al director escénico como un texto definitivo, aunque el enfrentamiento con la realidad sugiera modificaciones, o aquel, cuya obra, valiosa en su concepción general, no sea capaz de permitir su replanteo para llevarla a particularidades necesarias. ²⁹

Según el crítico cubano Eduardo Vázquez Pérez ³⁰, citado por Beatriz Rizk ³¹ en el libro *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una Lectura Histórica*; y Francisco Garzón Céspedes ³², en el libro de compilación *El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*, ha detectado en cuanto a la creación del texto, tres categorías de creación colectiva:

²⁸ GARZÓN CÉSPEDES, Francisco, *El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*, recopilación de textos, prólogo, La Habana-Cuba, Serie valoración múltiple, Casa de las Américas, 1978, p. 8.

²⁹ VÁZQUEZ PÉREZ, Eduardo, “El teatro de creación colectiva en la América Latina”, en GARZÓN CÉSPEDES, Francisco, *El teatro Latino Americano de creación colectiva*, Cuba, Casa de las América, 1978, p. 138

³⁰ Crítico teatral cubano, dramaturgo, investigador de temas históricos, conductor de un programa televisivo *De lo real y maravilloso* sobre temas históricos de Cuba; escritor del diario “El caimán barbudo”. http://www.prensa-latina.cu/descargas/LaCalle/LaCalleDelMedio_04-08.pdf, 16/02/2012.

³¹ Investigadora, escritora y gestora del teatro Latinoamericano; Colombiana radicada en Miami.

³² Periodista, comunicólogo, actor y escritor; cubano radicado en España.

1) La que parte del texto ya elaborado (una obra de teatro). El proceso de montaje, desde el estudio mismo del texto, lo realizan los integrantes en conjunto. Dentro de los teatristas que más han experimentado en esta tendencia en la América Latina se encuentra Enrique Buenaventura con el TEC.

2) La que en la preparación del texto sólo interviene un grupo de los integrantes del colectivo, y luego se prosigue en forma similar a la explicada en el párrafo anterior. Esta variación es la menos frecuente, pues generalmente se utilizan las características ya descritas.

3) La que tanto el texto como la puesta en escena son elaborados por todos los miembros del grupo. Esto no excluye que la elaboración final de la pieza sea encargada a uno de los integrantes del colectivo, pero solo después que el grupo ha improvisado el material producto de la investigación.³³

Rizk, opina sobre las categorías planteadas por Vázquez Pérez, que no debe encasillar, por decirlo así, grupos en estas formas de creación como lo hace en el punto número uno con el TEC, ya que cada grupo en su búsqueda de identidad artística pudo pasar por las tres formas de exploración, como sucede con La Candelaria de Bogotá y el TEC de Cali.

Como ejemplos para la primera categoría esta La Candelaria, con la obra *El diálogo del rebusque* (1981), obra basada en *La vida del buscón* de Quevedo; el grupo parte de un texto ya escrito por Santiago García y el desarrollo del proceso de montaje se da según la primera categoría. De igual forma el TEC con *Ubu Rey* (1966) de A. Jarry, un texto ya escrito, pero con el proceso de montaje es creación del grupo, realizan una reinterpretación del texto a partir de la realidad colombiana de la época.

³³ VÁZQUEZ PÉREZ, Eduardo, "El teatro de creación colectiva en la América Latina", en GARZÓN CESPEDES, Francisco, *El teatro Latino Americano de creación colectiva*, Cuba, Casa de las Américas, 1978, p. 141. Cita usada por: RIZK, Beatriz; *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una Lectura Histórica*, Minneapolis, Prisma institute in cooperation with The Institute for the study of ideologies and literature, 1987, P. 73.

En *Calima, historias del vapor*; este punto coincide en que ya existe un texto escrito; se diferencia en que no es un texto dramático, es una escaleta; una minuciosa fabula de cada escena de la obra; la cual se explora de igual forma que en el punto uno, todo el grupo inicia el estudio de la situación y la realización de improvisaciones; es decir, inicia el proceso de montaje, con esta escaleta. Cabe aclarar que los actores acá no tienen ningún compromiso con algún tipo de parlamento, porque no lo hay; su preocupación está en la imagen y el desarrollo escénico de la situación. Para esclarecer con más detalle el procedimiento del grupo, se toma una trama de la escaleta; sobre la cual se hablará con mayor detenimiento más adelante:

El laboratorio de Física

Jairo

Cesar, estudiante

Otros 3 estudiantes

Jairo, el físico, dicta clase a unos jóvenes en la Universidad, sobre los estados de la materia, abordan el tema de la vaporización y los jóvenes tienen cantidad de preguntas. Un alumno hace preguntas sobre el vapor en los automóviles utilizando las mismas palabras de Martha, eso crea un lapsus en Jairo, que se molesta y siente un *Déjà vu*, incluso llega a ser muy grosero con el alumno sospechando que puede tener alguna relación con Martha. Para Jairo no todo el vapor es vapor, por ejemplo el humo blanco de las neveras, el humo de las máquinas de los teatros, los nebulizadores de minúsculas partículas de agua. El vapor es un fenómeno exclusivo de cuando el líquido pasa a un estado gaseoso. Para que el vapor se origine se necesita de energía. La evaporación es un proceso extraño pero importante e indispensable en la vida cuando se trata del agua, que se transforma en nube y vuelve en forma de lluvia, nieve, niebla o rocío. En el laboratorio harán un experimento sobre la purificación de alcohol

utilizando un alambique. Jairo se disculpa con sus alumnos, tendrá que ausentarse de la ciudad.³⁴

El dramaturgo, plantea a los actores la idea que tiene sobre esta escena; con esa premisa, los actores se dividen en grupos para proponer improvisaciones; es la participación del grupo en la creación escénica. Una de las improvisaciones realizadas de esta situación es:

(Felipe, Diego, Eddy)

-En esta escena Diego el profesor, intenta seducir a su alumna, Eddy, mostrándole las virtudes mágicas de la física. Le hace un truco en el cual una simple hoja de papel, puesta en la superficie del vaso y poniendo este boca abajo no se riega.

- Mientras el muestra este experimento a su estudiante, es interrumpido constantemente por Felipe, su colega de trabajo que es bastante neurótico, especialmente con sus herramientas de trabajo. Felipe bastante afectado por que su compañero ha tomado su lápiz sin permiso. Le recrimina varias veces de manera bastante psicótica o más bien neurótica.

-De esta escena, nos aporta dos puntos importantes que seria interesante explotar. La neurosis y la psicorrigidez del ambiente de los laboratorios. Y por otro lado seria interesante explotar la Física como magia, realizando sencillos trucos físicos mostrados como un acto de magia, inentendibles.³⁵

Para la segunda categoría de Vázquez Pérez, La Candelaria en la obra *Golpe de suerte* (1980), trata el tema del narcotráfico en el país, el grupo inicia un proceso de investigación en conjunto hasta llegar un punto donde ven la necesidad de dividirse en

³⁴ GONZÁLEZ, Alejandro; ZHENGHONG, Ma. *Proyecto Calima*; presentado a la Vicerrectoria de investigación de la Universidad del Valle, 2010.

³⁵ RIVERA, Pablo Alejandro; *Bitácora*, primer asistente de dirección del *proyecto Calima*.

subgrupos para cobijar los diferentes aspectos del montaje, música, escenografía, vestuario, dramaturgia; todos coordinados por el director Santiago García.

En *Calima, historias del vapor*; este punto describe el desarrollo del proceso investigativo del grupo; se forman comités, una persona está encargada de liderar las propuestas de diseño de vestuario, otros desarrollan ideas de escenografía y formas de construirla; se abre la invitación para quienes quieran presentar propuestas de textos escritos. El equipo de trabajo: directora, dramaturgo, actores, asistentes y asesores de otra áreas; investigan sobre temas puntuales tratados en la escaleta de la obra, cada uno es responsable de presentar un informe, los temas son: relación arte-ciencia, hormigas, Alzheimer, ancianatos, catalepsia, danza contemporánea, La *flauta mágica* de Mozart, *Land Art*, baños turcos, entre otros. Información que se socializa en grupo; todos expresan los puntos de vista en mesas de discusión y con ejercicios actorales; el dramaturgo a partir de estas discusiones y propuestas escénicas nutre los nacientes textos de la obra.

Para Vásquez Pérez, en la última categoría se puede encontrar dos variantes, los que llegan a escribir un texto que se convierte en letra mas o menos fija, como se da en la obra del TEC, *La denuncia* (1973) y otras de estructura mucho más abierta, que no llegan a escribir un texto, facilitando variaciones en cada función; como la obra de La Candelaria, *Nosotros los comunes* (1972).

En *Calima, historias del vapor*; no hay participación activa de los actores en la creación de textos escritos, la invitación esta abierta, pero ellos deciden encausar toda su energía en el desarrollo de la parte escénica; las improvisaciones, que es otra manera de aportar al texto escrito, ya que como lo describe Vásquez Pérez, en la tercera categoría, la elaboración del texto final se da después que el grupo ha improvisado ampliamente las situaciones de la escaleta, que paulatinamente se van trasformando en texto escrito. El dramaturgo recoge todos los aportes del grupo, realizados a la escaleta con las improvisaciones y en la etapa final del proceso desarrolla un texto dramático; todos los

aportes son organizados y depurados bajo su línea de escritura y concepción de la obra. El producto final no es un texto fijo, conserva la característica transformadora de la escaleta, ya que se va reajustando con el desarrollo del proceso. Por ejemplo, de una escena se pueden escribir varias versiones; ya que al probarlas en el escenario se evidencian los aciertos o falencias. Así, para hilar el desarrollo de este proceso, con los puntos de Vásquez Pérez; se cita una primera versión escrita como dramaturgia de la escena *La renuncia*, anotada anteriormente en la fase de escaleta, donde se titula, *El laboratorio de física*. Texto que surge luego de numerosas improvisaciones y discusiones. Esta escena es el foco de análisis en este documento, por lo que en adelante se entra en el estudio de sus partes con más cuidado.

La renuncia

Jairo

Cesar, colega del departamento

Físico colega, del laboratorio

Jairo: se puede pasar?

César: Claro, claro, acabo de resolver un problema, nos hacemos un café y te a
tiendo.

Jairo: pues vas a tener otro problema frente a ti.

César: Qué pasa? Otra vez aplazada tu boda?

Jairo: Bueno, también, pero creo que es algo más serio...

César: Tranquilízate nada hay tan serio, o sea que ¿definitivamente no te aceptaron los
padres de Irene?

Jairo: Bueno tampoco, pero esta ya es la postergación definitiva.

César: Bueno, los males del corazón son todos pasajeros, ya casi nadie se muere de amor, lastimosamente ahora sólo matan por amor. Voy por el agua. Las mujeres son como las estrellas, brillan y te deslumbran, pero en el fondo te atraen con esa fuerza superior que es el enamoramiento. Por otra parte los hombres somos como pequeños asteroides: giramos en torno a las estrellas, les rendimos pleitesía, nos sometemos a sus designios, pero todos sabemos que si el campo gravitatorio de las mujeres no fuese tan poderoso escaparíamos a la menor oportunidad: Sabes a dónde?

Jairo: No

César: A la órbita de otra estrella. A propósito, hablé con los de la revista para el cupo de tu amiga bailarina, la pueden poner como monitora de unas clases.

Jairo: Pero no quiero hablar de Irene, ni de la revista; realmente quiero comentarte que quiero renunciar al proyecto de investigación.

César: Ya pongo el café; se prende aquí y ya está. Pero si has insistido en ese proyecto durante tanto tiempo; te preocupaste por encontrar financiación ¿Te peleaste con la comisión europea?

Jairo: Hemos hablado fluidamente; pero la verdad es que estoy cansado de seguir jugando a la física experimental en un país sin laboratorios ni presupuesto...

César: La eterna letanía; no nos podemos volver de la noche a la mañana gringos y tener solucionadas todas las necesidades. Ah, no le puse agua. En este caso la queja no aplica, tenias una cofinanciación internacional. ¿Y ya notificaste a tus *partners* europeos.

Jairo: Si. Es una decisión tomada.

César: Pero creo que no es un asunto que quede resulto con pasar cartas. Realmente que te pasó? Se nota que tu vida esta convulsionada.

Jairo: En lo personal, muchas cosas, mi madre está enferma, la tuve que mandar a vivir a la costa, su corazón ya no aguantaba la altura, mi hermano en Estados Unidos no quiere hacerse cargo de ella; con Irene la cosa definitivamente no marcha...

César: Bueno, pero por eso no se abandona un proyecto; tú sabes los problemas que tengo con mis hijos y no dejo tirado el laboratorio, al contrario, de hacerlo me desesperaría por completo. Así que cuenta realmente por qué dejas algo tan importante.

Jairo: Hace tiempo que no comprendo lo que hacemos en una universidad del tercer mundo, con solo una cubeta y un termómetro como equipos, y donde se nos exige enseñar a investigar. No puedo realizar ningún experimento decente sobre la invisibilidad, pero me exigen publicar y tener resultados; lo que hacemos es una payasada, tenemos que escribir artículos sobre experimentos que falseamos, *papers* que afortunadamente no lee nadie; ¿quién puede sentir satisfacción de vivir en una farsa?

César: La interpretación de lo que hacemos es un tanto patética.

Físico colega: Disculpa, tenía que decirte que... cuando estés libre hablamos

César: OK. Gracias

Jairo: La verdad es que no encuentro ningún sentido con los experimentos que realizamos, es mejor circunscribirse a la teoría... Hace un par de semanas, se me pincho una llanta viniendo de una finca, y un loco, casi un indigente; un tipo grosero y vulgar que se autodenominaba a sí mismo como investigador me terminó de cabriar; tenía un par de botellas plásticas, una linterna y un aliento... y se creía investigador vanguardista de una especulación llamada, algo así como, Land Art, tenía la cabeza llena de cucarachas, pero se consideraba a sí mismo como el que más sabía sobre hormigas en Colombia. Después me puse a seguirle la pista y resulta que goza de gran reconocimiento. Los artistas más patanes son ahora investigadores. ¿Qué hacemos aquí? Yo no quiero parecerme a ese remedo patético de investigador.

César: Puede ser que te encuentres con un verdadero genio; lo de los implementos es un detalle insignificante.

Jairo: Todo el mundo investiga, hace experimentos se volvió el *hobby* de moda, se llenan la boca poniéndose la chapa de investigadores, y lo peor que tienen más reputación que método; por eso pienso recluirme en la física teórica y dejarle el experimento a los que tienen dinero o a los patanes. Quiero hacer algo serio.

César: El artista te transformó, lo que no pudo hacer Irene, Te tomas tu profesión demasiado en serio. ¿Crees que por no respetar los protocolos o tener solo dos botellas no es investigador? En el fondo todos deberíamos regresar al empirismo y dejar de considerar que la ciencia es un método infalible; también nos pasamos años sin sacar nada en claro; tú mismo estas abandonando tu proyecto por un berrinche, y bastante plata te has gastado en tus protocolos.

Jairo: Por eso he resuelto no seguir engañando a nadie; ¿qué aporte puedo realizar sobre los materiales de índice refractivo negativo o metamateriales? ¿Qué sentido tiene tratar de hacer ciencia de primer orden en un país donde el dinero no alcanza ni para tener café en los laboratorios?

César: Disculpa, ya le pongo el agua.

Una pausa

Parece que el vapor te asustara, te has quedado pasmado.

Jairo: ¡Que mierda de marcha nupcial, ni que hormigas maquilladas, pura especulación de un patán!

César: Te pido que dejes de llamar patán a ese hombre, ¿o es que aún te crees que la ciencia es superior a toda forma de conocimiento? O ¿Qué entre la ciencia la física es la elegida? No somos tan buenos, gracias a nosotros se ha exterminado pueblos y en alianza con la astronomía hemos sido una de las armas que usaron los positivistas y los

racionalistas críticos para asesinar a otras filosofías, entre ellas el empirismo. Todas las metodologías incluida la más obvia e infalible tiene sus límites.

Jairo: No entremos en terreno de las generalidades, te contaba simplemente esa anécdota de ese artista, el investigador, que con sus hormigas tiene más entradas en internet, que tu laboratorio.

César: Me parece muy bien, pero para juzgar los logros artísticos no basta con mirarlos en Internet; uno tiene que familiarizarse con ellos, observar su proceso, no puede darlos simplemente como verdaderos o falsos. Los científicos no podemos seguir apoyándonos en reglas del pensamiento y acción bien definidas. No podemos decir: nosotros poseemos ya los métodos y estándares para una investigación correcta. Einstein, Newton, Galileo, Copérnico, tenían un sentido en sus investigaciones, pero llegaron a conclusiones muy distintas que las de su punto de partida e incluso nunca pudieron prever el sentido final de sus investigaciones.

Jairo: No vale la pena seguir considerando la física experimental como una casualidad, una chiripa, ha habido procesos de investigación serios y consecuentes; por eso mismo tenemos que regresar al rigor de la ciencia teórica y dejar de pensar que todo funciona según una relatividad artística.

Físico colega: Disculpa, veo que no te desocupas pero tengo que pedirte el favor de que no me cojas mis resaltadores verdes, si quieres coge los azules. No tengo como marcar mis tubos y todo se me confunde.

César: Listo

Físico colega: Listo, No. Ni siquiera pides disculpas, es la cuarta vez que paso esta semana.

César: El *pájaro azul* era el pobre Garcín...

Físico colega: Patán, farsante, que gente contrata esta Universidad.

César: Volviendo al tema; la actitud de Einstein frente a la investigación científica se parece más a las artes que a la ciencia. Cualquier estudio de caso tiene un resultado positivo y otro negativo; el resultado negativo es que tenemos que violar muchos estándares si queremos lo que ahora consideramos ser logros de importancia. No hay estándares que tengan un contenido y den una explicación correcta a todos los descubrimientos hechos en la ciencia.

Jairo: Con lo que propones, y el desorden evidente de tu laboratorio, no podrás tener éxito en ninguna investigación

César: La ciencia surge del caos y del conflicto, no de la tranquilidad y la paz. Los métodos que ahora parecen tener cierta racionalidad e integridad, tenían un aspecto muy distinto cuando se los usaron por primera vez; pero bueno, tuvieron éxito y pueden ser considerados como útiles reglas empíricas para la investigación del futuro.

Jairo: ¿Crees que se pueden eliminar todas las reglas y los protocolos? ¿Convertir la ciencia en un territorio de anarquía como el arte?

César: Sí, y te hago notar que los éxitos se dieron bajo formas específicas, prácticamente desconocidas, y que su repetición y acatamiento no es algo natural, sino que es algo improbable que conduzca a algún éxito. Pero si amigo, la anarquía, desafortunadamente, no se puede defender como forma política, como método de investigación es ideal. En vez de tensionarte deberías empezar a pensar que la ciencia es un juego; que una cosa son las exigencias del patrocinador, que no quiere tirar su dinero, pero otra es la realidad del científico.

Jairo: La ciencia es un juego, pero no se juega para distraerse sino para ganar.

César: Muchas ideas absurdas e inusitadas frecuentemente han llevado al progreso.

Jairo: Pero es seguir engañándonos, lo que resulte de mi investigación sobre la invisibilidad no lo podre experimentar de una manera seria. Mejor me encuentro en desarrollar la teoría sobre los índices refracción. No podemos afirmar resultados

experimentales como supuestos científicos; experimentos que carezcan de una corroboración independiente.

César: Tampoco lo hizo Galileo; para su época no fue racional y quebrantó muchas reglas importantes del método científico, utilizando grabados de madera para sus afirmaciones ya que el telescopio era considerado como sospechoso. Sus comprobaciones no fueron consideradas como científicas para su época.

Jairo: Tengo derecho a tomar el camino que volvió Einstein común y realizar mi *dankenexperiment* o "experimento mental". No tengo porque demostrar nada a nadie, ni tener que esperar años un equipo, que llega obsoleto, para trampear experimentos. La invisibilidad a la que me dedico, nació como un principio teórico que ocasionó las burlas al pobre Veselago. Solo treinta años después Pendry logra demostrar que sus teorías aplicación y que el profesor ucraniano no estaba loco.

César: La división entre los teóricos y los prácticos se ha convertido en algo muy abrupto, casi como la existente entre los matemáticos y los ingenieros. ¿Por qué ahora quieres convertirte en un científico puro?; para limpiar, quizá, tu vida personal a través de la nueva religión de la ciencia impoluta? Volverte invisible como tus metamateriales?

Jairo: No te aproveches de mis asuntos personales. No quiero dedicarme a realizar experimentos que se pueden lograr solo por el azar.

Cesar: Bohrn ya estableció que el azar no es un elemento accidental sino connatural de las leyes de la física. No se porque quieres que la física te de las certezas que no te da la vida. Pero recuerda que Einstein ya demostró que no somos una ciencia exacta.

Jairo: ¿Te acuerdas de la formula de Einstein para tener éxito en la vida?

César: No, detesto las glorias de la física, son puro mito.

Jairo: si A representa el éxito, la formula es $A = X + Y + Z$, en donde X es trabajo e Y la suerte.

César: Y que sería la Z?

Jairo: Mantener la boca cerrada.³⁶

Esta versión escrita de la escena, dista considerablemente de cómo aparece planteada en la escaleta; pero precisamente es el trabajo de las improvisaciones, las discusiones y reelaboraciones, las que permiten desembocar en este primer texto.

Finalmente para hacer una comparación del proceso de *Dramaturgia Asistida* en *Calima, historias del vapor*; con las tres categorías de creación del texto, en los procesos de creación colectiva, dadas por Vázquez Pérez; se encuentra que, reúne elementos dados en las tres. Así, *Calima, historias del vapor*; comparte con la categoría uno, que parte de un texto elaborado, la escaleta de la obra creada por el dramaturgo; con la que inicia el desarrollo de improvisaciones, la puesta en escena. En relación con la categoría dos; se da el espacio para que voluntariamente los integrantes del proyecto presenten propuestas de textos; además cada uno es responsable de investigar un tema de la escaleta; a medida que se investigan y discuten, en mesas de trabajo; principalmente en improvisaciones, nutre paulatinamente un texto dramático a cargo del dramaturgo. En relación con la categoría tres; el texto dramático, se modifica por el continuo desarrollo de improvisaciones; hasta que finalmente se decide mostrar el trabajo al público. Finalmente, se fusionan las tres categorías, resulta una cuarta; denominada por el dramaturgo, *Dramaturgia Asistida*; con la novedad, que se usa la escaleta como herramienta formal para estructurar el desarrollo del proceso.

³⁶ Borrador de uso interno del proyecto *Calima*.

Ahora, la *Dramaturgia Asistida*, no nace pensando en las categorías de Vázquez Pérez; pero es un pasado histórico con el que se identifica y posiblemente ha evolucionado.

2. SEGUNDA PARTE: PROCESO DE CREACIÓN DE LA TRAMA *Calima, historias del vapor*

2.1. Origen de la idea.

La obra *Calima, historias del vapor*; inicia un largo proceso de incubación en Valencia-España; mientras el dramaturgo del proyecto realiza un doctorado. En la mente del inexperto escritor de dramas, dan vueltas algunas ideas de historias; por ejemplo, el amor entre un profesor y la alumna; que como otras, esperan su turno en el tintero.

El tiempo que duran sus estudios, le dan la oportunidad de conocer muchas personas, reencontrarse con otras; además de visitar diferentes lugares, ciudades y países. En una ocasión, en el Festival de Otoño de Madrid, del 2008; asiste a ver la obra *Lipsynch*³⁷, dirigida por el canadiense Robert Lepage³⁸ (1957); una trilogía que debía verse en tres días diferentes; el dramaturgo llega a ver el espectáculo el cuarto día, un sábado; ese día presentaban la trilogía completa, cuya duración era de ocho horas. El encuentro con este

³⁷ “La voz surge de una asombrosa maquinaria interna que, sin embargo, sólo encuentra su última expresión fuera del cuerpo. Para acercarse a esta idea, *Lipsynch* aleja los estímulos visuales y bucea -entre sintetizadores, cantos de ópera y llantos de bebé- en los conceptos de voz, habla y lenguaje.” <http://www.madrid.org/fo/2008/es/teatro/lipsynch.html> 18/01/2012.

³⁸ Robert Lepage (Québec-Canadá 1957) Dramaturgo, actor, director de teatro, de cine. Toma clases de teatro en el Conservatorio de Arte Dramático en Québec; se une a Théâtre repère, dirige *Circulaciones* (1984), *Trilogía de los dragones* (1985), *Vinci* (1986), *Polygraphe* (1987-1990), *Placas tectónica* (1988-1990), entre otras. En 1994 funda la compañía Ex Machine, con éxitos como: *Las siete corrientes del río Ota* (1994), *Elsinore* (1995). El Cirque du Soleil, le pide que cree un programa permanente en las Vegas llamado *Ka*. Entre su prolija carrera, realiza *Lipsynch*, un de su obra más representativas, presentada en varios festivales internacionales.

espectáculo, será determinante en la genealogía de la futura obra; pues siente gran empatía con la propuesta escénica del canadiense y el colectivo de actores, como él mismo lo dice:

A mi este espectáculo me gustó mucho, yo dije – esta idea esta muy bonita-. Ese espectáculo de Robert Lepage era una obra sobre el sonido, y tenia muchas historias muy bonitas y muy simpáticas de cómo incluso hay personas que recuperan, por ejemplo, la voz del padre. Había una escena muy bonita en que una mujer había recuperado los rollos de dieciséis milímetros cuando el padre [...] ella nunca conoció al padre que murió prematuramente [...] y contrata, por ejemplo, a dobladores para que le pongan la voz al padre [...] se vuelve entonces un conflicto esas grabaciones de los padres, porque al igual que al doblar las películas; ella dice que su padre no hablaba así, no hablaba así... Hasta que de pronto una persona le dice –es que la única que puede hablar como tu padre eres tú, tú tienes la voz implícita de tu padre-. Entonces ella graba, dobla la voz de su padre y así recuperaba la voz de su padre [...]

Esa es como la genealogía, pues una de las genealogías. A mi me gustó; y como en toda idea no hay nada original, me entusiasmó esa idea de construir una historia sobre sensaciones, sobre ideas [...]³⁹

En una ocasión, el dramaturgo pasa por Londres, en época de invierno; se encuentra con un amigo doctor en biología, actual docente investigador de la U.N (Universidad Nacional de Bogotá), ex investigador del grupo de trabajo del reconocido científico Manuel Elkin Patarroyo⁴⁰ (1946). Acuerdan visitar un Jardín Botánico; en medio del recorrido, ingresan al pabellón tropical; un espacio que deja impactado al dramaturgo; pues en el exterior del lugar cae nieve y acá se encuentra con un paisaje, igual al de su ciudad de

³⁹ Entrevista realizada al Dramaturgo de: *Calima, historias del vapor*, Alejandro González Puche, 10/01/12.

⁴⁰ Científico a la cabeza de un grupo de investigación que patenta la vacuna (spf66) contra la malaria. Actualmente esta inactiva o descontinuada por la Organización Mundial de la Salud, debido a su bajo eficiencia. CORREA, Pablo, "La esquiwa promesa del doctor Patarroyo", *Elespectador.Com*, 31 de marzo de 2012 <http://www.elespectador.com/impreso/vivir/articulo-260153-esquiwa-promesa-del-doctor-patarroyo> 08/02/2012.

residencia Cali-Colombia; plantas de plátano, hormigas, clima caliente, un rocío permanente.

Este encuentro de sensaciones en el jardín botánico, le ayuda al dramaturgo para aclarar la idea tomada de Lepage, sobre crear una historia de sensaciones.

