

**DE LA DRAMATURGIA A LA PUESTA EN ESCENA: EL APORTE DE
RICARDO LUIS MUÑOZ CARAVACA EN LA CONSOLIDACIÓN DE UNA
ESTÉTICA TEATRAL CARTAGENERA.**

BRENDA JOHANA GALERA AMARANTO

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGISTER EN
HISTORIA DEL ARTE**

Asesor

**VÍCTOR MANUEL LÓPEZ CARDONA
Doctor en Artes**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES**

**En convenio con la
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA BELLAS ARTES Y CIENCIAS DE BOLIVAR
Medellín/Cartagena
2019**

**DE LA DRAMATURGIA A LA PUESTA EN ESCENA: EL APORTE DE
RICARDO LUIS MUÑOZ CARAVACA EN LA CONSOLIDACIÓN DE UNA
ESTÉTICA TEATRAL CARTAGENERA.**

BRENDA JOHANA GALERA AMARANTO

Trabajo de Grado para optar al título de Magister en Historia del Arte

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
En convenio con la
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA BELLAS ARTES Y CIENCIAS DE BOLIVAR
Medellín/Cartagena
2019**

NOTA DE ACEPTACIÓN

BLANCA YACQUELINE SALAZAR H.
Firma del Jurado

LAVINIA SABINA SORGE RADOVANI
Firma del Jurado

Cartagena- Antioquia, 13 Julio de 2020

DEDICATORIA

A Dios mi lumbrera y mi escudo.

*A Ricardo Luis Muñoz Muñoz Caravaca,
con gran admiración y respeto a una vida*

artística y a toda su enseñanza

A mi familia, mi soporte y mi inspiración

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a Dios por ser mi guía y mi padre celestial, a mis padres y hermanos quienes han creído en mí y por ser parte de esta máquina de sueños; a mi esposo Romedis por ser mi apoyo incondicional en mis caídas y levantadas. A mi hija, que es motor de mi vida y de mis propias promesas. Gracias a mi Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar y a la Universidad de Antioquia por tener el privilegio de ser parte de su comunidad educativa; a mis profesores y compañeros de semestre.

Gracias a Ricardo Luis Muñoz Caravaca por ser un gran maestro de vida y formador, este trabajo es una dedicatoria a su aporte artístico y pedagógico al teatro cartagenero.

Agradezco a los actores y maestros del teatro Nasir, Deiler, Arnaldo, Karina y Ruby por regalarme un poco de sus vivencias y experiencias artísticas para este trabajo.

Quiero dar gracias a mi asesor de grado Víctor López por su compromiso, profesionalismo responsabilidad y su humildad, a Samir Salas, Juvenal Miranda, Orlando Vega y Hemel Polo por haber sido un gran apoyo e impulso para seguir este largo camino

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	11
INTRODUCCIÓN	12
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	15
JUSTIFICACIÓN	21
OBJETIVOS.....	24
OBJETIVO GENERAL	24
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	24
MARCO TEÓRICO	25
METODOLOGÍA	33
CAPÍTULO I.....	36
1. HISTORIA DE UN CONTEXTO.	36
1.1. EL ISA, GENERACIÓN DE UN PENSAMIENTO	36
1.2. INICIOS DE UNA FORMACIÓN ARTÍSTICA.....	46
1.2.1 EL AUTOR.....	46
1.3. TEATRO A CUESTAS	58
1.3.1. EL DIRECTOR –DRAMATURGO.....	58
1.3.2. PREMIOS Y DISTINCIONES:.....	69
1.4. ESCRITOR Y DRAMATURGO.....	70
1.4.1. PRODUCCIÓN DRAMÁTICA.....	77
CAPÍTULO II	81
2. DRAMATURGIA, POESÍA Y PUESTA EN ESCENA	81
2.1. DEL PERSONAJE ALEGÓRICO A LA AUSENCIA DEL PERSONAJE. ...	81
2.1.1. ALMA DE RESURRECCIÓN.....	82
2.1.2. EL REO.....	86
2.1.3. CARRUSEL	89
2.1.4. MALCOM X.....	90
2.2. DEL CUERPO DEL TEXTO AL CUERPO DEL ACTOR	96
2.2.1. ASUDIANSAM.....	96
2.2.2. EL BOSQUE.....	101

2.2.3.	RARA AVIS.....	106
2.2.4.	AMÉRICA ERA UNA VIRGEN	113
2.3.	DE LA DRAMATURGIA A LA INVESTIGACIÓN Y LA DOCENCIA.....	120
	CAPITULO III.....	127
3.	UNA HUELLA EN EL CARIBE COLOMBIANO	127
3.1.	EL CONTEXTO: INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA BELLAS ARTES Y CIENCIAS DE BOLÍVAR.....	127
3.2.	PERMANENCIAS DE LA OBRA DE RICARDO LUIS MUÑOZ CARAVACA.....	138
3.2.1.	JORGE NASIR BANQUEZ. TALLER TEATRO ATAHUALPA.	139
3.2.2.	DEILER DÍAZ ARZUAGA. MADEROS TEATRO (VALLEDUPAR)	144
3.2.3.	ARNALDO GUTIÉRREZ GORDON. GUIA2 TEATRO.	149
3.2.4.	RUBY DEL ROSARIO MARRUGO ORTEGA.....	155
3.2.5.	KARINA BARRIOS MARSIGLIA.....	166
3.3.	TEATRO Y SUPERVIVENCIA.....	172
3.3.1.	EL CUERPO DEL ACTOR COMO JUSTIFICACIÓN DEL VERBO EN LA ESCENA	173
3.3.2.	LA ESCENA: UN LUGAR DE ENCUENTRO	176
	CONCLUSIONES.....	179
	BIBLIOGRAFÍA.....	182

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1 ISA. Universidad de las Artes. Fotos de Portada Publicado originalmente en https://www.facebook.com/ISA.Universidad/photos/p.2023558390994383/2023558390994383/?type=1&theater	41
Imagen 2 ISA. Escuela de Artes Dramáticas. Publicado originalmente en https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/las_escuelas_nacionales_de_arte_de_la_habana._michele_paradiso.pdf ,p.51	41
Imagen 3 Instituto Superior de Arte. Generacion 87, en clase con el maestro Rine Leal . Algunos estudiantes entre los que aparecen María Isabel Díaz, Broselianda Hernandez, Francisco Gattorno, Rubén Darío Salazar Taquechel, José Luis Hidalgo, Osvaldo Doimeadiós, Ricardo Luis Muñoz Cavaca e Ileana Wilson. Publicado originalmente en https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153772947399158&set=pb.646414157.-2207520000.&type=3&theater	47
Imagen 4 Publicado originalmente en Tablas revista de artes escénicas N° 4 octubre-diciembre de 1987,	48
Imagen 5 Diario de la Juventud cubana. (1989) Pág. 5, crecimiento de Elsinor por Amado Del Pino.....	52
Imagen 6 Publicado originalmente en Tablas revista de artes escénicas N° 4 octubre-diciembre de 1987,	53
Imagen 7 Publicado originalmente en Tablas revista de artes escénicas N° 4 octubre-diciembre de 1987,	54
Imagen 8 Archivo personal – Reconocimiento y Premio la fundación Stanislavski auspiciada por el Odín Teatret de Dinamarca, dirigido por Eugenio Barba y Julia Valey 1991.....	63
Imagen 9 Archivo personal Ricardo Muñoz, 1991	66
Imagen 10 Publicado originalmente en Periódico Gramma- Cultural. Cuba 18 de noviembre de 1992.....	68

