

Razones de una persistencia y de una dirección que hoy inauguramos

Por: Mario Yepes Londoño

Documentos del infierno

Hasta el presente, nuestro Taller de Teatro Musical, que empezó llamándose Taller de Ópera, ha montado dos obras clásicas del siglo xx: *La médium*, dramaturgia y música de Gian Carlo Menotti, presentada en las temporadas de 1994 y 1996, y *La vuelta de tuerca*, de Myfanwy Piper —sobre la novela de Henry James— y música de Benjamin Britten, que presentamos en 1997. Luego, pusimos en escena dos obras del siglo xviii, ambas clásicas pero representativas de sendas formas divergentes del teatro musical desde entonces: primero, en 1998, *La ópera del mendigo*, que fuera en su época justamente la disensión abierta, la opción audaz y agresiva, con humor corrosivo y jocundo, planteada por John Gay y Johann Christoph Pepusch a aquella tradición aún no reformada en Inglaterra y representada por Händel. Después, en el año 2001, *Orfeo y Euridice*, una obra trascendente como pocas, de Raniero de Calzabigi y Christoph Willibald Gluck, grandes reformadores de la tradición consagrada en la ópera napolitana.

La ópera de Gluck permanece de un valor y vigencia imperturbables: inauguró, vía Mozart, Beethoven, Massenet, Bizet, Verdi y Wagner, una corriente que desborda los viejos cauces. Por su parte, la *ballad opera* de Gay tiene antecedentes estructurales —si uno va a los hechos y no sólo a las clasificaciones genéricas—, antecedentes que, de todos modos, existían en la zarzuela española desde Calderón y de siempre, así como en el teatro religioso medieval y en los *pageants* ingleses, y luego en el *Singspiel*; la *ballad opera* sigue siendo el modelo de la opereta, ya sea inglesa o vienesa, del *musical* norteamericano y, en pequeño formato, del *variété*, del *cabaret*, y del *music hall*: las fuentes populares y burguesas.

De ambas corrientes configuradas en el siglo xviii tomaron los grandes de este siglo. A partir de Wagner, Richard Strauss, Puccini, Leoncavallo y Mascagni (entre varios notables del principio del siglo xx), la Escuela de Viena —Berg y Schönberg a la cabeza— establece para nuestra era un paradigma; el que podríamos llamar “ópera río”, tomando prestada la conocida definición de la novela épica moderna: aquí, texto y música, sin perder su respectiva identidad y autonomía, confluyen en un solo cuerpo sonoro que finalmente produce un solo sentido de múltiples signos. Y de la corriente de Gay, alimentada en el siglo xx por el *folk* y por el Jazz y todas sus derivas, surgen escuelas como la de Brecht con Weill, Dessau, Eisler y Hindemith, y buena parte de la ópera norteamericana y europea de nuestros días.

Porque somos conscientes de estas tradiciones opulentas; porque somos suficientemente críticos y advertidos para distinguir entre características, riquezas y carencias del género ópera (en fin, de todo el teatro musical), y defectos y virtudes de particulares productos; es decir, dado que no podemos condenar el género, como se suele hacer de manera intonsa, por el hecho de que haya algunos y aun muchos ejemplos deficientes y hasta *in-significantes*, por todo eso, nos hemos propuesto lo imperativo en nuestro programa académico: la formación profesional de los cantantes y de otras profesiones artísticas en la destreza actoral y en las variadas exigencias de la puesta en escena del género que más demandará a unos y a otros. Lo hacemos acudiendo a los clásicos de todas las épocas.

Pero también somos conscientes, como lo anunciamos desde los inicios, de que teníamos que llegar a esta etapa que hoy inauguramos: la creación de nues-



tras propias obras dentro del género en el cual la música es la pauta fundamental de toda la dramaturgia. Si no lo hacemos, decíamos en 1994, si el Taller no sirve para que lleguemos a poner en escena ópera y teatro musical colombianos y, aún más, de manera principal sobre temas colombianos y latinoamericanos, sobran los programas universitarios de Canto, de Música-Instrumento, y de Teatro. Ampliando el efecto de este razonamiento a cualquiera de las artes —en el más amplio sentido humanista de la expresión, como creemos que debe hacerse—, si la formación en la que nos encontramos docentes y estudiantes no sirve para contribuir a representar nuestro ser y nuestros conflictos como sociedad, sobran la Facultad de Artes y la propia Universidad. La formación de compositores y libretistas, de directores de escena y de música, de pianistas correpetidores, de diseñadores y de técnicos, ha de ser, pues, una de nuestras prioridades en el futuro inmediato. Como debe serlo una formación estética que incluya, cómo no, la tradición occidental de las artes, pero que reconozca todas las demás fuentes culturales de ese nuestro ser, para que entendamos al fin que si largo tiempo hemos sido colonizados no tenemos que ser “asimilados”.¹