Durante este encuentro; en una fluida conversación sobre muchos temas, se detienen en uno; la necesidad del dramaturgo por obtener una olla de presión, para satisfacer ciertas preferencias gastronómicas. El biólogo le explica que hay lugares en que este dispositivo no es necesario, por la presión atmosférica; por lo tanto, difícil de adquirir; en especial, las zonas que están al nivel del mar; donde los alimentos se cocinan en menos tiempo que en una ciudad de mayor presión atmosférica.

El biólogo, que se encuentra en Europa por fines académicos; anota en la conversación, algo que lo dejó sorprendido de Londres; el alto nivel tecnológico y los excelentes procesos de calidad que se aprecian en los laboratorios científicos; un gran contraste con los laboratorios de las universidades colombianas. Anotación que el dramaturgo reserva con privilegios para desarrollar en la obra.

Así; se van encontrando variedad de temas, que convergen en la cabeza del dramaturgo; de la que se irán desprendiendo otras ideas, como un ramillete de uvas; para complementar y dar cuerpo a una historia compuesta por tres tramas.

2.2. De la idea al papel; escaleta de la obra

De la elección del asunto y de su incubación preparatoria depende el valor del trabajo. La invención consiste en sentir un asunto y expresar la impresión que causa en nuestra imaginación y en nuestra sensibilidad. La imaginación y la sensibilidad son las que, por aplicación, y concentrándose sobre un tema, descubrirán las relaciones, las ideas y las imágenes que el tema contiene.⁴¹

En los ratos libre que tiene el dramaturgo, mientras realiza el doctorado en España; sale a realizar una de las practicas deportivas que más le agrada, trotar; y «para no pensar en la tesis, me ponía a pensar en esa trama (*Calima, historias del vapor*) y la fui construyendo poco a poco [...]»⁴²

Entre la elección de un asunto y su ejecución por la escritura media un lapso, una incubación más o menos larga, según la persona, y ése es, quizá, el momento más doloroso, la parte más penosa de la labor literaria. Hay ahí una espera y un malestar intolerable. No viene nada; es preciso arrancarse del espíritu ideas que no existían y domar la apatía del cerebro.⁴³

El dramaturgo inicia la metamorfosis; transformar la historia que esta en el mundo de las ideas, a un hecho palpable; traducir todas las imágenes mentales a un código de escritura. En este proceso, toma la estructura planteada en el espectáculo de Lepage; una trilogía, tres historias unidas por un tema; en el caso de Lepage el sonido; en *Calima, historias del vapor*, el vapor. Lepage, además de la estructura de la obra, plantea una estructura de repertorio; presenta cada historia en un día diferente y reservar un cuarto día

⁴¹ ALBALAT, Antoine. *El arte de escribir y la formación del estilo*, trad. Luis Castilla, Buenos Aires, Ed. Atlántida S. A. Cuarta edición, 1961, P. 100.

⁴² Entrevista auditiva realizada al Dramaturgo de la obra Alejandro González Puche, 10/01/2012.

⁴³ ALBALAT, Antoine. *El arte de escribir y la formación del estilo*, trad. Luis Castilla, Buenos Aires, Ed. Atlántida S. A. Cuarta edición, 1961, p. 102.

para presentar las tres historias juntas; idea adoptada por el dramaturgo para el estreno de *Calima, historias del vapor*.

Acá; el dramaturgo crea tres tramas: donde el tema del vapor va a estar presente en casi todas las escenas que las componen; ya sea como atmosfera, o como elemento trascendental, casi como un personaje. Para las dos primeras tramas, el dramaturgo ha creado una escena en común, donde los protagonistas se encuentran; de este encuentro surgen las tramas individuales de cada protagonista; es una escena suceso de partida; en una fase avanzada, esta escena será suceso de partida de las tres tramas. Esta escena, aparece en la escaleta antes de dar inicio a la trama propia de los personajes. A continuación, se resume esta y todas las escenas de la trama de la obra, contenidas en la escaleta.

En el carro: es el desarrollo de la idea del dramaturgo sobre el romance entre el profesor y la alumna; se transforma un poco, ahora es el romance entre Jairo, un profesor de física, hombre mayor, casado; y Martha una joven bailarina. Inicia en el interior de un carro, en algún lugar a las afueras de la ciudad. La pareja hace el amor; los vidrios del carro se empañan por el aumento de la temperatura en los cuerpos; terminan de intimar; Jairo no sabe como desempañar los vidrios para obtener buena visibilidad de la carretera. Ella le expresa su deseo de viajar fuera del país para estudiar danza, quiere que él la apoye y la acompañe; Jairo expresa una negativa al proyecto y ella entiende que es hora de terminar con esa aventura; se baja del carro y realiza una danza de liberación en medio de la bruma que se levanta en la carretera.

La primera trama es protagonizada por Martha; esta compuesta por cuatro escenas:

1. En el bar de jazz: Martha se encuentra en Europa estudiando ballet, trabaja en un bar, se encuentra con Jan, Sergei y Novak; la atmosfera del bar esta marcada por el humo artificial. Sergei cantante de jazz y pretendiente de Martha, esta cansado del humo; los otros dos hombres le argumentan que es parte fundamental de la atmosfera del espectáculo. Jan y

Sergei comparten anécdotas relacionadas con el humo artificial en espectáculos; Jan en el circo y Sergei en el teatro.

En la escena siguiente, el dramaturgo se inspira en la experiencia que vive en el jardín botánico que visitó en Londres.

2. Encuentro en el jardín botánico: Martha y Sergei, son novios; recorren el lugar, hablan de las plantas, de arte; él padece una extraña enfermedad y sus relaciones familiares son conflictivas. Ella lo lleva al pabellón tropical, su lugar favorito; el rocío cae de todas partes; ella danza y recuerda su ciudad natal, el calor, el sudor, el baile. Ambos están maravillados. Ella recuerda que este efecto, al que Sergei denomina rocío; también le dicen calima; Sergei le explica que calima son diminutas partículas de polvo, no de agua. La pareja se va a dar un abrazo, repentinamente Sergei cae desmallado.

3. El vapor de la muerte: Inicia con el velorio de Sergei, Martha le expresa a Jan sus sospechas, cree que no esta muerto; le explica que Sergei sufre de una rara enfermedad de la que no quiso decir el nombre; solo le menciona un cuento de Allan Poe⁴⁴ y ella leyendo este cuento descubre que es Catalepsia. Teme que la familia esté confabulada para enterrarlo vivo y quedarse con sus bienes. Jan no cree esta versión, pero si coincide en la insistencia de Sergei con ese cuento de Poe.

4. El rescate: Martha y Jan regresan a la funeraria, es de noche, se han ido los familiares de Sergei; planean sacar el cuerpo, pero es muy difícil; Jan no quiere tener problemas legales y desiste de la idea. Martha recuerda el cuento de Poe; saca un espejo y lo pone en la nariz de Sergei, pero no pasa nada; piensa en Jairo, recuerda que debe buscar contraste de temperaturas para ver el vapor; enciende el aire acondicionado y pone de nuevo el espejo en la nariz de Sergei, esta vez se empaña.

La trama segunda es protagonizada por Jairo; esta compuesta de tres escenas:

⁴⁴ *El entierro prematuro.*

1. El laboratorio de física: Jairo está en medio de una clase en la universidad; enseña los estados de la materia y la vaporización. Un alumno le pregunta sobre el vapor en los automóviles, esto hace sospechar a Jairo que el alumno tiene algo que ver con Martha, pues se expresa de la misma forma que ella en la escena común; Jairo se torna grosero con el alumno. Sigue su cátedra sobre el vapor y se dispone a realizar un experimento. Jairo se disculpa con sus alumnos pues debe ausentarse de la ciudad.

Jairo debe realizar un viaje a visitar a su mamá que sufre de alzhéimer, se encuentra en un ancianato de la costa; ha sido llamado porque ella se encuentra delicada de salud.

Lo aprendido por el dramaturgo del biólogo sobre la olla de presión, en relación con la presión atmosférica, se convierte en el conflicto central de las dos escenas siguientes:

2. La olla de presión: una anciana acostumbrada al sonido emitido por este artefacto, deja de comer; pues esta en una ciudad al nivel del mar donde no escucha este sonido y cree que todos los alimentos que le dan están crudos. Ella extraña y solicita la presencia de su antigua criada Rosita, ya fallecida; quien le cocinaba todos los días mazamorra en ese tipo de olla.

3. El espíritu de Rosita: Jairo debe sortear muchos obstáculos para conseguir una olla de presión, y luego ponerla a calentar para que emita su característico sonido al libera el vapor que está atrapado en ella. Recurre a esto para que su madre crea, que la comida que le han servido está bien cosida; luego de escuchar el sonido, la madre accede a comer. Además, el chorro de vapor producido por la olla, es para la madre la presencia de Rosita, y le habla.

La trama tercera es protagonizada por Novak, un artista plástico; que aparece en la escena común. Esta compuesta de dos escenas.

Un propósito del dramaturgo con esta escena, es que el público sienta la humedad caliente; aromas como el eucalipto, canela, mentol. El dramaturgo busca despertar sensaciones en el público, estimular algunos de sus sentidos. Aspecto inspirado en la obra de Lepage.

Zona húmeda: Novak se encuentra realizando un performance sobre el vapor en un baño turco; para denunciar el efecto de invernadero, el cambio climático. Novak está con Irene, su esposa; que esta preocupada por la salud del artista, ya que a decidido prolongar su estadía en la cabina más caliente durante una semana más; motivado por la atención que ha despertado en la gente y la prensa. Irene cita a César, un alumno de Jairo para que lo persuada sobre los riesgos de salud a que esta expuesto; César le hace una dura critica, y denuncia los excesos del arte contemporáneo. Novak no lo escucha y se encierra de nuevo en la cabina de mayor temperatura.

Un visitante desprevenido: Entra Eusebio, un visitante habitual del turco; esta emocionado con el performance, ya que pondrá los baños turcos de moda; pues siente cierta nostalgia por la perdida de popularidad de estos lugares, donde se trataban importantes aspectos políticos de la ciudad. Irene que salió para apagar la fuente de calor del turco y terminar el performance, regresa frustrada, pues Novak ha dejado el acceso a esta zona con candado; ella sale de nuevo para buscar otro medio de finiquitarlo.

Novak sale y continúa el diálogo con Eusebio; entra Irene exaltada y le hace saber a Novak que como artista no es nadie, y su obra es copia de otros. Novak, afectado con estas palabras, regresa a la cabina caliente y atranca la puerta. César e Irene, salen rápidamente a buscar el encargado del lugar para abrir la puerta; Eusebio sigue hablando con Novak a través del cristal. De pronto el rostro de Novak se estrella contra el vidrio, mientras el vapor hace desaparecer el rostro del artista.

Así resulta la escaleta de la obra *Calima, historias del vapor*; lentamente, paso a paso. Nace de la necesidad del dramaturgo por contar historias que le daban vueltas en la cabeza y como él lo expresa, al no poder ejercer su oficio como director de teatro y montar espectáculos; debido al tiempo absorbido por el doctorado; en sus ratos libres se dedica a pensar y escribir historias.

3. TERCERA PARTE: EXPLORACIÓN ESCÉNICA DE LA TRAMA *El laboratorio de física*

3.1. Modelo de formulación de la trama a los actores

La escaleta original se convierte en el texto de un proyecto que gana una Convocatoria Interna de Creación en la Universidad del Valle, en el año 2010, por lo que con esta financiación se convoca y elige a un colectivo de actores.

El dramaturgo ha realizado la escaleta de la obra; pero no presenta el documento escrito al colectivo de actores, como se podría pensar dentro de un proceder formal; lo que hace es enunciar de manera verbal, la idea de la situación que se quiere explorar escénicamente. La escaleta es la guía de la obra, pero los actores inician la exploración con muy pocos detalles sobre ella; concentrando toda su atención en la tarea inmediata, estructurar escénicamente una pequeña situación.

El dramaturgo dice a los actores una frase, un título, la idea de una situación; sobre la que se debe improvisar; por ejemplo: relaciones personales y ciencia, o una pareja que va en un carro y termina por perderse en las afueras de la ciudad; esa es toda la información; sin un contexto o detalles de los personajes; así estén desarrollados en la escaleta. Con esa información el colectivo de actores se divide en grupos para planear y presentar improvisaciones; el dramaturgo estudia en las propuestas, las diferentes perspectivas planteadas y las compara con su idea inicial, convenciéndose de mantenerla o de transformarla.

A medida que surge mayor nivel de detalles en las improvisaciones, el dramaturgo agrega nuevos elementos, más variables; la situación se complejiza; como lo expresa Jesús David Valencia uno de los actores del grupo:

Involucrar el vapor, [...] en esa situación cómo se puede involucrar el vapor, que es un elemento que esta en el carro producido por los calores corporales, se eleva la temperatura corporal de la pareja y se empuñan los vidrios; pero cómo aprovechar eso para que dentro de la escena el vapor sea un protagonista trasversal⁴⁵

Para la escena *El laboratorio de física*, el dramaturgo pide explorar una situación donde hay una relación entre profesor y alumno; «un profesor y un estudiante que tienen algo, que hay una pequeña atracción; no necesariamente manifiesta»⁴⁶; el cómo hacerlo es trabajo de los actores. Por ejemplo: en una improvisación, un grupo de actores intenta:

Lo que tratábamos de hacer en esa improvisación, era involucrar al arte en una clase cómo de estudiantes de ingeniería; y a la vez que eso estaba ocurriendo, tratar de vincular en el juego de la relaciones, un afecto profesor estudiante; recordando siempre *Oleana* de Mamet⁴⁷

Se desarrolla para Jesús David, una relación interesante, por que hay algo prohibido, un tabú. Luego se hace un análisis de cada improvisación presentada, para volver a rehacerla con más elementos.

El proceso de cada escena desde su origen hasta el producto final; se logra de a poco; fruto de las improvisaciones; como en la escena *El laboratorio de física*, se transforma; detalles que aparecen descritos en la escaleta, como: un profesor que llega a un salón de clase, con estudiantes; se trasfigura en: un nuevo titulo, *La renuncia*, con un

⁴⁵ Entrevista realizada a Jesús David Valencia, actor de: *Calima, historias del vapor*, 18/01/12.

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*

investigador que llega a un laboratorio de física, donde hay un colega que lo espera. Paulatinamente aparecen los temas, aspecto importante para la exploración de los actores; los metamateriales, la invisibilidad; ahí se concretan muchos detalles de la situación, los personajes empiezan a girar en torno a un experimento; fijan el rumbo hacia donde debe avanzar la construcción de la escena.

Ya con la situación escénica clara, el paso a seguir, es buscar la unión entre escenas; por ejemplo, cómo resolver escénicamente que el profesor esta con su amante en el carro y luego, llegue a un laboratorio de física.

Los actores opinan que esta metodología de trabajo; el plantear una situación para ser improvisada; es un acierto; pues descubren detalles que quizás, no notarían si se preocupan por una estructura dramática más amplia. Esta libertad, les permite explorar ampliamente su imaginación y observación de la vida aplicada a las improvisaciones; se divierten. Pues, una vez aparezca el texto la dinámica es diferente, «una cosa es que unos actores salgan a jugar ahí, a hablar la,la,la,la,la; y otra cosa es que ya le pongan a usted cadenas.»⁴⁸

3.2. Improvisaciones de la trama

Luego que el dramaturgo da pautas sobre la situación a improvisar, contenida en la trama *El laboratorio de física*; cada grupo de actores se reúnen a realizar el pertinente proceso de planeación, creación y elaboración de las propuestas escénicas.

⁴⁸ *Ibíd.*

Esta fase de exploración, puede considerarse como una de las prioridades más relevantes, en el proceso de *Calima, historias del vapor*; ya que desde ahí, la acción, se logra construir toda la dramaturgia de la obra; es decir, la versión de texto y la puesta en escena.

El proceso de la obra, inicia con la trama de una historia, esbozada en una escaleta; donde el desarrollo, realización y modificación de cada bosquejo de escena, son el trabajo adherido entre: actores, directora, dramaturgo, asistentes y colaboradores; los cuales concentran la mayor parte de su atención, en lo que surge del escenario. Ya que es el espacio donde se prueba la validez, pertinencia e ineficacia, de las ideas propuestas; de ahí que surja una frase escuchada en alguna parte; seguramente adaptada del pensamiento de Paul k. Feyerabend⁴⁹ (1924-1994): toda idea es valida, hasta que el escenario demuestre lo contrario.

En la trama *El laboratorio de física*, la situación planteada, es la atracción entre profesor-estudiante. En una primera ronda de improvisaciones, los actores proponen un profesor en diferentes facetas; en unas propuestas dicta cátedra sobre física, en otra realiza experimentos sencillos en el laboratorio. Aparecen dos espacios diferentes dentro del quehacer del profesor; cada uno pauta acciones diferentes dentro del oficio; pues el aula es un espacio donde se tratan temas teóricos, mas informal; en comparación al laboratorio, donde realizan las prácticas de lo teórico, se experimenta, deben seguir protocolos específicos de protección humana y manipulación de elementos (gafas, bata, guantes, pelo recogido, no consumir alimentos, no usar celulares, etc.) Pero independiente del espacio y

⁴⁹ Paul k. Feyerabend (Viena 1924-1994) Estudia teatro e historia, luego se inclina por la Física y Astronomía, doctorándose en Física. Estudia Filosofía de la ciencia. alumno de Karl Popper. En su madurez asiste a la academia de música de Weimag, toma clases de coro y teatro bajo el método de Stanislavski. Sus principales libros, considerados clásicos, son: *Contra el método (Against Method)*, *La Ciencia En El Mundo Libre (Science In A Free World)*; entre otros, *Dialogo sobre el método*. <http://www.economicasunp.edu.ar/episteme21/biografias/FEYERABENDbiografia.pdf> 03/02/2012.

las normas que lo rijan, la naturaleza humana es libre de aparecer en cualquier momento y lugar.

Dentro de estas dos perspectivas de la clase, aflora la atracción del profesor y la alumna; se expresa el gusto a partir del rol social de los personajes; es decir: docente y estudiante; la exploración de la relación se da a partir del oficio. Es acá donde inician los juegos de coqueteo y seducción; una estrategia es utilizar el discurso técnico de la física en doble sentido, como un código en el que ellos entienden el verdadero sentido de lo que se dice literal.

En este primer bloque de improvisaciones, los actores expresan de manera evidente la atracción, proponen coqueterías directas. Por ejemplo:

[...] Chucho, el profesor hace su entrada al salón. Se muestra bastante afectivo y cercano a Gianina, mientras que con los otros dos maneja una relación bastante distante, sobre todo con Natacha.

[...] El profe empieza amenaza con irse para la casa y ponerles cero, sin embargo Gianina, utilizando una moderada pero puntual sensualidad hacia su profe, lo termina convenciendo para que les de mas tiempo de terminar. El profe accede.

[...] Terminan el experimento y llaman al profe desde el celular de Gianina. Natacha le reclama por tener el número del profe.

[...] El profe bastante afectado por lo visto decide pasar a sus estudiantes con notas muy bajas y a Gianina le dice que si quiere subir su nota tendrá que ir en esta semana a verlo en la oficina.⁵⁰

En otra propuesta:

⁵⁰ RIVERA, Pablo Alejandro, *Bitácora*, primer asistente de dirección del *proyecto Calima*.

En esta escena, Diego el profesor, intenta seducir a su estudiante Eddy mostrándole las virtudes mágicas de la física. Le hace un truco en el cual una simple hoja de papel, puesta en la superficie del vaso y poniendo este boca abajo no se riega.⁵¹

En otro ejercicio:

El profesor usa constantemente metáforas izquierdas para explicar los ejercicios a los estudiantes, también, metáforas de amor o seducción como por ejemplo la distancia que recorrería un beso; ejemplo con el cual utiliza a Jeimmy como ayudante, situación que molesta bastante a Rubén.⁵²

Con estas propuestas iniciales, se hace un trabajo de análisis de cada una; son reconstruidas las veces que sea necesario; y de a poco, toman un rumbo en el que se evidencia cambios considerables; por ejemplo, desaparece la estudiante y el aula de clase; se conserva el laboratorio como espacio donde se desarrolla la escena y aparece un colega con el que está trabajando Jairo, César. Además, la escena empieza a girar en torno a un experimento de física.

Con esta nueva ruta, las improvisaciones se enfocan en desarrollar juegos de científicos en un laboratorio; experimentos de física; y en medio de ese quehacer surge el dialogo entre los investigadores.

Con estas herramientas el dramaturgo inicia el ejercicio de escritura; investiga temas para desarrollar en la escena, como: arte-ciencia, filosofía de la ciencia; e inicia los primeros intentos de escritura. Se apoya en personas conocedoras de la física, la filosofía, ingeniería, arte, entre otras; para que lean y opinen sobre los primeros borradores. En este proceso, un amigo físico le habla de los temas que están revolucionando la investigación actualmente, en relación con la física; temas como: la invisibilidad, la nanotecnología, los metamateriales, la refracción negativa.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² *Ibíd.*

Así, se define que el experimento sobre el que trabajan Jairo y César en el laboratorio es sobre la invisibilidad. Los actores inician la creación de todo tipo de laboratorios, resaltando las condiciones reales de precariedad de estos lugares en las universidades; reflejan en las improvisaciones unas medio pocilgas, con equipos dañados, desactualizados y mucha artesanidad en remplazo de condiciones optimas para la investigación. Además de indagar, recursos y dispositivos escénicos para resolver imágenes de invisibilidad.

En cuanto al conflicto de la escena; a parte, de las imágenes y la acción de experimentar con elementos limitados y artesanales; Jairo sufre el desdén de tener que ejercer su profesión en esas condiciones; además que llega al laboratorio con las circunstancias dadas de la escena *En el auto*; donde ha terminado con su amante y se topa con un artista-investigador; dos palabra irreconciliables para él, que no pueden ir juntas; está escandalizado.

Los actores aun no se preocupan por un texto formal y todas las situaciones fluyen con textos improvisados; la estructura escénica está cada vez más concreta. Para aclarar, el trabajo de los actores en esta nueva fase de improvisaciones, se toma la descripción de una de las improvisaciones con más acierto a criterio de la directora y el dramaturgo en la fase de exploración de la escena:

Improvisación II: (Jesús [*Jairo*], Alexander [*César*]) La escena se desarrolla en un baño de la FAI, en el mesón de los lavamanos, con elementos de laboratorio, César con un bata rayada con figuras de muñecos.

César habla con acento pastuso; usa una bata de laboratorio, esta concentrado en un experimento, escribe datos; entra Jairo con desanimo, mira lo que hace César, sigue hasta el fondo del espacio, coge un periódico. César intenta arreglar una máquina que no quiere funcionar; nota a Jairo distraído, le pregunta si va a trabajar; le pide que se cambie para que le ayude; Jairo que ha llegado de hacer ejercicio, con ropa deportiva,

le pide un medicamento par el lumbago; le cuenta algo del periódico. Inician una conversación sobre mujeres, refiriéndose a ellas en código de sistemas (Ctrl-alt-suprimir, papelera de reciclaje, etc.) César le pide que observe el experimento; intentan reparar la máquina; saca un licor que le enseñaron a destilar unos químicos con 60% de alcohol; beben. César le reclama a Jairo que no le ayuda a trabajar, lleva quince días sólo, en el laboratorio a cargo del experimento; le increpa que por andar con “culicagadas” descuida sus responsabilidades. Jairo apoda a César -huele feo-; a César no le gusta porque así le dicen solo los estudiantes. Jairo le pide más de ese trago; César le dice que hasta Dios era físico, porque todo lo hablaba en parábolas. Hablan del deseo sexual, Jairo en términos de la termodinámica. Jairo le cuenta su encuentro con Novak, confiesa lo mal que trato al artista; César lo conoce, es el hermano del rector. César arregla la maquina, Jairo se queja de las malas condiciones en que trabajan, César le argumenta que gracias a esas condiciones ellos se hacen más inteligentes, más recursivos, en cambio en universidades estadounidenses donde lo tienen todo, los estudiantes son menos inteligentes, porque son menos recursivos. Jairo que ha estado indispueto toda la escena se va a conseguir un medicamento.⁵³

Hacia este momento del proceso, donde se han logrado estructuras escénicas dinámicas y fluidas, aparece una primera versión escrita del texto; ya es una escena, se titula *La renuncia*; y desarrolla el conflicto que siente Jairo hacia las austeras condiciones de los laboratorios y las endeble políticas sobre la investigación; por lo que decide renunciar al experimento y dedicarse a la teoría, donde solo necesita su cabeza. César gravemente contrariado por esta decisión, lo trata de caprichoso y cree que desea limpiar su caótica vida con la física teoría.

⁵³ GÓMEZ, Julian, Segunda *bitácora* del proyecto *Calima*, 2010.

4. CUARTA PARTE: ELABORACIÓN DE LA PRIMERA VERSIÓN ESCRITA DE LA ESCENA *La renuncia*

4.1. Fuentes consultadas por el dramaturgo

La escena, como lo ha dicho el dramaturgo, intenta unir muchas cosas; es la primera de la segunda trama *Engaños del vapor*, protagonizada por Jairo. El orden dramático de la obra, establece la escena en común (*En el auto*⁵⁴) antes de las tres tramas, las conecta (en la escaleta inicial; la escena en común, une las dos primeras tramas; luego, al surgir el texto conecta las tres tramas.)

La parte inicial de la escena, *La renuncia*; hace conexión con la escena en común; la cual revela detalles importantes sobre las circunstancias dadas en que se encuentra el personaje de Jairo, para la actual escena. Jairo, inicia con un estado emocional determinado, producido por lo ocurrido en la escena en común; y las consecuencias que esta produjo en su vida personal. En una elipsis⁵⁵ de la historia, han ocurrido cosas en la vida de Jairo, de

⁵⁴ Anexo 3.

⁵⁵ «Es el tiempo que no contamos en el relato. Cuando hacemos una supresión temporal entre escenas (puede ser de segundos o de años), estamos utilizando el recurso de la elipsis... Hay situaciones en la puesta en escena cinematográfica que tienen una duración, en el tiempo de su desarrollo, mayor del que tardaría en desarrollarse en la realidad.» <http://es.scribd.com/doc/47821683/07-Escaleta> (18/01/12). Por ejemplo; en *Hamlet* de Shakespeare, se hace una elipsis de cómo sucede el asesinato del rey; no existe una escena donde este hecho ocurra como tal; pero se hace referencia a ello y nos enteramos de cómo sucedió por los demás personajes; y este acontecimiento está inscrito dentro del tiempo de la historia. Otro caso, en *Bodas de sangre* de Lorca; el encuentro a cuchillo entre Novio y Leonardo, no existe como escena escrita; en el texto los fugitivos están en el bosque y luego se pasa a la sala de velación, donde están los dos cadáveres. De manera mas sencilla, un ejemplo de elipsis se puede apreciar en alguien que llega a una estación de tren y al minuto siguiente está en su casa; se omite el recorrido hacia el segundo lugar, pero como tiempo cuenta en la historia.

las que el lector y futuro público no da cuenta; pero a las que se les hace referencia en los diálogos iniciales de la escena:

Jairo: se puede pasar?

César: Claro, claro, acabo de resolver un problema, nos hacemos un café y te atiendo.

Jairo: pues vas a tener otro problema frente a ti.

César: Qué pasa? Otra vez aplazada tu boda?

Jairo: Bueno, también, pero creo que es algo más serio...

César: Tranquilízate nada hay tan serio, o sea que ¿definitivamente no te aceptaron los padres de Irene?