Imagen 11 Publicado originalmente en Tablas revista de artes escénicas N° 2 de 1992. Pág 23-27	78
Imagen 12 Foto de la actriz Merida Urquijo en la obra “Alma de Resurrección”. Archivos Teatro a Cuestas.	83
Imagen 13 El Reo. Archivos de Teatro a Cuestas.....	87
Imagen 14 "Malcom X", monologo inspirado en la autobiografía de Malcom X escrito y dirigido Ricardo Munoz Caravaca, Actor Eloy Ganuza, grupo Teatro a Cuestas. Publicado en https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153762253509158&set=pb.646414157.-2207520000..&type=3&theater	92
Imagen 15 Publicado por revista Tablas No. 3-4 de 1995	98
Imagen 16 Foto Obra Asudiansam, archivos personales Teatro a Cuestas	100
Imagen 17 Archivos personales Teatro a Cuestas. Martes 15 de octubre 1994, Santa Marta, Colombia.....	102
Imagen 18 Rara avis, 1992, actriz Mérida Urquía. Teatro a Cuestas de Cuba,	107
Imagen 19 Critica de actuación Rara Avis. Por Xavier Pérez, Barcelona. España. 1994. Archivo personal de Teatro a Cuestas.....	109
Imagen 20 Rara avis, Foto de actriz Mérida Urquía. Tomado de archivos personales Teatro a Cuestas de Cuba, de periódico el Comercio de Ecuador septiembre de 1993	110
Imagen 21 https://www.elespectador.com/noticias/cultura/relato-escenico-actuantes-articulo-507276 , actrices Ruby Marrugo y Geraldine Gells, 2014	116
Imagen 22 Periódico el Universal miércoles 23 de mayo de 2013, foto: director Ricardo Muñoz, Actrices Ruby Marrugo, Karina Barrios y Geraldine Gells.....	118
Imagen 23 América era una Virgen, 2018, Teatro a Cuestas de Cuba. Actrices: Ruby Marrugo, Karina Barrios.	119
Imagen 24 Periódico El Universal, entrevista. Publicado en la sección de Cultura el 20 de 1994	129
Imagen 25 El periódico de Cartagena diciembre de 1995	130
Imagen 26 el Universal, 19 de diciembre de 1994.....	131
Imagen 27 el periódico de Cartagena, 24 de abril 1996.....	133

Imagen 28 periódico El Universal, entrevista. Publicado en la sección de Cultura el jueves 6 de octubre de 1994.	134
Imagen 29 Periódico El Herald, Barranquilla 20 de febrero de 1997.....	135
Imagen 30 El tiempo- Caribe diciembre de 1997	137
Imagen 31. Obra Asudiansam, en la foto Miguelina y Jorge Nasir. Foto archivo Biblioteca Marún Gossaín Jattin de Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar 1997.....	142
Imagen 32 volante publicitario 1994, Cesar-Valledupar	145
Imagen 33 Obra El otoño del Cerdo Antonio, actor Arnaldo GutierrezFoto archivo Biblioteca Marún Gossaín Jattin de Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar 8 de febrero de 2008.....	151
Imagen 34 Foto Archivo personal, El Silencio en el Jardín, actriz Ruby Marrugo, 2013 .	160
Imagen 35 Foto Archivo personal, El Silencio en el Jardín, actriz Ruby Marrugo y Ricardo Muñoz 2013	161
Imagen 36 Foto -archivo personal. Obra El limbo, el péndulo y el carrusel. 2010. Actriz Ruby Marrugo	164
Imagen 37 América era una virgen, actriz Karina Barrios, simulación de la Presencia de muchas personas se asoman. Archivo personal 2018	169
Imagen 38 America era una Virgen, la presencia del Mago, actriz Karina Barrios. Archivo personal 2018	170

RESUMEN

La presente investigación tiene como finalidad estudiar el trabajo dramático y puesta en escena de uno de los exponentes del teatro cubano Ricardo Luis Muñoz Caravaca, quien ha dedicado su vida a la producción dramática, a la investigación desde las artes escénicas, la formación de actores y la docencia en el contexto del desarrollo del teatro cartagenero.

En este trabajo se hace una aproximación a la vida y obra de Muñoz desde el cual se establecen conexiones en cuanto a sus motivaciones, influencias, estilo, propuestas dramáticas y procesos de creación escénica, su trabajo docente en la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, aportes e influencias a una generación de artistas (dramaturgos, directores y actores) en el campo de las artes escénicas de Cartagena y parte del caribe colombiano, específicamente Valledupar.

Palabras claves: Ricardo Luis Muñoz Caravaca, años Noventa, Teatro a Cuestas de Cuba, teatro, dramaturgia, puesta en escena, poética, estética, composición, cuerpo, actor-personaje, metáfora, transmisión, pedagogía teatral, historia del teatro en Cartagena.

INTRODUCCIÓN

El nombre de Ricardo Luis Muñoz Caravaca aparece en la escena artística, cultural y teatral de Cartagena de forma consistente a finales de los noventa. Su trabajo escénico como director del grupo Teatro a Cuestas de Cuba y su propuesta pedagógica al interior de los procesos de formación teatral en la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, además de sus continuas puestas en escena que se dieron en diversos espacios culturales de la ciudad, lo convirtieron en una figura importante en el campo de las artes escénicas por sus singularidades en cuanto a rasgos estéticos, metafóricos y poéticos que se hacían evidentes en sus propuestas en escena. Y también, especialmente, por la particularidad de su producción artística que ponía en relación el trabajo dramaturgico con el trabajo del actor.

A través de un recorrido por la vida del artista, su trayectoria como dramaturgo y director que nace en una pequeña ciudad de la isla de Cuba, Cienfuegos, unido a distintas lecturas de diversos documentos, se hace visible el interés que desde muy temprano se despertó en él por la dramaturgia y la dirección escénica. Su producción en obra, que constituye la experiencia estética que marcó sus inicios, y a partir de la cual desarrolló su propuesta de trabajo, suma aspectos de alto interés artístico, investigativo y pedagógico que recoge cada una de esas etapas en donde Muñoz fue construyendo un legado estético, tanto desde el autor dramático como el director de una experiencia llamada Teatro a Cuestas, que ha sido su grupo y maleta del espectáculo, que representa una radiografía de sus procesos desde una mirada muy cuidadosa del lenguaje, la poética y la teatralidad que lo distinguió en la escena cubana

de los 90, años exactamente en que también llega a Cartagena, para radicarse y construir otro legado académico en la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar.

Los hallazgos en esta investigación, bajo la perspectiva escogida, residen en el hecho de que nos encontramos signados bajo la ausencia de estudios teóricos y críticos alrededor de la obra de Muñoz, importante artista no solo en el ámbito local, también a nivel de Latinoamérica. Por otro lado, se rescata de manera positiva la posibilidad de poner dentro de la historia del teatro de Cartagena a un artista que ha aportado a la escena teatral una nueva visión de trabajo, una forma particular de asumir la práctica escénica y una poética que le brinda herramientas al actor para su trabajo creativo y una perspectiva interdisciplinar en la abundancia de saberes que nunca es exagerada.

En esta investigación se describe en el primer capítulo, luego de variadas indagaciones y rastreos documentales, cuáles fueron sus antecedentes formativos, sus influencias y cómo a partir de ello logra abrirse en el espacio de la intelectualidad artística en Cuba. Se indagó a propósito de los intereses que relacionan sus inicios en la literatura poética, sus primeros y significativos escritos como autor dramático y procesos de creación de puestas en escena. De manera particular, se realizó una exploración de su dramaturgia de la escenificación desde su experiencia como director del grupo Teatro a Cuestas de Cuba.