Ya estamos dando pasos. En este primero que hoy llega frente al público, este libretista se apoya en una de las dramaturgias más firmes del teatro contemporáneo mundial: la del colombiano Enrique Buenaventura, intérprete como pocos de las distintas etapas de nuestra historia política y social, siempre dentro de rigurosos códigos artísticos. He tomado no sólo sus diálogos de las tres primeras piezas entre las cinco que conforman *Los papeles del infierno* (una obra que representa imágenes de la Violencia de la década de 1950), sino que la nueva estructura que los acoge incluye algunos insertos de naturaleza reflexiva para coros, arias y duetos, para los cuales he tomado poemas del mismo Buenaventura que, a pesar de su autonomía, vienen a redondear la significación de las distintas situaciones dramáticas. He agregado muy poco de mi cosecha: un poema que introduce La Narradora en el comienzo; personajes —algunos nuevos— que atraviesan los tres grandes momentos de

la obra, de manera que le confieren a la nueva estructura dramática y musical una clara continuidad narrativa que, a mi juicio, era necesaria para el propósito del libretista: hacer énfasis en la analogía de los sucesos de la década de 1950 respecto de nuestro presente; breves diálogos conectivos y, por supuesto, un planteamiento básico de puesta en escena, escrito, que constituye la estructura vertebral de las acciones para que el compositor escriba en su música la pauta de tiempo y de sentido.

Pero la puesta en escena misma, por primera vez en nuestro taller y en la ópera en Colombia, es colectiva: está a cargo de cinco estudiantes de nuestra Escuela de Teatro. Contando con la asesoría de la maestra Haydeé Marín y del libretista, y con la dirección musical del compositor, Girlenny Carvajal, Jhon Fredy Bedoya, Juan David González, John Javier Hinestroza y Federico Rivera han creado el mundo y el “cómo” de las acciones de los per-

sonajes y, me place decirlo, han aportado numerosas y fecundas ideas de su cosecha, que le han dado a la obra la vigencia evidente en el texto original de Buenaventura, pero que es necesario representar nítidamente. Para la creación del mundo físico de estos personajes ha sido invaluable la colaboración del equipo conformado por Rodrigo Saldarriaga Sanín, con



su gente del Pequeño Teatro: Omaira Rodríguez, Andrés Moure, Ruderico Salazar y Alonso Agudelo. Ellos han hecho una propuesta integral de diseño y fabricación de escenografía, vestuario, utilería, maquillaje e iluminación, en cercano acuerdo con el equipo de directores escénicos y con los realizadores, a cuyo frente vuelve

Un texto pertinente de Bertold Brecht

Sin lugar a dudas, el efecto de distanciamiento transforma la actitud simpatizante y pasiva del espectador en una actitud crítica. Para muchos, la actitud crítica marca precisamente la diferencia entre actitud científica y actitud artística. Cuesta asimilar la oposición y el distanciamiento al goce artístico. Naturalmente, se acepta que el goce artístico usual incluya un nivel superior; en el que se critica sin dejar de disfrutar; pero, en ese caso, la crítica se refiere exclusivamente al aspecto artístico. La situación cambia cuando lo que se observa no es la representación artística del mundo, sino el mundo mismo, un mundo al que se debe criticar, discutir, considerar con una cierta perspectiva.

Para introducir esta actitud crítica en el arte, sin duda habrá que mostrar el momento negativo presente en sus aspectos positivos: esta crítica al mundo es activa, ejecutiva, positiva. Criticar el curso de un río significa, en este caso, mejorarlo, corregirlo. La revolución es una crítica a la sociedad. Eso es crítica ejecutiva, acabada. Una actitud crítica de este tipo es un momento de productividad y, como tal, profundamente placentero; y si en nuestro vocabulario cotidiano llamamos ‘artes’ a las intervenciones quirúrgicas tendientes a mejorar la vida humana, ¿por qué habría de distanciarse el arte de tales ‘artes’?

Para iniciar nuestra investigación tuvimos que renunciar a hablar de arte al hablar de nuestros esfuerzos. Lo hicimos para no ver perturbada nuestra labor por las viejas imágenes vinculadas al arte. Además, nos hemos esforzado por retirar de circulación ideas que han contribuido a anquilosar el concepto de arte, fijándolo en un momento pasajero de su historia. Ahora tendremos que volver a introducir el arte, ya que para lo que nos hemos propuesto ejecutar necesitamos del arte. No podemos ofrecer nuestra representación de la convivencia humana sin la ayuda del arte. Necesitamos esa capacidad de libertad, de creación, de imaginación, esa aptitud para idealizar la realidad, para aligerarla, para llegar a su meollo.

Tomado de: Bertold Brecht, “¿Es antiartística la actitud crítica?”, texto final, en: *Escritos sobre Teatro*, tomo I de la versión (sucinta) en español, traducción y notas de Jorge Hacker, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

a estar Raúl Ávalos, como en las tres primeras producciones del Taller.