Jairo: Bueno tampoco, pero esta ya es la postergación definitiva.⁵⁶

El personaje de Jairo entra a escena con una decisión tomada, « **Jairo:** Pero no quiero hablar de Irene, ni de la revista; realmente quiero comentarte que quiero renunciar al proyecto de investigación»; y no lo comunica desde el principio, porque César crea un preámbulo en la conversación, que permite dar cuenta de los últimos acontecimientos en la vida de Jairo. En el momento que él comunica la idea: renunciar; y argumenta las razones, es el punto de inicio de un tema importante en la escena; donde lo que van a tratar afecta directamente a los dos personajes. En este momento el dramaturgo introduce un tema reservado para la escena, las condiciones en que se desarrolla la investigación científica en el país; tema que el dramaturgo ha discutido con el doctor en biología de la Universidad Nacional de Bogotá, el cual tiene la oportunidad de viajar a diversos países y comparar las condiciones en cuanto a laboratorios, tecnología, presupuestos; en las que investigan científicos nacionales e internacionales.

⁵⁶ Texto de uso interno, *Calima, historias del vapor*.

Jairo, en los argumentos que justifican su renuncia; detalla bajo su punto de vista, la opinión de muchos científicos colombianos, hacia las condiciones de los laboratorios y políticas bajo las que deben trabajar:

[...] **Jairo:** Hemos hablado fluidamente; pero la verdad es que estoy cansado de seguir jugando a la física experimental en un país sin laboratorios ni presupuesto...

[...] **Jairo:** Hace tiempo que no comprendo lo que hacemos en una universidad del tercer mundo, con solo una cubeta y un termómetro como equipos, y donde se nos exige enseñar a investigar. No puedo realizar ningún experimento decente sobre la invisibilidad, pero me exigen publicar y tener resultados; lo que hacemos es una payasada, tenemos que escribir artículos sobre experimentos que falseamos, *papers* que afortunadamente no lee nadie; ¿quién puede sentir satisfacción de vivir en una farsa?⁵⁷

Acá, el dramaturgo toma una línea de conversación sobre ciencia; introduce un tema un poco más complejo dentro de la óptica científica «No puedo realizar ningún experimento decente sobre la invisibilidad»; asesorado por un amigo físico, que le ha empapado del tema. Un mito de la ciencia ficción, escrita y cinematográfica; ahora se ve posible, la capa de invisibilidad de Harry Potter, el hombre invisible; gracias a la vanguardia científica. Tema sobre el que actualmente giran diversos proyectos de investigación, con gran apoyo presupuestal.

Por otra parte, el personaje de César, un optimista «**César:** La eterna letanía; no nos podemos volver de la noche a la mañana gringos y tener solucionadas todas las necesidades. Ah, no le puse agua. En este caso la queja no aplica, tenias una cofinanciación internacional. ¿Y ya notificaste a tus *partners* europeos.»⁵⁸; conduce el dialogo por una vía, donde Jairo y él deben hablar asuntos de la vida privada, «**César:** Bueno, pero por eso no se

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ *Ibíd.*

abandona un proyecto; tu sabes los problemas que tengo con mis hijos y no dejo tirado el laboratorio, al contrario, de hacerlo me desesperaría por completo. Así que cuenta realmente por qué dejas algo tan importante.»⁵⁹

Pero Jairo, cambia el rumbo del diálogo hacia un campo técnico científico. En esta primera parte, se puede decir que, bajo el punto de vista de los dos personajes, el dramaturgo enfrenta una dicotomía; el Dr. Jekyll y Mr. Hyde, que se repite en otros temas del dialogo; por ejemplo, Jairo increpa con dureza, el hecho que un artista, usando ciertos objetos cotidianos en un proyecto sobre hormigas; se considere investigador en *Land Art*⁶⁰; pero César simpatiza con la práctica del artista.

Este punto tiene los siguientes ingredientes; dos amigos que discuten y filtran diversos temas a través de la perspectiva científica; y desde la perspectiva de la pseudociencia⁶¹ filtran temas científicos. Es el momento preciso para introducir un eje trascendental en la escena; los pensamientos de Feyerabend, sobre el método;

⁵⁹ *Ibíd.*

⁶⁰ El Arte de la Tierra, es una corriente artística contemporánea, usa los paisajes y elementos de la naturaleza como escenarios y medios para realizar una obra de arte. Nace en los 70's, tiene como fin recordar la naturaleza que no sólo estamos olvidando, sino también maltratando. Intervenir en el espacio de la naturaleza, pero sin maltratarla. Estas obras son realizadas en lugares muy remotos, lejos de la mirada de los espectadores, es efímero, y desaparece con la erosión, la lluvia; sus obras quedan completamente fuera del circuito comercial y sólo llegan a ser conocidas por medio de registros como fotografías, videos o dibujos. Se inspira en figuras primarias: línea recta, círculo, zigzag, cuadrado, espiral y cruz. Todos estos proyectos requieren cientos de voluntarios, convencer ecologistas, obtener millones de dólares de financiamiento, conseguir permisos de las autoridades locales, nacionales y asesorarse en flora y fauna para no afectar el medio ambiente. <http://www.arte-tierraymaya.blogspot.com/> 03/02/2012.

⁶¹ Para Mario Bunge, las pseudociencia reúnen las siguientes características: invoca entes inmateriales o sobrenaturales; es crédula, no somete sus especulaciones a duda alguna; es dogmática, no cambia sus principios cuando fallan o como resultado de nuevos hallazgos, queda atado a un cuerpo de creencias; rechaza la crítica, normal en la actividad científica; no encuentra ni utiliza leyes generales; sus principios son incompatibles con algunos de los principios más seguros de la ciencia; no interactúa con ninguna ciencia propiamente dicha; es fácil, no requiere un largo aprendizaje; tiene explicación para todo; se mantiene al margen de la comunidad científica; entre otras. Para Bunge, algunas pseudociencias son: alquimia, astrología, caracterología, comunismo científico, creacionismo científico, grafología, ovnilogía, parasicología; sicoanálisis. Tomado de, BUNGE, Mario, *¿Qué son la pseudociencias?*, artículo publicado originalmente en el diario *La Nación*, Argentina. <http://www.lainsignia.org/2007/enero/cyt002.htm> 06/02/2012.

complementado con el panorama del método científico de Mario Bunge⁶² (1919). En libro de Feyerabend, *Dialogo sobre el método*⁶³; dispone de dos filósofos A y B, los cuales disertan a la manera platónica, diversos temas; el libro esta dividido en dos diálogos, *Primera parte* (1979) y *Segunda parte*.

En el primer dialogo; A, llama anarquista a B; porque escribe sobre Popper⁶⁴ (1902-1994) y no se considera popperiano; admira a Wittgenstein⁶⁵ (1889-1951) y no se considera

⁶² Mario Bunge (Buenos Aires, 1919) Doctor en Física y Matemáticas de la Universidad de la Plata; estudia Física Nuclear en el Observatorio astronómico de Córdoba. Despierta gran interés por la Filosofía y en 1944 funda la revista *Minerva*. Intenta construir una Filosofía científica. Sus obras son: *Temas de educación popular* (1943); *La edad del Universo* (1955); *Causalidad: el principio de causalidad en la ciencia moderna* (1959); *La ciencia, su método y su filosofía* (1959); *Ética y ciencia* (1960); *Intuición y ciencia* (1962); *El mito de la simplicidad* (1963); *La ciencia* (1963); *La investigación científica, su estrategia y su filosofía* (1967); *Los fundamentos de la física* (1967); *Teoría y realidad* (1972); *Filosofía de la física* (1973); *Semántica* (1974); *Tecnología y filosofía* (1976); *Epistemología* (1980); *El problema mente-cerebro* (1980); *Ciencia y desarrollo* (1980); *Materialismo y ciencia* (1981); *Economía y filosofía* (1982); *Lingüística y filosofía* (1982); *Controversias en física* (1983); *Seudociencia e ideología* (1985); *Racionalidad y realismo* (1985); *Intuición y razón* (1986); *Filosofía de la psicología* (1987) y *Mente y sociedad. Ensayos irritantes* (1989). Su sistema filosófico está expuesto en los ocho volúmenes que integran su *Tratado de filosofía básica* (1974-1989), titulados respectivamente *Sentido y referencia* (1974); *Interpretación y verdad* (1974); *El mobiliario del mundo* (1977); *Un mundo de sistemas* (1979); *Explorando el mundo* (1983); *Comprendiendo el mundo* (1983); *Filosofía de la ciencia y la tecnología* (1985) y *Ética: lo bueno y lo justo* (1989). <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bunge.htm>, 03/02/2012

⁶³ FEYERABEND, Paul K. *Dialogo sobre el método*, Madrid, Ed. Cátedra S.A, Colección Teorema, trad. José Casas, 2000.

⁶⁴ Raimund Karl Popper (Viena 1902- Londres 1994) Abandona la enseñanza media porque las clases le aburrían, ingresa a la Universidad de Viena, hace parte de la Asociación de Estudiantes Comunistas. En 1928 obtiene el Doctorado con una disertación sobre psicológica; obtiene la habilitación para desempeñarse como maestro de Matemáticas y Física en primaria superior; es profesor de la Universidad de Christchurch, Nueva Zelanda; es llamado a la London School of Economics (primero como profesor extraordinario de lógica, metodología y filosofía). En 1984, recibe el título de Doctor rerum politicarum honoris causa en el Aula Magna de la universidad de Frankfurt. Le causa gran efecto la Teoría de la Relatividad de Einstein, en especial porque su autor indicó las circunstancias bajo las cuales su teoría probaría ser falsa; lo que para Popper, es la verdadera actitud científica, la que no apunta a la verificación, sino que apunta a la revisión crítica. Autor de: (1934) *Lógica de la Investigación*; (1974) *Puntos De Partida, Mi Desarrollo Intelectual (Ausgangspunkte. Meine intellektuelle Entwicklung)*; (1978) *Cómo Veo La Filosofía (Wie ich die Philosophie sehe)*; (1984) *Sobre el Saber y el No Saber (Über Wissen und Nichtwissen)*; (1984) *La Lógica de las Ciencias Sociales (Die GLogik der Sozialwissenschaften)*; entre otras. Tomado de Karl Popper, *Puntos de Partida*, escrito por el Dr. Ulrich Hoyer – Universidad de Münster, Alemania. <http://www.observacionesfilosoficas.net/popperadolfo.htm>, 03/02/2012.

⁶⁵ Ludwig Wittgenstein (Viena 1889- Cambridge 1951) Estudia lógica en Cambridge, bajo la dirección de Bertrand Russell; donde toma ideas que luego expresa en el *Tractatus*, con el que obtiene un doctorado en

wittgensteiniano. Estos dos hombres son muy importantes en el pensamiento de Feyerabend, pues Popper impulsor del racionalismo critico, llega a ser su profesor en un seminario en el Austrian College Society; luego le ofrece la posibilidad de ser su asistente, a lo que Feyerabend responde una negativa, porque quería mantener su independencia de pensamiento; pese a ser por varios años impulsor y defensor de sus pensamientos; para luego entrar a un estudio minucioso de la lógica científica de Popper y contradecirlo; pasa de racionalista a anarquista; según narra un amigo cercano a Feyerabend, Imre Lakatos⁶⁶ (1922-1974). En cuanto a Wittgenstein, están de moda sus últimas tesis filosóficas, es 1951; Feyerabend planea asistir a sus cátedras en Cambridge, pero el filósofo muere este año. Feyerabend toma de Wittgenstein, la relación que plantea entre lenguaje y mundo; es decir, el lenguaje como una figura que es mostrada para expresar una idea sobre el mundo; y que el significado de un termino, no depende de la proyección mental del emisor, sino del uso social de él; para que sea comprendido por los demás. Estos hombres y sus pensamientos, representan la dinámica filosófica y científica de la época; lo que se refleja de manera directa en el pensamiento de Feyerabend para elaborar sus pensamientos. Son personajes de alto nivel académico, con estudio en ciencia, filosofía e inclinaciones hacia la música y el teatro.

Regresando al dialogo; B, argumenta, que no se debe tomar en serio lo que él ha escrito sobre Popper o Wittgenstein; como cuando se representa una comedia, donde el que

Filosofía. Estudia el lenguaje como método de reflexión filosófica, “integrar el lenguaje en el complejo de la acción y de la sociedad”. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/wittgenstein.htm>, 03/02/2012

⁶⁶ Imre Lakatos (Hungría 1922- Inglaterra 1974) Estudia Física y Astronomía, luego obtiene un segundo doctorado en Filosofía de la Ciencia en Cambridge; discípulo y sucesor de Popper. Considera que solo se debe rechazar un teoría T, si: “1) Otra teoría T’ encierra más conocimiento empírico que T, o sea que predice hechos nuevos no anticipados por, o hasta incompatible con, T. 2) T’ explica todo lo que explicaba T. 3) Parte del exceso de contenido en T’, sobre T se confirma.” Popper y Lakatos se diferencian en que el segundo, la unidad funcional es un conjunto de teorías organizado en un núcleo central y rodeado por un programa de investigación científica.

<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/161/html/sec51.html>, 06/02/2012.

representa el puritano, en realidad es un libertino; y los espectadores reflexionan sobre el contenido de la obra, no sobre el autor.

En medio del diálogo, hablan sobre la honestidad; A, defiende este valor, en cuanto a un significado y enseñanza de él a los demás; B, lo considera importante, siempre y cuando, se diga que tiene unos límites y se den instrucciones sobre el modo de comportarse dentro de ellas. B considera, que no se deben crear e inculcar esquemas sobre los cuales se enseñe a pensar o actuar a las personas; como un tipo de adiestramiento para cada ocasión. A, interpreta de B, que se debe proteger a las personas de la educación; B responde, que en la vida hay muchas más cosas que las contenidas en cualquier filosofía, o punto de vista; y se debe prevenir a la humanidad de un posible lavado de cerebro, que la conviertan en máquinas de la verdad, u honestidad. B, promueve una educación que vaya más haya de preceptos estériles. En medio de los diversos temas tratados, A y B, citan grandes personajes de la ciencia, el arte, entre otros; en el caso de B, para defender la pseudociencia; y A, en pro de la ciencia.

La estructura dialógica de Platón⁶⁷ (427-347 a. C.), es usada por Jairo y César; razonan sobre la ciencia; brindan argumentos, contra argumentan; César de tendencia humanista, anarquista; y Jairo positivista, racionalista; tendencias de pensamiento por las que pasa Feyerabend en su vida, según Lakatos. Jairo introduce un tema contenido en la cavilación de Feyerabend; la división entre ciencia y arte; al sentirse indignado porque un

⁶⁷ Platón (Atenas 427-347 a. C.) Filósofo, discípulo de Sócrates. Conformaba la Academia «una especie de secta de sabios organizada con sus reglamentos, residencia de estudiantes, biblioteca, aulas y seminarios especializados», donde se forma Aristóteles y modela de la Universidad actual. La mayor parte de sus escritos están en forma de Diálogo: *La República*, *Las Leyes*, *El Banquete*, *Fedro* o *Fedón*; por esto se considera fundador de la Filosofía Académica. «El hombre auténtico será, para Platón, aquel que consiga vincularse a las ideas a través del conocimiento, acto intelectual -y no de los sentidos- consistente en que el alma recuerde el mundo de las ideas del cual procede». «El Estado ideal de Platón sería una República formada por tres clases de ciudadanos -el pueblo, los guerreros y los filósofos-, cada una con su misión específica y sus virtudes características: los filósofos serían los llamados a gobernar la comunidad, por poseer la virtud de la sabiduría; mientras que los guerreros velarían por el orden y la defensa, apoyándose en su virtud de la fortaleza; y el pueblo trabajaría en actividades productivas, cultivando la templanza.» Detractor de los Sofistas (Pitágoras, Gorgias, entre otros) <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/platon.htm> 03/02/2012.

artista plástico (para él seudociencia), Novak; realiza un proyecto de *Land Art*, y se considere investigador; y un César que defiende el razonamiento del artista. En otras palabras A y B. Para clarificar, se hace un paralelo entre textos de la primera versión de la escena *La renuncia* y algunos apartes escritos por Feyerabend; las partes que están subrayadas, demuestran de manera más evidente la influencia del Filósofo en la escena.

Jairo: La verdad es que no encuentro ningún sentido con los experimentos que realizamos, es mejor circunscribirse a la teoría... Hace un par de semanas, se me pincho una llanta viniendo de una finca, y un loco, casi un indigente; un tipo grosero y vulgar que se autodenominaba a sí mismo como investigador me terminó de cabriar; tenía un par de botellas plásticas, una linterna y un aliento... y se creía investigador vanguardista de una especulación llamada, algo así como, *Land Art*, tenía la cabeza llena de cucarachas, pero se consideraba a sí mismo como el que más sabía sobre hormigas en Colombia. Después me puse a seguirle la pista y resulta que goza de gran reconocimiento. Los artistas más patanes son ahora investigadores. ¿Qué hacemos aquí? Yo no quiero parecerme a ese remedo patético de investigador. **César:** Puede ser que te encuentres con un verdadero genio; lo de los implementos es un detalle insignificante.

Jairo: Todo el mundo investiga, hace experimentos se volvió el *hobby* de moda, se

llenan la boca poniéndose la chapa de investigadores, y lo peor que tienen más reputación que método; por eso pienso recluirme en la física teórica y dejarle el experimento a los que tienen dinero o a los patanes. Quiero hacer algo serio. (*Calima, historias del vapor*)

A: Las comedias, los cuadros y las poesías pertenecen al campo del arte; tiene muy poco que ver con el conocimiento.

B: Eso lo dices tú. Pero ¿por qué debería aceptar tu manera de subdividir lo que hace la gente, si tenemos en cuenta, por ejemplo, que se encierra una gran sabiduría en los *diálogos de Platón*, los *relatos de Chuang-tse*, la novela de Tolstoi o la poesía de Brecht? ¿Has leído la poesía de Brecht titulada *A aquellos que vendrán*? Transmite una impresión. Pero ¿qué enseñanza tan útil se puede extraer de ella!

A: Tú confundes las categorías. Admito como es lógica, que hay sabiduría en esos cuentos, diálogos y novelas, pero lo que es

conocimiento racional [...]

B: ¡Sigues, erre que erre, con tus subdivisiones! La sabiduría opuesta al «conocimiento racional» [...]

A: ¡Pero si es que hay, de hecho, una diferencia! En realidad, los primeros filósofos occidentales introdujeron tal distinción porque querían diferenciar la poesía, es decir, a Homero, por algo mejor. Los poetas – decían- cuentan cosas falsas, despiertan emociones, no preparan a las personas para que cumplan su función de ciudadanos responsables.

B: ¡Lo que prueba mi tesis! *Chuang-tsê*, Homero, Hesíodo, por un lado, Heráclito, Parménides, etc., por el otro, no solo hacen cosas diferentes, sino también opuestas. El mismo

Platón habla de la «vieja controversia entre filosofía y poesía». En uno y otro caso se proporcionan imágenes del mundo y del papel asignado a los seres humanos, pero, según los filósofos, la imagen poética es borrosa e infiel. Entonces, mi pregunta es la siguiente: ¿la imagen filosófica, con todos sus frutos; la imagen científica, con todos sus conceptos abstractos y sus imperiosas leyes, son pues, mucho mejores? ¿Los instrumentos de sabiduría elaborados por el racionalismo de Parménides, Platón, Aristóteles, Kant, etc., son, pues, más satisfactorios que los proporcionados por Brecht o Tolstoi, hasta el punto de poder permitirnos el lujo de desconocer estos últimos? (*Dialogo sobre el método, Segundo dialogo*, pp. 129, 130)

Estos fragmento, precisan el hilo conductor de la escena, plasmado con mayor acierto en el *Segundo diálogo* de Feyerabend; A, es partidario de llamar todo por su nombre, que las cosas estén bien definidas ante estamentos que las validen, reconozcan, den soporte; es decir, la ciencia; y B, considera que todos pueden pensar y realizar cualquier practica, tomar información de cualquier fuente; salirse de todo margen que indique como pensar u obrar. Lo esencial de los temas tratados por A y B, se encuentra en el diálogo de Jairo y César.

En otro libro de Feyerabend, *Contra el método*⁶⁸, complementa los diálogos

anteriores:

(c) recordando que la separación que existe entre las ciencias y las artes es artificial, que es el efecto lateral de una idea de profesionalismo que deberíamos eliminar, que un poema o una pieza teatral pueden ser inteligentes a la vez que a la vez que informativas (Aristóteles, Hochhuth, Brecht), y una teoría científica agradable de contemplar (Galileo, Dirac), y podemos cambiar la ciencia y hacer que esté de acuerdo con nuestros deseos.⁶⁹

En este sistema, el personaje de César maneja un punto de vista que sería equivalente al de B; y Jairo el de A. Por ejemplo:

⁶⁸ FEYERABEND, Paul K. *Contra el método*. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento, Barcelona, Ed. Ariel S. A. Trad. Francisco Hernán, 1989.

⁶⁹ *Ob. Cit.* P. 122.

César: Te pido que dejes de llamar patán a ese hombre, ¿o es que aún te crees que la ciencia es superior a toda forma de conocimiento? O ¿Qué entre la ciencia la física es la elegida? No somos tan buenos, gracias a nosotros se ha exterminado pueblos y en alianza con la astronomía hemos sido una de las armas que usaron los positivistas y los racionalistas críticos para asesinar a otras filosofías, entre ellas el empirismo. Todas las

metodologías incluida la más obvia e infalible tiene sus límites. (*Calima, historias del vapor*)

B: ¿Bromeas? Rara vez ha existido un movimiento tan insípido y, a la vez, tan dogmático como el racionalismo denominado «crítico». Es cierto que los racionalistas críticos no matan a las personas, pero matan sus cerebros [...] (*Dialogo sobre el método, Segunda parte, p. 157*)

César hace alusión a los grandes errores de la ciencia; por ejemplo, la bomba atómica; o como lo expresa B en el *Primer diálogo* (pp. 41, 42, 43), al referirse a las primeras prácticas de la experiencia clínica; donde describe que se han realizado procesos invasivos al cuerpo en nombre de la ciencia; hipótesis inadecuadas que perjudican gravemente a los pacientes.

De a poco se introduce el tema técnico de la física; sus representantes, teorías, descubrimientos.

César: Me parece muy bien, pero para juzgar los logros artísticos no basta con mirarlos en Internet; uno tiene que familiarizarse con ellos, observar su proceso, no puede darlos simplemente como verdaderos o falsos. Los científicos no podemos seguir apoyándonos en reglas del pensamiento y acción bien definidas. No podemos decir: nosotros poseemos ya los métodos y estándares para una investigación correcta. Einstein, Newton, Galileo, Copérnico, tenían un sentido en sus investigaciones, pero llegaron a conclusiones muy distintas que las de su punto de partida e incluso nunca pudieron prever el sentido final de sus investigaciones. (*Calima, historias del vapor*)

El método correcto no seguirá consistiendo en reglas que nos

permitan elegir entre teorías sobre la base de las falsaciones. Antes bien debe modificarse con objeto que no sea posible elegir entre teorías que ya hayamos contrastado y que están falsadas [...]

Consideremos el caso de la hipótesis copernicana, cuya invención, defensa y parcial reivindicación fueron en contra casi toda regla metodológica en la que se pueda pensar hoy día. Las ciencias auxiliares contenían aquí leyes que describían las propiedades y la influencia de la atmosfera terrestre (meteorológica); leyes ópticas que trataban de la estructura del ojo y los telescopios y de la manera que la luz tiene de comportarse; y leyes dinámicas que describían el movimiento de los sistemas móviles. (*Contra el método*, pp. 46, 47)

En otro texto de César, astutamente toma en su argumentación, personajes que son grandes referentes científicos; con lo que intenta persuadir a Jairo para que amplíe sus perspectivas hacia el arte:

César: Volviendo al tema; la actitud de Einstein frente a la investigación científica se parece más a las artes que a la ciencia. Cualquier estudio de caso tiene un resultado positivo y otro negativo; el resultado negativo es que tenemos que violar muchos estándares si queremos lo que ahora consideramos ser logros de importancia. No hay estándares que tengan un contenido y den una explicación correcta a todos los descubrimientos hechos en la ciencia. (*Calima, historias del vapor*)

B: No niego que se puedan trazar líneas de demarcación entre las diferentes actividades. Lo que niego es que exista una gran línea divisoria entre las ciencias y las artes. Respecto a la cuestión de los descubrimientos y de las justificaciones, ya di mi opinión cuando hablé de los experimentos: el proceso que lleva a aceptar los resultados de un experimento esta rodeado de elementos personales y modos de ser colectivos, exactamente lo mismo que ocurre con los descubrimientos. (*Dialogo sobre el método, Segunda parte, p. 145*)

Se agrega al diálogo, un poco de visión política y pedagógica hacia la ciencia:

César: Sí, y te hago notar que los éxitos se dieron bajo formas específicas, prácticamente desconocidas, y que su repetición y acatamiento no es algo natural, sino que es algo improbable que conduzca a algún éxito. Pero si amigo, la anarquía, desafortunadamente, no se puede defender como forma política, como método de investigación es

ideal. En vez de tensionarte deberías empezar a pensar que la ciencia es un juego; que una cosa son las exigencias del patrocinador, que no quiere tirar su dinero, pero otra es la realidad del científico.

Jairo: La ciencia es un juego, pero no se juega para distraerse sino para ganar. (*Calima, historias del vapor*)

El siguiente ensayo ha sido escrito desde la convicción de que el anarquismo –que no es quizá, la filosofía política más atractiva– puede procurar, sin duda, una base excelente a la *epistemología* y a la *filosofía de la ciencia*. (*Contra el método*. p. 7)

Para empezar hemos visto, aunque algo brevemente, que el desarrollo

real de las instituciones, ideas, prácticas, etc., no comienza a menudo a partir de un problema, sino más bien a partir de una actividad irrelevante, como jugar, que, al modo de un efecto lateral, conduce a desarrollos que posteriormente pueden ser interpretados como soluciones a problemas inadvertidos. (*Ob. Cit.* p. 99)

Y por supuesto no puede faltar algo de religión:

César: La división entre los teóricos y los prácticos se ha convertido en algo muy abrupto, casi como la existente entre los matemáticos y los ingenieros. ¿Por qué ahora quieres convertirte en un científico puro?; para limpiar, quizá, tu vida personal a través de la nueva religión de la ciencia impoluta? Volverte invisible como tus metamateriales? (*Calima, historias del vapor*)

A: Nadie se puede toma en serio la astrología.

B: Siento contradecirte, pero un montón de gente lo hace.

A: Nadie que tengo unos mínimos conocimientos los toma en serio.

B: Por supuesto que no. Como que la ciencia, hoy en día, es nuestra religión favorita.

A: ¿Te propones, de verdad defender la astrología? (*Diálogos sobre el método, Primera parte*, pp. 24, 25)

Y para terminar, unas citas literales que nutren el texto:

César: [...] Las mujeres son como las estrellas, brillan y te deslumbran, pero en el

fondo te atraen con esa fuerza superior que es el enamoramiento. Por otra parte los hombres

somos como pequeños asteroides: giramos en torno a las estrellas, les rendimos pleitesía, nos sometemos a sus designios, pero todos sabemos que si el campo gravitatorio de las mujeres no fuese tan poderoso escaparíamos a la menor oportunidad: Sabes a dónde?

Jairo: No

César: A la órbita de otra estrella... (*Calima, historias del vapor*)

[...] - Nunca pensé que fueses tan chauvinista.