En el segundo capítulo se caracterizan, a propósito de la estética de Ricardo Muñoz, elementos estéticos que se evidencian dentro de su lenguaje dramático y que se materializan en la puesta en escena; identificando rasgos de creación estética en torno a la composición dramática, la forma como se desarrolla su trabajo escénico, desde la dimensión estética del cuerpo del actor frente a la escena. Se parte básicamente de textos inéditos, para entender cómo es el proceso de creación que parte del actor; la forma como el texto se comprende

desde la partitura del actor, en el cual es la utilidad de la palabra, no como poética sino como poesía, la que prevalece en una relación entre la metáfora y la alegoría que se desarrolla en las diferentes fases de creación y dejan ver una técnica de trabajo con el actor que no está desligada de su trabajo como autor y director de escena. Cómo mediante el proceso de creación se evidencia la interdependencia del texto-representación con la escenificación; comprender cómo dispone las propiedades escénicas en su escritura dramática, cómo despliega ese discurso en una infinidad de imágenes y de circunstancias concretas que ofrecen sus creaciones teatrales dramático-escénicas.

El tercer capítulo hace alusión a su establecimiento en Cartagena como docente, las experiencias de trabajo, logros desde el programa de artes escénicas de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, los testimonios de colegas, docentes y estudiantes que fueron importantes para reconstruir y reafirmar sus aportes dentro de las artes escénicas de Cartagena y parte del caribe colombiano; que ponen en contexto la articulación de un proceso creativo dentro del marco de la investigación. Además de poner en contexto la implementación de una técnica actoral concreta que propone bases de una metodología de entrenamiento para el proceso interpretativo de sus obras; y que logra responder al cómo entre actor/autor/director se establece una didáctica y una pedagogía en la escena muy especial que privilegia el trabajo con y del actor.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La contemporaneidad enmarca el giro conceptual y teórico en la práctica del arte y sobre todo el surgimiento de artistas que proponían nuevas e innovadoras propuestas estéticas que legitiman las distintas formas de expresión artística. En Colombia, al mismo tiempo que se iban introduciendo elementos artísticos se empiezan a vislumbrar apuestas discursivas en torno al surgimiento de nuevos movimientos teatrales, procesos de creación, puesta en escena y nuevas dramaturgias. Se gestaban procesos de investigación en el campo teatral que permitieron confluir con otras artes y con ello la configuración de apuestas creativas en la representación. En este contexto Jorge Prada destaca la influencia del teatro de Brecht, señala como “este tipo de teatro fue decisivo en los movimientos y grupos teatrales que surgieron en Colombia, en las experiencias y los procesos de creación de Enrique Buenaventura, y con ello los inicios del Nuevo Teatro Colombiano. Esta influencia Brechtiana logró <<generar un nuevo gestus y una nueva aplicación de la distancia estética>> en la puesta teatral colombiana”¹. Explica cómo esta propuesta sobre el distanciamiento se convierte en parte de los antecedentes que evidencian las experiencias que llegaron al país y que influenciaron el trabajo artístico de directores, actores y grupos que vieron en esta propuesta una forma de experimentar la escena teatral creando una nueva visión del lenguaje de representación.

A propósito, Marina Lamus anota que “el pluralismo teatral venía extendiéndose en el país desde el pasado decenio, y en éste se establece y gana reconocimiento. Esto quiere decir

¹ Prada P. Jorge (2013) Brecht y el teatro colombiano. Reflexiones sobre su Incidencia en el devenir de la praxis teatral en nuestro País. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 7 enero - diciembre p.138

que en la actualidad conviven múltiples prácticas, las cuales conforman los códigos artísticos y las poéticas del presente teatral colombiano”². Es así, como además de Brecht³ encontramos, elementos circundantes de teatralidad de autores que, si bien no llegaron directamente al país, sus teorías y sus estéticas escénicas lograron hacer ecos a través de la afluencia de distintas experiencias y movimientos teatrales que llegaron a diversas ciudades y que dinamizaron en el campo teatral apuestas discursivas y metodológicas. Tanto que actores, dramaturgos y directores transformaron y crearon nuevos enfoques, vislumbraron y transformaron las estructuras de composición; se apropiaron de elementos teóricos y conceptos que permitieron estructurar en sus diferentes prácticas teatrales formas de composición; lo simbólico le dio sentido a la imagen y a la escenificación en torno a las puestas en escena contemporáneas y con ello la renovación de la práctica teatral.

La década de los noventa se inicia con el preludio de la pluralidad (...) Se han creado nuevas dramaturgias y gramáticas escénicas que buscan interpretar al individuo, a la sociedad actual desde el teatro mismo, como arte escénico, con toda la variedad acumulada a lo largo de su historia. Si en el quehacer de los años setenta primaban las relaciones del teatro con la sociedad, en menoscabo de otros factores artísticos, en los años noventa se valoran todos, por lo menos desde el punto de vista teórico.⁴

Del mismo modo se gestaron y se encontraron nuevos campos temáticos y distintos rótulos que involucraron las técnicas, lenguajes escénicos, nuevas atmosferas y formas de

² Lamus Obregón, Marina, et al. Variedad teatral en los años noventa. Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol. 36, núm. 50-51, 1999., p.121, archivo recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1527/1581

³ Ibíd, p.121. Lamus explica, “Brecht es estudiado desde otras ópticas, y se incorporan otras estéticas; se emprenden nuevas propuestas, surgen otros autores y directores. La creación colectiva ya no es la panacea para tener dramaturgia”.

⁴ Ibíd, p.121

intertextualidad, donde el teatro se vuelve minimalista, performático, interdisciplinario, social, fragmentario y cultural, que permitieron en la práctica mostrar el despliegue de nuevas estéticas teatrales. “Lo que distingue una época de otra son los énfasis en los referentes y la jerarquización de las categorías artísticas que derivan en poéticas. Pues en los años noventa revivió la importancia del texto escrito, de autor individual y (...) teorías semióticas”⁵.

En el caso Cartagenero la afluencia y la presencia de grupos teatrales dentro de ésta dinámica constituyen los soportes a la emergencia de consolidar procesos de carácter profesional en la escena teatral de la ciudad, la experiencia de grupos nacionales como el Teatro de la Candelaria, el Teatro Libre de Bogotá y el grupo de Títeres la Libélula Dorada, junto a otros de talla internacional como el Teatro Negro de Praga y la llegada de Teatro a Cuestas de Cuba y con ello 1994 Ricardo Luis Muñoz Caravaca, Dramaturgo y director teatral cubano. Este último irrumpe la escena teatral cartagenera y asume en esas mismas transiciones la necesidad de fortalecer y visibilizar el teatro cartagenero como símbolo y manifestación cultural de la ciudad. Hablar del teatro en Cartagena hoy, es entender las transiciones, la diversidad de colectivos teatrales y por consiguiente el intercambio de experiencias y procesos que han ido permeando su quehacer en su devenir histórico.