Quiero resaltar otro hecho que es todo un logro de nuestra orientación del Taller, en compañía de Haydeé Marín y de Gustavo Yepes: aquí participan en la producción, en el campo de actores cantantes, estudiantes cuya escolaridad va desde el posgrado hasta los primeros semestres del programa Preparatorio (pre-universitario); estos últimos, en todos los grados de responsabilidades: desde pequeñas intervenciones o participación en el coro, hasta alternación en el doble reparto de papeles mayores con sus compañeros de niveles escolares superiores. Naturalmente, esto no hubiese sido posible sin una colaboración técnica tan eficaz como la que nos han dado, en primer y decidido lugar, Adrianalía Arbeláez y, *last but not least*, la excelente profesora búlgara Danaila Hristova, ambas maestras de canto de la Facultad de Artes.

En fin, para nosotros éste es apenas el primer paso en esta dirección: tenemos numerosos proyectos de ópera con dramaturgia y con temas colombianos; queremos llevarlos pronto a buen término, pero no hemos cancelado proyectos ya anunciados, como *Don Giovanni* y otros numerosos títulos clásicos.

Nota

1 Apelativo de los portugueses a los sectores sociales de Angola, Guinea y Cabo Verde que habían llegado a ser parte necesaria de la dominación colonial.

Ficha técnica

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Coproducción con Taller de Teatro Musical Pequeño Teatro y Año 2001 Teatro El Tablado
Documentos del infierno
Ópera de cámara en un acto
Libreto de Mario Yepes Londoño, basado en tres piezas cortas (*La maestra*, *La tortura*, *La autopsia*), tomadas de

Los papeles del infierno, de Enrique Buenaventura. Música y dirección musical de Gustavo Yepes Londoño.

Asistente de dirección musical: Haydeé Marín Álvarez

Actores cantantes: Adrianalía Arbeláez Velásquez, Ligia Monsalve, Alejandra Arango Londoño, Delcy Janeth Estrada, Martha Luz Jiménez Rojas, Melisa Guardiola Ruiz, Sarys Falcón Pérez, Wilson Aguirre Vélez, César Correa, Kirliánit Cortés Gálvez, Juan Fernando Gutiérrez Ramírez, Juan David Gutiérrez Ramírez, John Fredy Marín Cardona, César Vásquez Valencia, Deivir Hernández Gómez. Niños: Dayana David Jiménez, Esteban Bueno, Natalia Ramírez Campuzano, Valentina Córdoba Franco. Otros miembros del Coro: María Clara Arenas, Ana María Arias, Nadiana Betancur, Sandra Calvo.

Actores: Liliana Agudelo, Raúl Ávalos, John Javier Hinestroza.

Puesta en escena: Girlenny Patricia Carvajal, Jhon Fredy Bedoya, Juan David González, John Javier Hinestroza, Federico Rivera Marín.

Asesores: Haydeé Marín Álvarez y Mario Yepes Londoño.

Diseño integral: Rodrigo Saldarriaga, Andrés Moure, Omaira Rodríguez, Ruderico Salazar.

Productor escénico: Raúl Ávalos.

Administración de la producción: Pequeño Teatro y oficina de Promoción Cultural de la Facultad de Artes Universidad de Antioquia.

Temporada de estreno: 10 a 20 de octubre de 2001 Sala del Pequeño Teatro. 7:30 de la noche.

Con el apoyo del Instituto de Estudios Políticos de la Universidad de Antioquia: doce años de Fundación, diez años de la Maestría en Ciencia Política.

Enrique Buenaventura

Por: Mario Yepes Londoño

Nacido en Cali en 1925, hoy se puede afirmar que es el más grande dramaturgo latinoamericano con-

temporáneo y uno de los reconocidos con justicia en la comunidad literaria y teatral de todo el planeta, como intérprete de un mundo, el nuestro del subdesarrollo, aquí y dondequiera, pero no como mero exponente de una condición sino como uno de los que creen que ésta puede cambiar. A la manera de Brecht, su notorio maestro entre muchas influencias, Buenaventura cree que el arte tiene un sentido cuando produce diversión, pero diversión en el más alto propósito: el de contribuir a transformar al mundo mediante la apelación a la conciencia, tanto del que representa como del que observa. Esta proyección mundial de la obra de Buenaventura se reconoce en las traducciones y en los montajes en numerosos idiomas, en el reclamo de su docencia en academias y foros en todos los continentes, y en las invitaciones al grupo que fundó, el Teatro Experimental de Cali, a presentarse en más lugares de los que ha alcanzado a atender.

En el caso de Buenaventura, la temática de su dramaturgia y de su poesía podría resumirse, como la de Shakespeare, en la lista de los males que enuncia *Hámlet*: "...los ultrajes y desdenes del mundo, la injuria del opresor, la afrenta del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno...". Pero, a diferencia de *Hámlet*, Buenaventura no se plantea en seguida "*¿quién aguantaría... cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete?*", pues para nuestro dramaturgo y poeta estas desgracias no se dan tan sólo en la esfera individual sino también, y principal y causalmente, en la dimensión social; en ésta se requiere, ya no la salida abrupta, el mutis por el foro de la vida del individuo que lo lamenta, sino de otras operaciones de mayor entidad. Operaciones fundamentalmente críticas como las del epígrafe de Brecht. Y la operación que corresponde al artista —en esto siempre ha sido muy claro Buenaventura—