– No lo soy. Me limito a referir un fenómeno. Las mujeres son como las estrellas: brillan y te deslumbran, pero en el fondo te atraen con esa fuerza superior a la gravedad que se llama enamoramiento. Los hombres, en cambio, son como pequeños asteroides: giran en torno a las estrellas, les rinden pleitesía, se someten a sus designios, pero todos sabemos que, si el campo gravitatorio de las mujeres no fuese tan poderoso, ellos escaparían a la menor oportunidad. ¿Y sabes para qué? Sólo para caer en la órbita de otra estrella...⁷⁰

[...] **César:** Bohr ya estableció que el azar no es un elemento accidental sino connatural de las leyes de la física. No se porque quieres

que la física te de las certezas que no te da la vida. Pero recuerda que Einstein ya demostró que no somos una ciencia exacta. (*Calima, historias del vapor*)

[...] La mecánica cuántica, tal como era defendida por el físico danés Niels Bohr en la llamada «interpretación de Copenhague», establecía, entre muchas otras cosas, que el azar no era un elemento accidental sino connatural a las leyes de la física. (*En busca de Klingsor*, p. 217)

[...] **Jairo:** ¿Te acuerdas de la fórmula de Einstein para tener éxito en la vida?

César: No, detesto las glorias de la física, son puro mito.

Jairo: si A representa el éxito, la fórmula es $A = X + Y + Z$, en donde X es trabajo e Y la suerte.

César: Y que sería la Z?

Jairo: Mantener la boca cerrada. (*Calima, historias del vapor*)

[...] Cierta vez, un reportero preguntó a Einstein:

–¿Existe una fórmula para obtener éxito en la vida?

–Si la hay.

–¿Cuál es? –preguntó el reportero, insistente.

⁷⁰ VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, Bogotá-Colombia, Ed. Planeta Colombiana S.A. 1999, p. 217.

-Si A representa al éxito, diría que la fórmula es $A = X + Y + Z$, en donde X es el trabajo e Y la suerte –explico Einstein.
 -¿Y qué sería la Z?
 Einstein sonrió antes de responder:
 -Mantener la boca cerrada. (*En busca de Klingsor*, pp. 60,61)

[...] **Jairo**: Tengo derecho a tomar el camino que volvió Einstein común y realizar mi *Gedankenexperiment* o “experimento mental”... (*Calima, historias del vapor*)

Como un recurso para poder medir científicamente sobre asuntos que, de otro modo, serían imposibles de abordar, Einstein puso en práctica –o al menos volvió frecuente- una forma de trabajo que llamó *Gedankenexperiment* o «experimento mental». (*En busca de Klingsor*, p. 62)

[...] **César**: La división entre los teóricos y los prácticos se ha convertido en algo muy abrupto, casi como la existente entre los matemáticos y los ingenieros... (*Calima, historias del vapor*)

[...] Sin embargo, desde fines del siglo pasado, a muy pocos físicos puros les agradaba introducirse en laboratorios a luchar con aparatos cada vez más sofisticados que se limitaban a constatar lo que ellos ya *sabían*. La división entre los teóricos y los prácticos comenzó a ser más abrupta aún que la existente entre los matemáticos y los ingenieros; ambos bandos se odiaban y sólo se relacionaban entre sí cuando las circunstancias los obligaban a trabajar juntos. (*En busca de Klingsor*, p. 63)

Para resumir e identificar, el intento de la escena de unir muchas cosas; se tiene como estructura e hilos de la trama: Felipe revela detalles de cómo se encuentra su vida en ese momento, une esta historia con la escena común; estructura similar a los diálogos de Platón; la argumentación de los temas se da desde una mirada racionalista y anarquista del contenido; las condiciones de los laboratorios en los que se desarrolla la investigación en Colombia; el tema de la invisibilidad, a la vanguardia de la investigación científica actual; la relación entre arte y ciencia, el arte como una ciencia humana donde se pueden realizar procesos de investigación, que pueden ser considerados tan serios como si fueran ciencias

exactas; la ética de la investigación; filosofía de la ciencia. Y desde luego, tantos temas y sentidos literarios que le encuentre cada lector.

4.2. Estilo de escritura

El estilo es la marca personal del talento. Cuanto más original es el estilo, más personal es el talento. El estilo es la expresión, el arte de la forma, que hace sensible nuestras ideas y nuestros sentimientos; es el medio de comunicación entre los espíritus.⁷¹

Esta definición, es oportuna, siempre y cuando se tengan pretensiones literarias; pero el texto de *Calima, historias del vapor*, nace sin pretensiones de este tipo. Eso no la exceptúa de tener un estilo; ya que, asimismo «El estilo es la manera propia de cada uno de expresar sus pensamientos por la escritura o la palabra.»⁷².

En el momento de enfrentarse a la creación literaria, es usual que surja un texto de autor, una persona que desde una perspectiva del mundo, realiza un desarrollo literario individual, como lo expresa Alfredo Molano⁷³ (Bogotá 1944):

⁷¹ ALBALAT, Antoine. *El arte de escribir y la formación del estilo*, trad. Luis Castilla, Buenos Aires, Ed. Atlántida S. A. Cuarta edición, 1961, p. 42.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ Alfredo Molano Bravo (Bogotá 1946) Escritor y periodista; licenciado en Sociología de la Universidad Nacional de Bogotá; estudia en la École pratique des hautes études en París-Francia; se ha desempeñado como profesor de varias universidades. Vivió exiliado en Barcelona y Stanford. Ha escrito en varias revistas del país, actualmente columnista de El Espectador en Bogotá; director de varias series de televisión. Reconocido por trabajos de investigación. Ha obtenido varios premios: Premio de Periodismo Simón Bolívar, Premio Nacional del Libro de Calcuta, Premio a la Excelencia Nacional en Ciencias Humanas. Unos de sus libros son: *Materiales para una historia de la educación en Colombia* (1979), *Amnistía y violencia* (1980), *Los bombardeos de El Pato* (1980), *Los años del tropel* (1985), *Selva Adentro* (1987), *Dos viajes por la Orinoquía colombiana* (1988), *Siguiendo el corte. Relatos de guerras y de tierras* (1989), *Trochas y fusiles* (1994), *Del Llano llano* (1995), *El tapón del Darién* (1996), *Rebusque mayor. Relatos de mulas, traquetos y embarques* (1997), *Apaporis, viaje a la última selva* (2002), *Crónicas del desarraigo. Desterrados* (2005), *Espaldas Mojadas, historias de maquilas, coyotes y aduanas* (2006), *Ahí le dejo esos fierros* (2009), *Las*

Hay unos pasos previos, la definición del tema, los lugares, la gente, los contactos para las entrevistas, las entrevistas, la asimilación, sentir la gente que está detrás, no solamente la gente que habla sino la gente sobre la que se habla. Y luego en la intimidad de la soledad uno comienza a trabajar, ahí uno siente un impulso que comienza a encontrar la punta del carrete, no es el primer párrafo como dicen, es encontrar la puerta por donde entrar, es algo intuitivo, no puedo desarrollar mucho eso porque en esta dimensión, uno no trabaja tanto con la cabeza, más con el sentimiento, con algo que está ahí y uno no conoce bien, trabajar con el sentimiento es más caótico pero al mismo tiempo hay llamadas más claras, más determinantes.⁷⁴

Ya con el ejercicio habitual de la escritura, el estilo fluiría de manera más notoria; como en: Lope de Vega (1562-1635), escribe *El nuevo arte de hacer comedias*; Molière (1622-1673), «Respecto a Molière, ofrece un provecho de fondo más bien que de forma. Por la profundidad de su observación desconcertante y su diálogo eternamente humano...»⁷⁵; Samuel Becket (1906-1989),

[...] Quería evitar, sobre todo, la tentación de las maromas verbales y de la brillante floritura tan usual en boca del dublinés ilustrado. En ese campo ya se había mostrado ser maestro, pero a partir de **Watt** había iniciado, en forma, la ruptura con Joyce y con la prosa manierista de su juventud. Tenía cuarenta años, muy viejo ya para seguir con la parafernalia y pirotecnia lingüística de sus años mozos. Había llegado la hora de hacer algo diferente, algo propio, de establecer su voz particular.⁷⁶

perlas Uribistas (2010), *Del otro lado* (2011). http://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Molano_Bravo, 08/02/2012.

⁷⁴ ARANGO, Jacobo, MURIEL, Carlina, “Alfredo Molano: Espíritus levantiscos jalonan tu escritura”, *La Palabra*, Cali, febrero de 2012, p. 10.

⁷⁵ Ob. Cit. p. 30.

⁷⁶ BRODERICK, Joe; SAMEUL BECKET, *La tragicomedia de la vida, 100 personajes* * autores, Bogotá, Ed. Panamericana, 2005, p. 69.

Autores que entre muchos ejemplos, pueden ser considerados como manuales de literatura, con un estilo propio.

En contraposición a esta manera individual de trabajar del autor; se toma un movimiento teatral como la Creación Colectiva; experimentan otros métodos de creación de textos dramáticos, donde la participación del grupo es ineludible en la investigación y creación del texto; ahora, el que lo escriba quizá necesite soledad, pero para plasmar el fruto de toda la investigación realizada por el colectivo.

El dramaturgo de *Calima, historias del vapor*; es, de oficio, director escénico; aunque ha realizado algunas adaptaciones de textos. En este proceso, crea la escaleta de la obra, por motivos de procedimiento logístico del proyecto; tiene a su cargo la elaboración del texto dramático; por lo que técnicamente, es el dramaturgo, en este caso. Pero, siempre se dejó una ventana abierta, para que cualquier integrante del grupo, presentara una propuesta escrita de alguna escena.

Una faceta conocida y desarrollada por el dramaturgo, es la dirección escénica; en lo que se ha desempeñado durante varios años, además de la experiencia como docente en una escuela de teatro. Se ha enfrentado innumerables veces al trabajo de asesorar y componer escenas de grandes dramaturgos; experiencia vital a la hora de componer una escena textual; ya que cuenta con una práctica para componer imágenes, dar matices, producir sensaciones; lo que se puede reflejar en un estilo para la escritura. El resultado de la escritura, es la condensación del trabajo realizado por el grupo; el valor literario de ello, queda a la opinión del lector; Albalat considera «Es difuso, pálido, incoloro, cobarde, en los malos escritores, conciso, nervioso, con relieve, en los buenos»⁷⁷.

⁷⁷ Ob. Cit. p. 45.

El trabajo se da, de manera mancomunada, entre la directora, dramaturgo, actores y asistentes. El dramaturgo aporta la escaleta, los actores lo ponen en escena, la directora da sus observaciones; en lo que se basa el dramaturgo para crear un texto dramático. De esta manera se puede decir que es un proceso, en el que se da una *Dramaturgia Asistida*; donde el dramaturgo esta apoyado en la creación de los actores, asesorados por la directora; pero esas creaciones están basadas en la escaleta del dramaturgo; es una dinámica circular.

Pero cualquiera que sea la aptitud de cada uno, tanto el bueno como el mal escritor proceden, poco más o menos, de la misma manera. El plan está hecho; se trata no solamente de expresar pensamientos, sino de irlos inventando a medida que se realiza ese trabajo de elocución. Esa es la operación más importante, puesto que es fuerza de un pensamiento lo que forma su expresión, y la *imagen* misma no es más que un *pensamiento*. Por otra parte, en cuanto uno se pone a escribir, entran en juego simultáneamente todas las operaciones que constituyen el arte de escribir. Se crea, se ordena, se da color...⁷⁸

Al contextualizar este pensamiento, en el proceso de la obra; se tiene que los actores realizan el trabajo de elocución de la idea con la improvisaciones; idea contenida en la escaleta; con lo que se reinventa la trama de la escena. Se da un pensamiento grupal sobre la trama de la escena, expresado a través de imágenes; con lo que el dramaturgo inicia el proceso de escritura; reúne la variedad de las propuestas, bajo la unidad de su escritura. Ensambla todos los aportes, bajo una forma; unifica los moldes, define los contornos; hila todo en una sola composición. Se espera como resultado, un texto de carácter universal, narrado en un lenguaje sencillo.

En la elaboración de la escena *La renuncia*, el dramaturgo complementa las ideas propias y del grupo con algunos autores; como Feyereabend, Volpi, de los cual toma

⁷⁸ ALBALAT, Antoine. *El arte de escribir y la formación del estilo*, trad. Luis Castilla, Buenos Aires, Ed. Atlántida S. A. Cuarta edición, 1961, pp. 112,113.

fragmentos, «Pero ese trabajo de copia, puede ser excelente si se hace con un fin técnico. Copiar un buen trozo de un autor es ejercicio útil para la ciencia de las construcciones y giros.»⁷⁹

La escena; se estructura como un *dialogo* de Platón; soportada temática y argumentalmente en los pensamientos de: Feyerabend, Jorge Volpi, Mario Bunge; amigos del dramaturgo: físico, biólogo, ingeniero y artistas. Además las ideas propias del dramaturgo, que, junto a las fuentes, crea una composición; en la que se fija una forma determinada de expresión textual en los personajes.

En cuanto a los personajes de la escena, Jairo y César, físicos, su relación laboral gira en torno a un experimento sobre invisibilidad; en el desarrollo de la acción física de los personajes, del quehacer del laboratorio; afloran temas de conversación personales y laborales.

Ellos, usan un lenguaje informal al inicio de la escena; se tratan como iguales, como colegas; se tutean. Dialogan de manera coloquial, incluso Jairo utiliza una palabra de la jerga popular «cabriar»⁸⁰. En medio de las expresiones cotidianas que utilizan para hablar de la vida personal, aparece un nivel de dialogo más elevado, técnico, « **Jairo:** [...] ¿qué aportes puedo realizar sobre los materiales de índice refractivo negativo o metamateriales?»⁸¹; este argot sitúa a los personajes en un plano laboral, los introduce en un oficio; dominan un lenguaje profesional, en el que fluyen libremente. Se evidencia que Jairo y César son conocedores de la física y dominan temas científicos. Incluso, mezclan dos tópicos de su relación, la personal y la laboral; a través de una comparación, utilizan un lenguaje técnico para expresar ideas de la vida cotidiana:

⁷⁹ Ob. Cit. pp. 34, 35.

⁸⁰ Con sospecha, receloso, desconfiado.

⁸¹ Escena *La renuncia*.

César: Bueno, los males del corazón son todos pasajeros, ya casi nadie se muere de amor, lastimosamente ahora sólo matan por amor. Voy por el agua. Las mujeres son como las estrellas, brillan y te deslumbran, pero en el fondo te atraen con esa fuerza superior que es el enamoramiento. Por otra parte los hombres somos como pequeños asteroides: giramos en torno a las estrellas, les rendimos pleitesía, nos sometemos a sus designios, pero todos sabemos que si el campo gravitatorio de las mujeres no fuese tan poderoso escaparíamos a la menor oportunidad: Sabes a dónde?

Jairo: No

César: A la órbita de otra estrella. A propósito, hablé con los de la revista para el cupo de tu amiga bailarina, la pueden poner como monitora de unas clases.⁸²

El expresarse en lenguaje técnico; es congruente con la dramaturgia escénica que los actores en coordinación con la directora y el dramaturgo, han planteado en las improvisaciones.

En el discurrir del diálogo científico; se emplean expresiones como: comisión europea, la física, física experimental, física teórica, laboratorio, universidad del tercer mundo, investigar, experimento, invisibilidad, publicar, tener resultados, escribir artículos, falsear resultados, *pappers*, circunscribirse a la teoría, metodología, protocolos, empirismo, ciencia, metamateriales, materiales de índice refractivo negativo, conocimiento, astronomía, positivistas, racionalistas críticos, filosofías, verdadero o falso, reglas de pensamiento y acción, estándares, Einstein, Newton, Galileo, Copérnico, Veselago, Pendry, Bohr, relatividad, estudio de caso, resultado positivo y negativo, descubrimientos, caos, reglas, reglas empíricas, anarquía, corroboración, comprobaciones, *dankenexperiment*, aplicación, matemáticos, ingenieros, azar, $A=X+Y+Z$.

⁸² Ob. Cit.

Pese al uso de esas expresiones técnicas, no son impedimento para que la idea fundamental de la escena sea clara a un espectador que no conoce de la física; las personas que no conozcan este lenguaje técnico verán un conflicto entre dos físicos: Jairo que está cansado de trabajar en un ambiente donde no tiene las condiciones propicias y tiene una posición radical ante otras áreas que usan la palabra investigación sin estar avaladas por la ciencia; y su colega César que intenta persuadirlo que esas otras áreas son tan respetables como la ciencia.

La escena está escrita de una manera, por decirlo así, democrática; pues es una escena dedicada a los físicos e investigadores, ellos la entenderán de manera más amplia, verán su cotidianidad laboral convertida en un hecho escénico; y desde acá, el autor emplea cierta sátira en la escritura; por otro lado, la escena conserva el carácter popular, pensada para ser entendida por todo el público. El drama planteado en los personajes, a través de los diálogos, evidencian un conflicto humano seguido por el espectador o lector; siendo testigos del cómo y por qué, riñen dos científicos de vanguardia en un laboratorio del tercer mundo; el drama de un hombre que pasa por un momento crítico de su vida, donde descubre que lo que ha ejercido durante algún tiempo, no es lo que quiere para su vida; desea cambiar su perspectiva profesional; quizá sea una decisión movida por los conflictos personales que está viviendo; y el impacto que esta decisión tiene en la gente que lo rodea laboralmente, César.

Los diálogos están escritos de manera realista; como hablan dos amigos de su vida personal; luego entran a un laboratorio y manejan un lenguaje profesional, del oficio que desempeñan. El dramaturgo escribe con palabras propias, naturales, sencillas; no se recurre al uso de metáforas, ni florituras; sí se evidencia el uso de sátira, de ironía, en las condiciones de investigación de Jairo y César. Bajo estas características, surge un primer intento de dar armonía a la escena.

Un primer bosquejo no puede ser definitivo, porque no se ve con bastante lucidez, lo que se escribe, porque se esta demasiado acalorado por el afán de empezar; la ciencia del estilo no se ejerce, verdaderamente, más que sobre una inspiración ya enfriada. Es necesario retroceder para poder juzgar bien.⁸³

En una autocrítica del dramaturgo sobre la obra; meses después de realizar la primera versión; expresa su intento inicial de diferenciar los personajes a partir de su expresión, que cada uno tuviese un estilo propio; crearles una identidad desde la escritura; lo cual, hoy en día, le parece un poco errado, dentro de una búsqueda literaria más depurada. Deseaba un escrito que tuviese acción, movimiento; aunque ahora reconoce, que en algunos pasajes tiende a ilustrar demasiado. Expresa, que en la obra los personajes dicen lo que piensan; practica que no realizan los buenos dramaturgos, como Chejov; donde los personajes dicen una cosa, pero están pensando otra; lo que permite enriquecer las posibilidades interpretativas del personaje. Concluye, que en la obra, aun se evidencia ampliamente la escaleta; entiende que se deben buscar mecanismos, movimientos literarios de la obra, para que el texto no refleje realmente, lo que los personajes quieren.

⁸³ ALBALAT, Antoine. *El arte de escribir y la formación del estilo*, trad. Luis Castilla, Buenos Aires, Ed. Atlántida S. A. Cuarta edición, 1961, p. 115.

4.3. Objetivo de la escena dentro de la obra

Con la idea de explorar la atracción entre estudiante-profesor, en una fase donde todo reposa en el mundo de las ideas del dramaturgo; es decir, aún no existe la escaleta; se da origen a lo que luego será la primera versión de la escena *La renuncia*. Por otro lado, el tema del vapor, es capital en la obra, *Calima, historias del vapor*; es su razón de ser, el espíritu de la obra.

El encuentro de los dos elementos; la idea de un profesor que gusta de una alumna y el tema del vapor; fenómeno estudiado por la física; hace una conexión directa entre el profesor y la historia de la obra. De acá, ese profesor en general, encuentra una rama particular en la historia para ejercer y hablar del vapor: la física.

La primera escena que se explora en el proyecto, *En el auto*, es cardinal; de la que se desprenden las tramas de la trilogía; acá aparece el profesor de física intimando con una mujer joven; y el vapor se presenta de dos maneras: en su forma natural, sobre los vidrios del carro por el contraste de las temperaturas interna y externa del vehículo, además su presencia física acompaña la danza de liberación de Martha al final de la escena; otra función, es como detonante de un conflicto entre la pareja. Así, se tiene como recurso visual; y como parte de la estructura dramática del texto, se vuelve un pequeño suceso.

Con este inicio de obra, el dramaturgo da las pinceladas iniciales, en la vida de dos protagonista de la trilogía, Martha y Jairo. La escena *En el auto*, evidencia que Jairo el protagonista de la segunda historia, es un físico; ahora en el desarrollo de su vida, como personaje; el dramaturgo considera necesario crear una escena donde ejerza la profesión y hable del vapor.

La trama *En el laboratorio de física*, de la escaleta; es la primera manifestación, donde el físico esta en un aula de clase; y se refiere a un tópico del tema de la obra; habla a sus alumnos sobre los estados del vapor:

Para Jairo no todo el vapor es vapor, por ejemplo el humo blanco de las neveras, el humo de las máquinas de los teatros, los nebulizadores de minúsculas partículas de agua. El vapor es un fenómeno exclusivo de cuando el líquido pasa a un estado gaseoso. Para que el vapor se origine se necesita de energía. La evaporación es un proceso extraño pero importante e indispensable en la vida cuando se trata del agua, que se transforma en nube y vuelve en forma de lluvia, nieve, niebla o rocío.⁸⁴

Es una escena utilizada para dos funciones; mostrar la faceta laboral de Jairo y hablar del vapor desde una óptica científica; explicar su comportamiento en estado natural y artificial.

Luego, en una etapa más avanzada de la exploración escénica; la estructura se transforma. Ya Jairo y su faceta como físico, están establecidos dentro de la obra; ahora, debido a las improvisaciones, se profundiza en la exploración del espacio y las practicas del personaje; desembocando en un laboratorio, donde realiza un experimento sobre invisibilidad.

Ya es escena y se titula *La renuncia*; adquiere un carácter más trascendental en la historia; no solo justificar el oficio de Jairo y hablar del vapor, pues en esta versión no se habla del vapor. Se convierte en un vehículo, para tratar temas de la actualidad científica.

Expone un tema en vigor de la investigación científica, la invisibilidad; alrededor de este, gira el quehacer de la escena. Luego, a partir de este tema de vanguardia, hace una crítica a las condiciones de infraestructura y políticas, en que se desarrolla esta actividad en

⁸⁴ GONZÁLEZ, Alejandro; ZHENGHONG, Ma; *Proyecto Calima*; presentado a la Vicerrectoria de investigación de la Universidad del Valle, 2010.

el país. La escena refleja un laboratorio característico de universidad pública; instrumentos viejos, desactualizados, sin equipos; donde se trata de llevar a cabo experimentos de importancia; y acá, se están formando los futuros científicos.

La crítica aumenta, al profundizar en los detalles del experimento sobre invisibilidad que realizan Jairo y César. Da pie, para manifestar escénicamente, las condiciones de algunos laboratorios del país; pues para estar a la altura de un experimento sobre la invisibilidad; es necesaria una infraestructura de avanzada; algo no encontrado en el laboratorio de Jairo y César.

Esta contradicción, abre una reflexión sobre la indiferencia de las instituciones hacia la investigación; el poco apoyo presupuestal, falta de políticas que impulsen y aseguren el desarrollo científico del país. Se denuncia una realidad científica.

Este tema enmarca la discusión que sostienen Jairo y César; se introduce otro tema que genera cierta polémica entre el gremio artístico; y es el tema del apoyo presupuestal a los proyectos artísticos.

Sí la ciencia es mínimamente apoyada, en comparación a otros países donde hace parte activa del desarrollo de las naciones (China, Japón, Alemania, Francia, España, etc.) El arte, qué puede esperar. Acá, César a través de sus textos, busca reivindicar la seriedad con que se afrontan algunos procesos artísticos; y pese a ser considerada una pseudociencia, deber ser considerada tan importante como la ciencia. Es de reconocer, que ciertas instituciones aportan ajustados recursos a procesos artísticos, que al compararlos con lo aportado a la ciencia; es visto como un aporte de caridad.

La idea de la escena, no es establecer que el arte es más importante que la ciencia; pues manejan diferentes objetos de estudio, coinciden en metodologías; y la lógica de la escena es plantear que sus procedimientos ante una investigación son iguales; el uno no es

más importante que el otro. Se pretende encontrar la igualdad dentro de las diferencias; igualdad de apoyo institucional, de presupuesto, de oportunidades.

La trilogía, comprende la historia de Martha, que cuenta las peripecias de una inmigrante latina en un país oriental; la historia de Novak, cuenta el intento de un artista plástico por trascender en su carrera; y la de Jairo, un físico que intenta retomar el rumbo de su vida; acá, entra la escena *La renuncia*, para crear un espacio dónde el profesor práctica su oficio, pero movido por recientes suceso en la vida privada, cambia la visión sobre la practica científica que hacía; de ahí se desprende un diálogo que trata temas científicos y artísticos de actualidad, sobre los que busca reflexionar la escena.

En una vaga consulta, realizada en internet, algunos libros y hablar con unas personas; no se encuentran memorias de una obra teatral, que contenga una escena, donde el espacio sea un laboratorio de física; y los protagonistas sean científicos investigadores. Que en el contenido de la escena se discuta sobre temas científicos de vanguardia, donde la investigación es un eje fundamental del conflicto. Quizá, exista una escena de características similares, en alguna parte del mundo; pero en Cali-Colombia no; por lo que se puede decir, que es una escena original, que aporta una discusión importante al gremio científico, artístico y las instituciones públicas.

5. QUINTA PARTE: SEGUNDA VERSIÓN ESCRITA DE LA ESCENA *La renuncia*

5.1. Aporte de las improvisaciones

La escaleta se nutre de las improvisaciones, hasta surgir la primera versión del texto; después se pone un borrador a prueba con otras improvisaciones, que le aportan y modifican; hasta surgir la segunda versión escrita. La escaleta esboza una situación, sucesos, conflictos, personajes; desarrollados en los primeros diálogos, que al probarlos en la escena sugieren la modificación de algunos parlamentos, o la necesidad de ayudar la situación a través de ellos, para que los personajes expresen de manera más acertada las ideas; de esta manera, surge la segunda versión dialógica de la escena *La renuncia*. Conserva el tema de la filosofía de la ciencia, y desarrolla de manera más amplia el tema de la ética científica, la relación de los personajes, el quehacer del laboratorio. Para notar las similitudes y diferencias de las dos versiones, se detalla la segunda versión (la primera versión consignada en las Págs. 23-30).

La renuncia

Jairo - Físico

César - Físico, colega del laboratorio.

César: ¡Ulises regreso! que alivio. ¿Por qué no viniste a trabajar ayer? Te dejé varios, mensajes. No he podido ni siquiera ir a dormir a la casa. Y encima cuando tenemos que

entregar los informes me anuncian que hoy vienen a hacer visita para ver que hicimos con las inversiones en equipos.

Jairo: ¿Cuáles equipos? No le echaste agua a la mata, ¿ahora sobre qué gusanos voy a experimentar? La idea es que se volvieran invisibles por el medio de contraste no por ausencia de comida.

César: Todavía quedan hojas; ¡gusanitos, ya llego papá! Por favor termina de redactar tu informe y lo pegas al mío, mientras yo me deshago de la visita de inspecciones; solo que no me concuerdan los inventarios. ¿Sabes dónde está el disco duro que te dieron?