Explica Díaz Quintero sobre la década de 1990:

La década anunciada no ha sido muy pródiga en acontecimientos teatrales para Cartagena. Se puede hablar de un reflujo escénico, aunque no se trata de una ínsula de excepción. Sino que son coletazos neoliberalismo y la globalización desigual impuesta después de la caída del

⁵ *Ibíd.* Op. Cit., p.122

muro de Berlín, y se habla de un post modernismo donde el sujeto que busca abrirse a la posibilidad siempre de ser uno mismo en la variedad de experiencias Autónomas y libres ya sin las regulaciones y normatividad que antes limitará el espíritu la post modernidad es el tiempo del yo (del yo antes que el todos) y del intimismo. Tras la pérdida de la confianza de los proyectos de transformación de la sociedad concentrar toda la fuerza en la realización personal. Hoy es posible vivir sin ideales lo importante es conseguir un trabajo adecuado, conservarse joven y conservar la salud. (...) Por otra parte, la formación académica en nuestros días es sumamente importante para la efectividad del trabajo y para evitar creer que a cada paso descubrimos el “agua tibia”. Es importante, además surtir los grupos de actores profesionales que son los que garantizan un buen resultado.⁶

Los noventa, de cierta forma pone en escena nuevas visiones del arte teatral en gran parte del territorio del caribe colombiano; estos son los años donde también se establecen convenios y acercamientos a otras ciudades de la región a partir del intercambio entre universidades e instituciones del Estado; es el periodo en el que se crean los primeros festivales teatrales como Atlántico Teatral, el Festival Memoria e Imaginación dirigido por el Colegio del Cuerpo el cual proponía justamente el intercambio de lenguajes escénicos entre el teatro y la danza; surgen los grupos teatrales dentro de las universidades, Teatro estudio de la Universidad de Cartagena dirigido por Eparkio Vega y el grupo de teatro de la Tadeo y colectivos teatrales como Teatro Estable Aguijon dirigido por Carlos Ramírez, Teatro Atahualpa dirigido por Jorge Nasir, el Grupo Papayaso- Clown, integrado por la primera promoción de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, y con ellos una nueva visión dramática junto al surgimiento y la llegada de artistas con nuevas y diferentes propuestas

⁶ Díaz Q. Jaime. 2010. Contraportada, Historia del Teatro en Cartagena de la Colonia a nuestros días, segunda edición. Fondo Editorial de la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, p.334-336

estéticas de integración cultural. En este contexto de la historia teatral de la ciudad se forman y aparecen colectivos teatristas, así como agrupaciones estables, que a través de sus varios esfuerzos por consolidar una actividad permanente se crean espacio para la muestra de teatro local, también se efectúan grandes celebraciones del Día Internacional del Teatro, y se crean entidades de discusión e investigación como el Conservatorio Artístico de Cartagena y la Corporación Caribeña de teatro junto al surgimiento de serios proyectos de Escuela Teatro.

En efecto al referirnos a los procesos teatrales en Cartagena durante los años noventa, es importante denotar la importancia y el desarrollo de la Escuela de Bellas Artes por sus formas y prácticas teatrales que generaron la consecución de procesos que inevitablemente fueron dando respuesta a las diferentes necesidades del teatro en el contexto cartagenero, y que poco a poco fueron sedimentando en experiencias de directores como Iván González, Rogelio Franco, Jorge Nasir, junto a sus actores del grupo Atahualpa, el grupo de Trotasueños con Elicer Paternina y Flor de Liz que de alguna manera hoy representan el hacer del teatro cartagenero.

De acuerdo a lo anterior, el presente trabajo de investigación “De la dramaturgia a la puesta en escena: el aporte de Ricardo Luis Muñoz Caravaca en la consolidación de una estética teatral cartagenera” propone acercarse a la obra del artista Ricardo Luis Muñoz Caravaca, reconociendo en su producción artística aspectos formales del trabajo dramático, de sus procesos de creación escénica y el valor de sus aportes desde el trabajo pedagógico a la escena cartagenera. Para ello se parte de las siguientes preguntas ¿Cómo se ha desarrollado la propuesta artística de Ricardo Luis Muñoz al interior de la escena contemporánea y en teatro Cartagenero? ¿Qué rasgos de creación estética se identifican en la dramaturgia y en la puesta en escena en las obras de Ricardo Luis Muñoz Caravaca?, ¿Cuál

es su aporte a los procesos artísticos en el contexto de la práctica teatral en Cartagena?, ¿Por qué, siendo uno de los dramaturgos y directores reconocido a nivel internacional y en parte de Latinoamérica, es desconocido para una generación de artistas en el contexto cartagenero?

JUSTIFICACIÓN

Para empezar, es necesario entender que el teatro de la ciudad “ha sido escenario de una larga, rica y compleja construcción humana que la historia general de la ciudad no puede desatender”⁷. Comprender este contexto, es entender la diversidad de colectivos teatrales que como procesos aislados generaron un movimiento teatral que reunía a todos dentro del teatro local. De cómo los procesos de formación dirigidos por la única institución de carácter profesional en el campo de las artes en Cartagena y Bolívar, como lo ha sido la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, hacen parte y son necesarios para mantener la dinámica socio-cultural del teatro en la ciudad.

En este contexto,

Las profundas crisis que se precisaron en cuanto a la falta de actores profesionales, de agrupaciones teatrales que carecían de una infraestructura adecuada, la falta de aspectos técnicos y salas que no satisfacían las necesidades de actores y directores la falta de grupos y artistas profesionales, salas con regularidad lo cual provoca la venida de grupos exógenos y el consiguiente intercambio de experiencias.⁸

⁷ Díaz Q. Jaime. 2010. Contraportada, Historia del Teatro en Cartagena de la Colonia a nuestros días, segunda edición. Fondo Editorial de la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar.

⁸ Revista- Separata -1995. En este artículo *Un Ayer y un Hoy por* Jaime Diaz Quintero. El autor hace un Diagnostico sobre la actividad teatral en Cartagena durante los inicios de los años noventa. En este mismo artículo se encontró junto a Diaz, dos posturas sobre el mismo tema: *Mi Reto* por Iván González y *A la Luz de Nuevos Pinos* por Ricardo Luis Muñoz Caravaca.

Que oxigenaron y generaron la multiplicidad de distintas visiones teatrales y con ello un nuevo pensamiento, una nueva forma de vislumbrar la práctica teatral en el contexto cartagenero.

Luego de ocho años como bailarina de danza tradicional. En el año 2010, inicio mis estudios de pregrado en Artes Escénicas y bajo el interés de formarme como artista escénico. En ese momento el teatro lo concebía como otra presencia en un escenario en el cual encontraría formar de poner en escena un espectáculo que relacionara el folclor desde la danza tradicional. En ese momento empiezo a adentrarme en el mundo del teatro y a comprender cómo estas nociones teatrales se fundamentaban en conceptos filosóficos, desde postulados aristotélicos hasta hegelianos que definían formas estéticas desde la historia del teatro. Relacionar nuevos autores, sus teorías, tendencias y las concepciones prácticas en el campo teatral me llevaron a buscar la forma de comprender el trabajo del actor más allá de la representación. En este contexto tomar apuntes de mi experiencia como estudiante y actriz, fueron describiendo distintas prácticas y estilos de trabajo durante mi proceso de formación y con ello el encuentro con el trabajo escénico de Ricardo Luis Muñoz Caravaca, que desde un principio inició observando cada elemento de su producción escénica, las formas de entrenamiento en el que pone en relación la partitura de acción, la secuencialidad, el trabajo del cuerpo, además de los recursos dramáticos en sus obras; de cómo aborda aspectos expresivos desde una poética que transforma sus textos dramaturgicos y explora elementos metafóricos en sus puestas en escena. Mi interés aumento mucho más al ver sus procesos de creación en la forma de abordar junto al actor distintas estéticas.

