

Université de Montréal

**« El Paso » de lo teatral a lo cinematográfico**  
**Reflexiones en torno a la mediación de la precariedad**

por

José Raúl Ordóñez Guerrero

Département d'Histoire de l'art

Faculté des Études Supérieures

Mémoire présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maître en Études Cinématographiques

Decembre 2012

© José Raúl Ordóñez, 2012

Université de Montréal  
Faculté des Études Supérieures

Cette mémoire intitulée :

**« El Paso » de lo teatral a lo cinematográfico**  
**Reflexiones en torno a la mediación de la precariedad**

présentée par :

José Raúl Ordóñez Guerrero

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Élène Tremblay, président-rapporteur

Silvestra Mariniello, directeur de recherche

James Cisneros, membre du jury

## Résumé

Ce travail prétend mener une réflexion sur l'exercice possible de l'intermédialité, l'adaptation pour le cinéma de la pièce *El Paso* de la troupe de théâtre La Candelaria de Bogotá-Colombie. Après avoir fait un bref résumé du mouvement du Nouveau Théâtre Colombien, la pièce est contextualisée historiquement en prenant comme point de départ la fable. La réflexion se fait sur les possibilités expressives des deux langages théâtral et cinématographique, à partir de l'utilisation de l'espace dans les deux médias. La précarité dans laquelle vivent les personnages de l'histoire influence également l'économie de la mise en scène. La précarité est associée à la vulnérabilité de la vie et le hors champ abordé comme un dispositif permettant la médiation de la précarité, dans les deux médias. A partir de cette caractéristique est établie une relation par rapport à la réalité physique qu'établit Siegfried Kracauer, puis nous entrons dans l'étude du hors champ théâtral et cinématographique et de sa relation à la musique. Enfin, des spéculations sont faites quant aux possibilités d'une version cinématographique.

## **Abstract**

This work aims to reflect on an exercise of intermediality for the adaptation to cinematography of “*El Paso*”, a play by the theatrical group of La Candelaria of Bogotá. We weave together the theatrical piece taking fable and its historical moment as a starting point, as well as a review of the New Colombian Theatre and of collective creation as a mode of artistic production. The reflexion is made on the expressive possibilities of the theatrical and cinematographical languages, beginning with the utilization of space in both media. Poverty is associated with the vulnerability of life and the “hors champ” employed as a mechanism which aids in the mediation of poverty in both media. The poverty in which the characters of the story move , influences the economy of the “mis en scène”, a quality which relates to the physical reality stated by Siegfried Kracauer. Afterwards we make a reflexion on the “hors champ” both of theatre and cinema and its relation with music. Finally we speculate on argumental possibilities that surge out of putting on scene spaces which had been only barely suggested in the theatre.

## Contenido

<i>Introduction</i> .....	12
1.1 Antecedentes .....	16
1.2 El teatro universitario .....	21
1.3 La dramaturgia nacional.....	23
1.4 La creación colectiva.....	26
1.5 La obra teatral “El Paso” en el contexto socio- político colombiano .....	29
<i>CAPITULO 2. LA PRECARIEDAD</i> .....	38
2.1 La precariedad como vulnerabilidad.....	38
2.2 La precariedad de la vida impulsada desde el estado como guerra sucia .....	43
2.3 Lo que significa que haya posibilidades de auto-representarse .....	47
2.4 Personajes precarios .....	50
2.4.1 Lo precario y el carácter cinematográfico de la realidad física .....	52
2.5 Referencia al método de las Acciones Físicas .....	58
<i>CAPITULO 3. ¿ES POSIBLE IDENTIFICAR UNA FÁBULA FUERA DEL MEDIO DENTRO DEL CUAL ADQUIERE FORMA? LA FÁBULA DE “EL PASO”</i> .....	62
3.1. Algunas características cinematográficas de “El Paso” .....	72

3.1.1. La Duración.....	72
3.1.2. Pausas.....	72
3.1.3. La relación con los objetos.....	72
3.1.4 El lenguaje verbal.....	73
3.1.5. El subtexto.....	73
3.1.6. El contexto .....	74
3.1.7. Otros espacios imaginarios .....	74
3.1.8. El encierro .....	76
<i>CAPITULO 4. EL FUERA DE CAMPO.....</i>	<i>77</i>
4.1 El fuera de campo teatral y cinematográfico.....	77
4.2 Algunas analogías al fuera de campo.....	87
4.3 La carta, otro espacio imaginario.....	88
4.4 El fuera de campo y el sonido .....	89
4.4.1 Los sonidos IN .....	90
4.4.2 Los sonidos fuera de campo.....	90
4.4.3 Sonidos Off: .....	90
4.5 El sonido de la lluvia.....	91

4.6 La voz.....	93
4.7 La música .....	96
4.8. Espacios del relato y su relación con el sonido.....	100
4.8.1. La fonda .....	100
4.8.2. Otros interiores.....	101
4.8.3. Exterior inmediato.....	101
4.8.4. Exterior distante .....	102
<i>CAPITULO 5. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA ADAPTACION.....</i>	<i>103</i>
5.1 Posibilidad de extender la sensación de encierro al exterior.....	105
5.2. La intimidad de los personajes.....	108
5.3. Los objetos hablan.....	110
5.4. Posibilidades de uso del fuera de campo .....	112
<i>Conclusión.....</i>	<i>113</i>
<i>Bibliografía.....</i>	<i>115</i>
<i>ANEXO I.....</i>	<i>118</i>

**Liste des tableaux**

I Espacios del relato y su relación con el sonido.....100

*Dedico este trabajo a mis padres y mi otra familia,  
el grupo de teatro.*

## **Remerciements**

Je tiens à remercier Chaleureusement Silvestra Mariniello pour son aide précieuse dans la réalisation de ce travail. Je remercie également d'autres personnes qui ont contribué à rendre mon séjour à Montréal plus agréable, en particulier Caroline Guay et Rolando Sarmiento.

En fin, je remercie certains membres de mon groupe de théâtre, comme Juan Manuel Caicedo, ma compagne Myriam Sourget ainsi que mes parents, Raúl Ordóñez et Blanca Guerrero.

## Introduction

La primera vez que vi *El Paso* me sorprendió la sensación de encontrarme con una puesta en escena diferente a otras del grupo La Candelaria. La novedad la encontré no sólo en razones temáticas sino también en el manejo del espacio por parte de los personajes, los textos semi-ocultos por la música o improvisados, los gestos contenidos por una gran tensión y otros elementos que por sus posibilidades expresivas contrastaban con una sencilla pero eficaz unidad espacio-temporal que favorecía un escalamiento de la tensión en dirección a un final inesperado. Había la intuición de parte de los espectadores en el sentido en que siendo una pieza con numerosos elementos de distanciamiento teatral era también muy cinematográfica. Espero que este trabajo contribuya a explorar esta afinidad constituyendo lo que podría ser la primera etapa de un ejercicio de intermedialidad que concluya con la adaptación de la pieza de teatro para cine. Esto implica la transposición de una fábula a un medio nuevo, tránsito que deberá enfrentar la contradicción entre guardar una unidad estructural coherente y aprovechar nuevas posibilidades expresivas y narrativas. Estas características hacen que este trabajo sea de naturaleza híbrida combinando aspectos relacionados con la investigación y la creación, cuando en el capítulo final especulamos un poco sobre posibles escenas en exteriores.

La primera parte de la memoria está compuesta por una reseña sobre el Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano y su relación con la realidad política y social del país, mostrando como la pieza teatral *El Paso* se inscribe en este contexto de finales del siglo XX consecuente con la búsqueda de una dramaturgia nacional. Quizás el teatro en nuestro país haya sido una de las artes que más ha sabido interpretar las problemáticas sociales y su relación con las muchas violencias que nos han asolado. Desde las guerras civiles del siglo XIX impulsadas por la intolerancia de los pulpitos de las iglesias hasta las modernas alimentadas por el narcotráfico y el intervencionismo norteamericano. La pieza teatral recrea de manera magistral el clima de terror de la época. Pasamos fácilmente de la ficción a la realidad cuando nos enteramos que algunos miembros del grupo recibieron amenazas de muerte por su trayectoria política de izquierda.

La dramaturgia fue construida en un proceso de creación colectiva en el que los actores participaron activamente, coincidiendo con talleres de investigación orientados por el director Santiago García que exploraron los temas de los lenguajes no verbales y el método de las acciones físicas de Constantin Stanislavski, influencias que se dejan ver en la obra. Será fundamental tener en cuenta las dos versiones de la fábula de la historia que damos para comprender el tema de la pieza teatral que tiene profunda relación con la realidad colombiana de finales del siglo XX y principios del XXI: la imposición de un nuevo orden

social en el campo mediante la violencia y la intimidación del narcotráfico en alianza con sectores del establecimiento regionales y nacionales.

A continuación se introduce el concepto de precariedad en dos sentidos: como vulnerabilidad de la vida propiciada desde el mismo estado, en el contexto de una sociedad marcada por diferentes formas de violencia, vulnerabilidad de los personajes en la ficción y de los actores en la realidad. La otra precariedad es la de las mediaciones teatral y cinematográficas: las condiciones económicas en las que trabajan nuestros grupos de teatro se trasladan a la escena, la escasez de recursos hace parte de nuestro lenguaje artístico. El Nuevo Teatro Colombiano ha sabido cultivar la austeridad, la sencillez, la precisión en los elementos escenográficos. La precariedad que a primera vista se consideraría un factor negativo estimula la recursividad de los actores. La importancia de los detalles pequeños que en el arte pueden volverse trascendentales. La gestualidad simple pero contundente de un personaje en el teatro y en el cine es de naturaleza efímera. A pesar de su precariedad en el tiempo puede ayudar -como sucede en *El Paso*- a configurar un mundo rico y complejo. Como sucede en el campo colombiano, los personajes de la obra viven en condiciones de pobreza que se manifiesta en la realidad física de los pocos objetos que los rodean y de la apariencia de sus cuerpos marcados también por el deterioro. Las tesis de Siegfried Kracauer nos llevan a encontrar en la pieza teatral una cantidad de elementos de realidad física que son aprovechables por el lenguaje cinematográfico. En el caso de una versión

para cine habría que pensar que esa precariedad positiva parta de conservar algunos rasgos de teatralidad, entre ellos el de conservar la unidad espacio-temporal del relato sin renunciar a la utilización de locaciones exteriores. Esto nos lleva a una reflexión sobre el espacio teatral y el cinematográfico, teniendo en cuenta que el nuevo medio permite que los espectadores accedan a lugares que no vemos directamente en el teatro como los exteriores de la fonda donde sucede buena parte de la historia. Este camino nos lleva al tema del fuera de campo en los dos medios, su naturaleza de precariedad positiva que estimula la creatividad del espectador, sus especificidades y posibilidades expresivas. El fuera de campo será así, el dispositivo que mediatiza la precariedad en los dos lenguajes artísticos. Siendo el objeto privilegiado de reflexión sobre los dos lenguajes en vista de la adaptación para cine de la pieza teatral. Hacemos igualmente una caracterización de los aspectos que consideramos más cinemáticos de la pieza teatral.

El cine colombiano en los últimos años ha aumentado considerablemente su producción gracias a factores como las tecnologías digitales más económicas y a la creación de la ley del cine que ha estimulado la producción de más películas. Esto no garantiza una mejor calidad, aún muchas de ellas dan una visión pobre de la realidad nacional por el esquematismo de sus historias y personajes. Es posible que nuestra dramaturgia nacional sea una buena fuente para encontrar una cinematografía que se caracterice por su originalidad.

## **CAPITULO 1. EL NUEVO TEATRO COLOMBIANO Y LA OBRA TEATRAL EL PASO EN EL CONTEXTO SOCIOPOLITICO DEL PAIS.**

### **1.1 Antecedentes**

El nuevo teatro colombiano ya no es tan nuevo, aunque sus primeros pasos se dieron a finales de la década de 1960 con la fundación de los principales grupos de teatro. Las condiciones políticas e históricas que propiciaron éste y otros movimientos artísticos y literarios, se remonta al 9 de abril de 1948 año trascendental para la historia de Colombia, cuando fue asesinado el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. Acontecimiento que agrava el clima que ya vivía el país, con un levantamiento popular que casi destruyó el centro de Bogotá y que inaugura una nueva etapa llamada por los historiadores colombianos la época de La Violencia en la que por más de 15 años, los líderes liberales y conservadores precipitan al país a una confrontación que deja más de 300.000 muertos, en su gran mayoría gente del pueblo. Toda esa violencia confronta fuertemente sectores intelectuales y artísticos diferentes a los tradicionales, que siempre habían tenido una visión muy parcializada de la realidad del país. Esa conmoción hace que muchos artistas tengan en cuenta esa realidad, ignorarla era cada vez más difícil. En este momento histórico se desarrolla una actividad teatral que consiste en la visita de compañías españolas o argentinas cuyas puestas en escena no tenían casi ninguna relación con la realidad nacional y en la presentación de pocas compañías colombianas entre las que se destaca la de Luis Enrique Osorio, hombre de teatro que escribió más de treinta piezas que él mismo llevó a

escena entre los años 40 y 50. Trabajó temas nacionales que llamaron la atención de un amplio número de espectadores que llenaban siempre el teatro municipal de Bogotá. Aunque fue un teatro que aportó muy poco a nivel estético por considerarse un teatro costumbrista con puestas en escena que privilegiaban solo lo anecdótico de la historia sin ningún nivel experimental, fue permeable a la realidad política y social del país, su obra que no evade el tema de la violencia política está cargada de humor e ironía, además de reivindicar el habla cotidiana cuando todavía se sentía la influencia del teatro español del siglo XIX que se escribía en verso. Quienes hicieron este tipo de teatro llamado costumbrista no desarrollaron ningún tipo de reflexión teórica alrededor de su quehacer.

En 1951, bajo la presidencia del político conservador aficionado al teatro Laureano Gómez, se crea en Bogotá la Escuela Nacional de Arte Dramático, igual sucede con la Escuela Departamental de Teatro en Cali en 1954. Ese mismo año el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla inaugura la televisión en Colombia. No existía ninguna tradición de producción televisiva, ni cinematográfica, las emisiones debían hacerse en vivo y en directo por lo que se acudió a la experiencia de la poca gente que hacía teatro y radionovelas. Tomó forma lo que fue considerado el primer género de ficción en la historia de nuestra

televisión: el Teleteatro, equivalente a lo que hoy llamaríamos teatro filmado<sup>1</sup>. El entusiasmo del público hizo que el gobierno militar pensara en contratar al mejor formador de actores que fuera posible para garantizar un mejor resultado. En México encontraron al director japonés Seki Sano, quien había sido discípulo de Stanislavski, una verdadera personalidad del teatro de la época que influyó de manera positiva en los hombres de teatro que por esos días estaban dedicados a la búsqueda de un nuevo lenguaje televisivo desde su formación escénica, entre ellos estaba Santiago García. La historia de Seki Sano en Colombia dura solamente unos pocos meses debido a que empieza a correr el rumor de que estaba adoctrinando a los actores con teorías de origen marxista lo que precipitó su deportación de manera casi inmediata.

Cuando la televisión fue tomada por la empresa privada a finales de la década de los años 50 bajo un gobierno democrático, la gente de teatro que trabajaba en ella fue expulsada. Con la fundación del grupo de teatro *El Búho* en Bogotá en 1958 se empieza a dar una actividad teatral verdaderamente contemporánea acompañada de una cierta reflexión teórica, con el montaje de obras de origen norteamericano y europeo: O'Neill, Tennessee Williams, Jean Tardieu, Ionesco, Chejov, Lope de Vega y Brecht entre otros. También a

---

<sup>1</sup>Las principales producciones de Teleteatro durante los cincuenta fueron: *El cartero del Rey* de Rabindranath Tagore; *Espectros de Ibsen*; *Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O'Neill; *El matrimonio* de Gogol; *Una mujer sin importancia* de Oscar Wilde; *Padre* de Auguste Strindberg; *El proceso* de Kafka.

partir de 1958 se crean los festivales nacionales de teatro donde se presentan los trabajos de las escuelas y de los nacientes grupos universitarios. La presentación en estos festivales de obras de Shakespeare, Sófocles y Molière entre otros distancia al movimiento del teatro colombiano de su antigua tradición costumbrista de la cual era representante Luis Enrique Osorio que reivindicaba un teatro nacional de corte populista y con un marcado énfasis moralizante.

Por primera vez en Colombia se sentía con fuerza no sólo a nivel teatral sino literario y artístico un sentimiento de reconstrucción de la identidad nacional, después de un periodo de violencia que había empezado con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. El crecimiento demográfico y la industrialización de algunas ciudades entre los años 50's y 60's, y la influencia, especialmente en las universidades, de las teorías y autores del teatro del absurdo y de Bertolt Brecht, estimulan la creación de grupos de intelectuales y de artistas que empiezan a asimilar éstas y otras influencias. La gente en varias ciudades se sentía reivindicada cultural y socialmente en contacto con expresiones artísticas que les hacían pensar que Colombia era algo más que la ignominia de la violencia. Ya en Cali Enrique Buenaventura empieza a escribir y dirigir algunas de sus piezas inspiradas en la tradición oral de la costa pacífica colombiana, y en relatos del escritor colombiano Tomas Carrasquilla intentando recuperar la tradición de un teatro popular ligado al carnaval ya hoy prácticamente desaparecido y que tenía influencias del teatro misionero Español: la

mojiganga<sup>2</sup>. En su primera etapa la producción de Enrique Buenaventura y Santiago García oscila entre la búsqueda de una temática popular y el montaje de textos clásicos. En 1962 se funda el Teatro Experimental de Cali, primer grupo con respaldo económico oficial integrado por estudiantes egresados de la Escuela Departamental de Teatro del Valle que continúa el montaje de obras de repertorio Europeo y Americano, contemporáneo y de textos de Enrique Buenaventura. Ya en 1966 con el montaje de *Ubu Rey* de Alfred Jarry se empieza a utilizar por primera vez la improvisación como herramienta de trabajo, lo que significa un cambio radical en la participación del actor en el proceso de creación.

En 1967 el TEC monta *La Trampa* un texto de Enrique Buenaventura, bajo la dirección de Santiago García. Obra inspirada en la dictadura de Jorge Ubico en Guatemala, tema de la obra literaria del escritor Miguel Ángel Asturias. La pieza provoca una gran controversia a nivel nacional que termina con la ayuda económica del estado a la única compañía de teatro profesional que había en Colombia. Los contradictores del trabajo teatral argumentaron en la prensa que el TEC se había dedicado a montar obras de Brecht bajo la influencia del Manifiesto comunista de Marx, que era intolerable que se usaran dineros públicos del estado para financiar obras de esa naturaleza que hacían propaganda al comunismo. Se dijo

---

<sup>2</sup> Es un espectáculo de teatro popular, de tradición oral, que se conservaba en algunos pueblos de Antioquia, Colombia, y que tiene sus antecedentes en el teatro misionero, mezclado con formas teatrales indígenas. (Piedrahíta, 1996).

además que la obra era una crítica velada a las fuerzas armadas de Colombia. Todo esto ocurre precisamente cuando en América Latina abundan las dictaduras. Entre 1962 y 1964 se dan golpes de estado en Argentina, Perú, Guatemala, Ecuador, República Dominicana, Honduras, y Brasil. Esta experiencia confirma la vocación del naciente nuevo teatro por la construcción de una dramaturgia que nos muestra una rica visión de la historia nacional y latinoamericana como se verá con otras obras inspiradas en dictadores, presidentes corruptos, cardenales acomodados, mafiosos influyentes, embajadores intervencionistas y otros personajes de la historia de nuestra región.