Jairo: Mierda, en casa de Irene. Pero no puedo recogerlo ahora.

César: ¡Que orden!

Jairo: Por lo menos yo sé donde está: pero me exiges cumplimiento y orden, cuando frecuentemente no sabes donde dejas nada.

César: Cálmate no te exijo nada, solo una mano en momento de entregas e inspecciones; con la crisis europea no podemos dar papaya para que suspendan los pagos. ¡Volver al imperio de la tiza y el mimeógrafo! Aunque tenía su cuento, ¿no? ¿Sabes? Nos acaban de citar en un artículo de Bilkent University de Turquía, bueno no es Harvard pero par el proyecto es un buen comienzo.

Jairo: ¡Turquía! ¿Dónde me pusiste mi carpeta?

César: Donde la dejaste. Búscala; ¿o se volvería invisible? Así le voy a decir a los inspectores: el informe del proyecto sobre Metamateriales y el disco duro se volvieron invisibles; no nos sanciones, es el espíritu del proyecto.

Jairo: Pero si los deje acá. ¿Es posible trabajar con tal desorden?

César: Es el maravilloso orden del caos. Pon todo por aquí, y rocía el alimento de tus meta gusanos.

Jairo: Mierda se me cayó todo, a la mierda.

César: Termina el informe, pégamelo y mándamelo ya porque en Europa a esta hora ya están cerrando los laboratorios y como que hoy hay *Champions League*, se van al bar y no lo dan por recibido.

Jairo: ¿Así queda bien?

César: ¡Qué escribiste!, no seas desleal como vas a renunciar hoy. Vete a descansar que yo lo termino todo.

Jairo: Aunque descanse un poco realmente quiero renunciar al proyecto de manera definitiva.

César: Pero si has insistido en él durante tanto tiempo; te preocupaste por encontrar financiación...

Jairo: La verdad es que estoy cansado de seguir jugando a la física experimental en un país sin laboratorios ni presupuesto...

César: La eterna letanía; no nos podemos volver de la noche a la mañana gringos y tener soluciones a todas las necesidades. Pero en este caso la queja no aplica, tienes cofinanciación internacional.

Jairo: Es una decisión tomada.

César: Pero creo que el asunto no queda resuelto con pasar cartas. No renuncies a la amistad ¿Qué te paso? No será por la comida de tus gusanos; no es que estén muertos, están invisibles. Se nota que tu vida está convulsionada.

Jairo: En lo personal, muchas cosas; me acaban de llamar de la casa La Edad de Oro, tengo que ir a la costa a ver a mi madre que está enferma, mi hermano en Estados Unidos no quiere hacerse cargo de ella; con Irene la cosa definitivamente no marcha...

César: Bueno, pero por eso no se abandona un proyecto; vos sabes los problemas que tengo con mis hijos y no dejo tirado el laboratorio, al contrario, de hacerlo me desesperaría por completo. Me tengo que dejar pintar la bata blanca el único día que me ven. Ándate a la costa tranquilo, pero antes cuéntame lo de Irene ¿Qué pasa? ¿Otra vez aplazada tu boda?

Jairo: Creo que es algo más serio.

César: Tranquilízate nada hay tan serio, o sea que ¿definitivamente no te aceptaron los padres de Irene? ¿Quieres que la llame y vaya por el disco duro?

Jairo: No es para tanto; pero esta ya es la postergación definitiva.

César: Bueno los males del corazón son todos pasajeros, ya casi nadie se muere de amor, lastimosamente ahora solo matan por amor. Me estoy leyendo una novela buenísima, en algún capítulo dice: Las mujeres son como las estrellas, brillan y te deslumbran, pero en el fondo te atraen con esa fuerza superior que es el enamoramiento. Por otra parte los hombres somos como pequeños asteroides: giramos en torno a las estrellas, les rendimos pleitesía, nos sometemos a sus designios, pero todos sabemos que si el campo gravitatorio de las mujeres no fuese tan poderoso escaparíamos a la menor oportunidad: ¿Sabes a dónde?

Jairo: No

César: A la órbita de otra estrella. Después te la presto. A propósito, hable con el representante de bienestar en la revista, le puede dar unas horas como monitora a tu amiga bailarina.

Jairo: Tampoco hace falta.

César: O sea que también te fallo el paracaídas de emergencia.

Jairo: Realmente hace tiempo no comprendo lo que hacemos en una universidad del tercer mundo, con solo una lupa y una matera, y donde se nos exige enseñar e

investigar. No puede realizar ningún experimento decente sobre invisibilidad, pero me exigen asociarme en condiciones de desigualdad, publicar y tener resultados; lo que hacemos es una payasada, tenemos que escribir artículos sobre experimentos que nos encargan otros. Pero no sabemos donde irá a parar toda esa información.

César: La interpretación de lo que hacemos es un tanto patética.

Físico colega: Disculpa, tenía que decirte que... cuando estés libre hablamos

César: OK. Gracias

Jairo: La verdad es que no encuentro ningún sentido en los experimentos que realizamos, es mejor circunscribirse a la teoría, al parecer es aburrida pero tiene algún grado de certeza; la experimentación parece entretenida pero no puede desprenderse del empirismo... Hace un par de semanas, se me pincho una llanta viniendo de un pueblo, y un loco, casi un indigente; un tipo grosero u vulgar que se autodenominaba a sí mismo como investigador me termino de cabriar; tenía un par de botellas plásticas, una linterna y un aliento... y se considera investigador transvanguardista en un terreno absolutamente subjetivo y de especulación llamado, algo así como, *Land Art*; tenía la cabeza llena de cucarachas, pero se considera como el que más sabe sobre hormigas. Después me puse a seguirle la pista y resulta que goza de gran reconocimiento. Los artistas más locos son ahora investigadores. Que lo haga él vaya y venga, pero nosotros con todo el respaldo científico e institucional no podemos trabajar de una manera similar a ese patán ¿Qué hacemos aquí? Yo no me quiero parecer a ese remedo patético de investigador.

César: Puede ser que te encuentres con un verdadero genio; lo de los implementos es un detalle insignificante. Le pudiste haber preguntado sobre cómo mantener los gusanos. A propósito de experimentos me imagine uno buenísimo para llevar al colegio de mis hijos y explicar la refracción negativa.

Jairo: Los insectos, las botellas, las cuerditas se parecían mucho a los elementos con los que contamos aquí. Todo el mundo investiga, hace experimentos, se volvió el hobby de moda, se denominan artistas investigador, foto investigador, audio investigador, cocinero investigador, pero tienen más reputación que método; por eso pienso recluirme en la física teórica y dejarle los experimentos a los que tienen dinero o los pseudo investigadores. Quiero hacer algo serio.

César: El artista te trasformo, lo que no pudo hacer Irene. Te tomas tu profesión demasiado en serio. ¿Crees que por no respetar los protocolos o tener solo dos botellas no es investigador? En el fondo todos deberíamos regresar al empirismo y dejar de considerar que la ciencia es un método infalible; también nos pasamos años sin sacar nada en claro; tu mismo estas abandonando tu proyecto por un berrinche, y bastante plata que has gastado en tus protocolos.

Jairo: Por eso he resuelto no seguir engañando a nadie; ¿qué aporte puedo realizar sobre los materiales de índice refractivo negativo o metamateriales? ¿Qué sentido tiene tratar de hacer ciencia de primer orden en un país donde el dinero no alcanza ni para tener café en los laboratorios?

César: Confórmate, la experimentación con metamateriales es un espacio donde la investigación necesita de una inversión menor que la aceleración de partículas o la nanotecnología, por ejemplo, donde para demostrar cualquier cosa se necesitan millones. Con la refracción y la óptica podemos aportar teórica y técnicamente muchas cosas. Es un campo donde cuenta el dinero pero también la creatividad. ¿Por qué te preocupa tanto el destino final de los resultados? Quizás no tengan una aplicación inmediata o simplemente no sirvan para mayor cosa.

Jairo: Ahora mandamos el correo con los resultados de refracción de insectos; sabes ¿quién puede ser el beneficiado por estas pruebas?

César: Respuesta sencilla: los que nos financian el proyecto. No son una ONG, quieren saber qué viabilidad pueden tener sus hipótesis.

Jairo: ¿Y por qué quieren construir materiales invisibles? Para ayudar a esconder sus ejércitos y los de sus aliados; los verdugos del futuro ya no necesitarán capucha, serán invisibles.

César: Si estuviéramos en una fase tan decisiva y tuviéramos la llave de una potente arma, seguramente no nos encargarían esas pruebas. No seamos tan pretenciosos.

Jairo: Pero nuestros experimentos en refracciones con insectos pueden desembocar en algo más serio, aplicaciones que ya no nos pertenecerán.

César: El camaleón existía antes de nuestros experimentos, no todo se hace para la guerra; además ya otros se imaginarán como detectar al tal ejército invisible. Ese es otro tópico de la discusión sobre la ciencia; pero te imaginas salir y entrar de casa sin que te vea tu esposa.

Jairo: No más chistes de género en el laboratorio. Todo lo banalizamos.

César: Prefiero creer en el hombre; los metamateriales tendrán un gran impacto en el desarrollo; las telecomunicaciones, la construcción de elementos más delgados. La invisibilidad enfrentará al hombre a retos inéditos. El hombre está ahora en capacidad de crear materiales inexistentes, inimaginados. La ciencia está ahora en capacidad de crear mundos irreales como la ciencia ficción o el arte.

Jairo: Renuncio a ser Dios, un creador; como el artista que quiere maquillar las hormigas y enseñarlas a portar el estandarte nacional. Puro empirismo, no sabemos a donde van nuestras investigaciones y ya estamos refutando la realidad.

César: Realizas una critica generalizada del método empírico y consideras que aquel artista es solo un patán ¿aún consideras que la ciencia es superior a todas las formas conocimiento? ¿y que entre las ciencias, la física teórica es la elegida? Todas las metodologías incluida la más obvia e infalible tiene sus límites. Los científicos no podemos seguir apoyándonos en reglas de pensamiento y acción bien definidas; pensar que poseemos ya los métodos y estándares para una investigación correcta. Newton,

Galileo, Copérnico, tenían un sentido en sus investigaciones, pero llegaron a conclusiones muy distintas que las de su punto de partida e incluso nunca pudieron prever el sentido final de sus indagaciones.

Jairo: No vale la pena seguir considerando la física experimental como una casualidad, un chiripa; ha habido procesos de investigación serios y consecuentes; por eso mismo tenemos que regresar al rigor de la ciencia teórica y dejar de pensar que todo funciona según una cierta relatividad artística. Como el investigador, que con sus hormigas tiene más entradas en Internet, que tu laboratorio.

César: Me parece muy bien; pero para juzgar los logros artísticos no basta con mirarlos una noche en medio de la carretera; uno tiene que familiarizarse con ellos, observar su proceso, no puede darlos simplemente como verdaderos o falsos.

Jairo: Ya tuve bastante aguantándomelo veinte minutos.

César: La actitud de Einstein ante la investigación científica se parece más al arte que a la ciencia. Cualquier estudio de caso tiene un resultado positivo y otro negativo; el resultado negativo es que tenemos que violar muchos estándares si queremos obtener lo que ahora consideramos como logros de importancia. No hay estándares que tengan un contenido y den una explicación correcta a todos los descubrimientos hechos en la ciencia.

Jairo: Lo que propones se refleja en el desorden de tu laboratorio, yo por lo menos no puedo trabajar así y dudo que podamos tener éxito en cualquier investigación.

César: La ciencia nace del caos y del conflicto, no de la tranquilidad y la paz. Los métodos que ahora parecen poseer cierta racionalidad e integridad, tenían un aspecto muy distinto cuando se los usaron por primera vez; pero bueno tuvieron éxito y pueden ser considerados como útiles reglas empíricas para la investigación del futuro.

Jairo: ¿Crees que se puede trabajar sin método y desconocer que existen protocolos?
¿Convertir la ciencia en un territorio de anarquía como el arte?

César: Si, y te hago notar que los éxitos se dieron bajo formas específicas, prácticamente desconocidos, y que su repetición y acatamiento no es algo natural, sino que es algo improbable que conduzca a algún éxito. Pero si la anarquía, desafortunadamente, no se puede defender como forma política, como método de investigación es ideal. En vez de tensionarte deberías empezar a pensar que la ciencia es un juego; que una cosa son las exigencias del patrocinador, que no quiere tirar su dinero, pero otra es la realidad del científico.

Jairo: La ciencia puede ser un juego, pero no se juega para distraerse sino para ganar.

César: Muchas ideas absurdas e inusitadas y métodos arbitrarios frecuentemente han llevado al progreso.

Jairo: Pero es seguir engañándonos, lo que resulte de nuestro proyecto de investigación no lo podremos controlar ni experimentar de una manera rigurosa. Mejor me concentro en desarrollar mi teoría sobre la invisibilidad.

César: Recuerda que la física teórica es respetable, pero para la ciencia solo lo que es probable existe.

Jairo: No podemos afirmar resultados experimentales como supuestos científicos. Tengo derecho a tomar el camino que volvió Einstein común y realizar mi *dankenexperiment* o "experimento mental". No tengo porque demostrar nada a nadie, ni tener que esperar años un equipo, que llega obsoleto, para improvisar experimentos. La invisibilidad nació como un principio teórico que le ocasiono las burlas al pobre Veselago. Solo treinta años después Pendry logra demostrar que sus teorías tenían aplicación y que el profesor ucraniano no estaba loco.

César: La división entre los teóricos y los prácticos se ha convertido en algo muy abrupto, casi como la existente entre los matemáticos y los ingenieros. ¿Por qué ahora quieres convertirte en un científico tan puro? ¿Para limpiar, quizá, tu vida personal a

través de la nueva religión de la ciencia impoluta? ¿Volverte invisible como tus metamateriales?

Jairo: No te aproveches de mis asuntos personales. No quiero dedicarme a realizar experimentos que se pueden lograr solo por el azar.

César: Bohr ya estableció que el azar no es un elemento accidental sino connatural de las leyes de la física. No sé por qué quieres que la física te de certezas que no te da la vida. Pero recuerda que Einstein ya demostró que no somos una ciencia exacta.

Jairo: ¿Cómo se puede hacer ciencia en tal desorden?

César: El problema de la ciencia no es la financiación, aunque no te puedo negar que es imprescindible, ni los métodos; el problema mayor son los científicos.

Jairo: No estoy buscando un psicólogo. La mejor manera de llevar a cabo el proyecto de los metamateriales es como dijiste; volviéndome a mi mismo invisible.

César: Afortunadamente con toda esta súbita crisis hemos podido dialogar sobre cosas interesantes, generalmente los científicos hablamos de cifras y fútbol. Y aunque te mortifique, artista fue uno de sus detonantes. Saludes a doña Amparo, buen viaje y que recapacites.

Al comparar las dos versiones, son notables los cambios generados por las improvisaciones en el desarrollo de los temas; las mejores consecuencias de usar la improvisación, es que se constata lo que funciona o no en el escenario, dentro de las perspectivas del grupo. Así, el dramaturgo debe modificar los textos, guiado por las evidencias escénicas. Cabe anotar, que no se tiene la intención de comparar o demostrar, qué elemento es más fuerte: si la dramaturgia textual o escénica; esa discusión ya se dio acaloradamente en los movimientos de vanguardia teatral norteamérica y europea hacia los 60:

Grandeza y servidumbre del teatro total

A la búsqueda de una terminología clarificadora, Gaston Baty, hacia 1960 estructura dos líneas teatrales que abarcan la problemática de su tiempo. A una la llama "espectáculo" (actuación, ritmo, música...), enfatización en general de los elementos sensoriales, y a la otra "texto", ambas estériles si no encuentran un punto de equilibrio en mutua correspondencia y apoyo.

Lo sorprendente es que los hombres que habían posibilitado la conjunción de todas las artes dieron sus mejores frutos en ese campo muchos años antes. Sin llegar al extremo de Gordon Craig, Antonin Artaud o Etienne Drecroux, que algún momento de sus experiencias pedían la supresión del texto, numerosos creadores teatrales coincidieron en eliminar su contribución en el complejo general del espectáculo, dando a los elementos plásticos el lugar predominante. Las posibilidades que les ofrecían los espectaculares adelantos de la ciencia y la técnica modernas hicieron realizables los proyectos más audaces, algunos de ellos tan radicales como el propio teatro literario contra el que luchaban.⁸⁵

Y que por supuesto llega a Suramérica un poco después, como lo expresa Santiago García, «-S.G: A ese teatro, dominado por un epidemia verborreica lo, lo llamábamos el "teatro visita". Su escenario generalmente se componía de una sala a la que llegaban los actores y se ponía a hablar durante horas.»⁸⁶

El proceso realizado en *Calima*, pretende encontrar un ensamble equilibrado entre las dos dinámicas que van de la mano; y su desarrollo se puede expresar en una imagen de caracol; que tiene como punto de partida la escaleta, e inicia su recorrido circular con las

⁸⁵ *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, ed. Salvat S. A. biblioteca Salvat de grandes temas, t. 12, 1974, p. 65.

⁸⁶ "Enrique y Santiago: tabla a tabla", *El País, Gaceta dominical*, Cali, mayo 11 del 2003, p. 3-8.

improvisaciones, que arrojan una imagen de laboratorio, dos científicos investigadores, una relación laboral entre los personajes; aparece la primera versión del texto, luego la segunda.

La figura de caracol, es un sistema de círculos concéntricos, donde el que se agrega, es cada vez más amplio; y funciona con una lógica de contenido, donde el último contiene dentro de sí mismo todos los anteriores.

Así, cada paso que se da en la exploración de la escena, contiene la experiencia adquirida en las discusiones, lecturas, improvisaciones iniciales; que son la historia que ha vivido el proceso, lo que ha recorrido; el soporte de las últimas exploraciones escénicas; las cuales, a medida que avanzan involucran procesos cada vez más complejos de la creación.

Ahora, concretamente, qué aportes han dado las improvisaciones a las dos versiones de la escena. A grandes rasgos: lo encontrado por los actores desde la imagen de la escena hasta la construcción de los personajes, se desarrolla con las propuestas de los actores y las pautas dadas por la directora y el dramaturgo. En cuanto a la imagen; exploran un lugar de trabajo precario, un tratamiento sórdido del espacio; se da una contradicción adrede, entre la imagen del lugar y lo que se hace en él; en una propuesta de improvisación, construyen una oficina con dos escritorios, Jairo (primero nombrado Felipe, luego Gabriel) se apoya en uno que esta cojo, lo nivela con una cuña; llega César, se enoja con Jairo porque desea su escritorio cojo; acá, se propone una imagen que evidencia una precariedad en la dotación de equipos de oficina; y ayuda a expresar el carácter de los personajes. En otra propuesta; César busca un teléfono para hacer una llamada, lo ha utilizado para sujetar algo con el cable; varios ejercicios proponen equipos dañados, o se dañan en medio de un experimento; otro, juega con problemas eléctricos, necesita realizar algo, se va la energía, se funde la lámpara, debe manipular peligrosamente la caja de breques.

Pese a las circunstancias del espacio, siempre se plantea un César adaptado a estas condiciones, pero Jairo no; lo que más adelante permite que surja el conflicto entre ellos.

Exploran la creación de una atmósfera, a partir del tempo-ritmo, la actitud de los personajes, su tono corporal; un César tranquilo o atareado dedicado a su trabajo en el laboratorio, y Jairo flemático, desdeñoso. Los actores buscan contraste entre los personajes; una manera es a partir de relaciones de estatus: jefe-subordinado, colegas, colegas-amigos, profesor-estudiante; con matices y acciones que permitan clarificar la relación. En una propuesta de improvisación, César escucha la situación personal de Jairo, lo aconseja y ofrece su compañía para salir a distraerse; en otra, César es cortante e imperativo le pide informes a Jairo, o viceversa. Los actores juegan a que los personajes sean buenos amigos; compañeros de trabajo; ha imponer autoridad uno sobre otro; mezcla de autoridad con amistad.

Adherido a esto, surgen esbozos del personaje; recogiendo características de varias improvisaciones, bosquejan a César con acento español, valluno, pastuso, joven estudiante, con pañoleta, gafas negras, audífonos, tenis, metalero⁸⁷; o profesor adulto, gordo, calvo, bigotón, con lentes de aumento. En cuanto a Jairo, siempre se ha propuesto como un profesor adulto, parco, un poco irritable.

Lo anterior en cuanto a la parte externa del personaje; apoyándose en el texto los actores se adentran en la construcción de lógica de pensamiento, filosofía, cosmovisión; surge un Jairo incomodo con su entorno laboral, quiere irse de ahí, contrariado con la investigación científica; con un punto de vista definido hacia el arte, la ve como una anarquía, sin metodología, basada en la especulación; es un hombre racional. En una improvisación, César le señala una estructura de metal y madera, pide a Jairo que le de su opinión, le dice que es un montón de basura; César le explica que es una obra de arte simbolista. Un Jairo con muchos problemas personales, que ha perdido el rumbo de su vida y no puede identificar lo que quiere, pero si tiene claro lo que no quiere: el caos, la anarquía, la especulación.

⁸⁷ Aficionado a la ritmo de música denominado Métal.

En cuanto a César, defiende el empirismo como factor vital en la investigación científica; adepto del arte, simpatiza con Novak un artista plástico; maneja discurso artístico y científico; mente abierta a los métodos de investigación artística; de tendencia humanista; medio distraído, tranquilo. En una improvisación, debido a que está muy ocupado en el laboratorio y no tiene tiempo para leer, escucha un audio libro.

La escena involucra un arduo proceso de trabajo; en el sentido de encontrar los personajes y lograr que transmitan clara y creíblemente las ideas del texto. Un factor, es que los actores no están familiarizados con este tipo de discurso técnico-científico; deben empezar por empaparse del tema; están en un laboratorio, lugar regido por reglas específicas, donde los científicos podrían hablar temas de la vida cotidiana, pero deben expresar ideas complejas sobre la filosofía, ética de la ciencia y el arte.

Los actores investigan experimentos sobre la invisibilidad, buscan un experimento sobre el cual gire la acción de la escena. Recogiendo las propuestas presentadas en varias improvisaciones, aparecen diversas ideas; entre estas, una propuesta para imagen de invisibilidad, se da proyectando una filmina de colores en un telón de fondo blanco; César está pegado al telón tapado con una sabana blanca, que se funde en el fondo blanco, bañado con la luz de la filmina; entra Jairo y escucha que le hablan «Ulises regresó»⁸⁸, pero no ve a nadie, hasta que César se descubre. Luego, César usa un overol blanco y al llegar Jairo otra persona afuera dice el texto, para no detectar el foco donde está ubicado César y al moverse sea una aparición sorpresa. Juegan con una convención de gafas para ver objetos invisibles, se las ponen y manipulan elementos a partir de pantomima y se apoyan en sonidos reales para los objetos inexistentes, el que no tiene las gafas se tropieza y quiebra cosas invisibles. Usan un recipiente transparente, lleno de agua y bolas transparentes, a simple vista no parece que tenga nada, pero al agrega una tinta aparecen todas las bolas. Dividen el escenario en dos partes, atrás se encuentra la zona de invisibilidad y adelante lo visible, divididos por

⁸⁸ Primera frase, segunda versión, escena *La renuncia*.

una cortina invisible. En el momento que Jairo le pasa la carta de renuncia a César, están en convención de invisibilidad y le pasa a César la que no se ve, pero César tiene una carta real escondida en el traja y cuando salen de la convención de invisibilidad, César da vuelta con disimulo y queda con una carta de verdad en la mano.

A medida que la investigación de los personajes y la búsqueda de acciones crece; los textos son pronunciados con más sentido de verdad, pasan a ser palabras vivas, impulsos, suceso, conflicto, energía; el por qué y para qué se habla, la motivación interior que hace surgir la palabra; se logra la acción en la palabra, como lo define María Osipovna Knébel⁸⁹ (Rusia 1898-1985). Hubo varios ensayos dedicados exclusivamente al análisis e interpretación de cada texto; mientras los actores pasan la escena, son detenidos y deben volver a decir el parlamento, tratando de descubrir el mundo detrás de cada idea expresada, los móviles, las imágenes. Para dar mayor claridad se toma un ensayo dedicado al trabajo de interpretación de texto:

Se pasa la escena con el dramaturgo, César debe sentir vergüenza por descuidar y dejar morir la mata, con cargo de conciencia, «más bien dales comida a los gusanos», bien la acción de estar apuntando códigos de las cosas para el inventario. Jairo al contar lo que le pasa, expresar que en el fondo no se quiere hacer cargo de la

⁸⁹ Actriz y directora de escena soviética, pedagoga y transmisora del sistema de Stanislavski. Ingreso en el Teatro de Arte de Moscú en 1924, primero como profesora de voz de los alumnos del Estudio de Ópera y Drama dirigido por Stanislavski; luego pedagoga por transmitir con sencillez y claridad el sistema de las acciones físicas. Directora principal del Teatro Infantil Musical del Centro en 1966. En 1960 ingresó como profesora de interpretación en el GUITIS de Moscú y en 1968 abandonó la dirección escénica para centrarse totalmente en la pedagogía. Recibió el Premio Nacional de la URSS en 1978. Autora de una autobiografía (*Toda la vida*) y de libros teóricos como *La palabra en la creación actoral*, *Análisis activo de la obra y el papel* (traducido al castellano como *El último Stanislavski*) o *La poesía de la pedagogía*, ha centrado sus esfuerzos en adaptar el sistema de Stanislavski a las nuevas técnicas y sensibilidades, privilegiando elementos como la improvisación o la reacción inmediata a estímulos no reflexivos. SAURA, Jorge (coord.), *Actores y actuación, antología sobre la interpretación, Volumen II (1863-1914)*; España, Fundamentos, 2007, p. 187. [http://books.google.com.co/books?id=J7KhVjHXGsC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Actores+y+actuaci%C3%B3n,+ta+ntolog%C3%ADa+sobre+la+interpretaci%C3%B3n,+Volumen+II+\(1863-1914\)&source=bl&ots=CfyJvBdTgQ&sig=YFmHjRlhMqc4mB7BKZ6JayU8Y00&hl=es&sa=X&ei=j6FFT9S7GZDUgAf7zNnABA&sqi=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.co/books?id=J7KhVjHXGsC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Actores+y+actuaci%C3%B3n,+ta+ntolog%C3%ADa+sobre+la+interpretaci%C3%B3n,+Volumen+II+(1863-1914)&source=bl&ots=CfyJvBdTgQ&sig=YFmHjRlhMqc4mB7BKZ6JayU8Y00&hl=es&sa=X&ei=j6FFT9S7GZDUgAf7zNnABA&sqi=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false) 21/02/2012.

mamá y cambia el tema. César todo lo dice con un tono costumbrista que molesta (opinión del dramaturgo, pensando en el público).