Otro aspecto que justifica este trabajo hace alusión a la obra del artista Ricardo Luis Muñoz Caravaca a partir de su aporte a la actividad creativa en la producción dramaturgica,

la dirección escénica y la consecución de procesos de formación teatral de la ciudad, unidos a la creación de un currículo y al fortalecimiento del programa de Artes escénicas de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Y de cómo se hace necesario el reconocimiento a una vida y comprensión de un trabajo artístico, de una labor que ha venido desarrollando por más de 30 años y de cómo hoy es posible encontrar en la historia del teatro cartagenero su influencia sobre nuevas generaciones. Puesto que Muñoz ha contribuido a la dinámica cultural y teatral de la ciudad gracias a su calidad y producción artística.

Existe una preocupación centrada en el hecho de que viejas y nuevas generaciones desconocen a uno de los dramaturgos y directores escénico de finales del siglo XX y principio del siglo XXI, dedicado a la creación y a la formación escénica. Si bien en los trabajos sobre la Historia del teatro en Cartagena, escrito por Jaime Díaz Quintero, se logra encontrar enunciados de espectáculos de Muñoz, no existe ningún tipo de investigación que se concentre en el estudio y análisis de su obra. Aun cuando vemos que las investigaciones de Díaz están plagadas de anotaciones referidas a grandes personajes en el campo del teatro y de artistas escénicos de talla nacional, internacional y local.

La presente investigación recopila la historia de un artista cubano que logró re-conectar una Isla (Cuba) y una Muralla (Cartagena) llena de historias y de identidad Caribe. A través de distintos trazos se busca reseñar su experiencia tanto en la dramaturgia, como en la dirección de puesta en escena.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Analizar los rasgos de creación estética que se identifican en la dramaturgia y la puesta en escena de la obra de Ricardo Luis Muñoz Caravaca dando cuenta de su influencia en la práctica de la escena contemporánea teatral en Cartagena.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Rastrear las influencias que han permeado el trabajo dramático de Ricardo Luis Muñoz Caravaca.
- Analizar la expresión escénica, la creación teatral y los despliegues estéticos en la práctica dramática de Ricardo Luis Muñoz Caravaca.
- Evidenciar el aporte de la dramaturgia de Ricardo Luis Muñoz en el contexto de la práctica teatral en Cartagena.

MARCO TEÓRICO

“En los primeros años de mi trabajo teatral, se trataba para mí, de utilizar el texto como punto de partida del espectáculo, creando imprevistos, cambios de dirección, rompiendo su desarrollo rectilíneo y componiendo de dos o más acciones simultáneas. El texto, en estos casos, es como un viento, que aspira en una dirección. El espectáculo navega contra el viento. Pero aun obrando en la dirección contraria, es por la fuerza del viento que se mueve”⁹

A lo largo del siglo XX, se ha observado en las artes escénicas la búsqueda afanosa en la construcción de nuevas premisas estéticas que funcionen como medio expresivo de manifestación dramaturgica en donde el texto y la puesta escena definen una estética propia de expresión e interpretación de lenguajes artísticos a través de su operar creativo “(...) la obra artística, elevada a un centro activo de la reflexión creadora, se convierte en la premisa de la metáfora de los <<lenguajes artísticos>> declarados en nuestro siglo los nuevos dominios de la investigación estética y la experimentación artística”¹⁰, que configuran nuevas formas de recepción y de reflexión estética. Señala Gende, que la metáfora no se constituye como una modalidad del desvío sino más bien permite el re-envío, la transposición permanente que se da mediante paráfrasis continua. Y esto es tarea de la interpretación, que no pretende la sustitución hacia lo exterior del lenguaje sino la realización del sentido desde las condiciones mismas que él establece¹¹.

⁹ BARBA, Eugenio. A mis Espectadores. Notas de 40 años de Espectáculo, El Entrego (Asturias): Oris Teatro, 2004, p.48

¹⁰ Foucault, Michael citado por Marchán Fiz. Simón. La estética en la cultura moderna. Madrid. Ed. Alianza. 1987, p.226

¹¹ GENDE, Carlos Emilio. Teorías de la metáfora e interpretación: Examen de algunas consecuencias reduccionistas a partir del planteamiento. Signos filosóficos, 2002, no 8, p.199

Un acontecimiento escénico existe y se define como tal, entre otras cosas, por la imprescindible presencia de un cuerpo, de esa materialidad como eje fundamental para pensar un lenguaje poético¹² de creación estética, donde su especificidad se organiza a través del movimiento y la acción que se produce en un complejo trabajo de abstracción que da nuevas posibilidades expresivas y plásticas desde el cual este lenguaje escénico utiliza diversos recursos y formas poéticas. En este sentido agrega Mario Toscano, que para Dubatti “el acontecimiento poético, puede tener una dimensión semiótica que no es ficcional. Por tanto, la poésis es necesariamente metafórica, en donde el ente poético establece un vínculo metafórico con el mundo”¹³

Siguiendo a Dubatti,

“Se observa tanto en el estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas (implícitas en las obras o explicitadas teóricamente), las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad, (...) dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad (considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial”¹⁴.

¹² Trancón explica, El lenguaje poético sobre la escena se realiza plenamente si encuentra la voz, la expresión, el gesto, el tono y la emoción que le otorga el actor, aquel al que busca el texto teatral, del mismo modo que busca llegar al espectador modelo o ideal, produciendo un placer estético. TRANCÓN PÉREZ, Santiago. Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro. 2004.

¹³ Dubatti, citado por, TOSCANO, Mario Cantú. La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 2017, vol. 13, no 26, p.4

¹⁴ DUBATTI, Jorge A. El teatro argentino de la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. Arrabal, 2010, no 7, p. 18-19

La práctica estética contemporánea nos induce a cambios y transformaciones en las formas en que se entiende el cuerpo como signo y símbolo de trasgresión, que lo ratifican como objeto de arte. En el teatro encontramos la metáfora en su forma más visible y corporeizada, la escena se propone como la materialización y configuración de un cuerpo capaz de poner afuera múltiples exterioridades. “En el nuevo teatro las poéticas responden a modelos textuales que proponen diferentes concepciones semióticas de producción de sentido”¹⁵.

Trabajar desde el lenguaje del cuerpo implica para el actor diferentes formas de interpretación a partir de las cuales pone en juego la subjetividad y la realidad para generar significados o sentidos en el acontecimiento escénico. Los comportamientos culturales, la memoria, concepciones estéticas y artísticas son un instrumento imprescindible para repensar las configuraciones del cuerpo como metáfora en la escena contemporánea.

“Ahora bien, si el mundo real desaparece tras algo representado en su lugar, nos encontraremos con una imagen, una transfiguración o metamorfosis, una metáfora. Lo que vemos en el teatro es un mundo imaginario, hecho imagen cuyo carácter figurativo es aplicable tanto al escenario, lugar único transformado en múltiples espacios gracias a la decoración, como el actor, encarnando múltiples seres humanos. Escenario y actor vienen a ser la «universal metáfora corporeizada», y el teatro, la metáfora visible¹⁶

Asumir la metáfora como una forma de construcción del lenguaje poético desde la creación estética en el trabajo del cuerpo es dar nuevos significados y sentidos a las formas

¹⁵ Dubatti. Op. Cit., p.20

¹⁶ SÁENZ, Pilar, et al. Ortega y Gasset y su idea del teatro. 1989., p.252

de interpretación y representación en el espectáculo actual, en donde la metáfora adquiere un carácter, representativo, escénico, interpretativo y simbólico.