## **1.2 El teatro universitario**

La actividad cultural y política es intensa en las universidades por la influencia de la revolución cubana, la guerra de Vietnam y mayo del 68. En Colombia se abriría paso el surgimiento de las guerrillas de orientación marxista. Las representaciones teatrales son acompañadas de agotadoras discusiones políticas. Algunas experiencias nos demuestran que se terminaron privilegiando más los argumentos políticos que los estéticos. Numerosas experiencias se limitaron a realizar un teatro agitacional que privilegiaba su valor ideológico por encima de cualquier consideración artística. Esto influyó en el hecho de que no fuera todavía más numeroso el público del teatro de la época.

A principios de la década de los años 70's empiezan a entrar en crisis la mayoría de grupos estudiantiles, la universidad colombiana atraviesa una grave crisis de orden público por la represión de las fuerzas del Estado a los movimientos estudiantiles de izquierda fuertemente radicalizados, la percepción de los gobiernos es la de que los centros educativos son campos de reclutamiento de jóvenes para los grupos guerrilleros. Numerosos grupos de teatro aspiran a representar la revolución en la escena, llevan las obras a los barrios populares, a los sindicatos, a sectores campesinos. Es la época en que se da el uso y el abuso de las obras y teorías de Bertolt Brecht, hasta que llega el momento en que las universidades acaban con los grupos de teatro o éstos se disuelven en medio de discusiones ideológicas. Los actores que persisten en el trabajo teatral encuentran lugar en los grupos independientes que le dieron cuerpo al movimiento del nuevo teatro colombiano, cuyos pioneros fueron *El teatro experimental de Cali*, dirigido por Enrique Buenaventura y *La Candelaria*, de Santiago García. Estos y otros grupos lograron construir salas propias, con administración, equipos técnicos, talleres, etc. Se creó la Corporación Colombiana de Teatro que organizó talleres nacionales de formación y encuentros que llegaron a movilizar en el festival de 1975, 95 grupos de todo el país. (Ibíd.p.92)

A lo largo de todas estas décadas los grupos independientes han reforzado las escuelas de teatro de nivel superior, con toda su valiosa experiencia, aportando profesores, interviniendo en el diseño de los planes académicos, y en algunos casos creando sus propias

escuelas. Los festivales internacionales en los que ha participado el movimiento han servido también para darnos cuenta que en Latinoamérica se gesta un teatro con fuertes rasgos de originalidad y riqueza innegable, la gran mayoría, son trabajos de grupos independientes por fuera de los circuitos del teatro comercial y de los institutos oficiales de cultura. *El Paso* pieza estrenada en 1988, es el resultado de una creación colectiva del teatro *La Candelaria* de Bogotá, su director y sus actores han sido protagonistas de primera línea de toda esta historia reciente del teatro colombiano fuertemente influenciada por los acontecimientos políticos y sociales de los últimos años.

### **1.3 La dramaturgia nacional**

Durante mucho tiempo la dramaturgia teatral fue asimilada a la escritura del texto verbal del espectáculo, el oficio de un escritor que en la soledad de su estudio, escribía un texto que debía ser interpretado por unos actores de acuerdo al criterio del director de la puesta en escena. Teóricos como Ferruccio Rossi-Landi o Tadeusz Kowzan (García,1989) empiezan a renovar, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el concepto de dramaturgia, con la idea de que se trata no sólo del texto literario hecho palabra en escena sino también de sistemas de significación no lingüísticos que entran en juego en el momento de la confrontación con el público. Los que Kowzan denomina sistemas de signos entre los que están los auditivos y visuales, compuestos por la palabra, el tono de la voz, los gestos, los movimientos, los accesorios, el maquillaje, los peinados, el vestuario, la escenografía y el

sonido, sólo para nombrar algunos elementos porque en el teatro todo es signo. Por su parte Rossi Landi hace énfasis en que el actor es creador de la imagen y parte de la imagen al mismo tiempo. El trabajo de la dramaturgia es la creación de la imagen teatral y su relación viva con el público. Imagen resultado de la tensión entre el hecho mismo de la representación y la percepción del espectador en la que entra en juego el aporte imaginativo de su lectura.

Los actores están inmersos en un discurso polisémico habitado por cantidad de signos ambiguos que estimulan a los espectadores. En esa medida, cuando en un proceso de creación colectiva, un equipo de actores de un grupo de teatro propone una visión imaginaria mediante una improvisación, están haciendo lo que llamamos “dramaturgia del actor”. Ya no hablamos del modelo tradicional en el que los actores se limitaban a interpretar las indicaciones del director. En la creación colectiva, el actor asume más responsabilidades porque en realidad es co-autor de la puesta en escena, participa activamente en un proceso que no debe ser regido por principios de autoridad, o por criterios extra-artísticos como los del mercado. Lo que caracteriza a un movimiento teatral es que es el resultado del trabajo de varios colectivos, y no el de unos pocos escritores, aislados en sus torres de marfil. El teatro isabelino por ejemplo no fue producto sólo de la genialidad de Shakespeare, sino de una cantidad de gentes de teatro en toda Inglaterra, autores, directores, actores y espectadores. Una compleja red de relaciones determinadas

por el momento histórico que se vivía y que desembocó en la decantación de una dramaturgia nacional.

Una de las preocupaciones fundamentales del “Nuevo Teatro Colombiano”, es la de hacer una dramaturgia que ponga en escena problemáticas que tengan que ver con la realidad nacional y latinoamericana. La relación con el público no se limita solamente a entregarle un producto de consumo, la práctica del grupo de teatro ha sido transformada por su relación con los espectadores, y los espectáculos han contribuido a la formación del público ayudando a enriquecer las maneras de ver y percibir una realidad cada vez más compleja. Así se da una relación dialéctica de influencias recíprocas entre espectadores y grupos de teatro. Bien es sabido que el arte es una forma de conocimiento, aprehensión y transformación de la realidad. El público tiene la responsabilidad de encontrar las claves que el mismo trabajo artístico ha de proporcionarle, unas claves que permitan una relación escena-público que produzca la imagen trascendente, que debe estar conectada de alguna manera con el momento histórico que se está viviendo, en ese sentido es una imagen que supera la simple descripción de lo que se está viendo en escena. Por ello es tan importante la visión que propone Bertolt Brecht del personaje como espacio de las contradicciones de una época. Se plantea la necesidad de un movimiento artístico que contribuya a que el público se reconozca en esa imagen de una identidad nacional en crisis, una identidad insegura, que está buscando ver su verdadero rostro. Hoy cuando el continente

latinoamericano se encuentra sometido a condiciones políticas y económicas tan difíciles como nunca antes, de auténtico genocidio social por las políticas neoliberales, la corrupción y la violencia, nos hace falta retornar a fuentes del pasado, de la mano del arte.

La mayor parte del público del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano es de sectores populares y de clase media, la mayoría gente joven. Durante las últimas décadas del siglo XX, el movimiento ha asimilado las enseñanzas que han dejado la influencia de diversas escuelas, especialmente europeas, que llegaron a Colombia, las experiencias de Brecht, Artaud, Grotowski, Boal, Barba y otros. Algunos grupos asumieron sus enseñanzas de manera un poco dogmática, trasladando sus puntos de vista a nuestra realidad de manera mecánica, otros los asimilaron con más relatividad, y lograron no indigestarse con sus aportes, en su esfuerzo por lograr un trabajo con cierto grado de originalidad, que sólo puede garantizar la investigación artística con nuestros propios medios. Después de muchos debates, ha quedado claro que el movimiento teatral no desconoce el aporte de los clásicos de la literatura y del teatro universal, pero también se abroga el derecho de construir su propio camino en la búsqueda de una dramaturgia nacional y latinoamericana.

#### **1.4 La creación colectiva**

Así como en la ciencia es cada vez más difícil trabajar de manera individual y aislada, en el arte el trabajo de creación es posible que sea mucho más fructífero si se encara en

equipo. La experimentación y la invención artística es mejor realizada por un colectivo que por un solo individuo, cada vez es más remota la idea de un creador solitario, sobretodo en el campo del teatro en donde la dramaturgia, como ya dijimos, no se limita solamente a la escritura del texto verbal del espectáculo. El ejemplo de “*La Candelaria*” ha sido claro en el sentido de enseñarnos la capacidad que puede llegar a tener un colectivo de ganar transformaciones, de asumir una actitud abierta y elástica que les impida caer en posiciones dogmáticas, que empobrecen el nivel de creatividad y de originalidad necesarios para la construcción de una dramaturgia nacional. El impacto que pueda generar un grupo o un movimiento sobre la visión que tiene el público de la realidad, normalmente es mucho más grande que el que pueda ejercer un solo individuo. No es sana la desmedida valoración del individuo ni tampoco su negación como persona, que hace valiosos aportes por dentro o por fuera de un colectivo. La creación colectiva se resume en el hecho de creer en el otro, de aprehender del otro por diferente que este sea, en la creación colectiva es más fácil que los errores nos enseñen, o que las crisis se vuelvan oportunidades para reevaluar nuestro camino. En el campo del arte la búsqueda del éxito no puede ser un objetivo, es más bien una consecuencia de procesos que a veces pueden ser más provechosos como procesos que como resultados.

La improvisación ha probado ser una excelente herramienta para los procesos de creación colectiva, ver las propuestas que hacen los actores y el director sobre el escenario permite

evaluar las diversas hipótesis de estructura del relato, toda especulación que se pueda hacer sobre el curso del proceso es puesta a prueba en el escenario mediante las improvisaciones, las analogías que exploran los conflictos, las visiones imaginarias que pretenden abarcar la puesta en escena de secuencias o de la totalidad de la pieza.

En la improvisación, el actor, además de participar activamente en la dramaturgia de la pieza, tiene la oportunidad de ir perfilando los personajes, el grupo tiene la oportunidad igualmente de ir definiendo el reparto de acuerdo a las propuestas que hacen los actores sobre los personajes. Es en esencia un juego cuyas reglas son las que se quiera imponer el grupo mismo, sabemos que entre más claras y estrictas las reglas es más apasionante, la libertad total en este sentido es completamente empobrecedora.

Es difícil definir la creación colectiva como un método, porque cada obra teatral, de acuerdo a sus particularidades en el proceso, tiene un camino diferente, lleno de hallazgos y tropiezos. La creación colectiva a su vez, ha ido definiendo la categoría de grupo de teatro, una forma de organización en la que generalmente han primado los criterios artísticos por encima de los económicos, pues como ya se sabe, el teatro no es una actividad lucrativa en nuestros países subdesarrollados, en donde los subsidios son casi inexistentes, entonces la gente que hace teatro lo hace ante todo porque le gusta, porque es fuente de placer, los grupos son más o menos estables, ello permite una continuidad de la gente en los diferentes procesos de creación. Éstas son condiciones diferentes a las de una compañía teatral en la

que sólo se hace un proyecto si hay una financiación de por medio, y en donde se contrata a un grupo de actores que cuando se acaba el contrato y la temporada de estreno se dispersan, en este caso desarrollar un proceso de investigación teatral es más difícil. Priman las condiciones económicas que imponga el productor, y es muy común en este contexto la estratificación del reparto en forma de pirámide en cuya base están los actores que representan personajes extras, con pocos parlamentos, en el medio, los actores que representan personajes secundarios en la trama, y en la cúspide la diva y su equivalente masculino, que son el centro de atención permanente en la escena y fuera de ella, opción muy común en los espectáculos cosmopolitas. Normalmente en este tipo de producción los actores son intérpretes de la visión imaginaria que el director tenga en su cabeza anticipadamente al inicio del proceso.

### **1.5 La obra teatral “El Paso” en el contexto socio- político colombiano**

La obra *El Paso* fue estrenada en 1988 pero goza aún de actualidad, lo atestigua la relación que establece con el público más de 20 años después. Su relación con la realidad colombiana es profunda, en ella se reconoce el público en los umbrales de una catástrofe<sup>3</sup>. El miedo se va construyendo paso a paso mientras el argumento se va desarrollando y los

---

<sup>3</sup>. Como dice Gonzalo Arcila el sentimiento general de los espectadores es el de “la ternura que alimenta la risa frente a lo trágico”(Arcila, 1992: p.116)

personajes se van acomodando a las nuevas circunstancias. Se trata de la recreación de un día cualquiera de hombres y mujeres que a simple vista no tienen nada de extraordinario, salvo sus pequeñas tragedias diarias de gente que vive en la periferia, alejada de cualquier posibilidad de progreso. Viven en un mundo que rechazan permanentemente pero que les da miedo cambiar o abandonar. El precario equilibrio que han logrado es roto por la llegada de dos extraños. La llegada de estos sujetos precipita una serie de acontecimientos que demuestran que las cosas allí no van a volver a ser nunca como antes. Las alusiones que hace la carta que dicta Chela a su hija Doris ya hablan de una violencia en la zona que no es nueva, de manera cíclica los personajes han sido marcados por esta situación, el marido de Chela fue muerto en extrañas circunstancias. Han asesinado recientemente varias personas en la zona, la violencia que siempre se percibe, lejana en el espacio y en el tiempo, va a hacer presencia en el mismo negocio de Chela. Ignorar la realidad exterior no va a garantizar que ésta no termine por golpearlos.

La cultura política de los colombianos especialmente en alejadas y atrasadas zonas rurales fue terreno fértil para que los violentos impusieran su ley ya que había una tradición de organización social proclive a la corrupción. Relaciones de poder con incidencia en el manejo de los recursos públicos para beneficio de los grupos políticos tradicionales aliados a estructuras mafiosas que por intimidación se hacían al control de la economía local. Estas organizaciones tomaron parte activa en el conflicto armado que azotó al país durante el

periodo llamado de *la violencia* después del asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán en 1948, época en la que las élites de los partidos conservador y liberal desde Bogotá impulsaron la guerra civil en los campos. Los guerreros fueron además de la policía, campesinos, habitantes de pequeños pueblos, asesinos a sueldo y en menor medida el ejército. Grupos violentos aliados con políticos locales fueron utilizados para intimidar a los adversarios políticos provocando el desplazamiento para apropiarse de grandes extensiones de tierra.

Cuando a finales de los años 50's la dirigencia de los dos partidos tradicionales liberal y conservador pactó lo que se denominó el Frente Nacional que consistió en un acuerdo de paz de alternancia del poder y reparto equitativo de la burocracia pública, innumerables grupos armados empezaron a ser desmontados a excepción de los que se salieron de control y tuvieron que ser enfrentados por el ejército. Hablamos de las bandas que se dedicaron exclusivamente a la delincuencia que fueron prácticamente aniquiladas, y los que irían a fundar los movimientos guerrilleros que se habrían de constituir en verdaderos ejércitos de orientación marxista. Si la violencia política de los años 50's y principios de los 60's ayudó a configurar un nuevo mapa en el que muchos campesinos se vieron forzados a desplazarse a regiones lejanas en donde fundaron pueblos, en esta violencia de finales de los 80's habrá un ingrediente nuevo: el narcotráfico que años más tarde ha de consolidarse como la principal fuente de financiación de las guerrillas y de los paramilitares.

En la obra se refleja un clima de terror que se apoderó de Colombia en la época en que se estaba creando la pieza de teatro, y que el mismo grupo de la Candelaria debió soportar por las amenazas de muerte que recibieron algunos de sus miembros. Por esos años finales de los 80's se estaba implementando una verdadera guerra sucia en contra de los movimientos políticos de izquierda democrática y de personalidades independientes, periodistas, jueces, e intelectuales entre otros. Política de exterminio que continuó de manera soterrada aún 20 años después con el asesinato permanente de sindicalistas por parte del DAS, la policía política del gobierno del entonces presidente Álvaro Uribe Vélez. Es transcendental reconocer que la historia de *El Paso* retrata de una manera magistral la penetración de la sociedad colombiana por valores “extraños” representados en el dinero del narcotráfico que llega prácticamente a todos los sectores de la sociedad y que el maestro Santiago García director de la pieza caracterizó como “la sustitución de lo entrañable por lo accesorio” (García, *Lenguajes no verbales*, 1990 p.24) y que se explica como una especie de pacto que hicieron los narcotraficantes y los sectores más conservadores de la dirigencia política, económica y militar colombiana, para liquidar mediante una guerra sucia a los movimientos sociales y políticos de izquierda. Esta alianza perversa debilitó el sistema de justicia de una manera dramática por la impunidad generalizada que provocó. Verdaderas mafias se tomaron el poder local en diversas regiones del país, los atropellos y masacres que cometieron los grupos paramilitares en su guerra contrainsurgente y la respuesta de las guerrillas, terminaron ocasionando un régimen del terror en los campos colombianos;

grandes cantidades de tierra en las que vivían familias de campesinos fueron abandonadas y quedaron en manos de nuevos propietarios, muchos de ellos narcotraficantes, señores de la guerra sin ningún escrúpulo<sup>4</sup>.

La respuesta de la justicia frente a este genocidio fue de completa impotencia e impunidad, los organismos de inteligencia de la policía y del ejército fueron penetrados fácilmente por la influencia de estos grupos y sus aliados políticos. La pasividad de la dirigencia política de los partidos tradicionales se explica en parte por el hecho de que estos grupos estaban haciendo un trabajo de contrainsurgencia o paramilitarismo de estado, es decir que esa supuesta penetración de los organismos de seguridad y del ejército fue en realidad tolerada desde arriba. Además el narcotráfico también ha irrigado con sus dólares parte de la economía del país con inversiones en diversos sectores productivos, ganadería,

---

<sup>4</sup>La definición de paramilitarismo en Colombia que nos da Gustavo Duncan da una idea de la complejidad del fenómeno: “Son fuerzas que el estado organiza para llevar a cabo asesinatos selectivos de opositores políticos, como grupo de mercenarios anticomunistas propios de la guerra fría, como ejércitos adscritos a un grupo de terratenientes o gamonales y como escuadrones de la muerte al servicio de narcotraficantes. Más allá de la discusión sobre su significado exacto, los hechos históricos muestran que existieron en el caso Colombiano rasgos de cada una de las definiciones anteriores, aunque estos rasgos variaban de acuerdo con el momento histórico, los actores involucrados y las regiones donde operaban.” (Duncan, 2006: p. 241)

importaciones, hotelería, construcción, equipos de fútbol, clubes, aerolíneas, reinados de belleza, etc.

En sus inicios el proceso de creación colectiva de *El Paso* había empezado como el montaje de una pieza sobre la gesta libertadora de Augusto Cesar Sandino en Nicaragua, eran las épocas del triunfo de la Revolución Sandinista que había derrocado la dictadura de los Somoza en 1979. El mismo grupo de *La Candelaria* había estado dos veces en ese país invitado para celebrar el aniversario de la revolución. Sin embargo, en el camino y en un proceso no muy consciente que sorprendió al mismo grupo, parecía que las visiones imaginarias que estaban proponiendo los actores, no arrojaban realmente nada diferente a anécdotas muy semejantes a otras puestas en escena anteriores. Pero una improvisación marcó el rumbo a seguir: una analogía que se planteó a partir de un conflicto que se había definido *como la sustitución de lo entrañable por lo accesorio*, o dicho de otra manera la entrega de lo fundamental a cambio de lo accesorio. Este conflicto se manifiesta en varias oportunidades en la historia de Latinoamérica con las invasiones norteamericanas y la entrega de recursos y la soberanía por parte de élites criollas.