Reinicia. César usa ironía, «Ulises regresó», no esta bien; no darle tanta importancia a cada texto, esta desatrasando a Jairo de dos semanas de acontecimientos en un minuto. La publicación en la revista es muy buen suceso para César, pero no reacciona ante eso, dejarse afectar por la actitud desinteresada de Jairo, «no será Harvard, pero para el proyecto es muy buen comienzo». Jairo apoyarse en acciones físicas activas, no dejarlas al texto, «dónde está mi carpeta», buscarla, «la deje acá»; al no encontrarla surgen otro impulso, «se puede trabajar en tal desorden» y César lo toma, «el maravilloso orden del caos». Cesar no darle gravedad a la entonación en el suceso, «como vas a renunciar hoy, no seas desleal», cambia a jefe comprensivo, «vaya descanse». Jairo tiene un volcán por dentro, hace erupción de a poco, «aunque descanse un poco...» César al hablar de la novela, no poner todas las ideas como si fueran importantes, dar un contexto de cosas sin mucha importancia hasta que llega al punto que quería, «pero en el fondo...» Jairo fija un enemigo concreto, una maraña de leyes, artículos y cláusulas contra los que no puede luchar, «realmente no comprendo lo que hacemos en una universidad del tercer mundo», al captar la atención de César explota, «lo que hacemos es una payasada» y descubre su enemigo, «el empirismo» Jairo no hacer las comas, decir de corrido, «foto investigadores, cocinero investigadores, músico investigadores...» César desafiante, «abandonas el proyecto por un berrinche» César excitado, «yo prefiero creer en la humanidad» Cesar hacer el contraste, «si la anarquía no se puede defender como sistema político, como método de investigación es ideal»⁹⁰

Estos ensayos son necesarios, cuando las propuesta escénicas es dominada por los recursos técnicos, las imágenes, las acciones y se le da poco sentido al dialogo; o los actores caen en la inacción y los textos no se entienden, suenan monótonos, sin sentido. Con este trabajo puntual, se espera encontrar un punto de equilibrio entre el parlamento, las

⁹⁰ GÓMEZ, Julian, Segunda *bitácora* del *proyecto Calima*, 2010.

acciones físicas e imágenes. Una forma en que los actores pueden encubrir la falta de sentido en los textos, es con recurso técnicos y artificios.

La intención es desarrollar una propuesta teatral, donde, con los mínimos elementos se construya un laboratorio; crear convenciones; los actores a partir de acciones físicas, propuestas de imágenes, una acertada interpretación del parlamento; deben transmitir la verdad del laboratorio de física, y el drama de dos científicos investigadores que entran en polémica por desacuerdos éticos y filosóficos. Apuntando a la construcción de un teatro de actores.

Ahora, como es connatural a los procesos basados en una metodología de ensayo-error; existe un cincuenta por ciento de probabilidad, para encontrar hallazgos, productivos, como infructuosos; pero un resultado que no sea considerado provechoso para el proceso, de igual forma es positivo; en tanto que, descubre un camino sobre el cual no se debe seguir experimentando. Puede determinarse que una propuesta de personaje, o de escena no funciona, de manera inmediata; pero se puede descubrir lo mismo, mucho tiempo después de trabajar sobre ella.

Este ultimo factor expone lo sucedido con está escena; inicia con muchos descubrimientos positivos a nivel de imagen, situación, juegos escénicos, propuestas de personajes; de a poco se fija una estructura satisfactoria para todos, y se considera que con el ajuste de unos pequeños detalles estará listo el resultado final. Una de las improvisaciones que pertenece a este momento, se describe a *grosso modo*:

Llega Jairo al laboratorio, escucha una voz que le habla, pero no ve a nadie; de atrás sale César que estaba camuflado con una filmina. Hablan del desorden en el laboratorio; César emocionado le muestra la cita que les hacen en la revista de la *Bilkent University*; a Jairo le importa poco y fríamente le pasa la carta de renuncia; César aturdido lo calma; Jairo le cuenta sus problemas personales, César está sorprendido por el rompimiento con Irene. Jairo le cuenta su traumático encuentro con

Novak y expone todo lo que piensa de la gente como él, que hacen investigación basados en el empirismo; César está muy atareado realizando inventario, pues van a recibir una visita de inspecciones en el laboratorio, le dice a Jairo que se conforme ya que el país no da para más; esto indigna a Jairo, que no hace esperar increpaciones a las condiciones en que se investiga en ese laboratorio y en el país. César, sin prestarle mucha atención le muestra un experimento que prepara para que su hijo haga en el colegio. Debaten sobre la ciencia, el arte y sus fronteras cada vez más difusas; sobre la anarquía y el método científico.⁹¹

Pese a la expectativa optimista sobre la escena, entra en una etapa de estancamiento, lo que antes era atractivo, fluido, dinámico, concreto; ha perdido la magia, se ve rutinaria, monótona, sin sentido. Una razón, es que los actores han perdido la espontaneidad al decir los parlamentos, repiten de memoria; la acción física y la palabra son disgregadas; las convenciones escénicas le han ganado a la interpretación de los actores y al intentar reforzar la parte interpretativa se olvidan de la convención; se paran a hablar. Acá, es pertinente analizar y evaluar el desarrollo del proceso, detectar en que momento las cosas dejaron de funcionar.

Una causa, es que al meterse en la construcción del personaje y la interpretación del texto, se descuida la acción física, el quehacer en el laboratorio. Es necesario dar un vuelco total a la escena y regresar a los orígenes; tomar el camino de regreso en el caracol, hacia adentro. El deconstruir es necesario para encontrar las fallas, ver con claridad detalles que en la avanzada se pasaron de largo; y una vez detectados, retroceder aun más para descubrir de nuevo el sentido de la escena.

De esta manera, se reinicia la exploración, con elementos escenográficos diferentes; la intención es crear otras condiciones para los actores y así explorar nuevos sentidos del texto y el quehacer escénico, prueban otro tipo de experimentos sobre la invisibilidad. El

⁹¹ *Ibíd.*

equipo se ve enfrentado a un de las labores más complejas y atractivas para el teatro; y el arte en general; descubrir lo nuevo dentro de lo conocido.

En este regreso, se omiten todos los efectos técnicos, quedan los personajes solos en la escena; para que no tengan artificios en que esconderse, ahora deben resolver todo con su cuerpo e imaginación; redescubrir una vez más la acción en la palabra. Una vez logrado el sentido de verdad en los textos a través de los personajes, se introducen de nuevo los apoyos técnicos y escenográficos. Esta vez se espera lograr un verdadero equilibrio entre imagen y texto.

5.2. La directora

A lo largo de las propuestas de improvisaciones, la directora expresa lo que ve en cada una, las cosas que le parecen positivas y las que no comparte, desde su percepción sobre la escena. En una etapa inicial de las improvisaciones, cuando los actores están descubriendo la relación que tienen los científicos; le parece más atractivo en el juego de roles que uno sea jefe y otro subordinado; a que ambos sean iguales, pues es un poco aburrido y es más difícil que surja un conflicto. Rescata de una improvisación, el hecho que los científicos hablan con morbosidad de las estudiantes, ahí evidencia que están realizando su oficio, pero son humanos.

Considera acertado el camino tomado por los actores para la búsqueda de personajes, la exploración de la relación, el intento de hallar la atmosfera del laboratorio; los motiva para que observen y visiten los laboratorios de la universidad, los profesores; desea ver la creación verosímil de un lugar de trabajo para dos físicos investigadores. Sugiere complementar en la exploración del espacio con vapor, un laboratorio lleno de

vapor. Guía a los actores en la construcción de la relación de trabajo, de los personajes, sobre un quehacer escénico en el laboratorio; pide el desarrollo de juegos actorales.

Guía al personaje de Jairo, en una fase inicial, a que busque cosas más espirituales para su vida. Opina, que los personajes deben diferenciarse desde el texto, uno es poeta y el otro retórico. Desde lo corporal, un César relajado, consiente de su trabajo, firme en lo que hace; y Jairo, un poco más trascendental; este contraste ayuda al conflicto, pues se puede leer que al Jairo renunciar, ni su amigo lo toma en serio.

En cuanto a la interpretación del texto, regula que los desacuerdos de Jairo contra la investigación y el laboratorio no caigan en una intención y tono de berrinche, como sucedió en un momento; sus reclamos deben surgir de un deseo de orden, de una indignación por la aplicación de la palabra investigación en procesos empíricos y especulativos. Les pregunta, por qué uno cree en la teoría y otro en la práctica, dónde está el punto de su discusión; qué resultado esperan de la investigación; lo que propicia una reflexión sobre la construcción de los personajes.

Basada en las propuestas, reajusta lo realizado por los actores; por ejemplo, en una improvisación, el personaje de César es muy relajado; pero la directora opina, que no lo debe ser tanto, porque no atrapa y desvirtúa la imagen de un científico serio en un proyecto importante. Sobre Jairo, cree que debe proyectar la imagen de un hombre malgeniado, deprimido, borrachín.

Con las propuestas de improvisaciones de los diferentes grupos, va hilando una estructura fija de la escena; toma la propuesta de personaje de una, el espacio de otra, la atmósfera de otra, un juego desarrollado por un grupo, el recurso de tal actor, la imagen de otro, el efecto de otro. Esto es un ejemplo de *Dramaturgia Asistida*, enfocada en el hecho escénico.

Para entender mejor el punto de vista de la directora, se detallan las observaciones realizadas a una improvisación:

Para la directora el tono de la tensión es interesante, primero la tensión del quehacer, la premura por la visita de inspección, luego alegría por la cita en la revista; se ve atmosfera, cambio de color en los personajes, matices, sensaciones encontradas. La carta de renuncia es un giro, Jairo quiere cambiar, pero no sabe cómo justificarlo ante su jefe César; quien rechaza esa decisión. César como jefe, toma mucha fuerza en la escena y deja a Jairo sin base, eso esta muy bien, porque su conflicto es mayor al querer irse y no poder, debido a que no sabe cómo justificar tal decisión. César debe reaccionar ante la noticia del rompimiento entre Jairo e Irene, para él es de esas parejas inseparables; luego al consolarlo dejar salir lo sexual, su faceta morbosa al hablarle de las mujeres. No es buen argumento en Jairo al increpar a César, que el desorden refleja un mal científico; eso es un hábito de cualquiera. Es más interesante para la escena que Jairo se sorprenda a si mismo, al descubrir que se va a dedicar a la teoría; no azararse, ya sabe lo que no quiere; ahora descubre lo que quiere. Están bien los giros, conflictos; pero falta un poco más en la conversación, jugar un *"si, pero"*. César revelar su admiración por Einstein, Novac; expone muy bien que el problema de la ciencia son los científicos.⁹²

Luego de un buen inicio en la exploración de la escena, las improvisaciones dejan de funcionar; en el momento de introducir el texto se generan varios problemas, uno es que los actores presentan dificultad para aprenderse los parlamentos; y otro más complejo, el interpretarlo. Acá, la directora les hace notar a los actores los problemas de dicción, elocución, intención; debe limpiar las muletillas verbales de la persona infiltradas en los personajes «Marica», «Güevon», «Hombre», «Heee»; les hace tomar conciencia sobre: no dejar caer los finales de frase, tener puntos de giro, transmitir intenciones, desarrollar el tema; y desviar la construcción de los personajes, de las propuestas iniciales, que indagan

⁹² *Ibíd.*

personajes tipo: amanerado, tonto, científico loco, artista, entre otras. Caen en un punto donde todo lo resuelven con tonos, acentos, énfasis en palabras; pero internamente no nacen ideas, argumentos, razonamientos, cambio de lógica. Han perdido la energía en los textos. Para César es importante la humanidad, ser un retador del mundo, desea llegar a niveles más evolucionados de la ciencia con sus propios métodos, sacar la energía del personaje.

Es acá, donde se realiza el proceso de descaminar lo recorrido con la escena y se inicia de nuevo la construcción corrigiendo todos estos detalles erróneos detectados por la directora.

5.3. El dramaturgo

Desde las primeras improvisaciones, siempre hay un gran interés en la parte actoral, la búsqueda de la organicidad en los textos y la construcción del personaje. Opina que deben aprovechar estos personajes para buscar lógicas raras, particularidades de los científicos.

En una improvisación, los colegas hablan abiertamente de amantes; pero ese es un tema delicado entre profesores, más si se involucran con estudiantes; es algo que todos saben pero nadie lo dice y deben hablarlo en un tono de confidencia.

Basado en las primeras improvisaciones, con la primera versión del texto; piensa hacer una modificación, introducir un tema; el para quién se investiga. De igual forma, escuchando el dialogo, considera que debe reescribir la parte en que se encuentran Jairo y Novak, para desarrollar mejor el conflicto en el laboratorio. Reivindicando la figura de *Dramaturgia Asistida*, enfocada al texto.

Respecto a la renuncia de Jairo, cree que es una manera de expresar un límite; pero en el fondo espera que le digan que no lo haga; incluso podría ser un tipo de chantaje.

Considera importante respetar la estructura del texto, aprendérselo; para que se pueda avanzar en la construcción de la escena y el personaje; pues siempre terminan improvisando el texto alrededor del tema; pero no llegan a lo álgido del discurso. Esta bien que indaguen las imágenes y el carácter de los personajes, pero complementarlo con del texto.

Ve a César como un hombre que quiere crear mundos, chévere, pero debe tener un talón de Aquiles; es fanático de la *Champions League*. Jairo es conservador, no acepta cambios, pesimista, sin fe; no quiere ser empírico; y esto le representa un problema, necesita aferrarse a algo seguro. Mostrar un poco de luto por el rompimiento con Irene. Una paradoja, es que el laboratorio, lugar en que Jairo se siente cómodo, confortable, seguro, donde tiene el dominio de la situación; llega César y le da cátedra. En un momento, se piensa en el personaje tenga cierta vanidad, un toque de vulgar, prosaico, pronuncia mal algunas palabras, se emborracha, juega billar; es amante de una mujer poco estilizada de un barrio bajo y prometido de una mujer con apellido aristócrata, hija de una de las familias más influyentes de la ciudad.

Una vez escrita la segunda versión del texto y puesta en improvisaciones, considera que se pueden quitar muchos textos y hace una edición. Considera que se debe ensayar la escena como un diálogo de *Platón*, pero con partituras y objetivos físicos; César entregar los informes antes que sean las seis en España, y Jairo tiene un vuelo en dos horas para la Costa Atlántica.

En un punto del proceso, los textos se dicen cada vez mejor, pero se ha descuidado la puesta en escena; se ve aburrida y al tratar de equilibrar la imagen se descompensa el texto. Acá, se expone el reverso de la escena desde la perspectiva del dramaturgo.

Considera, que no se desarrollan los personajes, ni los textos, no hay espíritu de nada, ilustran los textos, abandonaron el oficio de científicos; todo se ve falso. Lo que deben hacer es buscar las obsesiones que pueden tener esos personajes, su energía, punto de vista, recursividad.

Con ayuda de la directora, unificando esfuerzos, replantean la escenificación de la propuesta; logran corregir la mayoría de desaciertos, pero aún se debe seguir mejorando. De esta manera, se tiene como propuesta final de la escena, para el estreno de la obra, una fusión de múltiples elementos descubiertos en las improvisaciones; descrita a grandes rasgos:

El escenario vacío, inicia con una proyección de colores en un telón blanco de fondo; se escucha la voz de Jairo, entra tanteando porque no ve nada; de atrás una voz lo saluda; es César que viste un overol blanco y no se ve porque está camuflado con los pigmentos de la filmina; pide a una asistente en *off* que apague el campo magnético y deja luz de sala. Jairo lleva una maleta, revisa el lugar buscando algo; descubre que la mata con que experimenta está seca; increpa a César por esto, pero él le contesta con bromas. César tiene un rango superior a Jairo, es su jefe. Jairo toma un impulso de lo sucedido con la mata, para quejarse de las condiciones en que trabaja; a lo que César siempre responde con un contra argumento. César escribe en una planilla, hace inventario de los equipos para enviarlo a España antes de una hora; pide a Jairo que le pasa informes para anexar. Jairo aprovecha esta petición para entregar la carta de renuncia; momento antes, César ha pedido campo magnético, es decir, están en condiciones de invisibilidad. Acá, los actores realizan el juego de manipular una carta invisible, pero César tiene una de verdad escondida y al entrar luz normal, la tiene en la mano. Transcurre el diálogo, Jairo se ve confundido, indignado; César sorprendido y comprensivo. Jairo arremete contra Novak y los proyectos de investigación artística o de cualquier rama no valorada como científica; César discrepa de su punto de vista e inician una acalorada discusión sobre el arte y la ciencia, lo racional y el empirismo, caos y orden, ética de la investigación, teoría y practica; no logran ponerse de acuerdo.

La acción de ellos en medio del dialogo es pasiva, la energía esta concentrada en el discurso. Al final, César le expone una faceta amistosa y concluye que a sido una buena oportunidad para hablar temas importantes; Jairo sale con su maleta rumbo a la Costa Atlántica para visitar a su madre.⁹³

Luego de esta versión, se siguen teniendo cambios; uno de los más importantes es el cambio de estatus, donde César es un estudiante en tesis y Jairo su director; se desiste de los efectos de invisibilidad, la proyección, la carta, pantomima de objetos. Se introduce un supervisor que está en el laboratorio constatando las goteras y averías; Jairo llega con una maleta. Ahora el conflicto gira entrono a que Jairo decide cancelar el proyecto, por sus inconformidades con las condiciones en que investiga; pero César esta haciendo la tesis sobre ese proyecto, Jairo le sugiere que desarrolle otro tema; lo que exalta a César y da el tono del conflicto para entrar a los temas de la escena.

5.3. Síntesis

Para finalizar; la genealogía de la obra *Calima, historias del vapor*, resumida la totalidad del proceso a través de la escena *La renuncia*; es decir, como unidad ejemplar que expone el trabajo realizado en otras escenas. Dicho de otra manera, y por jugar un poco con la notación matemática como analogía, basado en la versión de texto escrito para el estreno; la obra *Calima, historias del vapor*, es un conjunto S ; formado por tres subconjuntos T^1 , T^2 , T^3 , que son las tres tramas; y, a su vez; cada subconjunto, está formado por un número de

⁹³ *Ibíd.*

elementos $e1, e2, e3 \dots e12$, que son las escenas; y un e° , que es la escena en común de las tres tramas, pero que no pertenece a ninguna de ellas:

$S = \{e^\circ, T^1, T^2, T^3\}$; luego,

$T^1 = \{e1, e2, e3, \}$; $T^2 = \{e4, e5, e6, \}$; $T^3 = \{e7, e8, e9, e10, e11\}$; donde,

$e^\circ =$ *En el auto,*

$e6 =$ *Crisis alimentaria,*

$e1 =$ *En el bar de Beijing,*

$e7 =$ *Los Ángeles Club,*

$e2 =$ *Incidente en el jardín botánico,*

$e8 =$ *El show debe continuar,*

$e3 =$ *Sergei no es ningún muñeco,*

$e9 =$ *La vanidad del artista,*

$e4 =$ *Prólogo del café,*

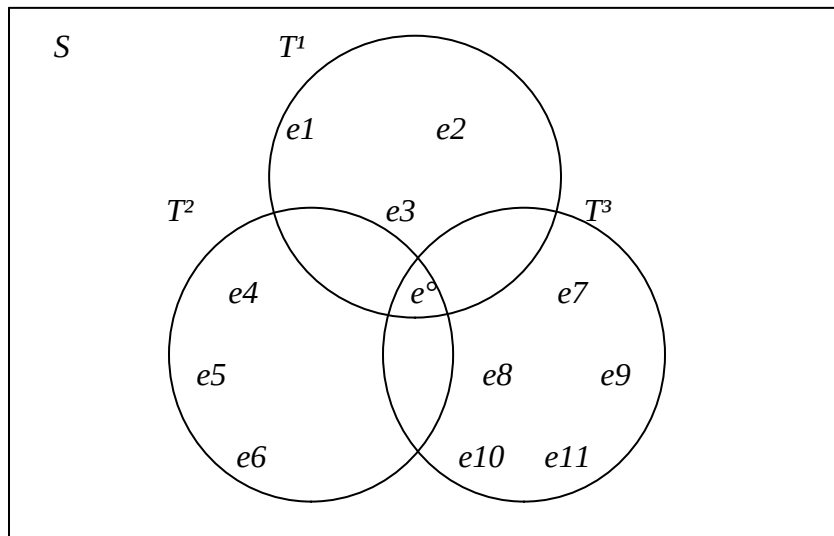
$e10 =$ *Un espectador fascinado,*

$e5 =$ *La renuncia,*

$e11 =$ *El desenlace fatal.*

Así se puede expresar,

$S = \{e^\circ, e1, e2 \dots e11\}$, expresado gráficamente,



La idea de tomar la escena *La renuncia*, se debe a que sirve como modelo para aclarar la manera como acontece el proceso de la obra; se trata de exponer su desarrollo lo mejor posible, las fases por las que pasó; y así, asociarla con la manera en que se desenvuelven las demás escenas; es decir, tomar esta escena es hablar indirectamente de las otras; ya que contienen las mismas propiedades:

- 1) Se configuran desde la escaleta.
- 2) Se modifican por medio de improvisaciones.
- 3) Generan por lo menos dos versiones escritas.
- 4) En el proceso resuelve diversas dificultades interpretativas y de imagen, entre otras.

Desde la escaleta, a la primera versión del texto de la obra, hasta la última; surge un círculo cada vez más grande que rodea la figura de caracol; pero, qué tanto crece.

Desde la escaleta, hasta el estreno de la obra; se realizaron por lo menos, dos versiones de texto, para cada escena, debido a la injerencia de las improvisaciones, siempre en procura del mejor resultado posible. Presentar la obra ante el público por primera vez, demarca el fin de una etapa; se ha logrado crear una estructura completa, una unidad; que es puesta en la escena pública. En las presentaciones, se recogen las apreciaciones de la mayor cantidad de espectadores que se pueda; sin llegar a ser una labor sistemática; luego se realiza un análisis y depuración de esas impresiones.

Con esto, el grupo tiene la oportunidad de aclarar las expectativas que tiene sobre el trabajo; sí la historia se contó, fue clara, se entendieron las imágenes, los personajes fueron creíbles, las atmósferas logradas, entre otras; además, enterarse de lo que se quiere transmitir pero no se logra, lo que no funciona; detectar las fallas. Darse cuenta de cosas que se cuentan y comunican dentro de la obra, sin tener la más mínima conciencia de ello.

La retroalimentación con las opiniones del público, permite replantear, corregir, mejorar; seguir con la indagación del proceso. Inicio de una nueva etapa de perfeccionamiento de la obra; antes era construirla, darle simientes, por decirlo de algún modo, dejarla en obra negra; ahora se inicia la obra blanca. El someter el trabajo a una mirada externa, a opiniones desde afuera del proceso; permite que el grupo se confronte con el trabajo, se distancie de él; y así poder evaluarlo. Cada mejora, reflexión nueva, descubrimiento; amplía el caracol, cuya regla de juego es, dar vía libre a las posibilidades de la imaginación; por lo que una respuesta que permita calcular su crecimiento, está dentro de la noción de infinitos.

Las críticas⁹⁴ realizadas a la obra, en el estreno y funciones posteriores; generan cambios en la obra; se descubren textos innecesarios o ilustrativos que se pueden abolir, desarrollar situaciones aun tímidas, modificar intenciones en los textos, entre otras.

El hecho de ver la obra en función, permite a la directora y el dramaturgo apreciar la totalidad del espectáculo e impregnarse de la energía del público; pues el hecho de saber que ellos nunca la han visto, les permite jugar a ponerse desde esa óptica, que mágicamente evidencia nuevas lecturas de lo ya visto; ayudados por las reacciones de la sala. Además los actores en cada función varían sutiles detalles en la interpretación, encuentran nuevos sentidos a las frases, las acciones y juegos.

Estudiar las reacciones del público es muy importante, pues el trabajo se hace pensando en ellos, en presentarles algo nuevo, atractivo, constructivo; son indicadores, que miden si se han desarrollado códigos claros para contar la historia, o si fallan. Por ejemplo, si el público se ríe en un momento estructurado para ser funesto; se debe revisar si el actor o la situación no lo están comunicando como debe ser.

⁹⁴ Anexo 4.

La estructura inicial para presentar la obra al público, es mostrar una trama cada día, es decir tres días; primero Martha, luego Jairo y finalmente Novak; y un cuarto día para presentar todas las tramas unidas, intercalando las escenas; de la siguiente manera:

<i>En el auto,</i>	<i>Crisis alimentaria;</i>
<i>En el bar de Beijing,</i>	(Intermedio)
<i>Prólogo del café,</i>	<i>Los Ángeles Club,</i>
<i>La renuncia;</i>	<i>El show debe continuar,</i>
(Intermedio)	<i>La vanidad del artista,</i>
<i>Incidente en el jardín botánico,</i>	<i>Un espectador fascinado,</i>
<i>Sergei no es ningún muñeco,</i>	<i>El desenlace fatal.</i>

Esta propuesta es novedosa y arriesgada, pues el público de Cali, no esta habituado a ver obras de tres días; y la jornada en que se pasar las tres, dura aproximadamente tres horas quince minutos.

La estructura anterior continúa por varias funciones, pero la directora y el dramaturgo consideran, que se puede ajustar la obra al formato de un solo día; y reducir el tiempo de duración. Consideran que en la historia hay momentos interesantes, que si se quitan, no alteran la trama; de esta manera es necesario quitar con resignación algunas perlas, tanto en imagen como en texto; tratando de condensar cada vez más lo indispensable para el espectáculo, restándole arandelas a los temas y al conflicto.

Para la última función ya se ha decidido que se haga la versión completa de la obra, en un día; la noche antes de la presentación, se manifiesta de manera radical el espíritu de

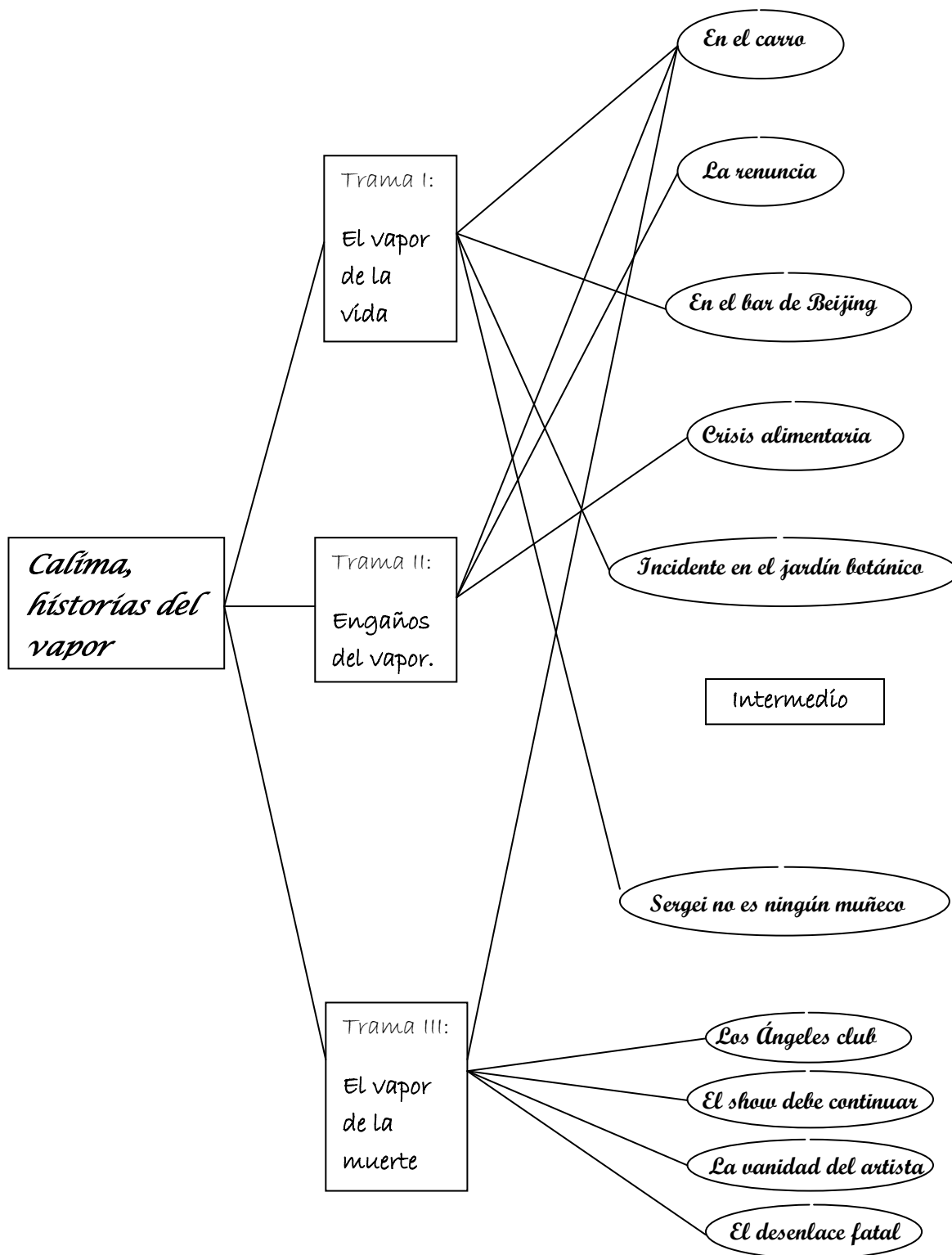
síntesis; el dramaturgo realiza una edición drástica del texto, dejando lo fundamental para contar la historia; así dejar el resto a la interpretación de los actores. Además, se replantea la estructura, en cuanto al orden de las escenas. En aras de un mejor espectáculo, primer se presenta la escena en común, después *La renuncia* (que se ha editado, es la ultima versión)⁹⁵ y luego *En un bar de Beijing*; por considerar que el bar es muy dinámica, espectacular, le da mayor energía al público; para luego seguir con una escena dialógica, de poco movimiento, con un tema complejo; es un cambio brusco, en un sentido negativo, para los espectadores. Pero, al invertirlas; siendo casi el principio de la obra, el público está dispuesto a escuchar con mayor disposición; como lo plantea la Tragedia Griega, al inicio un narrador expone todo el contexto en que se desarrollara la obra, con un gran monólogo. Así, el público puede escuchar la escena de los científicos y luego entra la espectacularidad del bar.