El teatro ha sido considerado un arte total, porque en el confluyen distintas manifestaciones del arte. La escena se transforma en un espectáculo que aúna diferentes aspectos estéticos en un acto único y complejo que se materializa en la puesta en escena. El teatro hoy se encuentra inmanentemente entre los elementos discursivos en tanto se comprende la obra desde el proceso de creación del texto dramático y la puesta en escena. En este sentido, la dramaturgia no se puede definir sólo como un concepto teórico, es también la formulación de una serie de prácticas desarrolladas en la escena. Siguiendo a Danan, para Dorot el trabajo dramático plantea una concepción amplia de la representación que “engloba la composición del texto, la realización del espectáculo y su recepción”¹⁷, entendiéndose que “la representación es, de principio a fin, dramática”. En este sentido el artista escénico está siempre en la búsqueda de experiencias teatrales, reconstruye a partir de diferentes estéticas nuevas propuestas escénicas, que propone de algún modo transformar la escena teatral en que la expresión escénica y las composiciones estéticas consolidan en la obra significados a partir de la dramaturgia, de la creación del montaje, de la escena, del texto, del actor, del director y del espectador.

El abordaje de la dramaturgia permite comprender los enfoques del fenómeno teatral que operan desde el texto y la escena. Según el diccionario de Patrice Pavis, en un sentido clásico el concepto de dramaturgia es definido por LITTRE, como el “arte de la composición de

¹⁷ DANAN, Joseph. ¿Qué es la dramaturgia? Y otros ensayos, Traducción Víctor Viviescas. Título original: Qu'est-ce que la dramaturgie?, Primera edición. 2012. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, México. P.16

obras teatrales”¹⁸. Aunque históricamente la expresión dramaturgia ha designado un conjunto coherente de criterios distintivos de la acción, de las estructuras espacio-temporales, de lo verosímil y del modo de representación escénica. “la dramaturgia, es la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra”¹⁹. Hoy día la noción de dramaturgia comprende no solo el texto dramático, también la puesta en escénica, es decir, su representación o materialización concreta. El artista escénico siempre está en la búsqueda de nuevas experiencias de creación. El teatro es la vida transformada en espectáculo, Pavis explica “la escritura o el arte escénico designa metafóricamente la práctica de la puesta en escena, la cual dispone de instrumentos, materiales y técnicas específicas”²⁰; en este sentido la puesta en escena une diferentes aspectos estéticos en un acto único y complejo en donde convergen propuestas escénicas y diferentes formas estéticas que materializan la escena.

Barba define la dramaturgia, en clave etimológica como drama-ergein, trabajo de las acciones; o bien: la manera en que entran en trabajo las acciones de los actores²¹. En este sentido la dramaturgia no solo pertenece al campo de la literatura, también al trabajo del cuerpo del actor y de sus diversos componentes que hacen alusión a un tipo de mirada que ponía en foco la naturaleza estratificada del espectáculo, a una narrativa de la puesta en

¹⁸ PAVIS, P. Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología. Tomo I A-K Barcelona: Editorial Paidós Ibérica SA, 1998., p.147

¹⁹ *Ibíd.*, p.148

²⁰ *Ibíd.*, p.168

²¹ BARBA, Eugenio. en Quemar la casa. Orígenes de un director. Una pluralidad de Dramaturgias. Traducción Ana Woolf. Primera Edición 2010. Editorial Artezblai S.L, Bilbao., p.35

escena. Siguiendo los postulados de Barba, veamos los tres niveles²² desde los que define la dramaturgia.

- *La dramaturgia orgánica o dinámica*, Es el nivel elemental, y se relaciona con la manera de componer y entretrejer los dinamismos, ritmos y las acciones físicas y vocales, objetos, características espaciales, música, sonido, para estimular sensorialmente la atención de los espectadores.

- *La dramaturgia narrativa*, trabaja con personajes, hechos, historias, textos, referencias iconográficas. La trama de los sucesos que orientan a los espectadores acerca del sentido o de los multiplex sentidos del espectáculo.

- *La dramaturgia evocativa*: la facultad del espectáculo de generar resonancias íntimas en el espectador.

En esta perspectiva, la dramaturgia está constituida materialmente por acciones que interactúan en los diferentes niveles de organización de un espectáculo ²³, que comprende las temporalidades, el espacio, el personaje y la propia acción dramática como fenómeno teatral y de representación. El abordaje de la dramaturgia permite comprender los enfoques del fenómeno teatral que operan desde el texto y la escena; como práctica escénica, las matrices de representatividad o teatralidad hacen posible la escenificación y explora la relación entre el texto dramático y la representación,²⁴ busca establecer los principios de construcción de la obra, a partir de la *dramaturgia del actor*, *la dramaturgia del director* y *la dramaturgia del espectador*. Hans Gadamer asevera “El artista tiene la pretensión de hacer una nueva

²² *Ibíd.*, pp.37-38

²³ *Ibíd.*, p.38

²⁴ De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Editorial Galerna, 1987., p.33

concepción del arte, a partir de la cual crea (...), una nueva forma de comunicación de todo con todos”²⁵. Por tanto, los diferentes lenguajes artísticos y los fenómenos culturales, logran crear distintas sensibilidades artísticas que configuraron espacios de creación escénica desde diferentes experiencias estéticas. El concepto de dramaturgia que se analizará en esta investigación plantea el cruce entre la dramaturgia textual (Obra dramática) y la dramaturgia de la puesta en escena (espectáculo) que relaciona el proceso de creación que involucran al director, al actor y la puesta en escena. En este sentido se profundizan en el acto creativo de producción y dirección del hecho teatral. Barba asevera que “una de las grandezas riquezas del teatro del siglo XX ha sido el crecimiento de modelos independientes y de enclaves teatrales que se han desarrollado en la diversidad. Hoy no existe una sola tradición, sino muchas *tradiciones pequeñas*; no un continente, sino un archipiélago habitado por teatros con estilos y valores diferentes”²⁶

Desde sus postulados Dubatti define la *escena* como un *espacio de alteridad*:

“El cuerpo del actor no funciona ya como en la cotidianidad. Aunque realice acciones que puedan pertenecer a la vida cotidiana, como cocinar o barrer, el cuerpo del actor no está funcionando igual que cuando cocina o barre en su casa. Y esto se debe en que hay una alteración (otra palabra derivada de alter, lo otro). Aunque se realicen acciones similares en la vida cotidiana y en la escena, el ritmo del cuerpo del actor no es el mismo”²⁷.

²⁵ Hans Georg Gdamer (1991). La Actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós., p. 20

²⁶ *Ibíd.*, pp.22-23

²⁷ TOSCANO, Mario Cantú. La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 2017, vol. 13, no 26, p.2

La poética teatral hace referencia a las formas de interpretación que suscita la puesta en escena. En el que el actor toma y da formas a la palabra en acción. En tanto que “el trabajo poético en escena no es otra cosa que modificar la praxis del mundo cotidiano para generar nuevos entes y sus neo-remisiones, re-proyectando su ser-a-la-vista (cuerpos humanos) y su ser-a-la-mano (objetos), de lo cotidiano a lo simbólico-metafórico”²⁸; en que la realidad cotidiana y el mundo poético se generan campos sensibles y categorías estética, en los que “el impulso poético pone en marcha la capacidad artística”²⁹.