En los procesos de creación colectiva los actores exploran los conflictos a través de improvisaciones de analogías del conflicto principal, lo que permite un distanciamiento de la realidad virtual del tema que han venido trabajando -en este caso la realidad centroamericana en Nicaragua-, pero paradójicamente esto permitió un acercamiento al

contexto de los actores y a las expectativas del público. La analogía se manifiesta por medio de la imagen teatral en visiones imaginarias mediante improvisaciones que proponen los equipos de trabajo conformados por actores, y explora los diferentes matices del tema y sus particularidades en relación al contexto local. Resulta curioso que una improvisación por analogía haya cambiado el rumbo del proceso de manera definitiva hacia lo que sería la historia de *El Paso* que terminó distanciando al grupo de la historia de Sandino en Nicaragua. El tema final del montaje de *El Paso* resultó siendo, como suele pasar en las creaciones colectivas, un resultado y no un presupuesto. El texto del espectáculo funciona como estructura superficial, y el tema como estructura profunda construida en su relación con el público. Después de estrenada la pieza, el contacto con los espectadores permitió que éstos relacionaran el tema de la obra con otros acontecimientos e inscriban otros acontecimientos de la realidad en el tema de la pieza. Para el espectador colombiano es evidente la cercanía de la puesta en escena a una realidad compleja en la que está inmerso.

En este proceso el actor oficia como creador pero también como “representante del público en el escenario” como decía Bertolt Brecht. Se apodera del texto del espectáculo recreándolo a través de hipótesis de estructura o de visiones imaginarias que se materializan en las improvisaciones, construyendo imágenes basadas en la analogía, encaminando el resultado final hacia una versión del tema propia del grupo. La puesta en escena resultante es sólo una de las formas posibles de la materialización del tema. De esta manera se da una

tensión productiva entre las propuestas de los actores en el escenario a través de las imágenes y las ideas del director. Este proceso permite explorar las relaciones entre el tema y el texto del espectáculo, y el tema y las expectativas del público de las que son representantes los actores. (Buenaventura, 1985). El conflicto central de la obra confirma su dimensión universal cuando se compara como analogía de uno de los cuentos del señor K de Bertolt Brecht que fue leído por el grupo de *La Candelaria* en la época en que estaban montando *El Paso*<sup>5</sup>. Es una clara analogía del cuento de Brecht desde el punto de vista de la

---

##### <sup>5</sup> **Dispositions contre la violence**

“ Quand devant une nombreuse assistance, dans une grand salle, Monsieur Keuner, le penseur, se prononça contre la violence, il remarqua que les gens devant lui reculaient et sortaient. Il se retourna et vit derrière lui la violence. “Que disais-tu” , lui demanda la violence. “Je me prononçais en faveur de la violence”, répondit Monsieur Keuner. Quand Monsieur Keuner fut sorti, ses élèves lui demandèrent des nouvelles de son échine. Monsieur Keuner répondit: “L’échine que j’ai n’est pas à rompre. Il faut précisément que je vive plus longtemps que la violence.” Et Monsieur Keuner raconta l’histoire suivante: Au domicile de Monsieur Egge, qui avait appris à dire non, arriva un jour, au temps de l’illégalité, un agent qui présenta une attestation, établie au nom de ceux qui régnaient sur la ville, et sur laquelle était écrit que tout domicile où le porteur poserait le pied serait sa propriété; toute

Nourriture aussi qu’il réclamerait; de même serait à son service tout homme aussi qu’il y verrait. L’agent s’installa sur une chaise, réclama à manger, se lava, se coucha et, le visage vers le mur, demanda avant de s’endormir: “Seras-tu à mon service ?” Monsieur Egge étendit sur lui une couverture, chassa les mouches, veilla son sommeil, et comme ce jour-là, il lui obéit durant sept années. Mais quoi qu’il fit pour lui, il y eut une chose qu’il se garda bien de faire: ce fut de dire un mot. Quand les sept années furent passées et quel’agent eut pris de l’embonpoint à force de manger, dormir et commander, l’agent mourut. Alors Monsieur Egge l’entortilla dans la couverture perdue, le traîna hors de la maison, nettoya le lit, badigeonna les murs, reprit son souffle et répondit: “Non.”

semejanza de las situaciones y los roles de los personajes. Si consideramos la obra de Brecht un clásico contemporáneo escrito hace varios años y *El paso* una experiencia creativa nueva realizada en América Latina entonces podemos decir que hemos establecido un diálogo entre lo viejo y lo nuevo, entre lo universal y lo local, que enriquece el aporte de Brecht en otro contexto. Una relación dialéctica que nos permite reconocer también lo viejo en lo que a primera vista nos parece completamente novedoso. Así la analogía recicla un relato de otra cultura y de otra época transformándolo de tal manera que al final resulta poco reconocible como punto de partida.

## **CAPITULO 2. LA PRECARIEDAD**

El termino precariedad es especialmente usado para definir unas condiciones económicas que hacen que una persona o una comunidad tengan una ausencia de garantías respecto a su futuro a corto, mediano o largo plazo. Nos referimos a la precariedad social que puede estar ligada a la pobreza, la marginalidad y el desprecio social. Desde este punto de vista, la precariedad afectaría grandes sectores de la población especialmente en los países subdesarrollados, contando también sectores de la clase media afectados por coyunturas económicas.

Le Blanc propone también otro tipo, la precariedad ontológica, relacionada con la natural vulnerabilidad de la vida frente a un accidente, una enfermedad o el deterioro normal de la salud frente al paso de los años. Esta clasificación es hasta cierto punto artificial, las dos precariedades son susceptibles de relacionarse o influirse mutuamente, en el caso de ciertas patologías, lo social por ejemplo afecta la salud. (Le Blanc, 2007).

### **2.1 La precariedad como vulnerabilidad**

En *El Paso* los personajes viven permanentemente en la incertidumbre de lo que va ser el futuro de sus vidas, no solamente por su subsistencia económica, sino también por la falta de seguridad, están inmersos en un contexto en el que la violencia es cada vez más difícil de evadir para todos, no sólo para los más débiles.

La precariedad en contextos de violencia implica desplazamiento y desarraigo. La fonda de Chela es un lugar de tránsito, no solamente para los personajes que se tienen que detener, como les sucede a los pasajeros del taxi, sino también para los músicos; el mismo Obdulio o la hija de Chela no se resignan a quedarse indefinidamente en ese lugar que no les ofrece ninguna oportunidad de mejoramiento de sus vidas. Ese miedo a un futuro que siempre es susceptible de empeorar las condiciones de vida de los personajes, se vuelve un factor que le da estabilidad al status quo, los personajes se ven obligados a aceptar la situación de precariedad que les ofrece Chela porque al fin y al cabo, salir de allí les implica un riesgo que va a desembocar en una situación que puede ser peor, por eso no tienen otra opción que ser sumisos a estas condiciones, después de todo la existencia siempre ha sido difícil para ellos. Los factores económicos afectan su ámbito personal o afectivo, el miedo al futuro los hace cada vez más recelosos, neuróticos, paranoicos. No es un tiempo que se llena con logros o éxitos, se llena de desesperanza. En *El Paso* el tedio parece eterno, sólo la presencia súbita de la muerte o la oportunidad de aliarse con poderosas mafias hace que los personajes se jueguen su futuro. Por momentos la historia parece estancarse pero de un momento a otro las situaciones se transforman dramáticamente, después de la llegada de los dos extraños descubren que están en una trampa en la que la vida empieza a ser precaria por el clima de violencia que comienza a desatarse dentro de la misma fonda.

Una de las mayores riquezas del planteamiento dramático de *El Paso* es la tensión generada gradualmente por la convivencia entre los victimarios y las víctimas. Lo irónico es que los mismos personajes que sufren esa situación límite, son los que la han propiciado, ellos se han acercado a los dos extraños de manera servil, han buscado establecer relación con los dos hombres que tienen una apariencia poco amigable, por el solo hecho de que han llegado en un automóvil costoso que indica que tienen mucho dinero. Para la prostituta, la señora y su amante relacionarse con estos hombres significa la posibilidad de salir de la región en el único auto disponible. Los otros personajes estarán más motivados por su actitud oportunista: para Obdulio los dos hombres significan la posibilidad de salir de un lugar en donde es permanente explotado y maltratado por su condición homosexual. Emiro convencerá a Chela de recibir el dinero de los extraños lo que poco a poco los irá también comprometiendo con la ilegalidad, en el caso de Doris su sueño será quizás encontrar un hombre que la lleve a vivir lejos de la soledad de la cordillera. Pronto la prostituta y Doris se arrepentirán de haber coqueteado con los dos asesinos. Esos instantes de confraternidad en los que las mujeres de alguna manera tratan de seducirlos, serán aborrecidos por ellas cuando se den cuenta la clase de criminales que son los dos hombres. El caso de los dos músicos es diferente, su actitud hacia los dos extraños es la de mantenerse a distancia, la de guardar su dignidad. La precariedad de la vida se irá develando en la medida que los dos extraños empiecen a intimidar de manera violenta al resto de habitantes de la fonda. El encierro de los personajes en un espacio reducido convierte a *El Paso* en una verdadera olla

a presión en la que pasamos del coqueteo con la muerte a ver su verdadero rostro. La vulnerabilidad de los habitantes de la fonda se exagera. Después todos se darán cuenta que para los extraños la muerte es algo cotidiano. Chela y Don Blanco pertenecen al anacronismo de los propietarios tradicionales que corren el riesgo de ser desplazados por los señores de la guerra, a no ser que se plieguen incondicionalmente a sus peticiones.

En *El Paso* la vida es susceptible de ser precaria para todos, incluso para los más violentos, para los que tienen el control de la situación, la prueba es que el más agresivo de los dos extraños es herido por Don Blanco el borracho, una situación en la que todos son vulnerables. Para los espectadores colombianos resulta familiar la imagen de estos personajes, seres anónimos que pueblan las ciudades y los campos del país, su precariedad económica y la búsqueda desesperada de dinero lleva a algunos como Obdulio y Emiro a relacionarse con la ilegalidad de una forma más arriesgada. Sin embargo otros como la señora y su amante por simple azar pueden en un momento dado también exponer sus vidas por el sólo hecho de compartir el espacio de la fonda. Por azar es posible que un personaje que no esté involucrado en negocios turbios o en el conflicto armado como la prostituta, pueda perder su vida por una equivocación o una bala perdida.

Cuando la violencia llegó con más intensidad a la región lo más probable es que se produzca el desplazamiento y la precariedad se convierta en exclusión. Estarán condenados a la errancia y a la imposibilidad de comunicarse por el riesgo que implica hablar

demasiado. La precariedad los congrega en la periferia. Muchos son los desplazados de la tierra por las políticas de estado en alianza de mafiosos, grupos armados y políticos. La precariedad no es un fenómeno que se reduzca a la insatisfacción de las necesidades vitales para la supervivencia, se extiende al ámbito de la falta del disfrute de los derechos sociales que debería garantizar el Estado.

La respuesta a la situación límite de vulnerabilidad es la de tratar de mantener las rutinas de la normalidad como si nada hubiera pasado, a niveles del absurdo, como respuesta desesperada frente al peligro. De esta manera la precariedad de la vida aparece bajo un velo de auto-ocultamiento, situación que devela ya un grado de alienación. El contraste que genera querer encontrar normalidad en medio de la catástrofe, llama la atención por su eficacia dramática. Las rutinas de la normalidad hacen más soportable la situación, perderlas sería aceptar la miseria como un destino suicida. Desde este planteamiento adquiere relevancia el último texto verbal de la pieza, pase lo que pase, así se hayan dado acontecimientos de violencia muy graves, el extraño, pone un fajo de dinero sobre el mostrador de la fonda, dando un golpe dice: “aquí no ha pasado nada” El lugar de las vidas precarias sólo es posible con cierta dignidad en la ficción de la narración.

En el campo colombiano se conjugan historias locales de violencia, incluso familiares, de antecedentes muy antiguos, con dinámicas transnacionales del terror, como sucede con la penetración del narcotráfico y el moderno paramilitarismo. En la fonda de Chela se

redefinen las tramas del poder y del miedo. Si para algunos habitantes de la fonda la posibilidad de ser víctimas o la realidad de haberlo sido se vuelven un factor de angustia permanente, para otros, como los dos extraños la posibilidad de imponer el miedo se constituye en la capacidad de imponer el respeto allí donde todo lo demás es exclusión. En esta lógica de miedo y terror usualmente y por parte de los actores del conflicto la única forma de resolver el duelo por la muerte de sus amigos es por medio de la violencia. La violencia es la mejor manera posible de confirmar la vulnerabilidad de los hombres.

## **2.2 La precariedad de la vida impulsada desde el estado como guerra sucia**

El estreno de la pieza teatral se da en una coyuntura histórica. La guerra sucia llevada a cabo por parte del estado contra sectores progresistas de la sociedad tuvo su clímax con el exterminio, a finales de los años 80 y principios de los 90s. de más de 3000 miembros del partido político Unión Patriótica. Grupo político nacido de las conversaciones de paz entre el gobierno del presidente Betancourt y la guerrilla de las Farc. Este genocidio político de gran escala es lo que Giorgio Agamben denomina como uno de los rasgos de la soberanía no sólo aplicable al Estado totalitario sino al moderno en muchos casos democrático: se dispone de la vida de los ciudadanos de forma criminal acudiendo a los denominados estados de excepción. Invocar la crisis en relación al país significa nombrar más que un estado de excepción, un estado de permanencia, un cíclico retorno de momentos de crisis,

todos ellos marcados por la violencia. Si la crisis se invoca para nombrar un estado de excepción, entonces aquí el estado de excepción es la regla, vivimos el estado de excepción como cotidianidad. Estas circunstancias de precariedad de la vida no son un hecho fortuito y aislado, hacen parte de un complejo engranaje en el que confluyen unos comportamientos que siempre están bordeando el camino de la ilegalidad, frente a un estado carcomido por la impunidad que hace a la justicia casi inoperante. La sociedad colombiana tradicionalmente ha sido permisiva con los señores de la guerra, instituciones como la familia, la escuela y la iglesia no fueron lo suficientemente fuertes para contrarrestar la corrupción y el oportunismo que giran alrededor del mundo del narcotráfico y su alianza con sectores políticos del establecimiento: el estado mafioso. Todo esto sucede en medio de un contexto de heterogeneidad de violencias dispersas y fragmentadas, dirigidas contra los ciudadanos, acentuando un clima de miedo y odio, que ayuda a mantener un statu quo o que contribuye a sectores emergentes de la sociedad a conseguir poder político. Un estado de violencia en el que no es fácil establecer las fronteras entre el terror organizado impuesto con fines políticos y el terror desorganizado de la delincuencia común, el narcotráfico, la corrupción, las pandillas, etc. Lo cierto es que estas dos violencias terminan retro-alimentándose mutuamente, y todos los ciudadanos terminan expuestos a sus efectos. De este modo se estimula el miedo en el ciudadano como objetivo político globalizado en consonancia con políticas llevadas a cabo en otros lugares del mundo como la famosa guerra contra el terrorismo, por ello la insistencia del gobierno

colombiano de cambiar el apelativo de guerrillero a terrorista. Es claro que en varias oportunidades el mismo estado contribuye a esos grados de violencia o convive con ellos de manera negligente. La vida de los personajes de *El Paso* poco importa proteger al Estado, la vida de los ciudadanos se cuida de manera diferencial, aunque todos somos vulnerables hay quienes son más protegidos que otros, hay vidas que no valen nada, no tienen nombre, no tienen rostro, no existen, ejercer la violencia contra estos sujetos no es trascendente, al no haber duelo por ellos su muerte no deja huellas.

La vida real y la narración se conectan de manera orgánica. La pobreza de los personajes de la fonda, que fueron propuestos en las improvisaciones no está muy lejos de la realidad de los actores. En Colombia dedicarse a hacer teatro y sobre todo teatro experimental significa renunciar a tener ingresos económicos aceptables para vivir dignamente. El nuevo teatro colombiano no ha sufrido la censura directa pero tampoco ha recibido apoyo económico del estado. Tradicionalmente los políticos han pensado que es inaceptable que el estado ayude a quienes todo el tiempo en sus obras lo critican, como si el dinero del estado fuera de ellos y no del pueblo colombiano. A la otra fuente de apoyo económico que sería la empresa privada no le interesan esta clase de proyectos. La vida de los personajes de *El Paso* poco importa proteger al Estado, la vida de los ciudadanos se cuida de manera diferencial, aunque todos somos vulnerables hay quienes son más protegidos que otros, hay vidas que no valen nada, no tienen nombre, no tienen rostro, no existen, ejercer la violencia

contra estos sujetos no es trascendente, al no haber duelo por ellos su muerte no deja huellas.

En el caso de los poderosos, la percepción que tenemos de la riqueza en las puestas en escena del nuevo teatro colombiano es doblemente falsa. Es una riqueza de oropel, un vestuario y una utilería, hechos de materiales de reciclaje de la basura, para representar unos personajes mezquinos y decadentes que han acumulado su capital a costa de la pobreza de muchos o de la ilegalidad.

Pero hay otra precariedad que traspasa los límites entre la ficción y la realidad, que es la precariedad de la vida. La sensación de vulnerabilidad que viven los personajes de *El Paso*, no sólo por la presencia de los dos extraños sino también por el clima de violencia que hay en el exterior de la fonda, que es similar al que deben vivir muchos habitantes de ciudades y del campo colombiano donde empezando la noche las gentes tienen que encerrarse en sus casas por el temor a la inseguridad proveniente de grupos armados o de la delincuencia común. En la noche hay pueblos donde la misma policía prefiere encerrarse en sus cuarteles. Vulnerabilidad que vivieron varios actores del grupo La Candelaria cuando fueron amenazados de muerte a finales de los años ochentas por ser simpatizantes de la Unión Patriótica. Como miembros de un grupo de teatro de tendencia izquierdista pertenecen a sectores políticos con acceso restringido en la vida política y social del país. Por ello es tan importante su trabajo en el sentido que su producción artística los hace tener

voz. Los responsables de quitarles la voz a los demás desearían que esa precariedad en la que son sumidos, acabara con la dimensión creativa de la vida de los precarios. Precisamente ahora que escribo este texto aproximadamente 20 años después, reaparece el fantasma de la intimidación al trabajo cultural, en el mes de agosto del año 2011, fueron amenazados con mensajes anónimos por un grupo paramilitar los grupos de teatro que trabajan en una amplia zona popular del sur de Bogotá.

La Candelaria y otros grupos se abren paso para ser escuchados, para dejar un testimonio de la búsqueda de una voz que pueda llegar a un público, da una versión de los hechos que suceden en Colombia, una versión poética con sus distorsiones de lenguaje artístico, extrañas voces que impresionan, a veces voces mueca, voces grito, de una historia desgarradora pero siempre con mucho humor. El reconocimiento de una voz ligada a acciones creativas: El poder de actuar, el poder de reunir la propia vida en un relato. A pesar de sentir que hablamos de una acción hasta cierto punto heroica, hemos de sentir que se trata de una lucha demasiado dura, es descorazonador pensar que para una inmensa mayoría de la población la importancia de nuestro trabajo como el de muchos otros es nula, no lo conocen.