En otro ajuste, se quita el *Prólogo del café*; una escena de introducción que se creó para conectar las escenas *En el auto* y *La renuncia*; pero se considera que no es fundamental en la obra. Además, se deja solo un intermedio, entre las escenas *Incidente en el jardín botánico* y *Sergei no es ningún muñeco*; con la intención de producir más expectativa, sobre qué pasó con Martha y el cuerpo de Sergei. De esta manera la última versión de la obra tiene una duración aproximada de dos horas treinta minutos y se estructura así:

⁹⁵ Anexo 5.

DRAMATURGIA ASISTIDA

Acercamiento al proceso de creación "Calima, historias del vapor",
desde la escaleta hasta el texto dramático



CONCLUSIONES

- La escaleta, es un instrumento estructural ventajoso, para el desarrollo de procesos teatrales. Indica los puntos ha desarrollar en la elaboración de algún tipo de guión; en éste caso, dramático. En el proyecto *Calima, historias del vapor*; representa el faro que guió el camino recorrido por la obra; depara la ruta de la investigación, los lugares donde colectivo de trabajo debe concentrar la exploración; hasta encontrar paulatinamente los hallazgos que hoy componen la obra, tanto en estructura textual como en imagen.
- Las versiones de texto dramático surgidas en el proceso de la obra, son fruto de las improvisaciones; materia prima fundamental, pues contiene de manera aplicada las ideas de los actores, es el argumento escénico que sustenta la viabilidad de las propuestas. Estructura modificable, recoge los aportes de todas las partes involucradas en el proceso y se transforma en organismo vivo que condensa el trabajo del grupo.
- En la obra, las dramaturgias se comunican; la estructura literaria y propuesta escénica, dialogan, se escuchan y se trasforman mutuamente en una declaración conciliada. Inicialmente, de una trama sencilla surge una propuesta de imagen, que luego arroja una propuesta de texto; al unir las se reajustan hasta encontrar el punto de equilibrio en que son compatibles; y a partir de esta nueva estructura, cada nuevo aporte a nivel de imagen o de texto, debe conciliar con su complemento; hasta lograr un resultado satisfactorio para el colectivo de trabajo.
- Iniciar la indagación escénica, a partir del enunciado de una situación sencilla, contenida en la trama; permite a los actores concentrar acciones, conflicto, sucesos, entre otros; en unidades, con mayor potencial escénico. Empezar el trabajo con el

desarrollo de pequeñas unidades escénicas, deja vislumbrar detalles más pormenorizados de la escena. Permite desarrollar juegos escénicos puntuales de un momento o situación, expresada a través de un enunciado sencillo, un título, una frase; que al explotarlo escénicamente pueden llegar a convertirse en un momento neurálgico dentro de la historia en el producto final.

- La *Dramaturgia Asistida*, es la suma de potencialidades aportadas por los integrantes del grupo, cada uno contribuye al proyecto desde lo que sabe y vela que desde su óptica las cosas se realicen de la mejor manera posible. Las ideas, reflexiones, discusiones, argumentos, contra argumentos; surgidos en las mesas de trabajo y en la escena; dejan como fruto, la estructura textual y escénica de la obra *Calima, historias del vapor*.
- El proyecto, reivindica la importancia de generar procesos de creación teatral multidisciplinarios; es necesario nutrirse de otras áreas del conocimiento, ver el mundo desde otros puntos de vista; para así, apropiarse de sus métodos, compararlos, adaptarlos, transformarlos; en aras de ampliar el marco la creación teatral.
- Uno de los métodos estudiados en el proyecto, es el científico; tanto la ciencia como el teatro, entre otras, buscan entender y estructurar de manera formal fenómenos de la vida cotidiana; que están ahí, han existido desde siempre, pero nadie los había notado; así como la física habla sobre el vapor, Borges y Wilde también lo hacen en su literatura. Luego de entender determinado fenómeno; se pueden transformar, crear nuevos a partir de él; fijando unas fases, procesos y metodologías para llegar a ello. Así, la investigación artística y la científica, son filosófica y estructuralmente iguales.
- La obra *Calima, historias del vapor*; aunque no tiene pretensiones literarias, es un aporte a la dramaturgia nacional.

ANEXOS

Número 1

Ma Zhenghong: profesora Titular Universidad del Valle; egresada de Facultad de Dirección Teatral del Instituto Estatal de Artes Teatrales (GITIS, 1993); profesora invitada de la Academia Central de Arte Dramático de Beijing (China) en el año 2000, Doctora en Filología Española de la Universidad de Valencia (2009). Ha realizado montajes como: *Lobos y Carneros*, *La posadera* de Goldoni, *Enrique IV* de Pirandello, *El inspector* de Gogol, *Mercader de Venecia* de Shakespeare. Codirectora del Grupo de Creación e Investigación Teatro del Valle, en: *El astrólogo fingido*, *Pedro y Lobo*, *El Tío Ibam*, *Paulina Lamberti*, *Otelo*. Tradujo y puso en escena *Moliere* de Sabina Berman en la Academia Central de Arte Dramático de Beijing (China, 2008). Actualmente es codirectora del *Proyecto Calima*; presentado a la Vicerrectoría de investigación de la Universidad del Valle, 2010; *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Juan de la Encina (2011) y *Coloquio de perros*, de Cervantes (2012).

Número 2

Alejandro González: profesor Titular Universidad del Valle, egresado de la Academia Teatral Rusa de Moscú (GITIS) (1986-1991), docente Invitado a la Academia Central de Drama de Beijing (2008) y de la Universidad Católica de Chile (2001); Magíster y Doctor en Estudios Hispánicos Avanzados por la Universidad de Valencia, España (2006-2009). Director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, Bogotá, Colombia (1994-1996). Especializado en el repertorio del Siglo de Oro ha dirigido y codirigido obras como: *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Juan de la Encina (2011), *Ciudad Sitiada*, adaptación de *Numancia* de Cervantes (2011), *La vida es sueño* en Rusia (2008), *Pedro de Urdemalas* en

China (2008), *Hombre pobre todo es trazas y varios entremeses* Chile (2001), *El astrólogo fingido* (2000), *El gran teatro del mundo* (2005), *El condenado por desconfiado* (2004) en Colombia. Entre otras: *Schlemiel* de Alejandro González Puche (2006), *El tío Vania* (2005) y *La gaviota* (1998) de Antón Chéjov, *El malentendido* de Albert Camus, (2001), *Fausto* de Goethe (2000), *Rayuela* de Cortazar (1991). Con la Orquesta Sinfónica de Colombia ha dirigido versiones escénicas de *Juana de Arco en la hoguera* de Paul Claudel (1996), *Iván el terrible* de Sergei Prokofiev (1995), *Carmina Burana* de Karl Orfb (1994). Con el Teatro Nacional de Colombia ha dirigido: *Hombres* de Sergei Belbel (2001), su adaptación de *El lado oculto de la Playboy* (1996), *Préstame tu marido* de Luis Enrique Osorio (1994), Director artístico del Teatro del Valle (1998-2006). Parte de, *Proyecto Calima*; presentado a la Vicerrectoría de investigación de la Universidad del Valle, 2010.

Número 3

Versión obtenida para el estreno de la obra. Es importante ya que expone las circunstancias dadas con que Jairo llega al laboratorio, es pertinente para entender detalles del personaje, que no se exponen en la escena *La renuncia*.

En el auto

Escena en común para las tramas 1, 2, y 3 de la trilogía.

Jairo-Físico

Martha- Bailarina

Martha: MMMM

Jairo: mmmmm

Jairo: Ya, ya, paremos

Martha: Es imposible, mira como hemos dejado los vidrios, parecemos volando dentro de una nave espacial, una pareja a la deriva, con los instrumentos averiados por un meteoro.

Jairo: Deja de pintar esas cosas...

Martha: Aunque las pinte en el instante nuestra pasión las borra. Deberían patentar este invento. Se llamaría pasionómetro si la pareja se ama los vidrios se empañan, aunque trates de decir cualquier justificación racional el pasionómetro demuestra saturación máxima de la superficie adyacente.

Jairo: Ya hablas como una colega mía.

Martha: Este es un cuerpo blando y mira como empieza a ser devorado por un agujero negro...

Jairo: Ahora mira una lluvia de meteoros...

Martha: También sabes pintar en una pizarra de vapor... Ahora mira un extraterrestre...

Jairo: Un autorretrato.

Martha: Puedo ser del otro mundo y lo sabes.

Jairo: Eso sí...

Martha: El big bang

Jairo: Bueno, bueno, sin abusar de los lugares comunes, todos hablan de eso y nadie sabe que es...

Martha: Enséñame ya sabes que soy un cuerpo cósmico ansioso de ilustrarse...

Jairo: Una bailarina con ganas de ilustrarse... ¿Sabes cual es la diferencia de un bailarín con un músico?

Martha: Que por lo menos los músicos lean partituras... No estropees el descubrimiento del pasionómetro con chistes repetidos y malos...

Jairo: Ya apaga la música

Martha: Pero si estamos asiendo una pintura instantánea; dibujo y se pierde en el acto, se pierde por nuestra pasión.

Jairo: El vapor surge por nuestra respiración y por las ventanas cerradas...

Martha: ... es por el calor de nuestros poros que quieren dejar una huella, un testimonio en alguna parte más que en la piel... Primera ley del pasionómetro: dos cuerpos que no se aman no empañan un vidrio.

Jairo: Arréglate.

Martha: Segunda ley... el vapor delata la temperatura interna de los amantes...

Jairo: ¿Dónde están mis gafas...?

Martha: ¿Dónde esta mi malla?

Jairo: ¿Por qué tenias que salir así, no pudiste cambiarte? Además me hiciste esperar dos horas hasta el final de la dichosa grabación.

Martha: Pero es que me regalaron la malla y como a ti te excitan los cuerpos de baile, quería que tu me la quitaras, el experimento funcionó. El clip va a ser una maravilla, ella es una cantante muy prometedora, seguro que se convertirá en la oportunidad que necesito, por lo menos para mi dossier es clave; dos puntos: experiencia en video. El director de fotografía me dijo que registraba muy bien, que en la cámara era otra, eso me abre muchas puertas y puedo enviar esos materiales a...

Jairo: ¿A dónde? Ven tápate y vamos; ¿por qué te quieres ir? ¿Qué te disgusta de aquí? Tienes tus clases, tus producciones, te empiezan a conocer, yo tengo unos amigos de teatro en a universidad, si sacas algún título te puedo recomendar para unas clases, ya le hablé de ti a uno de esos locos en el comité de revista.

Martha: ¿Qué clases? ¿Qué revista? Ni que carrera de psicóloga para poder vivir de la danza... Además me prometiste que ibas a hablar con tus amigos en España...

Jairo: No creo que me den permiso en la universidad, estamos en un proyecto con respaldo internacional, por lo que no sé como puedo justificar ahora un viaje a España ni a ninguna parte...

Martha: Pero si somos cuerpos indisolubles, fusionados...

Jairo: Deja de hablar como estudiante de física; lo siento pero sabes que no puedo escapar de Irene.

Martha: De tu galaxia lejana.

Jairo: Tenemos un compromiso

Martha: Yo creo que las leyes de los cuerpos no se pueden transgredir, somos dos masas incandescentes que se atraen. ¿La amas?

Jairo: No, no lo creo.

Martha: ¿Pero vas a casarte con ella?

Jairo: Si

Martha: ¿Por qué si no la amas?

Jairo: La conocí antes que a ti, y hace años planificamos casarnos; no sé, es parte de mi familia, mi madre no me imagina con otra esposa, y sería una gran traición de mi parte no cumplir mi palabra.

Martha: Además es de buena familia y blanca, los niños les saldrán para comercial de compotas. Tienes que decidirte o nosotros decidiremos por ti.

Jairo: Volvemos a que soy un cobarde y...

Martha: No es un problema de cobardía, es que no puedes mantener esta relación eternamente, o haces una jugada definitiva o nosotros decidiremos por ti. Tu mismo me enseñaste para mi coreografía lo de las leyes del movimientos, espera que las tengo por aquí anotadas: "Todo cuerpo

persevera en su estado de reposo o movimiento uniforme a no ser que sea obligado a cambiar su estado por fuerzas impresas sobre él" ese Newton debía estar en una situación como la tuya.

Jairo: ¡No me amenaces!

Martha: para nada, yo me presentaré ante tu constelación para revelarles el secreto; pero tienes que decidirte. ¿Con ella se te empaña el vidrio?

Jairo: Que pregunta de mal gusto.

Martha: ¿O solo lo hacen en tu apartamento o en tu finca...?

Jairo: No veo nada...

Martha: El pasionómetro dice que seguimos calientes.

Jairo: Pon el aire frío.

Martha: Imposible enfriarnos, tenemos que continuar esta noche.

Jairo: Ponlo en caliente.

Martha: ¿Al fin qué? Apagar el fuego con calor? Deberíamos culminar ese proyecto de la coreografía; conmigo puedes probar todas las hipótesis que no puedes experimentar en t laboratorio. Soy tu cuerpo de experimentación cinética. Vamos a la calle de vapor...

Jairo: Desconecta ya tu música.

Martha: "Voy a la calle vapor numero ciento treinta y cuatro..." Jairo no vallas tan rápido

Jairo: Deja limpiar el vidrio, lo llenaste de la grasa de tus manos.

Martha: No comprendo por qué tenemos que salir como despavoridos, asustados cada vez que nos encontramos; cuidado con esa moto en contravía.

Jairo: Quieres calmarte, o maneja tu si eso quieres.

Martha: Estoy cansada de esta situación, de tener que ocultarme, de ser la segunda en todo...

Jairo: Nunca te he pedido otra cosa, siempre he sido claro. Puto desempañador que no funciona

Martha: ¿No disque funcionaba con el aire caliente?

Jairo: El vapor depende de la temperatura externa y la interna, por eso a veces con aire caliente funciona peor que con aire frío, pero ahora no entiendo, esto no se lo han acabado de inventar.

Martha: El vidrio nos delata. Para no esta viendo nada, nos vamos a estrellar, donde salga una vaca nos estampamos.

Martha: Me respondieron de una compañía española, quieren invitarme a bailar... estoy organizando los papeles... necesito que me sirvas como fiador...

Jairo: Con mucho gusto, pero por qué España, debe ser que el coreógrafo ese no era tan marica como parece y se enamoro de ti...

Martha: No seas tan burdo, además quieres dejar de juzgar a Tomas y a todos los que parecen menos hombres que tu, por lo menos el tiene la valentía de manifestar con quien se acuesta en cambio tu le temes a tu prometida

Jairo: ¿Para qué te vas a España a bailar? En España la única danza que existe es el flamenco, la danza contemporánea es un arte más marginal que aquí, la única danza que puedes bailar en España es la de las bandejas, ser mesera en un bar y esquivar a los clientes...

Martha: Si no sabes desempañar ese vidrio y eres físico, menos sabes una mierda de la danza contemporánea...

Jairo: Conozco bien a España, viví allá y por eso se que el único puesto que te van a dar en esa compañía es en el bar del teatro, además de tratar de aprender en las salas de ensayo, tendrá que luchar por no ser serás una inmigrante más demostrando que eres sumisa y buena, sólo así podrás triunfar. Mira Martha yo no me opongo a triunfes como bailarina, o que por lo menos sigas intentándolo, pero por qué no te vas a otro país donde la danza sea mejor y no tengas que

demostrarle a nadie que eres buena. En Dinamarca, en Serbia, en Bosnia misma, por decir algo, bailarás con mejor técnica y te realizarás sin prejuicios.

Martha: El que a ti te haya ido mal en España no quiere decir que a todos nos irá igual, ¿me ayudas?

Jairo: Por qué no te queda aquí, en este país es donde debes triunfar...

Martha: España tampoco tiene nada que ver, si te dijera que gane una beca para bailar con la Cunningham también encontrarías reparos, eres un egoísta y quieres que me quede para seguir teniendo que esconder mi relación y aplazando mi vida hasta que me envejezca.

Jairo: ¿Qué es lo que quieres? Cambiar de país para triunfar en la danza o abandonarme? Tampoco es que tu estés tan joven para la danza.

Martha: Cuidado con ese ciclista, desempaña ese vidrio quieres...

Jairo: Maneja tu entonces.

Martha: Puedes parar el carro, necesitamos ver la carretera

Jairo: No, necesito regresar a casa, deja de chantajearme, tu sabes que hoy teníamos una cita corta, lo siento.

Martha: Deja de fumar, es demasiado, el vapor, tu sudor, el cigarrillo y no quieres abrir la ventana.

Jairo: Nos mojaremos y no quiero llegar a casa lleno de barro... te molesto, lo siento; irte del país es una excusa y no puedo hacer nada por detenerte, quisiera que nuestra relación continuara así de una manera natural, espontánea, como siempre.

Martha: Nuestra relación nunca ha sido natural, un amigo bailarín me contó sobre una película que trata sobre una pareja como nosotros, me la conto como acusándome, he sido una tonta, creer que por ser físico eras un científico, un sabio, un artista de los cuerpos y del espacio, pero cada vez entiendo que la ciencia es tan inexacta como el arte, y que ustedes son tan bajos como todos.

Jairo: La película te ha perturbado y ni siquiera la has visto.

Martha: No importa, de todas maneras, comprendí que nuestra relación no es sana, yo tengo que vivir con un hombre de mi edad, estoy en el esplendor de mi vida, mi cuerpo es todo fuerza y necesito gozar mi momento y no esperarte tanto... Yo no estaba enamorada estaba deslumbrada, ahora lo entiendo, eras como un padre, y desde el punto de vista físico un planeta joven no se entiende con un planeta anciano.

Jairo: La metáfora tiene poco fundamento científico; los planetas en general se repelen, las estrellas...

Martha: Para, no seas cobarde, deja de pensar en que llegaras tarde a la comida familiar...

Jairo: Espera que por aquí hay una entrada donde parar.

Para el carro

Martha: Ya no llueve, y el pavimento es como el linóleo de un teatro, brillante y con el vapor que sube como de la máquina de humo, ahora tu prenderas el carro y te iras, y yo me quedaré aquí bailando con este vapor y disfrutando de mi libertad.

Jairo: Bueno baila un ratico y nos vamos; desestresate

Martha: Acabo de bajarme para siempre, déjame aquí sola o llamo a tu casa para que se nos derrumbe el mundo a los dos; yo seguiré siendo una anónima bailarina de las carreteras y tu un esposo ejemplar sin una joven amante frustrada. Para despedirnos con algo de poesía pon la música nuevamente, prende las luces del carro y después de un momento te iras.

Baila

Jairo: Cuidado hay un tipo...

Novak: Pero ¿qué hacen aquí? ¿Por qué no se van? ¡Lo han estropeado todo! Cómo van a meter el carro hasta este terreno, si la señorita quiere bailar en el asfalto, bien lo puede hacer, pero cómo va a arruinar la salida de las hormigas voladoras. Llevó esperando esa noche más de cuatro años, y era

seguro de que ocurriría hoy. Lo que me faltaba, una parejita furtiva en busca de descampados para consumir su ritual nocturno me vino a estropear el mío.

Martha: Lo siento, solo quería bailar...

Novak: A una hora y en un lugar muy usual...

Martha: Nunca puedo bailar, a todo el mundo le estorba lo que hago.

Novak: Tranquila, de todas maneras fue maravilloso, la verdad es que este país no deja de sorprendernos. Yo buscando unos insectos y encuentro toda una metáfora, por lo menos hay un espectador de esta gran obra; aunque en el arte ni siquiera hacen falta los testigos.

Jairo: Señor por favor nos deja solos.

Novak: La soledad es lo único que nos queda, el problema es cómo utilizarla, ¿en qué?

Martha: La verdad le gustó,

Novak: El ¿qué?

Martha: La danza

Novak: Pues mire, yo se eso no se nada, creo que no se distinguir una sola postura y no me he visto un ballet completo, pero eso es lo de menos; con el vapor subiendo del asfalto, la luz de dos reflectores y la música al compás de las direccionales y a las doce de la noche en la carretera que va para Puerto, es una conjunción de casualidades irrepetibles. Yo estaba recolectando hormigas y aprecié en su acto todo esto un enjambre de formas y sugerencias. Lo fundamental era la elevación de la bruma, como si el teatro hubiese desaparecido con toda su tramoya, maquinistas y espectadores, dejando a la intérprete y la escenografía intactas. ¿Para qué *Lago de los cisnes*? En el teatro sobra casi todo menos la atmósfera, lo intangible. ¿El destructor de los nidos es tu coreógrafo?

Jairo: No soy investigador

Novak: ¿De qué? Plaguicidas?

Jairo: Investigador, dejémoslo así.

Novak: Nada es casual. No es la primera vez que un científico, con su racionalidad deslumbrante, hecha por el suelo un experimento mío. Lo que he tenido que luchar contra los biólogos para realizar mi experimento. Pasamos el proyecto de las hormigas con unos amigos biólogos, que al principio se entusiasmaron, a cuanta entidad científica pudimos. Nunca pasamos de la preselección, la ciencia lo domina todo, hasta el subconsciente, pero por eso este mundo está como está.

Martha: ¿Usted es biólogo?

Novak: No soy nada, una nulidad, tengo cartones pero para intervenirlos, para hacer maquetas, simulaciones o intervenciones.

Martha: Y por qué las hormigas y a esta hora...

Novak: Mira Isadora de la noche, quédate tranquila, después de todo, tú no manejabas el carro que ha arruinado todo sino tu novio o tu acudiente.

Martha: No somos novios y lo siento... nunca imaginé que...

Novak: Tranquila todos somos vulnerables ante la probabilidad.

Jairo: La probabilidad mide la frecuencia con la que se obtiene un resultado, no la casuística aleatoria.

Novak: Usted utiliza la ciencia de manera dogmática u adivino que ya no puede justificar sus evidentes problemas de pareja según la teoría de unión entre contrarios. Creo que debería demandarlo por atentar contra mi experimento.

Jairo: ¿Demanda por parquear en un potrero sin cerca?

Novak: Hoy salen las hormigas voladoras a definir según su sistema haplodiploide de determinación sexual, quienes serán las aptas para la reproducción de su especie; los formícidos

salen hoy, en este momento esta ocurriendo la Noche Nupcial, sólo hoy en unos cuatro años salen a definir quienes son los elegidos para la reproducción. Ya estaban saliendo de sus hormigueros cuando ustedes llegaron a estropearlo todo. ¿Sabes cuantas semanas estuve esperando esta noche?

Jairo: ¿Pero usted es biólogo o solo un bicho raro? Que tengo que ver con su demanda o su proyecto, no sabe qué inventarse para extorsionarme. ¿Cree qué por poner seis botella de manzana Postobon volteadas iba a transformar el mundo de la ciencia?

Novak: De la ciencia no, del arte; además que voy a extorsionar un tipo que no tiene ni para un motel; me dedico al Land Art, una tendencia en la que estamos en pañales siendo que contamos con la exuberancia más maravillosa del planeta; aquí los artistas tenemos que verdaderamente arriesgarnos para fijar una forma con ayuda de la naturaleza, pelear contra los perros sin cadena, la contra insurgencia, los dueños de las fincas: para todos somos sospechosos. Por eso todos los famosos en esa tendencia son nórdicos, irlandeses, allá los campesinos los ayudan y pueden trabajar tranquilos. Es una forma de arte que depende mucho de las cámaras, tu haces algo, lo grabas o tomas fotos y después las difundes por internet o exposiciones. A mi ya me han robado varias cámaras y ahora que me quedo cerca de la ciudad aparece un científico con su noviecita y perturba a mis hormigas

Martha: Lo siento, ¿Pero que tiene que ver las hormigas con un artista?

Novak: Lo mismo que un investigador con una bailarina, nada. Tus preguntas se parecen al comité de una galería, o de un ministerio; no se sabe donde hay más miserables que creen que el dinero que se da a la ciencia es investigación y para el arte es limosna.

Jairo: Martha, vámonos ya, no te puedo dejar aquí y este tipo no me gusta.

Martha: Yo me siento muy bien, vete tú. Pero ¿qué tenían que hacer las hormigas?

Novak: Si logro atrapar una de las hembras que se reproducen, porque es falso que solo se reproducen las reinas, podía formar una colonia gamergare, y ser capas de amaestrarlas y reproducir con hormigas la Batalla de Boyacá.

Jairo: ¡Que estupidez! ¿y Bolívar sería una hormiga guerrera? Eso si es un chiste, si le molestamos su genialidad, nos vamos y búsquese otro hormiguero.

Novak: Imposible, son las únicas colonias cercanas, las otras quedan entre fincas y me pueden disparar, ya les conté las dificultades de nuestro trabajo.

Martha: Pero y ¿cómo sería la batalla?

Jairo: Vamos, le tocó hacerla en dibujos animados a este amigo.

Martha: Deja de mortificar, prende tu carro y yo me quedo, tengo que ayudarle a subsanar el daño que hemos causado. ¿Cómo es el proyecto?

Novak: Su investigador se ríe, desconoce a una colega que tiene un Circo de Pulgas, una artista que ha abierto los límites entre la ciencia y el arte, sabe ahora más cosas sobre las pulgas que la Bayer; las alimenta con su propia sangre y son capaces de hacer trucos impresionantes. Pero un circo de hormigas representando múltiples tramas como la Batalla de Boyacá es una intervención sin precedentes, ellas son sumisas como muchos hombres pero pueden servir para el arte, independizarse de su colonia agrícola y marchar desafortunadamente por senderos enarbolando pétalos de colores como banderas de los ejércitos contrincantes. He realizado experimentos con anilina y podríamos tener hormigas maquilladas al salir de un túnel. Lo que ustedes han arruinado no tiene precio, tendré que esperar muchos años.