Desde este punto de vista Eco señala que:

“Dado que a menudo el estudio de las poéticas no dispone de documentos explícitos, sino que debe determinar la poética implícita de un artista examinando la estructura de sus obras y determinando las intenciones de sus operaciones, el estudio de las poéticas se convierte en un análisis concreto de las obras. No para distinguir lo bello de lo feo ni para juzgar lo que en ellas hay de válido o no: sino para describir modelos estructurales. En este sentido, por consiguiente, la misma determinación de las poéticas puede ser considerada como una especie de actividad crítica y sus resultados pueden utilizarse como contribución a la comprensión crítica de una obra o de un autor”³⁰.

La poética escénica, pues, desarrolla otras lógicas en que confluyen diferentes técnicas escénicas y prácticas que hacen del espectáculo un acontecimiento espontáneo en que la metáfora se corporeiza y se revelan en el proceso creativo del actor, en el que su experiencia se materializa en la realidad ambivalente del actor -personaje.

²⁸ *Ibíd.*, p.5

²⁹ ECO, Umberto; DE LA IGLESIA, Rosario. *La definición del arte*. Planeta-Agostini, 1985., p.122

³⁰ *Ibíd.*, pp.278-279

METODOLOGÍA

La propuesta está enmarcada en el paradigma interpretativo con un enfoque cualitativo; investigación de tipo biográfico, narrativa, historia de Vida y descriptiva. Es una investigación básica mediante la revisión de fuentes documentales primarias y secundarias.

Debido a las características de las fuentes recurrimos a la metodología propuesta por F. Michael Connelly y D. Jean Clandinin³¹ quienes proponen como parte de los instrumentos y estrategias la recogida información a partir de anotaciones en diarios, transcripción de entrevistas, observaciones, relatos, cartas, escritos autobiográficos, fotografías, programaciones, artículos de prensa, memorias etc, que desde una perspectiva narrativa y literaria permiten reconstruir aspectos biográficos y prácticas pedagógicas.

Para esta investigación se tuvo en cuenta como metodología de contexto, el rastreo y revisión de algunos archivos personales del artista, entrevistas, artículos de prensa, fotografías, críticas realizadas que hacen mención a distinciones y premios a sus obras, bien sea puestas en escena o dramaturgias, y programas de mano.

En la primera unidad temática resultante de la investigación, se construyó una semblanza del artista en el que se recopiló aspectos sociales, culturales y políticos que enmarcaron el contexto cubano y con ello aspectos más significativos de su vida personal y artística claves en la construcción de su trabajo dramático. Para el desarrollo de este capítulo, se recopiló

³¹ CLANDININ, J., & CONNELLY, M. "Relatos de experiencia e investigación narrativa", En Larrosa (Ed.) Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación. Barcelona, Laertes, 1995, p. 11-59

un conjunto de documentos asociados con el artista que permitieron la construcción de dicha semblanza y se realizaron diversas entrevistas como herramienta metodológica de apoyo.

En la segunda unidad temática se logró recoger aspectos que describen su trabajo como dramaturgo y director, características de su producción escénica. Se tomaron apuntes personales de dirección del artista y se sistematizaron como memorias documentadas. Se interpretaron algunas de sus puestas en escena para el registro de estas experiencias de montaje, se describieron elementos metodológicos de su propuesta de trabajo con los actores, en el que se tomó su trabajo dramático desde la materialización de la escena teatral tanto como actividad como resultado del producto escénico.

En la tercera unidad temática, las narraciones como fuentes orales constituyeron elementos de importancia para la investigación, se utilizó la entrevista como herramienta metodológica que permitió el registro personal obtenidos a partir de los testimonios de actores y directores egresados de la Escuela de Bellas Artes - hoy, Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar- que estuvieron bajo el influjo de Muñoz como Jorge Nasir³², Deiler Diaz

³² Actor, Dramaturgo, Docente y director del Grupo de Teatro Atahualpa. Egresado de la técnica de Teatro del programa Artes Escénicas de la Bellas Artes y ciencias de Bolívar y docente del programa de Artes Escénicas en el área de actuación y semiología Teatral. Jorge Luis Nasir Banquez es Magister en estudio avanzados en teatro de la Universidad Internacional de La Rioja España, maestro en arte dramático de la universidad del Atlántico, técnico en artes escénicas Institución Universitaria de Bellas Artes Cartagena 2007, director del Teatro Taller Atahualpa, director de la compañía de Teatro Recula del Ovejo, Director del Proyecto Teatral Ébano de Tecnológico Comfenalco, dramaturgo de las obras: la Crisálida, Hojas Secas, en la Oscuridad, Perros de Caza, Asesino el Nacimiento del Héroe, desde la Selva, Fragmentos de un Cielo Gris, Pombo hoy mañana y siempre, Alicia por las veredas de Macondo entre otras, actualmente investiga el libro técnicas de voz para hablar en público y el cuerpo vacío. Las ponencias: sistemas de interpretación actoral, la estética y la estilística en el espacio escénico. Docente del colegio Montessori, tecnológico Comfenalco y la universidad del Sinú.

Zuluaga³³, Arnaldo Gutiérrez³⁴, Ruby Marrugo³⁵ y Karina Barrios³⁶. Que sirvieron como fuentes que constituyeron elementos de importancia para la investigación.

³³ Actor, director de teatro del grupo Maderos teatro de Valledupar. Egresado del programa Artes Escénicas de la Institución Universitaria Bellas Artes y ciencias de Bolívar. En el que estuvo como docente del programa de Artes Escénicas en el área de actuación y semiología Teatral.

³⁴ Actor, Dramaturgo, Docente y director del Grupo de Teatro Guia2. Egresado del programa Artes Escénicas de la Institución Universitaria Bellas Artes y ciencias de Bolívar. En el que estuvo como docente.

³⁵ Actriz de Teatro a Cuestas de Cuba-Colombia, Egresada y actualmente Docente de Artes Escénicas de la Institución Universitaria Bellas Artes y ciencias de Bolívar. Esposa de Ricardo Muñoz, directora y pedagoga. Normalista Superior, Universidad Simón Bolívar de Barranquilla. Actualmente es profesora de Teatro y danza del Colegio Jorge Washington y coordinadora del Centro de Investigación Teatral del Sur. Ganadora De La Beca De Creación Teatral Del Ministerio De Cultura De Colombia, Con El Espectáculo "Shakespeare en Confesión". Ganadora de la Becas de Itinerancias del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena con la obra: "El Limbo, el péndulo y el carrusel". Ha recibido estudios con prestigiosos maestros del teatro de América Latina y de Europa como: Raquel Carrió (Cuba), Santiago García Colombia, Eugenio Barba y Julia Varley (Dinamarca), Eberto García Abreu y Omar Valiño (CUBA) Misael Torres y Mérida Urquía (Colombia y Cuba), I Wayan Bawa (India)

³⁶ Actriz, maestra en artes escénicas de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, docente del programa de artes escénicas de la misma universidad. Actriz del grupo Teatro a Cuestas de Cuba desde 2010 hasta la actualidad e integrante del Teatro Estudio de Bolívar de la UNIBAC. Comunicadora Social de la Universidad de Cartagena. Actualmente Maestrante en Desarrollo y Cultura de la Universidad Tecnológica de Bolívar. En su trayectoria artística se formó con diferentes maestros de la escena, Ko Murobushi, Hebe Rossell Masel, Eberto García Abreu, Marta Rafa Serra, Eugenio Barba y Julia Varley en Brasilia. Ha dirigido diversos espectáculos teatrales y fue Jurado del Festival Regional de Teatro Universitario (nodo caribe) 2017.