### **2.3 Lo que significa que haya posibilidades de auto-representarse**

El hecho de que haya un movimiento teatral colombiano que pone en escena nuestra historia y las problemáticas actuales más importantes, significa la posibilidad de auto-

representarnos, de hacer el relato de sí mismos, el Nuevo Teatro Colombiano tiene como personajes, a los desplazados por la guerra, a los precarios, a los excluidos, este teatro nos da la posibilidad de auto-representarnos, esto tiene un gran valor, Judith Butler plantea que cuando tenemos esta posibilidad, podemos ser humanizados, esa es la importancia de tener un relato.(Butler, 2006 p.176)

Cuando no tenemos la posibilidad de auto-representarnos a sí mismos corremos más el riesgo de ser deshumanizados en el relato de otros. Es en el campo de la representación en donde se libra la batalla por la humanización o por la deshumanización. Conocer de cerca esos personajes con todas sus virtudes y sus miserias, nos acerca a ellos de una forma más humana y allí está el goce del espectador cuando establece esas relaciones entre la ficción y la realidad.

El llamado Nuevo Teatro Colombiano le hace contrapeso a los mecanismos de poder que refuerzan los medios masivos de comunicación permanentemente en esta política de miedo y guerra regulando lo que puede mostrarse y escucharse, lo que va a percibirse públicamente como real. Hay una anécdota muy dicente que contaba el maestro Enrique Buenaventura, uno de los fundadores del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, cuando estuvieron presentando su pieza “Soldados” en Italia hace varios años, el argumento recreaba una masacre de obreros de las bananeras sucedido en 1928 en la costa Caribe colombiana. Después de la representación el maestro acostumbraba realizar un foro con los

espectadores, momento en el cual el embajador de Colombia en Italia de la época se apresuró a tomar la palabra para aclarar que esos hechos representados no correspondían a la realidad, por supuesto se sintió interpelado por la ficción de la representación. Tradicionalmente los políticos colombianos han sido muy celosos de mostrar una “imagen” positiva del país, que haga contrapeso a las malas noticias que tradicionalmente copan la información sobre Colombia. Es mortificante para los funcionarios del gobierno colombiano en el exterior, ver un teatro que denuncia la vida de los precarios, quieren invisibilizar su tragedia también en la ficción. Casos como el exterminio del partido político Unión Patriótica, ratifican el manejo que se le ha dado a estos muertos: o no son representados, son muertes ignoradas o son representados como hechos aislados ejecutados por asesinos también sin rostro, ocultando que se trata de una operación sistemáticamente organizada y ejecutada por los organismos de seguridad del Estado, hasta hoy realmente no han permitido que la sociedad colombiana haya hecho duelo público por esas víctimas, la prohibición al duelo es otra forma de exclusión muy violenta. La prohibición al duelo como una limitación a la representabilidad.

Como dice Judith Butler:

“La desrealización de la pérdida – la insensibilidad frente al sufrimiento humano y la muerte – se convierte en el mecanismo por medio del cual la deshumanización se lleva a cabo. Dicha desrealización no ocurre ni dentro ni fuera de la imagen, sino a través del marco que contiene a la imagen”. (Ibid, pág. 184)

Las imágenes de *El Paso* en el teatro o en una posible versión cinematográfica construyen una nueva “realidad” que fractura el campo hegemónico de esa otra realidad construida

cuidadosamente. La imagen de la realidad que quiere a toda costa justificar esta guerra que vivimos es pobre por lo esquemática, por lo simplista, por su intensión manipuladora, esta reforzada por la teatralidad del poder, la banalización de la muerte y una campaña de desinformación de la cual hace parte una paralizante avalancha del registro diario de noticias de violencias de diferente naturaleza. La imagen de la realidad que muestra el teatro y el cine puede ser ambigua, no pretenderá ser exhaustiva, ni resolverá categóricamente el origen de esta violencia, siempre expondrá nuevos factores a tener en cuenta, quizás plantee más preguntas que respuestas.

## **2.4 Personajes precarios**

En obras como *El Paso* encontramos personajes intencionalmente precarios, incompletos, sus relaciones no se resuelven con la palabra, se dan también pero sobre todo con los gestos, las miradas, las distancias, las no-relaciones. En algunos momentos parecen imperar los monólogos dichos para ocultar un subtexto de gran tensión. Son personajes sobre los cuales podrían surgir muchas interrogantes, sabemos muy poco de su pasado. Sólo logramos identificar algunos rasgos de su personalidad cuando están en escena para afrontar un conflicto. Porque son los conflictos los que definen más claramente a un personaje en el sentido en que no es la descripción de alguien, sino la actitud que asume en determinadas circunstancias en donde hay unas fuerzas en pugna, en juego. Como pintados por un buen retratista, unos pocos trazos o matices son suficientes para definir un personaje

con fuerza, cosa que puede hacer un dramaturgo, un actor o un poeta para dar sólo unos ejemplos. Esto es posible en el teatro y en el cine.

Como en la obra de Brecht podemos decir que el personaje está atravesado por los conflictos de su época. Lo define más el conflicto presente que su pasado, que no vemos en escena, lo superfluo, lo que es solamente anecdótico debe salir de la fábula, sólo queda lo esencial para el desarrollo de la dramaturgia. Por eso vemos con frecuencia a los personajes mediante saltos en el tiempo cuando están en trance de afrontar momentos de tensión.

Lo provisional o transitorio es considerado un elemento importante de la dramaturgia de Brecht como la contradicción entre un tiempo y otro. Recordemos que estamos asistiendo a la imposición de un nuevo orden en el campo colombiano impulsado por el dinero del narcotráfico, de la mano de la violencia. Si como habíamos planteado la precariedad no permite hacer planes hacia el futuro, es porque las circunstancias hacen que la respuesta a los acontecimientos que nos afectan en nuestra precariedad no hayan sido planificadas, sino que obedezcan a formas transitorias de reaccionar mientras se dan las condiciones para tomar realmente el control de nuestras vidas. Desgraciadamente cuando se está inmerso en la precariedad casi todo el tiempo, esto que podría ser pasajero se vuelve casi permanente. Los personajes de *El Paso* no dejan de soñar con que ese estado de precariedad termine algún día.

### 2.4.1 Lo precario y el carácter cinemático de la realidad física

Tanto el cine como el teatro nos pueden hablar desde lo corpóreo y a través de lo corpóreo hacia lo espiritual, de allí la importancia de la comunicación no verbal en las relaciones humanas, como lo que aflora en la superficie y que habla de fuerzas y conflictos profundos que se manifiestan a través de rasgos o matices que hay que descifrar. Indicios que se presentan por definición en la realidad física como precarios. Con la invención de la fotografía y el perfeccionamiento de la cámara de cine el hombre le ha dado la importancia que merecen a los detalles más pequeños, aparentemente más insignificantes, que en el campo del arte se revelan en determinado momento como trascendentales. Hay aquí una afinidad interesante entre lo efímero y lo precario. Términos que pueden ser tomados en determinados contextos como sinónimos. Podemos decir que el tratamiento de la imagen en *El Paso* sería ejemplar para hacer énfasis en que siendo el cine una extensión del arte de la fotografía tiene la capacidad de destacar el mundo visible que nos rodea. (Kracauer, 1989: p.13) El mundo de una realidad física que a veces por ser tan obvia, no nos detenemos a verla suficientemente, la vida más transitoria, más efímera, los gestos inconscientes, el desgaste de personas y objetos.

Un artista está en la capacidad de explotar esa característica del cine para hacer ficción, lo que inicialmente aparece como un simple registro de la realidad física puede terminar por revelarnos el alma propia de las cosas. De esa manera por ejemplo los objetos hablan de su

propietario. En el caso del deterioro del balde que manipula Obdulio estaríamos hablando de la forma como el hombre descarga su ira sobre los objetos que manipula en su trabajo y que son propiedad de su patrona a la que detesta. Un primer plano de un objeto como éste ayudaría a expresar el hecho de que el uso de los objetos está ligado a los conflictos que padecen los personajes.

Recordemos que Santiago García plantea que los objetos cumplen una función desencadenante en la dramaturgia de la pieza, a través de ellos florecen repentinamente los conflictos que definen a los personajes. Esto sucede con la fotografía del grupo Los Tropical Boys que Emiro descubre en un viejo periódico, por ello nos enteramos que uno de los músicos es prófugo de la justicia. Otro ejemplo de la función desencadenante se observa con el descubrimiento de las armas en las cajas que introducen los extraños a la fonda, lo que precipita el asesinato de Don Blanco. Pocos objetos en un espacio plantean una precariedad de elementos que va ayudar a estructurar una solida dramaturgia en *El Paso*. (García, 1990) Para trabajar los objetos de los que hemos hablado, el cine tiene, a diferencia del teatro, la capacidad de utilizar los primeros planos, la cámara puede detallar un objeto o parte de un cuerpo cuanto le plazca, como sucede en *Hiroshima Mon Amour*, explorando la existencia física. Los objetos y el medio ambiente pueden llegar a adquirir un rol dramático tan importante como un personaje, los espacios exteriores del campo montañoso, la carretera, el invierno, etc. El cine aprovecharía el poder de exploración de la

cámara para conocer ese mundo, sus objetos y esa idiosincrasia de los andes colombianos, porque ese mundo existe y sirvió de inspiración para la creación de la pieza teatral *El Paso*.

El cine es más cine en cuanto tiene la capacidad de mostrarnos a través de fenómenos físicos ramificaciones de acontecimientos emocionales o intelectuales que afloran o se revelan como rasgos físicos que pueden tener una función narrativa, para lograr este objetivo el primerísimo plano es una excelente herramienta que a veces nos lleva a resultados insospechados:

“Cualquier gran plano nos revela formaciones nuevas e insospechadas de la materia: Las texturas de la piel nos recuerdan las fotografías aéreas, los ojos se convierten en lagos o en cráteres volcánicos. Esas imágenes amplían nuestro entorno en un doble sentido: lo agrandan literalmente, y además, al hacerlo rompen la prisión de la realidad convencional, abriéndonos a territorios que, en el mejor de los casos, solo habríamos explorado en sueños” (Walter Benjamin “L’oeuvre d’art á l’époque de sa reproduction mécanisée” Zeitschrift fuer Sozialforschung(París, 1936), vol. V, n. 1, págs. p.59-60)

Todo lo que en cualquier momento podemos considerar como eterno, inamovible, se nos puede revelar a veces insospechadamente como transitorio, la autoridad indiscutible de un padre, el poder absoluto de un imperio, la atracción intensa de una pareja. Los seres, objetos o construcciones más sólidos, fuertes o inamovibles se nos pueden revelar en un momento o con el paso de los años como frágiles o vulnerables, esa transitoriedad que puede ser definida como precariedad en el tiempo es un tema cinematográfico por excelencia.

Lo provisional está ligado al paso del tiempo, Antonio Vitez, habla de la usura en lo temporal cuando plantea que en la escena se muestran los trazos y los ultrajes del tiempo sobre los objetos y los cuerpos (Rancière, 1992: p.143). Y esto es más evidente cuando los personajes viven en la precariedad, por ello no tendría sentido por ejemplo que los objetos que tienen un rol tan importante en *El Paso* fueran nuevos, hay un deterioro visible por el paso del tiempo y el uso que se hace de ellos. El baño, los implementos de aseo de Obdulio, el repuesto del carro del taxista, la ropa de Emiro y los músicos, y su configuración corporal. Personajes y objetos en los que se objetiva el paso del tiempo. Las arrugas y el gestus de rostros que han vivido una vida azarosa, el sudor de la piel que se pega a la tela de una camisa, las abolladuras del balde que utiliza Obdulio para asear el baño son detalles que cobran una dimensión dramática gracias al primerísimo plano cinematográfico, posibilidad expresiva que escapa a las limitaciones del teatro.

A primera vista si uno piensa en la zona rural de un país diría que es un lugar en donde los cambios no se sienten tan rápido como en la ciudades modernas, un lugar en donde algunas costumbres del pasado subsisten con mayor fuerza por su aislamiento respecto a los cambios vertiginosos de la ciudad. Pero no, *El Paso* da cuenta de una realidad, altamente inestable, un mundo en el que muchos valores que se creían eternos, se descubren como transitorios, como modificables.

En la puesta en escena y en el texto escrito de la misma obra, hay una estrecha relación causa-efecto, entre todas las acciones, lo que explica su verosimilitud. El cine hereda esta preocupación del teatro y la sugiere como continuum de la existencia física. Es allí donde pueden llegar las circunstancias incidentales, por minúsculas que sean, a jugar un rol fundamental en la dramaturgia de la pieza teatral o del film, incluyendo el azar y lo fortuito, inevitablemente tenemos que hacer referencia aquí al nivel de las micro acciones de los personajes en el trabajo actoral de *El Paso*.(Garcia,1990:p.11)

Esa realidad física de la cual hacen parte los rostros y los gestos de los hombres es infinita en matices que expresan unas relaciones, unos conflictos, un pasado así éste no sea explícito, recordemos el rico carácter enigmático que puede llegar a tener la expresión facial de un personaje. En *El Paso* los actores en términos generales tienen una actuación discreta, sus gestos y manera de hablar no son exagerados, su apariencia está más cercana a los personajes de la vida real, a los que encontramos en la realidad física que nos circunda, por ello la impresión general de los espectadores que ven la pieza teatral en el sentido de que es muy cinematográfica. El cine busca el efecto cinemático de una realidad no escenificada, creando una ficción que tenga mucho de fragmentaria y fortuita. Si la fotografía y el cine exaltan la realidad física del mundo, es porque se detienen en múltiples detalles de la naturaleza, el registro de eventos del azar, el amor por las texturas o el

aspecto de los materiales y las necesidades del hombre, todos estos elementos característicos del realismo.

Como bien lo explica Kracauer la esencia del teatro es la representación de las relaciones humanas de unos personajes, todo el trabajo se concentra en ellos, la escena teatral puede reproducir los espacios reales de manera más o menos verosímil, en general el decorado está destinado a realzar la importancia del personaje. (Kracauer,1989: p.132) La puesta en escena de *El Paso* no es la excepción, su planteamiento, dado por la sensación de encierro que sufren los personajes que deben permanecer en la fonda de Chela, refuerza este carácter, la pieza se desarrolla en ellos y por ellos.

Kracauer divide al cine en dos grandes tendencias, la realista y la formativa, (Ibíd, p.19) a primera vista, si hablamos de llevar al cine una puesta en escena teatral, estaríamos cargando un lastre de teatralidad que se manifiesta en múltiples rasgos: planteamiento espacio-temporal, gestos y actitudes corporales de los actores, canciones, etc. La maestría de muchos directores de cine está en utilizar la precariedad y la ambigüedad de unos pocos elementos de la realidad física para narrarnos una historia. El cine puede acentuar el carácter formativo de la versión cinematográfica cuando asume abiertamente la teatralidad conservando algunos de estos rasgos como sucede con algunos filmes de Fellini, Lars Von Trier, Carlos Saura o Ettore Scola.

Pero también existe la vía de buscar un equilibrio entre las dos tendencias cinematográficas: la realista que privilegia la función de registro para captar el dinamismo de la vida, el movimiento, la naturaleza y la formativa que en su relación de intermedialidad frente al teatro privilegia la construcción del relato a pesar de lo irreconciliables que puedan parecer. Tradicionalmente la propuesta actoral del cine busca un efecto de realidad lo más convincente posible con siluetas, actitudes y gestos naturales acordes al realismo buscado para llegar a la representación de un flujo de la vida sirviéndose del registro de fenómenos físicos y naturales que ayuden a construir un continuum dramático.

## **2.5 Referencia al método de las Acciones Físicas**

En *El Paso* se develan fragmentos de un continuum mental a través de las tensiones que se dan entre la palabra y el cuerpo, entre la potencia y el acto de los personajes, pero ese continuum mental es muy incipiente porque lo que es muy claro para el grupo “La Candelaria” es que esta pieza no pretende el desarrollo de una categoría tan trascendental como la del personaje, sino el de un teatro que privilegia la situación. El trabajo de los actores está condicionado por una concepción que llamamos de las acciones físicas y que proviene de los últimas teorías de Stanislavski en las que invierte su proceso inicial de construir el personaje desde las vivencias o la memoria emotiva del actor para proponer más bien inspirarse en las “acciones físicas” de los personajes como punto de partida. Ya

no pasamos del interior al exterior (de los sentimientos a las acciones) sino del exterior al interior (de las acciones al sentimiento). Este camino re-significa para los actores todo lo que tiene que ver con la realidad física que concierne al personaje, en otras palabras, obliga a los actores a conectarse íntimamente con la realidad física de su cuerpo y su entorno (Duque,1984). Lo interesante de esto es que para hacer una puesta en escena eminente formalista, los actores se inspiran en la realidad de las acciones físicas, proceso cinematográfico por excelencia. Desde este punto de vista se plantea iniciar el proceso de creación del personaje a partir de las acciones físicas que están explícita o implícitamente planteadas en el texto literario escrito por el dramaturgo. Pero en el caso de *El Paso* no hubo un texto literario anticipadamente escrito, recordemos que las improvisaciones de los actores en gran parte definieron la dramaturgia de la pieza y que el texto verbal nació en su mayor parte en relación con las acciones de los personajes. Esta tendencia supone también una relación muy particular con el texto verbal: en un momento del proceso se suprime su utilización, sólo se le trabaja como monólogo interior o lo que nosotros llamamos subtexto, pensamientos o sentimientos relacionados íntimamente con las acciones físicas. Este continuum interior que se va construyendo hace parte de la necesaria tensión entre la potencia y el acto.

Otro aspecto de la realidad física que trabajan los personajes en escena tiene que ver con el uso del espacio como territorio, esto es muy marcado en el caso de los dos extraños. Desde

que estos hombres entran a la fonda empezamos a ver una apropiación del espacio por parte de ellos, hasta el punto en que la utilizan transitoriamente como centro de operaciones de sus negocios ilícitos. Pero hay también otras formas más sutiles del manejo del espacio, que tienen que ver con el micro-espacio de cada personaje, lo que los estudiosos de la comunicación no verbal llaman la burbuja: Doris la hija de Chela rechaza violentamente la invitación a bailar de su padrastro Emiro de quien percibe una actitud morbosa, la cercanía del hombre a una distancia íntima la enerva. Cuando ya hay una partitura de acciones físicas no verbales ligadas a un subtexto, entonces se entra a elaborar una partitura de acciones físicas verbales tomando como punto de partida el susurro, en la puesta en escena teatral de *El Paso*, algunos susurros que improvisaron los actores se aprovecharon como textos verbales definitivos del montaje. Como bien lo dice el mismo título del libro de Kracauer, el cine es la redención de la realidad, en el último capítulo de ese texto se hace una citación a Charles Dekeukeleire en su obra *Le cinéma et la pensée* “si los sentidos ejercen una influencia en nuestra vida espiritual, el cine se convierte en un poderoso fermento de espiritualidad al aumentar el número y la calidad de nuestras percepciones sensoriales” (Kracauer, p.378). Pienso que la realidad es siempre precaria si de reconstruir un continuum mental se trata, ya que son regiones a las que no tenemos acceso por completo, las aproximaciones que lo pretenden reconstruir deben afrontar la rica ambigüedad de materiales significantes como la comunicación no verbal.