Jairo: Deje de convertirnos en sus verdugos, si a su edad no ha triunfado en el arte es porque no lo merece.

Novak: Su novio es más tonto de lo que parece. ¿A qué edad triunfó Saramago, o Tolkien? Qué es el éxito? Científico, tu rigor es pura vanidad.

Martha: Vete Jairo. Te esperan. ¿Cómo te llamas?

Novak: Novak.

Martha: Novak, vamos por tus hormigas, quiero ayudarte, de pronto hacemos un baile nupcial para atraerlas. Quita el carro Jairo, vete. Hábleme más del proyecto.

Novak: Dígame qué niño no ha durado horas viendo un hormiguero; ¿sabe que las que salen son las más viejas?, reconocen que al recolectar el alimento el riesgo de muerte es inmenso y dejan que jóvenes se dediquen al mantenimiento de la colonia y al cuidado de la reina. Pero en muchos países no hay hormigas como aquí, quizá es el insecto más nacional, el performance podía ser presentado en todo el mundo, bueno excepto en la Antártida, Islandia, Groenlandia y la Polinesia donde no deja entrar a estos maravillosos insectos porque son los únicos lugares donde no existen en la tierra.

Jairo: ¡Martha!

Novak: ¿No entiende a la señorita? Le cambio la demanda por su partida; aproveche que no he cogido las placas, ni lo he fotografiado, váyase, no siga arruinando este momento.

Martha: Adiós.

Sale

¿Qué vamos a hacer ahora?, vamos por las trampas...

Novak: Tranquila, exageré un poco con el hombre, mañana podemos atraparlas, era más urgente liberarla a usted que atrapar las hormigas en su noche nupcial. Y tranquila tengo esposa. Pero abandonando las hormigas, he pensado que el tema sugerido por usted, ¿Martha? Así le decía el señor, ¿cierto? Es más sugestivo.

Martha: ¿Cuál?

Novak: El de una bailarina subiendo como el vapor, evaporándose para poder liberarse. Usted se separó de ese señor cuando subió su inspiración, su gravedad con el vapor. Ya no podía volver con él después de ese ritual. Ahora sus sueños, cuales fuesen, son vapor. Ese tema me ha sugerido muchas cosas.

Martha: No lo entiendo.

Novak: Yo tampoco, ni mi mujer, pero no saber es empezar a indagar, por eso quisiera hacer algo tan sugestivo como lo que usted hizo esta noche, tenemos que darle un cuerpo a esta Calima.⁹⁶

Número 4

Se anexan dos críticas realizadas a la obra, que aparecen publicadas y se pueden constatar; aunque se dieron muchas más, fueron de manera informal, verbal. Entre estas, las opiniones del público allegado al equipo de trabajo y personas especializadas en áreas del conocimiento sobre los que la obra hace alusión; puntos de vista que ayudaron a nutrir el trabajo, sobre todo en los temas científicos.

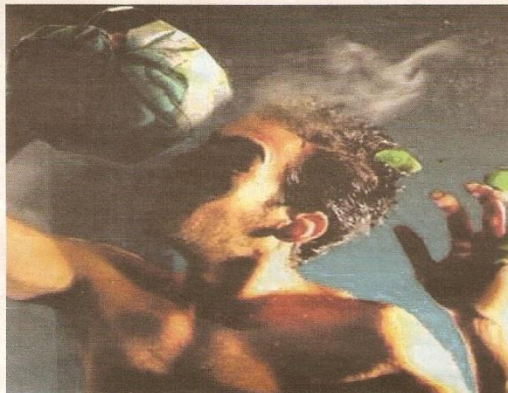
⁹⁶ Borrador de uso interno del *proyecto Calima*.

CALI CULTURAL

El vapor de la China

Por: TOMÁS LATINO*

El teatro en esencia es emoción. El arte teatral quiere conmover al espectador desde todas las posibilidades que la semiótica del escenario le ha dado para construir un solo discurso con múltiples lecturas significantes. Se esfuerza por crear un organismo vivo, autónomo e independiente. No importa el lenguaje que se use, todos estarán válidamente atravesados por la poética, condición imprescindible para que el producto final pueda llamarse artístico. Esta parece que es la premisa fundamental que da razón de ser a las escuelas teatrales en todas partes del mundo: el actor y la poesía en escena. Actores que se expresen con el lenguaje más depurado y las emociones más finas para que hagan vibrar al público con su divino poder. El contacto con estos actores y actrices nos sensibiliza, nos enaltece y nos trasciende de la ordinariadad de la rutina diaria.



La única propuesta novedosa que vimos en el escenario fue una profusión de vapor de toda clase volando en el aire y una obra que se diluyó como una nube de aire gaseoso en la tarde del jueves...

No podemos negar entonces que el teatro es sanador, que su terapia nos mejora como individuos y que esto influye indudablemente en todos nosotros. Por eso es tan importante el ejercicio artístico en las escuelas, en los colegios y en las universidades. La Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle es uno de estos recintos, en donde los jóvenes esperan encontrar todo el conocimiento acumulado durante dos mil quinientos años de teatro occidental, con vaporosos agregados asiáticos por parte de una directora de actores de nacionalidad china. Dedicado a la dramaturgia hay en esta institución un controvertido hombre de teatro enquistado hace años como docente y que aprovechando el apoyo económico que esta da para proyectos de creación e investigación, escribió un esquema argumental que el laboratorio escénico conformado por egresados, profesores y estudiantes elaboró hasta convertirlo en un texto teatral para poner en escena. "Historias del vapor" se llama esta trilogía de dramas. Nosotros vimos una de las obras titulada: "Engaños del vapor". La obra comienza con la presencia de una pareja que en un carro de utilería finge hacer el amor, mientras de manera ingeniosa los vidrios del parabrisas se empañan por el vapor supuestamente emanado de sus cuerpos ardientes. Luego esta mujer se coloca frente al carro y finge bailar con movimientos sinuosos en medio del vapor que sale ahora por las juntas del tablado y una fina garúa cae sobre su cabeza desde la tramoya. Luego pasamos a soportar un tedioso diálogo también fingido de dos profesores que exponen en medio del humo del vapor unas sesudas teorías sobre el arte y la ciencia. Mientras tanto yo para entretenerme trato de descubrir con que mecanismo logran que el vapor suba desde las rendijas de la tarima y se disemine por todo el escenario. De pronto disminuye la brillantez de las luces y entonces proyectan una incomprensible textura visual que vuelve la escena abruptamente surrealista. Más adelante el drama nos sitúa en un asilo de ancianos y sorprendidos observamos que ahora el vapor sale de un plato de sopa, de una taza de té y también de una jolla a presión! Y cuando menos lo esperamos se acaba la vaporosa obra, así, sin pena ni gloria. ¿Conclusión? Un texto plano y monótono conformó el libreto de esta pieza en donde el argumento no importó mucho y que salpicado de ocurrencias baratas solo despertó la risa condicionada de los jóvenes asistentes, muchos de ellos estudiantes de la facultad de maras. La falta de pausas psicológicas que son con frecuencia más elocuentes que la palabra, la pobreza expresiva de los cuerpos en el espacio, la precaria disposición escénica, la simpleza de la música escogida, los ordinarios vestuarios de todos los días, la iluminación que solo alumbró sin decir nada, en fin la falta de rigor en esta construcción de lecturas que son las que finalmente le dan espesor y tridimensionalidad a una obra de teatro. Pero sobre todo se sintió la falta de emociones que conmovieran al público más allá de la razón y del entendimiento. ¿Como profesores y egresados están realizando un teatro encenque, sin poesía y que desconoce las bases mismas del arte escénico? ¿Con qué criterio están formando a esos nuevos actores con un sistema pedagógico de baja exigencia y mostrando referencias tan inconsistentes? Lo cierto es que la única propuesta novedosa que vimos en el escenario fue una profusión de vapor de toda clase volando en el aire y una obra que se diluyó como una nube de aire gaseoso en la tarde del jueves. 🌫

*Mimo y compositor musical. Director de escena y pedagogo artístico. Catedrático de arte, autor literario, realizador de programas radiales y columnista de prensa. Pionero del movimiento de Teatro en la Calle en Colombia y destacado en libros de historia del teatro colombiano.

Tomás Latino, "El vapor de la China",
Cali Cultural, Cali,
Mayo de 2011, p. 5

APOLOGÍAS Y RECHAZOS

Nuevos vientos y vapores en las tablas



LUIS ÁNGEL
MUÑOZ
ZÚÑIGA

El Laboratorio Escénico de Univalle fue muy aplaudido en el reciente VIII Festival de Teatro de Cali, por su trilogía de piezas "Calima Historias del Vapor". Percibimos nuevos vientos "vapores" prefieren llamarlos su directora Ma Zhenhong y el dramaturgo Alejandro González Puche, cuando añorábamos aquel teatro vanguardista de otrora. En tiempos de la globalización y que las escuelas profesionalizantes sólo echan mano del teatro clásico universal, "Calima Historias de Vapor" es la propuesta innovadora en la historia inicial del siglo XXI. Asumiendo su función social, el Laboratorio Escénico de Univalle nos exhorta a reflexionar sobre el calentamiento global, deslindando los discursos del empirismo, el arte, la investigación científica, la inmediatez de la red y la poesía. El artista soporta desnudo las altas temperaturas, varios

días dentro de un baño turco, para sensibilizarnos con poesía sobre el peligro de extinción del planeta. La obra cae como anillo al dedo ahora que el Estado pretende privatizar a la universidad pública. "Calima Historias del Vapor", inicia el debate político sobre la poca destinación presupuestal para la investigación. También conmueve a los espectadores con agudas críticas sobre la pérdida de identidad de algunos artistas que son absorbidos por el mercado o que emigran inciertamente de su país. Pero lo más innovador es que magistralmente la obra, resultado de una investigación colectiva, se pone en escena con la técnica del teatro naturalista. Felicitaciones al Laboratorio Escénico de Univalle y que nos siga deleitando y concientizando con más vientos y vapores.

(MUÑOZ ZÚÑIGA, Luis Ángel, "APOLOGÍAS Y RECHAZOS, Nuevos vientos y vapores en las tablas", *Diario Occidente*, Cali, Sábado 14, Domingo 15 de 2011, p. 7)

Numero 5

Ultima versión, luego del estreno y varias funciones; es la que permanece hasta la fecha. Con esta tercera y última versión, se pueden comparar cuatro documentos escritos sobre la escena, que dan cuenta de su evolución: en la escaleta *El laboratorio de física*, luego las tres versiones de la escena *La renuncia*.

La renuncia

Jairo - Físico

César - Físico, colega del laboratorio.

César: me anuncian que hoy vienen a hacer visita para ver que hicimos con las inversiones en equipos.

Jairo: No le echaste agua a la mata, ¿ahora sobre qué gusanos voy a experimentar? La idea es que se volvieran invisibles por el medio de contraste no por ausencia de comida.

César: ¿Sabes dónde está el disco duro que te dieron?

Jairo: Mierda, en casa de Irene. Pero no puedo recogerlo ahora. Me exiges cumplimiento y orden, cuando frecuentemente no sabes donde dejas nada.

César: Cálmate no te exijo nada, solo una mano en momento de entregas e inspecciones; con la crisis europea no podemos dar papaya para que suspendan los pagos. ¿Sabes? Nos acaban de citar en un artículo de Bilkent University de Turquía, bueno no es Harvard pero para mi tesis es un buen comienzo.

Jairo: ¡Turquía! ¿Dónde me pusiste mi carpeta? Pero si los deje acá. ¿Es posible trabajar con tal desorden?

César: Es el maravilloso orden del caos. Pon todo por aquí, y rocía el alimento de tus meta gusanos.

Jairo: Mierda se me cayó todo, a la mierda. Realmente hace tiempo no comprendo lo que hacemos en una universidad del tercer mundo, con solo una lupa y una matera, y donde se nos exige enseñar e investigar. No puede realizar ningún experimento decente sobre invisibilidad, pero me exigen asociarme en condiciones de desigualdad, publicar y tener resultados; lo que hacemos es una payasada, tenemos que escribir artículos sobre experimentos que nos encargan otros. Pero no sabemos donde irá a parar toda esa información.

César: La interpretación de lo que hacemos es un tanto patética.

Jairo: La verdad es que no encuentro ningún sentido en los experimentos que realizamos, es mejor circunscribirse a la teoría, al parecer es aburrida pero tiene algún grado de certeza; la experimentación parece entretenida pero no puede desprenderse del empirismo... Hace un par de semanas, se me pincho una llanta viniendo de un pueblo, y un loco, casi un indigente; un tipo grosero u vulgar que se autodenominaba a sí mismo como investigador me termino de cabriar; tenía un par de botellas plásticas, una linterna y un aliento... y se considera investigador transvanguardista en un terreno absolutamente subjetivo y de especulación llamado, algo así como, *Land Art*; tenía la cabeza llena de cucarachas, pero se considera como el que más sabe sobre hormigas. Después me puse a seguirle la pista y resulta que goza de gran reconocimiento. Los artistas más locos son ahora investigadores. Que lo haga él vaya y venga, pero nosotros con todo el respaldo científico e institucional no podemos trabajar de una manera similar a ese patán ¿Qué hacemos aquí? Yo no me quiero parecer a ese remedo patético de investigador.

César: Puede ser que te encontraste con un verdadero genio; lo de los implementos es un detalle insignificante. Le pudiste haber preguntado sobre cómo mantener los gusanos.

Jairo: Los insectos, las botellas, las cuerditas se parecían mucho a los elementos con los que contamos aquí. Todo el mundo investiga, hace experimentos, se volvió el hobby de moda, se

denominan artistas investigador, foto investigador, audio investigador, cocinero investigador, pero tienen más reputación que método; por eso pienso recluirme en la física teórica y dejarle los experimentos a los que tienen dinero o los pseudo investigadores. Quiero hacer algo serio.

César: En el fondo todos deberíamos regresar al empirismo y dejar de considerar que la ciencia es un método infalible; también nos pasamos años sin sacar nada en claro; tu mismo estas abandonando tu proyecto por un berrinche, y bastante plata que has gastado en tus protocolos.

Jairo: Por eso he resuelto no seguir engañando a nadie; ¿qué aporte puedo realizar sobre los materiales de índice refractivo negativo o metamateriales? ¿Qué sentido tiene tratar de hacer ciencia de primer orden en un país donde el dinero no alcanza ni para tener café en los laboratorios?

César: Confórmate, la experimentación con metamateriales es un espacio donde la investigación necesita de una inversión menor que la aceleración de partículas o la nanotecnología, por ejemplo, donde para demostrar cualquier cosa se necesitan millones. Con la refracción y la óptica podemos aportar teórica y técnicamente muchas cosas. Es un campo donde cuenta el dinero pero también la creatividad. ¿Por qué te preocupa tanto el destino final de los resultados? Quizás no tengan una aplicación inmediata o simplemente no sirvan para mayor cosa.

Jairo: Ahora mandamos el correo con los resultados de refracción de insectos; sabes ¿quién puede ser el beneficiado por estas pruebas?

César: los que nos financian el proyecto. No son una ONG, quieren saber qué viabilidad pueden tener sus hipótesis.

Jairo: ¿Y por qué quieren construir materiales invisibles? Para ayudar a esconder sus ejércitos y los de sus aliados; los verdugos del futuro ya no necesitarán cubrirse el rostro, serán invisibles.

César: Si estuviéramos en una fase tan decisiva y tuviéramos la llave de una potente arma, seguramente no nos encargarían esas pruebas. No seamos tan pretenciosos.

Jairo: Pero nuestros experimentos en refracciones con insectos pueden desembocar en algo más serio, aplicaciones que ya no nos pertenecerán.

César: El camaleón existía antes de nuestros experimentos, no todo se hace para la guerra; además ya otros se imaginarán como detectar al tal ejército invisible. Ese es otro tópico de la discusión sobre la ciencia; pero te imaginas salir y entrar de casa sin que te vea tu esposa.

Jairo: No más chistes de género en el laboratorio. Todo lo banalizamos.

César: Prefiero creer en el hombre. La invisibilidad lo enfrentara a retos inéditos. El hombre esta ahora en la capacidad de crear materiales inexistentes, inimaginados.

Jairo: Renuncio a ser Dios, un creador; como el artista que quiere maquillar las hormigas y enseñarlas a portar el estandarte nacional. Puro empirismo, no sabemos a donde van nuestras investigaciones y ya estamos refutando la realidad.

César: Realizas una critica generalizada del método empírico y consideras que aquel artista es solo un patán ¿aún consideras que la ciencia es superior a todas las formas conocimiento? ¿y que entre las ciencias, la física teórica es la elegida? Todas las metodologías incluida la más obvia e infalible tiene sus límites. Los científicos no podemos seguir apoyándonos en reglas de pensamiento y acción bien definidas; pensar que poseemos ya los métodos y estándares para una investigación correcta. Newton, Galileo, Copérnico, tenían un sentido en sus investigaciones, pero llegaron a conclusiones muy distintas que las de su punto de partida e incluso nunca pudieron prever el sentido final de sus indagaciones.

Jairo: No vale la pena seguir considerando la física experimental como una casualidad, un chiripa; ha habido procesos de investigación serios y consecuentes; por eso mismo tenemos que regresar al rigor de la ciencia teórica y dejar de pensar que todo funciona según una cierta relatividad artística. Como el investigador, que con sus hormigas tiene más entradas en Internet, que tu laboratorio.

César: Me parece muy bien; pero para juzgar los logros artísticos no basta con mirarlos una noche en medio de la carretera; uno tiene que familiarizarse con ellos, observar su proceso, no puede darlos simplemente como verdaderos o falsos.

Jairo: Ya tuve bastante aguantándomelo veinte minutos.

César: La actitud de Einstein ante la investigación científica se parece más al arte que a la ciencia. Cualquier estudio de caso tiene un resultado positivo y otro negativo; el resultado negativo es que tenemos que violar muchos estándares si queremos obtener lo que ahora consideramos como logros de importancia. No hay estándares que tengan un contenido y den una explicación correcta a todos los descubrimientos hechos en la ciencia.

Jairo: Lo que propones se refleja en el desorden de tu laboratorio, yo por lo menos no puedo trabajar así y dudo que podamos tener éxito en cualquier investigación.

César: La ciencia nace del caos y del conflicto, no de la tranquilidad y la paz. Los métodos que ahora parecen poseer cierta racionalidad e integridad, tenían un aspecto muy distinto cuando se los usaron por primera vez; pero bueno tuvieron éxito y pueden ser considerados como útiles reglas empíricas para la investigación del futuro.

Jairo: ¿Crees que se puede trabajar sin método y desconocer que existen protocolos?
¿Convertir la ciencia en un territorio de anarquía como el arte?

César: Si, y te hago notar que los éxitos se dieron bajo formas específicas, prácticamente desconocidos, y que su repetición y acatamiento no es algo natural, sino que es algo improbable que conduzca a algún éxito. Pero si la anarquía, desafortunadamente, no se puede defender como forma política, como método de investigación es ideal. En vez de tensionarte deberías empezar a pensar que la ciencia es un juego; que una cosa son las exigencias del patrocinador, que no quiere tirar su dinero, pero otra es la realidad del científico.

Jairo: La ciencia puede ser un juego, pero no se juega para distraerse sino para ganar.

César: Muchas ideas absurdas e inusitadas y métodos arbitrarios frecuentemente han llevado al progreso.

Jairo: Pero es seguir engañándonos, lo que resulte de nuestro proyecto de investigación no lo podremos controlar ni experimentar de una manera rigurosa. Mejor me concentro en desarrollar mi teoría sobre la invisibilidad.

César: Recuerda que la física teórica es respetable, pero para la ciencia solo lo que es probable existe.

Jairo: No podemos afirmar resultados experimentales como supuestos científicos. Tengo derecho a tomar el camino que volvió Einstein común y realizar mi *dankenexperiment* o “experimento mental”. No tengo porque demostrar nada a nadie, ni tener que esperar años un equipo, que llega obsoleto, para improvisar experimentos. La invisibilidad nació como un principio teórico que le ocasiono las burlas al pobre Veselago. Solo treinta años después Pendry logra demostrar que sus teorías tenían aplicación y que el profesor ucraniano no estaba loco.

César: La división entre los teóricos y los prácticos se ha convertido en algo muy abrupto, casi como la existente entre los matemáticos y los ingenieros. ¿Por qué ahora quieres convertirte en un científico tan puro? ¿para limpiar, quizá, tu vida personal a través de la nueva religión de la ciencia impoluta? ¿Volverte invisible como tus metamateriales?

Jairo: No te aproveches de mis asuntos personales.

César: El problema de la ciencia no es la financiación, ni los métodos; el problema mayor son los científicos.

Jairo: No estoy buscando un psicólogo. La mejor manera de llevar a cabo el proyecto de los metamateriales es como dijiste; pulverizándome.⁹⁷

⁹⁷ Borrador de uso interno del *proyecto Calima*.

BIBLIOGRAFÍA

Libros:

ALBALAT, Antoine, *El arte de escribir y la formación del estilo*, trad. Luis Castilla, Buenos Aires, Ed. Atlántida S. A. Cuarta edición, 1961.

BRODERICK, Joe; SAMEUL BECKET, *La tragicomedia de la vida, 100 personajes ** autores, Bogotá, Ed. Panamericana, 2005.

DE LA FUENTE, Ricardo; AMEZÚA, Julian, *Diccionario del teatro iberoamericano*, España, Ed. Almar, 2002.

DIETERICH, Genoveva, *Diccionario del teatro*, Madrid, Ed. Alianza, 1995.

FEYERABEND, Paul K. *Contra el método*. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento. Barcelona, Ed. Ariel S. A. Trad. Francisco Hernán, 1989.

FEYERABEND, Paul K. *Dialogo sobre el método*, Madrid, Ed. Cátedra S.A, Colección Teorema, trad. José Casas, 2000.

GARZÓN CÉSPEDES, Francisco, *El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*, recopilación de textos, La Habana-Cuba, serie valoración múltiple, Casa de las Américas, 1978.

GÓMEZ GARCIA, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid, Ed. Akal S.A. 1997.

GONZÁLEZ PUCHE, Alejandro, "¿Documentar la creación o documentarse para la creación?", p. 43-51, en *Creación, pedagogía y políticas del conocimiento. Memorias de un encuentro*, Bogotá, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Grupo Liebre Lunar, 2012.

W. KITCHEN, Joseph, *CALCULO*, España, Mc Graw Hill, 1986.

MAYORAL, Javier (coord.); SAPAG, Pablo; HUERTA, Armando; DÍEZ, Fco. Javier, *Redacción periodística en la televisión*, Vallehermoso-Madrid, Ed. Síntesis, S.A.

Nuevos rumbos del teatro, Barcelona, Ed. Salvat S. A. biblioteca Salvat de grandes temas, t. 12, 1974.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ed. Paidós, nueva edición revisada y ampliada, 1998.

VOLPI, Jorge, *En busca de Klingsor*, Bogotá-Colombia, Ed. Planeta Colombiana S.A. 1999.

Entrevista de audio:

Entrevista auditiva realizada al Dramaturgo de: *Calima, historias del vapor*, Alejandro González Puche, 10/01/2012.

Entrevista auditiva realizada a Jesús David Valencia, actor de: *Calima, historias del vapor*, 18/01/12.

Documentos internos del proyecto *Calima, historias del vapor*:

Borrador de uso interno, *proyecto Calima*.

GÓMEZ, Julian, Segunda *bitácora* del *proyecto Calima*, 2010.

GONZÁLEZ, Alejandro; ZHENGHONG, Ma; *Proyecto Calima*; presentado a la Vicerrectoría de investigación de la Universidad del Valle, 2010.

RIVERA, Pablo Alejandro, *Bitácora*, primer asistente de dirección del *proyecto Calima*.

Artículos de periódico:

ARANGO, Jacobo, MURIEL, Carlina, “Alfredo Molano: Espíritus levantiscos jalonan tu escritura”, *La Palabra*, Cali, febrero de 2012, p. 10.

“Enrique y Santiago: tabla a tabla”, *El País, Gaceta dominical*, Cali, mayo 11 del 2003, p. 3-8.

MUÑOZ ZÚÑIGA, Luis Ángel, “APOLOGÍAS Y RECHAZOS, Nuevos vientos y vapores en las tablas”, *Diario Occidente*, Cali, Sábado 14, Domingo 15 de 2011, p. 7.

Tomás Latino, "El vapor de la China", *Cali Cultural*, Cali, Mayo de 2011, p. 5.

Paginas Web:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/platon.htm> 03/02/2012.

<http://www.economicasunp.edu.ar/episteme21/biografias/FEYERABENDbiografia.pdf>
03/02/2012.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/popperadolfo.htm> 03/02/2012.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/w/wittgenstein.htm>, 03/02/2012.

<http://www.arte-tierraymaya.blogspot.com/> 03/02/2012.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bunge.htm>, 03/02/2012.

<http://www.buscabiografias.com/bios/biografia/verDetalle/903/Bertolt%20BBrecht>,
06/02/2012.

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/meyerhold.htm> 06/02/2012.

<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3/ciencia3/161/html/sec51.html>
06/02/2012.

<http://www.lainsignia.org/2007/enero/cyt002.htm> 06/02/2012.

[http://www.elespectador.com/impreso/vivir/articulo-260153-esquiva-promesa-del-doctor-
patarroyo](http://www.elespectador.com/impreso/vivir/articulo-260153-esquiva-promesa-del-doctor-patarroyo) 08/02/2012.

http://es.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Molano_Bravo 08/02/2012.

http://www.prensa-latina.cu/descargas/LaCalle/LaCalleDelMedio_04-08.pdf 16/02/2012.

<http://es.scribd.com/doc/47821683/07-Escaleta> 18/01/12.

<http://www.animation.dreamers.com/clases/guion/guion3.php> 18/01/12.

<http://www.madrid.org/fo/2008/es/fichas/teatro/lipsynch.html> 18/01/2012.

http://www.rntc-la.org/sida/2/la_escaleta.php 18/01/12.

<http://www.elmulticine.com/glosario2.php?orden=73> 18/01/12.

<http://tiscar.wikispaces.com/file/view/4.2television.pdf> 18/01/12.

<http://es.scribd.com/doc/47821683/07-Escaleta> 18/01/12.

SAURA, Jorge (coord.), *Actores y actuación, antología sobre la interpretación, Volumen II (1863-1914)*; España, Fundamentos, 2007, p. 187.

[http://books.google.com.co/books?id=J7KhVjHXGsC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Actores+y+actuaci%C3%B3n,+antolog%C3%ADa+sobre+la+interpretaci%C3%B3n,+Volumen+II+\(18631914\)&source=bl&ots=CfyJvBdTgQ&sig=YFmHjRlhMqc4mB7BKZ6JayU8Y00&hl=es&sa=X&ei=j6FFT9S7GZDUgAf7zNnABA&sqi=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.co/books?id=J7KhVjHXGsC&pg=PP1&lpg=PP1&dq=Actores+y+actuaci%C3%B3n,+antolog%C3%ADa+sobre+la+interpretaci%C3%B3n,+Volumen+II+(18631914)&source=bl&ots=CfyJvBdTgQ&sig=YFmHjRlhMqc4mB7BKZ6JayU8Y00&hl=es&sa=X&ei=j6FFT9S7GZDUgAf7zNnABA&sqi=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false) 21/02/2012.