A través de la creación del personaje en el cine y el teatro recorreremos los caminos movedizos y contradictorios del alma humana a partir de datos siempre insuficientes que nos da la realidad física, podremos decir sobre la puesta en escena:

“en lugar de introducir en el mundo un principio de racionalidad, ilumina la irracionalidad que se mueve en sus profundidades, lo cual es una manera de exorcizarla, de comprenderla, de hacer que su influjo sirva a la vida, o de gastar metafóricamente su energía”.(Abirached, 1994: p.30)

**CAPITULO 3. ¿ES POSIBLE IDENTIFICAR UNA FÁBULA FUERA DEL MEDIO DENTRO DEL CUAL ADQUIERE FORMA? LA FÁBULA DE “EL PASO”**

Después de estar en contacto con el teatro y el cine durante varios años, siempre que veo una presentación de danza contemporánea o danza-teatro tengo la dificultad de asimilar la obra porque termino buscando, con la fuerza de un instinto, un hilo conductor o algún tipo de asociación, que me permita reconstruir una historia en la lectura. Lo mismo me sucede cuando veo como espectador una pieza de teatro antropológico. Entiendo que son puestas en escena que privilegian el carácter lúdico o ritual que también tiene el teatro. Con la obra teatral *El Paso* no sucede lo mismo, porque es muy claro que se nos cuenta una historia privilegiando el aspecto narrativo en la puesta en escena. Podemos suponer que una de las preocupaciones del grupo de La Candelaria en su proceso de investigación – creación fue que los espectadores pudieran reconstruir claramente una fábula en su lectura. Los materiales teóricos resultado de ese proceso y la misma puesta en escena son un referente para la escritura de este trabajo que podría ser a su vez parte de un nuevo proceso de investigación-creación. La fábula puede ser tenida en cuenta como la instancia inicial a partir de la cual reflexionaremos sobre un posible proceso de intermedialidad, de lo teatral a lo cinematográfico. Los formalistas rusos plantean que ella puede abstraerse de la mediación que la encarna o que le da vida. La fábula como núcleo de acciones vistas de

manera independiente de las técnicas narrativas propias del medio de expresión que en éste caso es el de la puesta en escena teatral. Retomamos la definición que da Tomachevski:

« On appelle [fabula] l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre. La [fabula] pourrait être exposée d'une manière pragmatique, suivant l'ordre naturel, à savoir l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'œuvre » (Todorov, 1965, pág. 268)

¿Es posible identificar una fábula fuera del medio dentro del cual adquiere forma? Como espectador puedo reconstruir la fábula en mi lectura partiendo de su expresión en el medio. Si estamos inmersos en un proceso de intermedialidad provendrá de la lectura que hagamos del primer medio. En el teatro ese medio es la acción, la tensión que desarrolla el conflicto a través del cual se construye una cadena de acontecimientos. Pero como vimos no siempre la fábula es un presupuesto claro desde el inicio de un proceso de creación como el nuestro, sin embargo no sólo será una necesidad a tenerse en cuenta por la coherencia que exige un relato aristotélico sino también por exigencia del público ansioso siempre de encontrar una historia comprensible en la escena. ¿Así como el narrador se transformó en actor cuando dejó de contar para representar, por qué no podríamos hacer el proceso inverso, pasando de la simulación de la actuación a la narración oral o escrita? Se dirá entonces que la oralidad o la escritura son igualmente otros medios que habita la fábula. Para un proceso de creación audiovisual o teatral esa abstracción será de todas maneras una especie de matriz guía reconocible más o menos según la intensidad del creador o las limitaciones del nuevo medio.

Tanto en el teatro como en el cine de ficción el relato por lo general se estructura a partir de unas secuencias de acontecimientos que estructuran la historia y que van ayudando a configurar los personajes a través de las acciones. Tendremos en cuenta que la fábula de *El Paso* nació de un proceso de dramaturgia colectiva, en el que el aporte de los actores mediante improvisaciones y visiones imaginarias fue definitivo. No es el caso de una fábula que se origina de una mediación literaria ni de la tradición oral, como ha sucedido en otros procesos de creación en los que he participado. Partimos de una imagen teatral efímera pero trascendente por sus relaciones con la realidad colombiana. La puesta en escena es un organismo vivo que nace de una relación con la realidad y vuelve a ella en su comunicación con los espectadores. Contamos con dos versiones de la fábula que aunque se identifican en cuanto son una descripción básica de los acontecimientos suficientes e indispensables de la historia mostrados en orden cronológico y en una relación causa efecto, nos dan una visión que se complementa recíprocamente. En la primera versión es mucho más claro el trasfondo conflictual e histórico. La encontramos en el trabajo del investigador social Gonzalo Arcila Ramírez, que hace una reseña de *El Paso* como una imagen teatral compleja de la que deduce una fábula con un tono conceptual:

“En un lugar tocado por el olvido, la falla mecánica de un vehículo, reúne unos personajes que huyen o regresan y otros personajes que registran el retorno cíclico de ese movimiento. Pero a estos personajes incorporados orgánicamente a la reproducción de la vida como está dada, se suman otros personajes inesperados. Estos introducen principios organizadores de un nuevo orden y disolventes del orden viejo. Los forasteros traen la lógica de un proceso de acumulación de riqueza que tiene en la violencia sin límite su mecanismo mayor”. (Arcila 1992: p.116)

Esta fábula nos enseña a conocernos un poco más a si mismos, y constituye un ejemplo elocuente de cómo la función narrativa - en este caso teatral -contribuye a construir identidad como dice Ricoeur a partir de “la intersección entre el tiempo histórico y el tiempo de la ficción” (Ricoeur, 1999). Ello explica la reacción del público al ver la pieza de teatro, había un impresión general en el sentido que allí estaba retratado nuestro país en una dimensión temporal que no era extraña para ningun colombiano. En escena estaban las historias de vida de unos personajes cercanos a nuestra idiosincracia más por sus defectos, que por sus virtudes. Aunque en 1988, año en que se estrenó la obra las consecuencias de un nuevo orden social que se estaría gestando en el campo colombiano por cuenta de una violencia financiada por el narcotráfico solo se intuían, sí había una conciencia colectiva de lo difícil que podría ser para la sociedad colombiana conciliar su deseo de salir de la pobreza con la tentación de entrar al negocio del narcotráfico.

La segunda versión de la fábula proviene directamente de la puesta en escena, describe una serie de acciones físicas que realizan los personajes. Muchos de los aspectos esenciales del desarrollo de la historia se perciben a través de las conducta no verbal, el clima de miedo no permite a los personajes expresar libremente lo que sienten. También dentro de la fábula que describimos a continuación, **se subrayan** algunas frases que hacen referencia a lugares o espacios externos que en el teatro son solamente sugeridos, pero que en una versión cinematográfica son susceptibles de ser mostrados. La mediación audiovisual da la

posibilidad de llegar a otros espacios imaginarios que el teatro solo puede mostrar indirectamente. Lugares exteriores a donde se desplazan los personajes o espacios imaginarios que hacen parte del contexto de la historia.

## I

En una fonda ubicada en un cruce de caminos en los Andes, Chela la propietaria del negocio, discute con Emigro su esposo amancebado, por un insignificante descuadre en la contabilidad. El hombre amenaza con irse pero en realidad no tiene donde. Llega un grupo de viajeros que se ven forzados a quedarse indefinidamente porque el taxi en el que venían se ha varado, son: el taxista, una prostituta y una pareja conformada por una esposa infiel y su amante. Emiro y el taxista discuten sobre las posibles causas del daño del taxi. Chela dicta una carta a su hija Doris que habla del estado de zozobra de la región. Cuando la señora viajera entra al baño sale corriendo a punto de vomitarse porque lo encuentra muy sucio, esto provoca el llamado de atención de Obdulio, el aseo, por parte de Chela.

## II

Llegan dos extraños en un automóvil lujoso, sucesivamente, Don Blanco, el propietario de tierras más rico del lugar y cliente habitual de la fonda, el amante y Emiro intentan entablar conversación pero son ignorados por completo por los dos hombres, que también se niegan a la petición de ayudar a desvarar el taxi. Cuando Obdulio le lleva un maletín que el

extraño dos ha olvidado en el baño, este reacciona violentamente, el extraño uno lo reprende y pide disculpas dándole dinero a Obdulio.

Dos músicos que permanecen en el lugar empiezan a tocar una alegre canción, la prostituta saca a bailar a uno de los extraños. Emiro, Obdulio y el taxista salen a ver el taxi para ver si es posible arreglarlo. Cuando regresan, el taxista que es evangélico, empieza a leer un texto de la Biblia para darle buen ejemplo a la prostituta.

Don Blanco ya ebrio, escapa de ahogarse con una espina de la sopa, todos corren a socorrerlo menos los dos extraños. Suena un disparo a lo lejos, los extraños se preparan para salir, Don Blanco se recupera sorprendentemente, los viajeros le piden a los dos hombres que los lleven en su carro pero ellos se niegan y salen.

### III

Doris que había pedido a uno de los extraños que la llevaran, sale con su ropa demasiado tarde cuando los hombres ya han partido. El músico 2 su enamorado platónico le entrega una carta de amor, la joven sorprendida reacciona con una carcajada. Chela le liquida a Obdulio sólo \$ 150 pesos de salario por los descuentos que le ha hecho, el joven se traga las palabras de la rabia, ella le ordena además limpiar la cama del perro para humillarlo. Chela continúa dictando la carta a Doris. La señora le arrebató su cartera al amante cuando este iba a pagar un trago de licor que ha pedido.

Emigro lee en voz alta algunas noticias en un periódico viejo y encuentra una foto del grupo de música: *Los Tropical Boys*. El músico 1 recuerda emocionado su permanencia en ese famoso grupo. Obdulio le daña la celebración cuando sugiere que ha abandonado el grupo por deudas con la justicia. Chela continúa dictando la carta. La prostituta recuerda la canción del pirulin pin pon, los músicos la tocan. Bailan.

#### IV

Los extraños regresan, uno de ellos carga una caja de madera pesada. Cuentan que el puente fue dinamitado. Pagan a Chela un dinero para que les deje guardar unas pesadas cajas en la fonda, empiezan a meterlas, Chela protesta, no pensó que fueran tantas. El perro ladra afuera, el extraño 2 nervioso saca su revolver, después le dan otro dinero a Chela para guardar el carro casi dentro de la misma taberna. La prostituta preocupada les dice a los otros viajeros que lo mejor es irse, la señora la va a seguir pero el amante la retiene, la prostituta se va.

Don blanco ya ebrio envía a los extraños dos tragos de licor con Obdulio a pesar de que sabe que estos no toman, los hombres rechazan la invitación y Don Blanco insiste esta vez con una botella. Los extraños que se sienten provocados botan el licor de la botella en presencia de todos, Don blanco se va a enfrentar a los dos hombres, el momento de tensión

es roto cuando llega la prostituta completamente mojada por la lluvia, ha perdido el mercado que llevaba a su madre. Todos ríen. Chela dicta el final de la carta.

El perro empieza a ladrar de nuevo, Obdulio no lo puede callar, el extraño 2 sale y lo mata de un disparo. Consternación en el lugar, Chela protesta dejando caer una de las cajas que los hombres habían guardado, el extraño 1 se disculpa y recrimina a su compañero, indemniza a Chela con un dinero a través de Emiro.

El músico 1 descubre en la caja caída unas balas, alarmado se las muestra a Emiro y a Chela, corren a avisar a Don blanco, que reclama a los extraños mostrándoles las balas que han encontrado. Los hombres reaccionan violentamente sacando sus revólveres, salen al exterior de la fonda a batirse en duelo.

En el interior han quedado el amante y la señora, este intenta sacarla del lugar, ella lo rechaza histérica. El taxista lee un pasaje del apocalipsis. Suenan dos disparos afuera, regresan los dos extraños armados, uno de ellos tiene una herida en el brazo. El extraño 1 exige a Chela que le lleve unas vendas y agua, llega Emiro de afuera, afectado por la muerte de Don Blanco.

Sonido de un helicóptero, llega un hombre vestido de negro, le entrega un maletín a uno de los extraños y empiezan a sacar las cajas de la taberna, con la ayuda de Emiro y Obdulio. Parte el helicóptero. Los hombres se van a ir, Obdulio los sigue, uno de ellos intenta

llevarse a Doris pero ella se niega a ir con ellos. El extraño 1 antes de partir deja un fajo de billetes sobre el mostrador de la fonda diciendo: ¡Aquí no ha pasado nada!

La puesta en escena desarrolla la construcción de una cotidianidad de los personajes. Esto dificulta la escritura de una fábula que tradicionalmente incluye solo los hechos trascendentales, por estar generalmente ligados a expresiones verbales que inciden sobre el curso de los acontecimientos. En este caso ¿cuáles micro acciones físicas de los personajes serían las indispensables para el desarrollo de la historia, si la gran mayoría parecen ser acontecimientos que no tienen mucha trascendencia? En varios pasajes de la puesta en escena es evidente que bajo las acciones que a primera vista no tienen nada de trascendental, se mueven conflictos que estallan cuando ya no es posible ocultarlos. Muchos de los diálogos encubren tensiones que se manifiestan en el plano de lo no verbal. Recordemos que lo no verbal suele filtrar gestos que son significativos a pesar que a primera vista no parecen tener mucha importancia. El hecho de que no vayan acompañados de textos verbales no quiere decir que no sean importantes para la comunicación. Por el contrario a veces el silencio los hace más elocuentes. Como lo plantea Gaudreault la fábula encontrará una resistencia para encarnarse en un nuevo medio, el cinematográfico. Esto sucede a pesar de la afinidad de los dos medios en cuestión. La dificultad de construir un nuevo relato se acrecienta cuando se tiene la idea de hacer una versión con cierta autonomía cinematográfica, es decir no tan cercana al teatro filmado, en el que nos atenemos solo al

registro de la obra en el escenario teatral. Las limitaciones que impone un nuevo medio en un proceso artístico deben ser vistas como un desafío a la creatividad en el que hay que reconocer las posibilidades y las limitaciones expresivas del nuevo lenguaje. Esto implica cierto conocimiento del nuevo medio y un nivel de experimentación en el que con frecuencia está presente tanto la rigurosidad como el azar.

El sujet (tema en español) sería el equivalente de la fábula en tanto que mediatizada en el lenguaje cinematográfico. En este caso el sujet-estructura vendría a ser configurado en términos específicos del lenguaje cinematográfico, por ejemplo el manejo de las elipsis, el uso de la música, el montaje, solo para mencionar algunos elementos propios del cine. El problema en adelante será no sólo lo que se cuenta (fábula) sino cómo se cuenta. Podemos escoger la opción de que aunque haciendo una versión cinematográfica de la fábula de *El Paso*, decidamos conservar ciertas características de la puesta en escena teatral tratadas con los medios expresivos del cine. Como ha ocurrido con otros ejercicios de intermedialidad en los que he participado, por diferentes que sean el relato punto de partida y el relato resultante con frecuencia se reconoce de manera diáfana la fábula que subyace en los dos.

## **3.1. Algunas características cinematográficas de “El Paso”**

### **3.1.1. La Duración**

La historia sucede en un lapso aproximado de 24 horas. Comienza un amanecer cuando Don Blanco ha pasado la noche bebiendo y Chela sale de la trastienda a empezar labores en un nuevo día. De allí en adelante se suceden todas las situaciones de una manera progresiva en el tiempo, hacia el final de la historia uno de los extraños entra al baño con toalla y cepillo de dientes, lo que hace suponer que incluso podría haber transcurrido una noche entera.

### **3.1.2. Pausas**

Hay largas pausas en las que hay una música de foso mientras se suceden situaciones que prescindan de un texto verbal diáfano. Esto da un ritmo a la pieza de montaje cinematográfico.

### **3.1.3. La relación con los objetos**

Los objetos presentes en la puesta en escena son los indispensables y suficientes para contar la historia y su utilización revela siempre un sentido especial, se habla del “objeto desencadenante” (García,1990: p.27). La verdad de la escena sale a flote a través de la relación que los personajes establecen a través de un objeto que aparentemente era anecdótico.

### **3.1.4 El lenguaje verbal**

Desde el inicio del proceso las primeras improvisaciones que realizaron los actores tuvieron como denominador común la utilización de muchos textos en forma de murmullo, otros son pronunciados en forma de refunfuño como es el caso de Emiro.

La primera razón es argumental: son dichos de esa manera para que los otros personajes no los escuchen, como sucede con los diálogos que hay entre la señora y su amante. En otros casos son pronunciados al mismo tiempo que los músicos cantan una canción o suena la música operática; éste rasgo de la pieza le da un carácter especial a la puesta en escena, como un mundo en el que no conviene hablar muy alto y en donde cada palabra que diga un personaje puede ser usada en su contra, donde muchos tiene cosas que ocultar, o como dice Nicolás Buenaventura “ Es el lenguaje de la incomunicación de un pueblo que, con la “violencia” está aprendiendo a desh hablar o a hablar por señas” (Garcia,1990:p.11). Estas características contribuyen a modelar un libreto escrito más para ser visto que para ser leído.

### **3.1.5. El subtexto**

En la pieza teatral adquiere gran importancia la relación entre lo percibido y lo nombrado, con frecuencia las palabras tratan de ignorar las tensiones que se manifiestan en el nivel no verbal, que son evidentes en algunos momentos pero que no siempre son nombradas. Es común encontrar en la obra una contradicción o desfase entre lo dicho y

lo expresado a nivel no verbal, los gestos, las posturas, las miradas, las distancias entre los personajes no ilustran lo que dicen las palabras, van mucho más allá. Nos hablan del miedo, de la impotencia, del deseo, de muchos sentimientos que los personajes no se atreven a decir o aceptar.

### **3.1.6. El contexto**

La dictada de la carta enmarca la historia en un contexto de violencia que termina por afectar a todos los personajes, y sugiere además unos acontecimientos anteriores como el asesinato del esposo de Chela y varios otros crímenes colectivos. La carta sirve de testimonio de una época, de unas situaciones sugeridas. Una manera de hablar de unos acontecimientos sin mostrarlos directamente.

### **3.1.7. Otros espacios imaginarios**

El espacio teatral de la puesta en escena supone otros espacios imaginarios interiores como la trastienda, el baño y la cama del perro. Y otros espacios exteriores como las carreteras donde se encuentra varado el taxi, el puente que han dinamitado, el camino por el cual intenta huir la prostituta y el exterior de la fonda donde se desarrolla el duelo final. En varias oportunidades los personajes sugieren el tránsito por estos espacios:

- Emiro al igual que Chela, Doris y Obdulio entran y salen en varias oportunidades de la trastienda. (Interior de la tienda que es utilizado como bodega o que comunica con otros interiores de la fonda).
- El baño que es utilizado por varios personajes.
- Llegada del exterior de los viajeros del taxi varado. Caminando un trayecto de la carretera bajo la lluvia.
- Salida al exterior de la señora y su amante, regresan un poco mojados.
- Llegada de los extraños en su automóvil.
- Emiro, Obdulio y el taxista salen hacia la carretera a ver el taxi varado para ver si hay posibilidades de repararlo.
- Los dos extraños salen para regresar con las cajas de armas, cuentan que el puente de la carretera fue dinamitado.
- Salida de la prostituta a la carretera cuando ve que la situación se está tornando muy tensionante, al rato regresa mojada por la lluvia, contando que ha perdido el mercado que llevaba a su madre.
- El extraño 2 sale al exterior y mata el perro.
- Salida de los personajes al exterior del establecimiento para el duelo de Don blanco y los dos extraños. Muerte de Don blanco.

### **3.1.8. El encierro**

La fonda se convierte en un laboratorio donde unos personajes encerrados van a compartir una situación límite. La fuerza dramática está concentrada en ese sólo espacio donde unas acciones mínimas van a dar cuenta de acontecimientos sociales trascendentales. ¿Cómo mantener ese carácter para que en una posible adaptación no se vaya a dispersar la puesta en escena en una cantidad de espacios que vayan a debilitar la tensión lograda con el encierro de los personajes? Esto nos llevará a reflexionar sobre la naturaleza de los espacios en los dos medios.

Estas características ya nos sugieren algunas posibilidades de adaptación de la pieza, un ejemplo de intermedialidad que aunque reivindique la autonomía de la versión cinematográfica, no borre totalmente sus rasgos de teatralidad. En ello estaría su originalidad. Es común encontrar otros casos de intermedialidad originados en novelas, cuentos u obras de literatura teatral en los que el peso de los diálogos ahoga la puesta en escena, este es diferente, el punto de partida es una cuidadosa trama de acciones no verbales y diálogos cortos.

## **CAPITULO 4. EL FUERA DE CAMPO**

### **4.1 El fuera de campo teatral y cinematográfico**

La relación de intermedialidad que exploramos entre teatro y cine estimula una reflexión sobre la naturaleza de los dos fuera de campo, que cumplen en líneas generales la misma función y que establecen con el espectador un tipo de relación análoga pero que están hechos de materias significantes diferentes.

Teniendo en cuenta que el espacio escénico es el lugar donde se desarrolla la *acción teatral* tenemos que incluir el factor tiempo, una dimensión espacio-temporal en la que transcurre la puesta en escena, no hablamos del espacio arquitectónico, sino del espacio virtual creado por la representación, muy determinado por la acción teatral especialmente en las puestas en escena en las que casi no hay escenografía. La manera como el actor maneje su cuerpo y los pocos objetos a utilizar, nos puede transportar de manera súbita de un espacio a otro. En el caso de *El Paso* utilizamos la concepción aristotélica del *espacio dramático* entendido como unidad espacio-temporal que subsiste a lo largo de todo el relato (García, 2006). Un solo espacio: el de la fonda. Un solo tiempo: una jornada a lo largo de la cual se sugieren pequeñas elipsis. Dos dimensiones que no se rompen en todo el desarrollo del relato. Caso diferente al *espacio épico* del teatro de Bertolt Brecht, que en muchas de sus piezas rompe deliberadamente la unidad espacio-temporal para entregarnos un relato compuesto por episodios independientes. La relación que el espectador establezca entre

estos cuadros hace parte del efecto de distanciamiento planteado por Brecht, como una forma de desviar la atención del público no tanto sobre los hechos mismos sino también sobre sus causas históricas.

Podemos establecer una homología entre el campo y el fuera de campo cinematográficos con el espacio teatral: el primero corresponde al espacio escénico con el que el público establece una relación visual directa y el segundo un espacio doblemente imaginario en el que se sugieren acciones o situaciones que no alcanzamos a ver de manera completa y que correspondería al fuera de campo teatral de la tras-escena o los confines del escenario de donde provienen algunos efectos sonoros o de iluminación, y textos de personajes que no vemos pero si escuchamos. Gran impacto entre el público causaban en la representación de las tragedias griegas la llegada de personajes describiendo guerras y otras acciones violentas sin necesidad de entrar a representarlas directamente. Innumerables son los ejemplos en el teatro isabelino en los que una batalla de grandes ejércitos es sugerida por la sola presencia en escena de unos cuantos militares.

La puesta en escena de *El Paso* ha escogido la opción de desarrollar las escenas más violentas de la historia en espacios fuera de campo, como sucede con la muerte del perro y Don Blanco. El hecho de no mostrar directamente las escenas violentas es una opción muy brechtiana en el sentido que no busca exclusivamente conmover al espectador con las acciones más dramáticas, evitando cualquier riesgo de caer en una catarsis, sino más bien

hacer énfasis en las causas de los conflictos y en las consecuencias de los acontecimientos para incitar al espectador a reflexionar, presentando las relaciones humanas no como inmodificables o eternas sino como transformables por el hombre. Con frecuencia el cine y a veces el mismo teatro se quedan solo en la recreación de las acciones sangrientas.

Si la verdadera imagen teatral no es solamente la concreta que vemos en el escenario sino también la que se construye en la mente de cada espectador en su lectura, podemos decir de la imagen fuera de campo que es sugerida en la escena y que es reconstruida casi en su totalidad por cada espectador le exige un alto grado de participación. Las pistas o indicios a partir de los cuales el espectador tiene que construir su imagen fuera de campo pueden tener un alto grado de ambigüedad, como podría suceder con el manejo de sonidos no fácilmente identificables. Esto supone que la lectura implica para el espectador un trabajo en el que se pone a prueba el problema de la coherencia del relato considerando el tejido de relaciones de la dramaturgia.

En el cine la articulación espacio-temporal se materializa en la configuración de los planos y en el montaje. Aunque el espacio es tradicionalmente más realista que en el teatro, la acción es la que sigue determinando la existencia de dos espacios: el campo que está constituido por todo lo que vemos en la pantalla (Burch, 2004: p.26) y el fuera de campo otro espacio imaginario al que se hace referencia indirectamente desde el campo mismo. La forma más común de la presencia del fuera de campo se establece cuando un personaje sale

o entra al campo por los bordes del encuadre: el borde derecho, el borde izquierdo, el inferior, el superior y el que se sitúa tras la escenografía, cuando un personaje entra a escena por una puerta, por ejemplo. Todos estos fuera de campo son susceptibles de ser utilizados en el teatro. Habría una sexta opción que sería la del espacio detrás de la cámara que en el caso del teatro podría asimilarse a la entrada de los personajes por medio del público si hacemos la equivalencia entre la mirada de los espectadores y la de la cámara. Este último caso de fuera de campo implica una opción problemática para el teatro naturalista que divide radicalmente el espacio de la ficción del espacio del público por medio de una cuarta pared imaginaria.

Además de las entradas o salidas hay otras acciones que determinan el espacio fuera de campo, es *la mirada off* de los personajes muy utilizada en las secuencias plano-contraplano. El tercer tipo de fuera de campo propuesto por Burch equivaldría a planos fijos y mudos en los que se observan partes de un cuerpo dejando al espectador el trabajo de imaginar el resto de cuerpo que no vemos completamente. En estas dos últimas variables el cine empieza a tomar una distancia considerable respecto a las posibilidades del teatro, la capacidad que tiene la cámara de dividir el espacio teatral hasta llegar a múltiples planos medios, primeros planos e insertos, la movilidad de la cámara respecto a la mirada estática del espectador teatral permiten la existencia de un fuera de campo maleable de gran potencial narrativo.

El libro de Chion, *El sonido en el cine* da una explicación de la estructura de appel, que consiste en el encadenamiento de planos sucesivos en los que si en un plano A se hace una pregunta, se espera una respuesta en el plano B, si en el plano A alguien mira, en el plano B veremos a la persona observada. La estructura de appel es muy utilizada en el plano – contra plano, el caso del fuera de campo teatral sería particular en el sentido en que no hay plano B de respuesta, sólo ella se da a nivel sonoro, de esta manera lo que estamos viendo después es la realimentación de la pregunta del plano A, por la respuesta sólo a nivel sonoro que se escucha.

Podemos establecer una relación entre el fuera de campo teatral y la precariedad, una de las características del fuera de campo es precisamente el desafío que impone al espectador hacerse una imagen de una acción que transcurre fuera del espacio del escenario a partir de pocos elementos sugeridos en la escena. En *El Paso* los efectos acústicos que provienen del fuera de campo no tienen un carácter accesorio en la dramaturgia de la pieza, son esenciales para su desarrollo: por los disparos nos enteramos que alguien ha muerto, el sonido de un motor anuncia la llegada de los extraños, el arribo del helicóptero deja ver las proporciones del negocio de las armas. Aunque la utilización del fuera de campo teatral puede atribuirse en principio a su limitación espacial, también podemos pensar que es una limitación que adquiere un sentido positivo, sugerir las acciones puede ser más interesante que mostrarlas directamente, lo que podría pensarse como una debilidad del relato se

transforma en riqueza al constatar que la tensión producida desde el fuera de campo es cada vez mayor. Una de las formas en que la precariedad puede transitar de lo teatral a lo cinematográfico tendría que ver con la utilización del fuera de campo como dispositivo de gran valor narrativo.

El fuera de campo cinematográfico estaría dado en buena parte por la realidad física del medio ambiente exterior a la fonda, si en el interior sabemos que el lenguaje verbal es reducido, en el fuera de campo de la fonda que son los exteriores de la carretera y las montañas podría ser casi inexistente, con muy pocos diálogos, la carretera llena de lodo, los accidentes geográficos y la soledad de las montañas sugieren la precariedad de la vida en la región. Esto para seguir concentrando el drama de la historia en el interior, ejerciendo una presión dramática de afuera hacia adentro. Si una de las riquezas del planteamiento dramático, ya lo hemos dicho proviene de la sensación de encierro, se trataría de conservarlo en el cine, pero sin renunciar a mostrar los exteriores con una función altamente dramática.

Si relacionamos los exteriores de la fonda con la Focalización Interna que implica que los personajes y los espectadores comparten la sensación de peligro que en cualquier momento puede provenir del fuera de campo de los exteriores, entonces podríamos plantear que esta situación hace extremadamente vulnerables a los personajes produciendo un efecto intensamente dramático entre los espectadores por la precariedad de la información sobre lo

que verdaderamente pasa en la región, todo parece indicar que es más seguro estar dentro de la fonda que fuera de ella. Lo que viene a mostrarnos el desenlace de la historia con el crimen de Don Blanco es que el verdadero peligro estaba realmente dentro de la fonda. El peligro de muerte proviene en este caso no de lo desconocido de los exteriores, allí sólo van a encontrar soledad, el verdadero peligro provendrá de lo conocido: los dos extraños.

En el teatro como en el cine la utilización sostenida del fuera de campo con cierta intensidad puede empezar a socavar el efecto de realidad. Un fuera de campo recurrente y prolongado por ejemplo, contribuiría a crear un efecto de distanciamiento, que para el caso del cine daría fuerza a una propuesta de realidad de la imagen. Se rompe el efecto de montaje transparente, empiezan a verse las huellas de la enunciación, es decir se empieza a hacer evidente el discurso. Situación análoga al efecto de distanciamiento Brechtiano. Recordemos que por el contrario el cine clásico trabaja para borrar las marcas de la enunciación. En esta clase de montaje a pesar de romper la unicidad del punto de vista del espectador en el teatro, mediante la utilización de múltiples puntos de vista, se buscará recomponer la unidad espacio-temporal propia de la escena teatral mediante la utilización del *raccord*, en ese sentido el cine puede ser tributario de la escena teatral.

Una posible precariedad en el sentido de sobriedad en el lenguaje cinematográfico contrasta con las imágenes que habitan nuestro mundo visual, saturado por la publicidad, lleno de mensajes alienantes, un mundo visual ilimitado. El arte puede ayudar a propiciar una

mirada en una dirección intencionalmente determinada para ello el campo puede estar delimitado por márgenes pensadas, con relaciones con el fuera de campo inteligentemente definidas, imágenes positivamente precarias. Se necesita de un arte sencillo, que nos saque del marasmo de imágenes que nos intoxican hasta extremos alienantes. Esa invasión de imágenes realistas, nos engañan con el efecto de que nos comunican de manera directa, pero con frecuencia son imágenes paralizantes. En este caos necesitamos relatos que nos ayuden a reflexionar sobre nuestra historia, trabajando sobre lo que realmente merece la pena mirar, recordar, las imágenes que retendremos.

La ecuación de economía de medios para lograr una mayor significación asigna a los espectadores una función catalizadora en la construcción del relato. En ese sentido la utilización del fuera de campo ayuda a producir un sentimiento de precariedad positivo. Los espectadores por ejemplo, deben emocionarse no tanto por la crueldad de algunas escenas, sino por la coherencia de las lecturas de las que son coautores.

Algunos textos sobre la percepción del espectador en el teatro y en el cine hacen referencia a la Gestalt theorie, creada por Hugo Munsterberg y Rudolf Arnheim en la primera mitad del siglo XX, que desde los campos de la filosofía y la psicología se interrogan sobre la relación de que se establece entre el espectador y el cine como experiencia individual, estética y subjetiva. La Gestalt propone que la imagen cinematográfica no existe ni en la película, ni en la pantalla sino en la mente, en el espíritu del espectador. El cine a

diferencia del teatro prescinde de los objetos y de las personas mismas, para remplazarlas por una imagen de ellas registrada en una banda de celuloide, que deberá pasar por un proyector para cobrar vida en la pantalla mediante un efecto de movimiento. Lo que a primera vista será un movimiento permanente de unas sombras evanescentes, será el registro de una experiencia humana simulada que nos conecta a una gama completa de emociones, el hombre en el cine se hace una imagen de si mismo, en la que entran en juego aspectos de nuestra subjetividad como la memoria y la imaginación.

“El cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior a saber, el espacio, el tiempo y la causalidad -y ajustando los acontecimientos a las formas del mundo interior- a saber, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción-”( Munsterberg citado por Aumont, 1983: p. 229)

El fuera de campo es un ejemplo ideal de la Gestalt al ser una imagen construida con la ayuda del público. Esta concepción del cine y de su recepción por parte del espectador le da a este la responsabilidad de darle sentido a la imagen, en su esfera más personal y subjetiva, para Arnheim “la visión es una capacidad creadora del espíritu humano” la percepción de lo que consideramos real está dada por el espíritu, va más allá del registro de las características físicas de las cosas: colores, sabores, formas, texturas, etc. En principio asumida esta idea de manera radical, nos llevaría a pensar que no existe el mundo por fuera de la mente de los hombres, pero después el mismo Arnheim concluye que este tipo de sentido funciona especialmente para los lenguajes artísticos y que el pensamiento del

hombre de todas maneras está condicionado por estructuras que se encuentran en la naturaleza y que son planteadas de manera dialéctica (Aumont, 1983: p. 230).

El trabajo de Edgar Morin en su obra *“El cine o el hombre imaginario”* es afín a la Gestalt theorie, en cuanto a que le da al espectador un rol fundamental en la formación de un imaginario a partir de las imágenes cinematográficas, estableciendo una relación dialéctica entre realidad e imaginario. Para él el cinematógrafo es una maquina de producir lo imaginario. El hombre representado en el cine es un hombre imaginario, una imagen de la imagen perceptiva. Su animación nos es mostrada de manera incompleta, por los saltos que da el relato, los fuera de campo o las ambigüedades que estimulan nuestra lectura. En esa medida son personajes que nos pertenecen, ayudamos a construirlos a través de nuestra imaginación. También podríamos decir que el fuera de campo realimenta permanentemente la existencia de un monólogo interior ya que está construido en gran medida por el espectador como creador de ficción con todos sus fantasmas y deseos más auténticos, solamente con el compromiso de verosimilitud que él mismo quiera imponerse, en esa medida es coautor de la obra dependiendo del margen de participación que quiera dejarle el realizador del filme.

## 4.2 Algunas analogías al fuera de campo

Bertolt Brecht en sus montajes del “Berliner Ensemble” propone con frecuencia la utilización de decorados metonímicos análogos al fuera de campo en el sentido que son intencionalmente incompletos a la vista del público dentro del campo teatral: una puerta representa una ciudad amurallada, una vela representa un barco, unos pocos guerreros representan grandes ejércitos, etc. Hablamos en este caso por supuesto de una convención en la que se pone de presente la artificialidad del teatro, asumiendo su precariedad desde un punto de vista positivo, no interesa mostrar la ciudad o el barco completos, sólo es suficiente sugerirlos. Imposible pensar en el cine en representar un conductor manejando un carro sosteniendo en sus manos solamente el volante del mismo sin cuestionar los efectos de naturalidad y realismo a que nos tiene acostumbrados este arte. El fuera de campo en *El Paso* tiene una estructura análoga: de un personaje sólo escuchamos su voz, de un carro sólo vemos sus luces o escuchamos su motor, el perro que termina matando uno de los extraños sólo lo conocemos por su ladrido. Estos rasgos que en el teatro pueden tener una función distanciadora en el cine pueden ser absorbidos por un efecto de realidad irresistible. Se toma una parte por el todo, con una eficacia muy grande como convención que el público acepta por su verosimilitud. Una imagen que más que del orden de lo visible es del orden del imaginario del público, una imagen mental, interior, que tiene como intermediaria una imagen tangible incompleta. En el cine con toda su pretensión de ser lo

más realista posible, es muy raro encontrar ese tipo de relación metonímica en el decorado, pocas son las excepciones como la de *Dogville* de Lars Von Trier en la que es clara la utilización de la convención teatral, del manejo del espacio, los objetos, la iluminación etc.

Es interesante observar que si el fuera de campo está dado por elementos acústicos más ambiguos, o el uso de elementos musicales, la relación que se establecería no sería metonímica sino que estaría ligada a otra serie de relaciones de asociación como sucede con la cinestesia.

### **4.3 La carta, otro espacio imaginario.**

Existe una analogía del fuera de campo que a medida que transcurre el relato va cobrando más importancia. Corresponde a un contexto espacio-tiempo de violencia e incertidumbre que tiene raíces históricas y que es sugerido por Chela en la carta que dicta a su hija. En cuatro momentos del relato escuchamos lo que dicta la mujer a su hija. Sabemos que su esposo fue asesinado, que han ocurrido desplazamientos y masacres en la zona, es una situación que se viene deteriorando hace mucho tiempo. La información adicional de ese contexto es intencionalmente retenida, sólo sabemos datos sueltos que tenemos que ir ordenando en una lectura coherente, no interesa precisar a quién van destinadas las armas, si a las guerrillas o a grupos paramilitares, ni quienes asesinaron al marido de Chela o de donde proviene el primer disparo que en un momento dado escuchan los personajes de la

fonda. El carácter de los extraños, esos misteriosos traficantes de armas sólo parece dejar claro que el único móvil que tienen es el de hacer buenos negocios no importa contra quien vayan a ser utilizadas. Este fuera de campo es acentuado por la sensación de encierro que perciben los personajes, ellos en realidad están atrapados no tanto por el invierno y los derrumbes de la carretera sino por una situación de violencia que abarca una zona culturalmente definida y un tiempo que puede ser muy largo.

#### **4.4 El fuera de campo y el sonido**

El espacio cinematográfico es audiovisual, está habitado usualmente por el sonido, en él se mezclan con frecuencia sonidos que tienen su fuente en el campo teniendo una relación sincrónica con la imagen. Éstos pueden convivir con sonidos que provienen del fuera de campo. En *El Paso* simultánea o alternativamente podemos escuchar voces, ruidos, la música operática no diegética o las canciones en vivo de los dos personajes músicos. La distribución de los personajes en un espacio amplio y el lugar desde donde se aprecie la escena ayudan a configurar una perspectiva de sonido.

Michel Chion realiza una clasificación de los sonidos en su relación con el espacio que nos puede ayudar como punto de partida para ver la riqueza de esta relación:

**4.4.1 Los sonidos IN :** son localizables en el campo, en el sentido que podemos visualizar la fuente en la imagen en una relación de sincronía: personajes que vemos hablar, los músicos que vemos cantar o ruidos de los cuales vemos su causa son algunos de los muchos ejemplos.

Otros son los sonidos llamados Acusmaticos por Chion, cuya fuente no es localizable en el campo o zona IN:

**4.4.2 Los sonidos fuera de campo:** es decir que no vemos su causa o fuente en el plano de manera temporal o definitiva: por ejemplo personajes que hablan mientras momentáneamente están fuera de la visual del campo.

**4.4.3 Sonidos Off:** no solamente no podemos visualizar la fuente del sonido en relación al espacio, sino que tampoco lo podemos ubicar en el tiempo, es decir que es un sonido no diegético. El ejemplo que nos es más pertinente es el de la música de foso.

Esta clasificación no es absoluta, permite establecer relaciones, transformaciones y ambigüedades en el permanente flujo de sonido que acompaña la imagen audiovisual. Un sonido que en un momento determinado aparece en la zona IN, podría aparecer en un plano sucesivo fuera de campo o viceversa.

En la puesta en escena teatral estaríamos transitando por estas fronteras, en el momento en el que salen al exterior de la fonda los extraños y Don Blanco para enfrentarse, antes de salir vemos que uno de ellos saca un revólver, después fuera de campo escuchamos unos disparos. Queda la incógnita de saber el desenlace del duelo, esto se sabrá cuando vuelvan a ingresar del exterior, Emiro gritando que Don Blanco fue asesinado seguido de los otros testigos. En este ejemplo vemos que la fuente–revólver ha pasado de una zona IN a una zona fuera de campo de donde proviene el sonido de las detonaciones. Otro caso sería el de la voz de Emiro que es acusmatizada momentáneamente cuando grita desde la trastienda buscando las revistas que le ha prestado a Doris o cuando en el procedimiento cinematográfico de montaje vemos directamente a los músicos cantando y después pasamos a otro plano en donde ellos están ausentes pero seguimos escuchando la misma música.

Aunque esta clasificación de los sonidos en relación al espacio fue concebida inicialmente para el cine vemos que sirve para explorar el espacio teatral, en el sentido en que establecemos una correspondencia entre el campo cinematográfico y la escena teatral que ayuda también a pensar en las especificidades o diferencias de las dos artes.

#### **4.5 El sonido de la lluvia**

En *El Paso* es interesante el uso del sonido de la lluvia. No es producido por un ser humano, es producto de la naturaleza, ayuda a crear un ambiente de aislamiento, de

monotonía que los personajes deben aceptar con resignación y está asociado a las condiciones inhóspitas de la región. Ella se manifiesta como sonido pero también como agua real cuando los personajes entran con sus ropas mojadas. Todos estos datos de la puesta en escena hacen parte de convenciones que el público involucra en su lectura. El sonido de la lluvia se destaca más claramente cuando en algunos momentos de la puesta en escena los personajes dejan de hablar, no hay texto verbal, solo algunos murmullos, producto del miedo que empieza a reinar en el lugar.

El anclaje del efecto acústico de la lluvia no es preciso, como sucede con los otros sonidos, es el golpe de las gotas de agua que se estrellan contra las tejas de zinc del techo de la fonda, la lluvia está en todo el contorno, ocupa un territorio cuyos límites no son precisos, a los personajes del lugar sólo les queda someterse a sus efectos, provoca los derrumbes de la carretera que aíslan a los habitantes que quedan en la zona. La lluvia se caracteriza por unos contornos indefinidos, su falta de anclaje en una fuente precisa y contribución a crear mucho más que la ilustración de una acción, ayuda a crear un mundo de connotaciones poéticas. El sonido de la lluvia no provoca la pregunta obsesiva por la localización de su fuente, en ese sentido es un sonido fuera de campo de carácter pasivo, caso diferente al del sonido fuera de campo del disparo en los exteriores de la fonda, que inmediatamente suscita la curiosidad de los personajes por saber de donde proviene, este sería el caso de un fuera de campo activo (Chion, *L'Audio-vision* 1990).

Como sucede en la puesta en escena, el sonido ambiente de la lluvia o la música estimulan en varios casos una coreografía de la mirada, un recorrido en todos los sentidos, en los lapsos en los que no hay textos verbales, en los que parece estancarse la acción, en los que parece no pasar nada. Esta falta de focos precisos le da una “duración” especial al relato, una dilatación del tiempo. El espectador tiene la oportunidad de detallar lo que se le antoje: la actitud de resignación y desenfado de la hija de Chela, la inmutabilidad de los extraños, la actitud corporal siempre a la defensiva de Obdulio el personaje homosexual, etc. Recordemos que el sonido ayuda a temporizar la imagen, en los momentos en que no hay texto verbal, que en *El Paso* son muchos e importantes por el desarrollo de la conducta no verbal en la puesta en escena. Esos momentos que he llamado pausas tienen el efecto de una elipsis en el medio teatral. El vacío de la imagen dado por la ausencia de una acción significativa o de un texto verbal ayuda a destacar la presencia del sonido fuera de campo creando una tensión considerable entre los dos espacios. Como sucede en los planos en los que entran o salen personajes y queda el espacio vacío, produciéndose una duración que acentúa ese vacío de una manera significativa.

## **4.6 La voz**

La primera vez que se asiste a la representación teatral causan curiosidad los textos verbales del personaje de Emiro que son dichos en forma de murmuración, en la primera escena en la que pelea con Chela y amenaza con abandonar el lugar. Es un texto en tono

bajo dicho para sí mismo, una especie de voz interior, tiene la ambigüedad de ser una especie de monólogo pero también es dicho para expresar su disgusto indirectamente a su esposa-patrona. La murmuración es perfectamente audible a pesar de que una música operática se superpone al texto del personaje, dándose el efecto de una curiosa perspectiva de sonido en la que el personaje está espacialmente cerca al público. Si el volumen de la música operática se siente con fuerza, lo más lógico sería pensar que la voz de Emiro fuera alta. El hecho que sea baja implica al espectador la concentración necesaria para escucharlo en su totalidad. Sería interesante en una versión cinematográfica, explorar esta característica.

Uno de los dos extraños nunca habla y el otro lo hace muy pocas veces y en voz baja, un actor sabe que es muy importante el texto que dice su personaje. Pero también es muy importante cómo se dice y en *El Paso* eso es evidente con textos que son dichos de una manera completamente verosímil de acuerdo a las circunstancias de la historia. Recordemos que son personajes que por las circunstancias de violencia están aprendiendo a deshablar lo hablado, muchos han muerto por hablar demasiado.

La disposición de los personajes en el espacio y su relación con otros contribuye a que los textos constituyan un espacio sonoro que es complementado por otra clase de sonidos paralingüísticos como estornudos, tos, carcajadas, suspiros, etc. Por importantes que sean los otros sonidos o la misma música la presencia de una voz humana se vuelve el foco de

atención que normalmente privilegia el espectador. Lo sentí yo mismo cuando vi la obra teatral, cuando me angustió la dificultad de escuchar claramente los textos verbales de Emiro, cuando en medio de su rabia con Chela maldice entre dientes el hecho de vivir con esa mujer soportando toda clase de humillaciones.

El cine y el teatro casi siempre respetan el principio de la jerarquización del sonido poniendo la voz humana en la cúspide<sup>6</sup>. Siguiendo este principio el cine clásico ha privilegiado siempre la voz y el texto que ella porta, recordemos los numerosos ejemplos de grandes planos en los que un personaje puede estar lejano del punto de vista de la cámara pero escuchamos su voz claramente como si estuviéramos muy cerca de él, reforzando artificialmente la presencia de la voz, normalmente el espectador no se pregunta si es verosímil ese efecto sonoro considerando la distancia que separa la cámara del personaje que habla, lo importante sobretodo es poder escuchar el dialogo.

En el cine clásico los sonidos fuera de campo son generalmente escuchados por los personajes y por los espectadores. En el caso de *El Paso* éstos presagian situaciones de peligro. Los primeros saben tanto como los segundos sobre el sentido de los sonidos fuera de campo. En esa medida personajes y espectadores en focalización interna, están

---

<sup>6</sup>Lo que se denomina vococentrismo: “dans n’importe quel magma sonore, la présence d’une voix humaine hiérarchise la perception autour’elle”. (Chion,1982: p.15)

sometidos a unas circunstancias que los oprimen aunque en el caso del espectador es claro que tiene la salvaguarda de asistir a un juego de convenciones artísticas inofensivo, aún así el efecto de realidad de la imagen cinematográfica es tan fuerte que el espectador termina siendo afectado emocionalmente por las circunstancias que vive el personaje.

En el caso de *El Paso* veríamos este ejemplo en las reacciones de los personajes frente a los disparos que escuchan del exterior en la escena fuera de campo, en la que los extraños han salido a enfrentarse a Don Blanco, el hacendado del pueblo. (Propietario rural). De esta manera el fuera de campo está reforzando los conflictos que vemos siempre en el espacio IN.

## **4.7 La música**

Las canciones en *El Paso* ubican la historia en un contexto propio, una cultura específica de los andes colombianos, una idiosincrasia, una visión del mundo, que hace muy local su puesta en escena. Los sonidos así como los otros elementos que ayudan a construir la imagen cinematográfica están permanentemente cuestionando la coherencia de la obra.

Incluso los que no parecieran tener una función muy importante para el desarrollo del relato como por ejemplo la música acusmática.<sup>7</sup>

Una posibilidad muy cinematográfica de transitar la frontera pasando de la Zona IN a la OFF sería la de las canciones que interpretan los dos músicos. Creando una secuencia que inicia con la imagen de los dos hombres tocando sus instrumentos para transformar estas canciones en música de foso mostrando a los personajes del lugar en sus interacciones no verbales o planos de espacios exteriores a la fonda, contextualizando geográficamente la historia o incluso planos que hagan referencia al pasado de algunos personajes allí presentes o mencionados en la carta que dicta Chela, como ocurre con su esposo asesinado.

La puesta en escena teatral tiene dos tipos de música. Las canciones del repertorio popular colombiano interpretadas por dos músicos-personajes: por los caminos verdes, el pirulin pin pon, si tu mueres primero y flores negras. Melodías que gravitan en el imaginario popular de la segunda mitad del siglo XX, lapso en el que nuestro país pasó de ser campesino a urbano, en medio de circunstancias sociales políticas y económicas azarosas,

---

<sup>7</sup>En el caso de una versión cinematográfica cumpliría también otras funciones: “Le son enveloppe chaque cadre locatif d’une ambiance qui en assouplit les frontières. L’une des fonctions essentielles qu’on lui reconnaît est de lier des cellules disjointes et, en gommant les sautes visuelles, d’homogénéiser l’espace.” (Campan, 1999: p.74)

por la violencia que desplazó cantidades de gentes de los campos a las ciudades. Es así como en la fonda se encuentran personajes como Don Blanco, Chela y su familia de extracción campesina con personajes venidos de la ciudad como el músico prófugo de la justicia o la señora y su amante. A esa cultura campesina pertenece todo el repertorio de canciones de la pieza.

Por otro lado hay una música instrumental operática compuesta especialmente para la obra que habitaría una zona OFF, es un ejemplo de lo que Chion llama música de foso incidental: sonidos que emanan de una fuente invisible situada en otro tiempo y/o otro lugar diferente al de la imagen mostrada en el campo. Esta música tiene un carácter más universal que contrasta con las canciones que interpretan los dos personajes-músicos de la pieza teatral que tienen un sabor local de la cultura de los Andes colombianos.

Mientras se escucha la música operática en cuatro ocasiones los personajes siguen relacionándose a nivel verbal, algunos diálogos alcanzan a ser escuchados por pedazos por los espectadores pero esto no molesta, convenimos público y actores que lo importante aquí no es tanto el texto verbal sino la dinámica no verbal que va adquiriendo la escena en su conjunto, son secuencias que tienen un marcado acento cinematográfico caracterizadas por cierta elasticidad o plasticidad de las imágenes con el fondo musical.

La música operática coincide con la llegada de nuevos personajes a la fonda, la melodía los presenta y los introduce en la dramaturgia de la pieza, luego vuelve a escucharse en otros dos momentos en los que los personajes se encuentran en situaciones límite de peligro por la agresividad de los extraños, situaciones en las que sobran las palabras y en las que la música produce un efecto re-alimentador sobre los conflictos que se agudizan.

La música operática tendría un carácter a-enfático, aunque acompaña a los personajes en situaciones difíciles, no ilustra el clima emocional de un personaje en particular. El destino de cada uno, por terrible que sea, termina siéndole indiferente a este tipo de música que sigue su curso impávida o ineluctable, acentuando el hecho de que los personajes por sus actitudes u omisiones contribuyen a crear una corriente que los arrastra a consecuencias imprevisibles, el resultado es paradójicamente una relación emocional intensa pero distanciada.

#### 4.8. Espacios del relato y su relación con el sonido

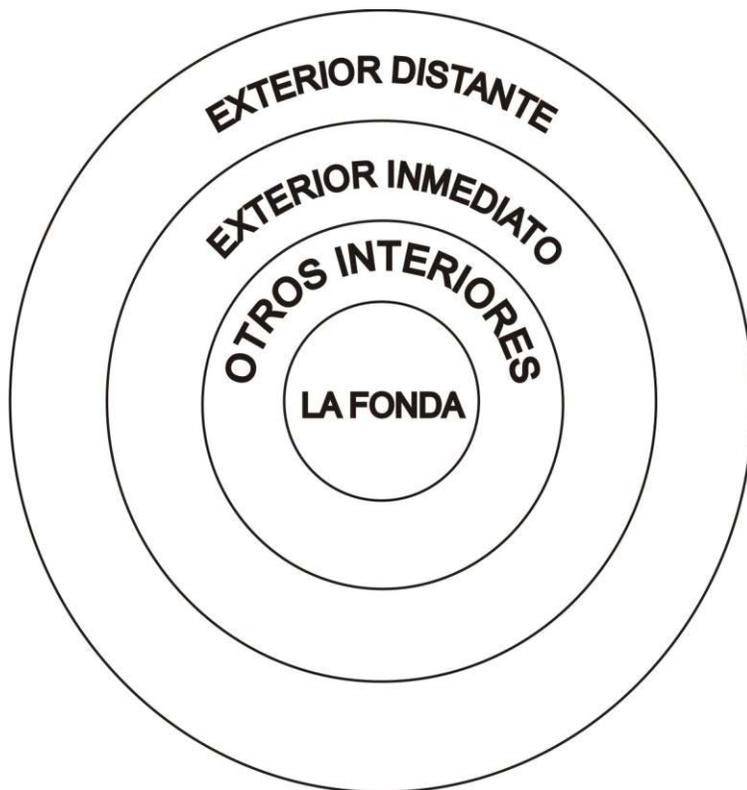


Fig. 1

##### 4.8.1. La fonda

El primero es el espacio en el que se desarrolla toda la acción teatral, el interior de la fonda de Chela, unos personajes permanecen allí, otros están de paso en contra de su voluntad por las malas condiciones del tiempo o por el mal estado de las carreteras. Este espacio es habitado por varios tipos de sonido: las canciones populares de los músicos en escena, los textos verbales

y sonidos paralingüísticos de los personajes y otra clase de sonidos como los que producen los objetos como el balde de agua, los vasos sobre las mesas, los golpes que los personajes dan a los instrumentos, etc. Son sonidos visualizados en la escena, proceden de fuentes que están en el campo.

#### **4.8.2. Otros interiores**

El segundo espacio que ya no es visto dentro de la escena sería el de los otros interiores de la fonda que no vemos en la escena teatral y que son susceptibles de ser vistos en la escena cinematográfica, como la trastienda de donde alcanzamos a escuchar varios sonidos entre ellos el ruido que hace Emiro al recoger sus cosas cuando pretende irse al inicio de la historia. El baño que asea Obdulio. El lugar de la cama del perro y otros espacios de la intimidad a los que normalmente no tienen acceso los clientes.

#### **4.8.3. Exterior inmediato**

Un tercer espacio que corresponde a la fachada de la fonda de Chela, de donde provienen los sonidos de los disparos del duelo de don Blanco y los dos extraños, los ladridos del perro, el motor del carro.

#### **4.8.4. Exterior distante**

Un cuarto espacio imaginario del que no alcanzan a escucharse sonidos desde el interior de la fonda pero que gravita sobre todos los personajes con referencias a una zona inhóspita, montañosa, donde hay violencia y carreteras en mal estado, derrumbes, puentes dinamitados, etc. Un caso curioso sería el del sonido de lluvia que aunque se supone cae sobre toda una gran región también se percibe en el mismo techo de la fonda. Cuando mostramos a los personajes en estos exteriores, por ejemplo cuando Emiro, el taxista y Obdulio salen a tratar de desvarar el taxi podría proponerse la opción de recurrir a acentuar un efecto de extrañamiento-tensión con un fuera de campo de sobriedad sonora y sin los tradicionales efectos sonoros de tensión. Se recurriría a un silencio dado sólo por el sonido del viento.

Por fuera de estos espacios estaría el sonido de la música de foso que no tiene ubicación espacial, ni temporal. El fuera de campo es coherente con la economía de medios que trabaja el arte en general y en particular el cine, en este caso el sonido reemplaza la imagen, nos evita la utilización de una cantidad de insertos explicativos posiblemente, así sustituimos imágenes icónicas por sonidos que las sugieren.

## **CAPITULO 5. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA ADAPTACION**

Si pensamos en una versión cinematográfica existiría la posibilidad típicamente cinemática de desplazamiento de la cámara, no se trata del registro de la representación teatral en el que la cámara ocupa el lugar del público frente a la escena. Se trata de desarrollar técnicas y procedimientos cinematográficos como el montaje, que nos permiten no solamente el simple registro, sino también aprovechar la capacidad que tiene la cámara de revelarnos algo que no habíamos visto. Este enfoque tiene afinidad con el distanciamiento que pregona Bertolt Brecht en su teatro, una técnica de la representación que quiere otorgar a algunos sucesos representados el carácter de hechos insólitos, hechos que no debemos ver siempre como naturales. (Abirached, 1994).

Basta buscar un efecto de extrañamiento para estimular la reflexión del espectador, en el cine esta búsqueda puede en algunos casos estar ligada a la realidad de la imagen. Es el caso por ejemplo de la quietud o la precariedad de movimiento en algunos filmes y su capacidad de perturbación en nuestras lecturas. Recordemos el caso de Hiroshima MonAmour la obra de Resnais y sus escenas de los cuerpos desnudos de sus protagonistas o algunos planos de La Ciénaga el filme Argentino de Lucrecia Martel, en los que vemos el tedio de los personajes durmiendo en un ambiente sudoroso.

En la puesta en escena teatral como sabemos, hay unas pausas, en las que no hay quietud total pero si hay la ausencia de diálogos y de acciones significativas, esa quietud nos sugiere una interrupción del fluir de la narración; ya que asociamos el movimiento a vida. En este caso de la ausencia de diálogos perceptibles y la utilización de música de foso, nos causa como espectadores cierto extrañamiento pero al mismo tiempo nos remite a ciertos procedimientos cinemáticos relacionados con el “temps duré” cinematográfico.

Si la versión cinematográfica recurre a la utilización de espacios exteriores reales de los Andes colombianos es porque queremos aprovechar el hecho de que el cine, a diferencia del teatro, no se agota exclusivamente en lo humano “ su materia es el fluir infinito de los fenómenos visibles, esas configuraciones permanentemente cambiantes de la existencia física”(Kracauer,1989: p.132); consecuente con este cambio de medio la idea es aprovechar el medio ambiente real saliendo del encierro de la fonda de Chela sin perder de vista el hecho de que lo que seguimos representando fundamentalmente son los mismos conflictos que plantea la pieza teatral.

Parte de la riqueza de la imagen cinematográfica es precisamente el hecho de que es incompleta, inestable, transitoria, vemos el campo, el fuera de campo escapa a nuestra mirada. El campo debe ofrecernos solamente los elementos indispensables y suficientes para que con la participación activa del espectador, esa precariedad trascienda como salto cualitativo para lograr una nueva significación en un público que debe asombrarse de su

propia lectura. Ese es un rasgo que tenemos muy presente en la tradición del nuevo teatro colombiano, el de la economía en la imagen y en la fábula.

### **5.1 Posibilidad de extender la sensación de encierro al exterior**

La primera posibilidad sería fundamentalmente seguir concentrando la historia en el espacio de la fonda, en este caso el espacio tendría el carácter de una locación cinematográfica realista cerrada. Pero también podemos poner en escena los fuera de campo del interior de la fonda, como el baño, la habitación de chela, la cocina, etc. Y los exteriores que sugiere el montaje teatral, como la fachada de la fonda y la carretera. Creando en los exteriores el efecto de espacios limitados por el uso de planos fuera de campo que refuercen la sensación de peligro que hay fuera de la fonda. De esta manera buscaríamos ampliar a los exteriores la sensación de encierro que se respira en el interior. Mostrando un medio ambiente que aunque no tenga una función narrativa en la intriga muy evidente, sí haga énfasis en la explotación de la realidad física, confiriéndole además una función dramática en el sentido de mostrar un ambiente inhóspito que impide a los personajes salir de la región. Metafóricamente también podríamos buscar una relación entre ese medio sinuoso de las montañas y los ríos de los andes y su vegetación enmarañada con la complejidad del mundo interior de los personajes de la historia.

Ejemplos de escenas exteriores que sólo son sugeridas en la puesta en escena teatral y que serían realizadas en la versión cinematográfica:

### **Amanecer, exteriores**

Diversas panorámicas de la región montañosa, paisajes brumosos, de la estación de invierno en la que abundan las lluvias, en los últimos planos empieza a percibirse el ruido del motor de un automóvil.

### **Amanecer, exteriores, taxi**

Por una carretera de montaña llena de curvas y sin pavimentar, transita un viejo taxi, sus pasajeros agotados por el largo viaje y las malas condiciones de la vía, son la prostituta, el amante y la señora, rendida por el sueño la prostituta se ha recostado en el hombro del amante que manifiesta en su expresión su malestar por la confianza de la mujer. Mientras tanto la señora está angustiada por llegar lo antes posible a su hogar para no ser sorprendida en su infidelidad. En un momento dado tanta curva hace que la prostituta tenga que solicitar precipitadamente al taxista detener el carro para bajarse a vomitar. Cuando van a reiniciar el viaje, el automóvil no vuelve a prender a pesar de los intentos reiterados del chofer. La tensión que provoca la situación se manifiesta en la utilización de muy pocos textos verbales.

**Amanecer, exterior, taxi**

La prostituta viaja en la parte delantera del taxi, aprovechando la ocasión para de vez en cuando coquetear al taxista mientras le cuenta una interminable historia de cómo su hija se descaderó, el taxista un poco azorado por la situación se siente un poco incómodo. (Recordemos que el taxista es evangélico y que la prostituta tiene un carácter charlatán). Mientras tanto la pareja de la señora y el amante soportan la situación.

**Amanecer, exterior, taxi**

El viejo automóvil transita una carretera llena de barro, los viajeros vienen un poco agotados, la prostituta por sugerencia del taxista lee un capítulo de la biblia en voz alta. La señora y el amante apenas soportan la larga lectura. El taxista viene satisfecho escuchando el discurso.

Otro ejemplo de espacios exteriores es ligar la salida de Obdulio, Emiro y el taxista al acontecimiento de la muerte del perro por parte del extraño 2 :

**Día gris, Exterior, carretera**

Mientras Obdulio, Emiro y el taxista caminan en dirección al taxi varado, pasan por una casa en la que venden gasolina, hay vestigios que hacen pensar que sus ocupantes la abandonaron. Sólo quedan dos perros muertos de hambre que acaricia Obdulio y que lo

siguen por todo el camino, Emiro lo regaña porque sabe que esos perros se les van a pegar y van a ir a parar a donde Chela, en donde está el otro perro de ellos que es bravo. Efectivamente los perros los siguen todo el camino de regreso a la casa a pesar de que Obdulio los trata de espantar.

### **Día gris, exterior, fachada casa Chela**

En otro momento de la historia el extraño dos que se caracteriza por su torpeza y agresividad, sale a callar el perro que ladra encontrando que hay varios perros hambrientos del vecindario que se enfrentan al perro de Chela, el hombre se siente atacado por los animales, cuando salen los otros personajes encuentran que el hombre ha matado a varios animales que yacen sobre la entrada de la casa. Naturalmente la cantidad de disparos que ha provocado ha alarmado a la gente de quedó adentro. De alguna manera el enfrentamiento de los perros abandonados que empiezan a llegar a la casa de Chela a robar la comida de su perro, es provocado por el grado de zozobra que se vive en la región y que ha traído como consecuencia que muchas familias hayan abandonado sus casas.

## **5.2. La intimidad de los personajes**

Otra alternativa sería tocar el nivel argumental de la obra, a partir de algunos temas como la vida privada más íntima de esos personajes a partir de la utilización de otros espacios interiores de la fonda. Allí surgen algunas preguntas:

Si a pesar de los conflictos cotidianos como se ve en el primer acto, los habitantes de *El Paso* son una familia. ¿Cómo es la intimidad de esa familia? ¿Cuál es la distribución de esos personajes en el espacio de esa casa? ¿Dónde duermen? Es posible que no haya una habitación para cada personaje. La falta de espacio favorece cierta promiscuidad. ¿Hay una sola ducha para todos? ¿Hay intimidad entre Emiro y Chela? ¿Cuál es la relación de Emiro y Doris, ella lo acepta como padre? En la pieza teatral vemos que hay siempre un conflicto latente entre Doris y Emiro, que sale a flote cuando él intenta bailar con ella, ella reacciona rechazándolo con un texto duro ¡no me joda! Chela se entera de la situación y hace saber a Emiro que lo mejor es que no se le aproxime a su hija. Esta situación plantea una ambigüedad en la relación que trata de establecer Emiro con Doris que la ve como una hija pero también como mujer. Esto se puede ver a partir de las relaciones espaciales que incluyen la distancia que hay entre los personajes.

Las relaciones entre las mujeres y los hombres en *El Paso* son para ser pensadas. Ellos resultan ser más débiles de lo que parece. Emiro es dominado fácilmente por Chela desde la primera escena de la pieza teatral. Uno de los músicos vence su timidez para entregarle una carta de amor a Doris, ella responde con una carcajada que revela incredulidad respecto a las intenciones del hombre. Los extraños parecen estar por fuera de esa circunstancia, ellos parecen no tener sexo, en el caso de la puesta en escena teatral uno de los extraños está representado por una mujer actriz, lo que le da un carácter de cierta apariencia andrógina.

Se entiende que la idea de la obra es dejar abiertas muchas alternativas sin resolver. Sabemos que es intencional que la pieza no responda a algunas preguntas: ¿Para quién son las armas que llevan los extraños? ¿Quiénes asesinaron al marido de Chela? La adaptación cinematográfica puede continuar la idea de dejar abiertos varios interrogantes, limitándose sólo a dar algunos indicios. Lo importante no parece ser responder estas preguntas, la estructura dramática está destinada a privilegiar el conflicto que significa sustituir lo fundamental por lo accesorio.

### **5.3. Los objetos hablan**

Se podría imaginar al filme empezando con unos planos de objetos desgastados por el uso cotidiano. Por ejemplo: el balde que recibe la gotera de agua que escurre del techo, y los guantes de aseo de Obdulio, las revistas un poco descuadernadas de selecciones del Reader's Digest y de Mecánica Popular de Emiro, la carta que estaba escribiendo Doris que cae de la mesa llevada por el viento, la Biblia del taxista junto a la botella de aguardiente de la prostituta, la guitarra de uno de los músicos con unas cuerdas arrancadas.

Este último objeto atrae el recuerdo de una vieja melodía que coincide con la canción que tocan los músicos al inicio de la pieza teatral y que da comienzo a la historia. Estas imágenes traen la expectativa de saber dónde están sus propietarios, porqué no hay nadie en el lugar, para luego dar inicio a la historia como unos acontecimientos que ocurrieron hace

ya un tiempo, reforzando así el aspecto narrativo del filme que hace suponer que después de que ocurrió en *El Paso* todo lo que narra la puesta en escena finalmente queda la ambigüedad de que algo sí pasó, que hizo que el lugar quedara abandonado. El único vestigio que quedó de esa historia fueron los deteriorados objetos.

Para el teatro de Brecht no sólo es importante el objeto o la escenografía en sí sino también cómo son usados. En ese sentido lo que habíamos anotado del carácter revelador de los objetos en *El Paso*, cobra importancia, porque son objetos que cumplen una función dramática detonante, están ligados directamente a conflictos trascendentales para los personajes y esos conflictos que estaban latentes estallan precisamente con la ayuda de esos objetos, el Balde de Obdulio, la maleta de Chela que Emiro intenta llevarse, la botella de licor que los extraños le rechazan a don Blanco, etc Algunos de esos objetos como en el caso del balde son gastados, viejos, su aspecto revela una rutina, que lo deteriora hasta el límite de su vida útil, en una economía de subsistencia como la de Chela no comprarán un nuevo utensilio de limpieza hasta que no sea completamente indispensable.

La carta que Chela dicta a su hija es un objeto que puede tener unas connotaciones muy cinemáticas en la medida que crea unas imágenes que trascienden el espacio y el tiempo inmediato de la fonda y del momento.

#### **5.4. Posibilidades de uso del fuera de campo**

Son numerosos los ejemplos en el cine en los que el fuera de campo es utilizado para acentuar el suspenso, así las salidas de los personajes de la fonda podrían estar acompañadas de un clima de tensión. En la salida de Emiro, el taxista y Obdulio, cuando salen a ver el taxi varado los hombres pueden acentuar el peligro que los circunda observando que el automóvil está en una posición diferente, esta vez obstaculizando el tránsito en el camino con las llantas desinfladas. Otro ejemplo cuando el extraño 2 mata el perro, mostrar sólo al personaje disparando sin mostrar al animal o cuando la prostituta resbala por un camino lleno de barro, no mostrarla cayendo en medio del barrial, escuchar los gritos de la mujer deslizándose, mientras en el plano vemos al perro que la seguía sentado viendo a la mujer que permanece fuera de campo. Algunos planos como éste pueden tener una “Durée” ligeramente acentuada que les dé un efecto de extrañamiento en los que se haga evidente además un tratamiento de cámara completamente diferente fuera de la fonda.

## **Conclusión**

La fábula de *El Paso* y su puesta en escena tienen el valor de una obra de arte construida colectivamente y conectada profundamente con la realidad Colombiana. Su rica relación con el público así lo confirma. La primera vez que la disfruté como espectador me impactó entre otras razones porque me proporcionó herramientas para comprender una realidad compleja en la que los colombianos estábamos inmersos y que era mostrada por los medios masivos de comunicación de manera confusa. A pesar de que han pasado más de 20 años, desde entonces, sigue siendo vigente por la permanencia del fenómeno paramilitar, el flagelo del narcotráfico y sus consecuencias.

Lo que más me impactó como hombre de teatro fue como era relatada esa historia, como fueron utilizadas las convenciones y recursos teatrales. Fue determinante que se trataba de una puesta en escena nacida del juego de los actores en el escenario, y no del trabajo solitario de un dramaturgo aislado de la práctica escénica, dando como resultado la realidad de una imagen que dio mucha importancia al lenguaje corporal como precariedad en varios sentidos: vulnerabilidad de la vida de los personajes, vulnerabilidad de la vida de los actores y precariedad de los medios como estímulo a la creatividad.

Se propone la adaptación de la obra teatral a otro medio. El cinematográfico; que tiene sus propias cualidades y limitaciones. Ahora bien, cuando hablamos de limitaciones no nos referimos necesariamente al hecho de empobrecer la fábula sino por el contrario de

enriquecerla. El arte no vive a pesar de sus limitaciones sino más bien gracias a ellas. La resistencia que impone el nuevo medio, suscita una serie de crisis en el proceso de creación que deben ser convertidas en oportunidades para llegar a nuevos hallazgos.

La investigación me condujo a confirmar la presencia de rasgos cinemáticos en la puesta en escena teatral. Lo que era solo una sensación, se confirmó en el transcurso de la investigación, aspectos que tienen que ver con la gestualidad de los personajes, las alusiones a otros espacios, el tratamiento musical hacen pensar en cómo sería posible una versión cinematográfica.

Recordemos que no todas las obras son susceptibles de soportar el cambio de medio sin perder su esencia. En este caso pasaríamos del teatro al cine, lo que implica negociar una tensión entre dos medios diferentes, el del teatro que privilegia las relaciones humanas y el del cine que privilegia el continuum de la realidad física. El fluir infinito de los fenómenos visibles. Una tensión entre las tendencias realista y formativa proveniente del teatro.

La reflexión sobre el fuera de campo, me acercó al ámbito de la función del sonido y de la música en la imagen cinematográfica. La adaptación de la pieza de teatro, no partiría del presupuesto de hacer un teatro filmado, más cercano al registro. Se trataría de recrear la obra teatral en términos de cine, lo que exige que el sonido y la música tengan un rol definitivo en el relato.

## **Bibliografía**

Abirachet, Robert. 1994.*La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid : Asociación de directores de escena de España, 1994.

Agamben, Giorgio. 2000.*Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia : Pre-textos.

—. 2000. *Vacarme. vacarme/ une biopolitique mineure*. [En línea] Hiver de 2000. [Citado el: 23 de june de 2011.] <http://www.vacarme.org/article255.html>.

Amar, Victor Manuel. 1994.*El cine nuevo Brasileño*. Brasil : Dykinson.

Arcila, Gonzalo. 1992.*La imagen teatral en la Candelaria*. Bogotá : Teatro La Candelaria.

Aristoteles. 1966.*El arte de la retórica*. Buenos Aires : Universitaria de Buenos Aires.

Bellour, Raymond. 1999.*L'entre-images 2* . Paris : P.O.L.

—. 2002.*L'entre images, photo, cinéma, video*. Paris : Éditions de la différence.

Benjamin, W. (1936). Walter Benjamin “L’oeuvre d’art á l’epoque de sa reproduction mécanisée”, . *Zeitschrift fuer Socialforschung*, vol. V, n. 1, págs. p.59-60).

Beristain, Helena. 2002.*El abismo del lenguaje*. Mexico : UNAM.

Brecht, Bertolt. 1980.*Historias de almanaque*. Madrid : Alianza Editorial.

Buenaventura, Enrique. 1985.*Metáfora y puesta en escena*. Cali : Teatro Experimental de Cali.

Buenaventura, E. 2007. *Diario de trabajo*. Cali: Blioteca Jorge Garces Borrero.

Burch, Noël. 2004.*Praxis del cine*. 8° éd. Madrid : Fundamentos.

Butler, Judith. 2006.*Vida precaria, el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires : Paidós.

- Campan, Véronique. 1999.*L'Écoute filmique*. Paris : Presses universitaires de Vincennes.
- Chion, Michel. 1982.*La voix au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, L'Etoile.
- . 1988.*Escribir un guión*. Madrid : Catedra.
- . 1990.*L'Audio-vision*. Paris : Nathan.
- . 1997.*La música en el cine*. Barcelona : Paidós.
- Cinep. 2004.*Deuda con la humanidad, paramilitarismo de estado en Colombia 1988-2003*. Bogotá : Cinep.
- Davis, Flora. 1995.*La comunicación no verbal*. Madrid : Alianza editorial.
- Deleuze, Guilles. 1987.*La imagen-tiempo*. Barcelona : Paidós.
- Dreyer, Carl Theodor. 1999.*Reflexiones sobre mi oficio: escritos y entrevistas*. Barcelona : Paidós.
- Duncan, Gustavo. 2006.*Los señores de la guerra*. Bogotá : Planeta colombiana.
- Duque, Fernando. 1984. «Proceso de trabajo con las acciones física» Taller permanente de investigación y formación teatral . N°4 Corporación colombiana de teatro.
- García, Santiago. 1989.*Teoría y práctica del teatro. Volumen 1*. Bogotá : Teatro la Candelaria.
- . 1990. Lenguajes no verbales. *Revista teatro la Candelaria*. Vol. 1, n°4 p. 24.
- . 1991.*3 obras del Teatro La candelaria*. Bogotá : Teatro La Candelaria.
- . 2006.*Teoría y práctica del teatro. Volumen 3*. Bogotá : Teatro La Candelaria.
- . 2007.*El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Bogotá : Corporación colombiana de teatro.

Garneau, Michele. 2001. effets de théâtralité dans la modernité cinématographique. *L'Annuaire théâtral*. 2001, Vol. 30. p.24-40.

Gaudreault, André. 1988.*Du littéraire au filmique*. Paris : Méridiens Klincksieck.

Gaudreault, André, et François Jost. 1995.*El relato cinematográfico*. Barcelona : Paidós.

Gaudreault, André, et Thierry Groensteenn. 1998.*La transécriture pour une théorie de l'adaptation: littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip: Colloque de Cerisy*. Québec : Nota Bene..

Gombrich, E.H. 1999.*Notas del sentido del orden*. Madrid : Debate.

Hormigon, Juan Antonio (comp.). 1975.*Brecht y el realismo dialéctico*. Madrid : Alberto Editor.

Ishaghpour, Youssef. 1996.*Le cinéma: un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Paris : Flammarion.

Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. 1983.*Estética del cine*. Barcelona : Paidós Ibérica.

Kantor, Tadeusz. 1969.*El teatro y su crisis actual*. Caracas : Monte Avila.

Kracauer, Siegfried. 1989.*Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona : Paidós.

Lardeau, Yann. 1990.*Reiner Werner Fassbinder*. Paris : Cahiers du cinéma.

Le blanc, Guillaume. 2007.*Vidas ordinarias, vidas precarias*. Buenos Aires : Nueva Visión.

Le Blanc, Guillaume. 2007.*Vidas ordinarias, vidas precarias*. Buenos Aires : Nueva Visión.

Morin, Edgar. 1972.*El cine o el hombre imaginario*. Barcelona : Seix Barral.

Paredes, Diego. 2008. «El paradigma en la biopolítica de Giorgio Agamben». Citado el: 23 de julio de 2011. [http://www.biopolitica.cl/docs/paredes\\_texto.pdf](http://www.biopolitica.cl/docs/paredes_texto.pdf).

Picon-Vallin, Béatrice. 1997. *Le film de théâtre, arts du spectacle*. Paris : CNRS.

Piedrahita, Guillermo. 1996. *La producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*. Cali : Corporación colombiana de teatro.

Pitiot, Pierre. 1972. *Cinéma de mort: esquisse d'un baroque cinématographique*. Fribourg : Signe.

Rancière, Jacques. 1992. *La politique des poètes: pourquoi des poètes en temps de détresse?* Paris : Albin Michel

Shaeffer, Jean Marie. 1990. *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Madrid : Catedra.

Sugers, Anne. 2005. *Scénographies du théâtre occidental*. Paris : Armand Colin.

Todorov, T. 1965. *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil

Velasco, M. M. (1991). Nuevas perspectivas en el teatro colombiano. *Latin American Theatre Review*, 97-105.

Vieites, Mary. 2004. *Fernando Birri, la primavera del patriarca*. Buenos Aires : Altamira.

Zunzunegui, Santos. 1998. *Pensar la imagen*. Madrid : Catedra.