CAPÍTULO I

1. HISTORIA DE UN CONTEXTO.

El presente capítulo propone aproximarnos al contexto sociopolítico y artístico de la época. De manera general se hace mención de algunos hechos y circunstancias de la sociedad, la política y el contexto artístico en Cuba. Que sirven de contexto a la comprensión de los procesos de formación en el Instituto Superior de Arte de Cuba, la consolidación artística, la trayectoria y las primeras producciones artísticas de Ricardo Muñoz.

Abordaremos elementos significativos que relacionan su vida y que incluyen aspectos y características del acercamiento al arte teatral.

1.1.EL ISA³⁷, GENERACIÓN DE UN PENSAMIENTO

Sobre el contexto de las Escuelas de Artes de la Habana, en la obra del Curador Michele Paradiso “*Las Escuelas Nacionales De Arte de la Habana Pasado, presente y futuro*”, John A. Loomis expresa:

“La educación era concebida como el punto de apoyo alrededor del cual girarían los programas económicos, políticos, sociales y culturales de la Revolución Cubana. El 1ero de enero la Campaña Nacional de Alfabetización fue lanzada, enviando a 235.000 voluntarios por todo el país. En el curso de un solo año ellos serían los encargados de reducir el porcentaje de analfabetismo del país del 25% al 3,9%. Los líderes de la Revolución querían capitalizar esta

³⁷ Instituto Superior de Arte de Cuba, fundado el 29 de julio de 1976, hoy Universidad de las Artes de Cuba

ola de movilización y educación popular. Las ideas circulaban: desde como extender esta inercia revolucionaria hasta la promoción de actividades culturales. Fue en este momento visionario para la nueva revolución, con la campaña de alfabetización en camino, cuando surgió la idea de las Escuelas de Arte. La recién formada Comisión de las Escuelas, dibujó un programa que serviría a los cubanos para un centro de educación de artistas e instructores, a partir del cual se diseminaría la alfabetización cultural a través de la isla. Pero en respuesta a los intereses internacionalistas del Che Guevara, el programa se extendería más allá y también serviría como un centro internacional dirigido principalmente al Tercer Mundo, concediendo becas escolares completas a unos tres mil estudiantes de África, Asia y América Latina al servicio de la creación de una ‘nueva cultura’ para un ‘hombre nuevo’. El objetivo político de las Escuelas era educar a aquellos artistas que le darían representación estética al socialismo tanto en Cuba como en el Tercer Mundo. Aún más, las Escuelas fueron concebidas como un centro experimental para la educación intercultural y el intercambio”³⁸.

Por otro lado, Oreste M. del Castillo del Prado relata:

“Las Escuelas Nacionales de Arte, hoy Universidad de las Artes, constituyen en el presente, el centro de enseñanza artística de más alto nivel académico del país. El conjunto, conocido internacionalmente, es un vasto complejo de edificaciones construidas desde la década de los años ‘60 que han marcado una fuerte impronta cultural, tanto desde el punto de vista arquitectónico, que incluye la aplicación de una técnica constructiva dirigida a cumplir condiciones muy específicas en satisfacción de soluciones de proyecto destinadas a emplear métodos y materiales tradicionales, como desde el punto de vista de la formación en las artes plásticas, la danza contemporánea, el ballet, la música y las artes escénicas para estudiantes nacionales y extranjeros”³⁹.

³⁸ John A. Loomis, Citado por Paradiso, M. Las Escuelas Nacionales de Arte de la Habana. Pasado, presente y futuro. Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Firenze, con la parcial contribución financiera de la Embajada de Italia en La Habana, Cuba, 2016, p.39.
https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/las_escuelas_nacionales_de_arte_de_la_habana_michele_paradiso.pdf

³⁹ Oreste M. del Castillo del Prado, Citado por Paradiso, M. *Ibíd.* Op. Cit., p.27

En este mismo contexto expresa Norma Barbacci, Directora de Programas para América Latina, España y Portugal, World Monuments Fund

“La historia de las Escuelas Nacionales de Arte de Cuba representa en muchos aspectos la historia de la Revolución Cubana. Obra maestra de arquitectos jóvenes con ideas revolucionarias superpuesta en paisaje pre-revolucionario. Escuelas inclusivas construidas dentro del paisaje de un exclusivo campo de golf. Las Escuelas fueron el resultado arquitectónico de la efervescencia y el optimismo de los primeros años de la revolución, y como esta, sufrieron de la presión política y económica de los años subsecuentes, en particular durante el ‘periodo especial’ de los años ‘90 el cual fue una dura prueba para la nación cubana y también para las Escuelas, las que, a pesar de sufrir inundaciones y vandalismo, continuaron su labor educadora formando a los artistas más importantes que hoy honran al país”⁴⁰.

La década de los 80-90 en Cuba se caracterizó por el estancamiento económico y social perpetuado por los procesos revolucionarios y profundas distorsiones políticas, los cuales significaron durante este periodo la búsqueda de nuevas vías de inserción social y económica, junto a una eclosión de nuevas formas de diversificación que produjo el desarrollo de una ideología histórico-política del país.

Es en este medio hostil en el que, a través del diálogo, la reflexión artística y la ascendente práctica escénica, surgen nuevos estilos y posturas ideológicas de notable identidad cultural. “*El teatro, por tanto, se hizo militante, épico y político*”.

Hacia el segundo lustro de los 80, la cultura cubana se removía bajo la confluencia de una producción activa del conjunto de sus actores. Una voluntad de intervención social atravesaba la obra artística. Tiempos de rectificación, de apertura, de abierta discusión, de influencias

⁴⁰Norma Barbacci. Citado por Paradiso. *Ibíd.* Op. Cit., p. 17

ideológicas y culturales heterogéneas, particularmente importantes aquéllas provenientes de la perestroika. En tanto, a la sociedad cubana la recorría un aliento ético y ocurría una vuelta a los orígenes del proceso revolucionario. El arte no ocultaba su acento crítico contra antagonismos, imperfecciones y mentalidades conservadoras. Quería ser revolucionario y lo fue, siendo crítico. Se hacía preguntas, se interrogaba sobre el drama del hombre en el cual convergían la cotidianidad, los desafíos épicos y el peso de la historia.⁴¹

Era la época de la confirmación de una dramaturgia nacional, y con ello la revelación de una generación de profesionales en el arte dramático con nuevas tendencias artísticas e inquietudes generadas en una producción *dramatúrgica y crítica*. También fue la época de la creación del I congreso Nacional de Educación en 1971, en 1976 del Ministerio de Cultura Artística y Literaria y en 1977 del inicio del Instituto Superior de Artes de la Habana (ISA).

Explica Fernando Rojas Gutiérrez, Viceministro de Cultura de Cuba

“El 1 de septiembre de 1976 da inicio al primer curso de enseñanza artística superior con la creación de ISA, al amparo de la Ley No. 1307 de 29 de julio de 1976, en la que se determinó su creación, por imperativo del alto nivel alcanzado por la enseñanza de las artes en el país. La estructura inicial fue de tres facultades. Hoy la Universidad de las Artes de Cuba, ISA, es la única de su tipo en el país, en ella se gradúan Licenciados en Música, Artes Plásticas, Arte Teatral, Artes Danzarias y Arte de Comunicación Audiovisual”⁴².

⁴¹ Omar Valiño, Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90. Anales de Literatura Hispanoamericana Vol. 31 (2002) 83-115. pag, 90.
https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/las_escuelas_nacionales_de_arte_de_la_habana_michele_paradiso.pdf

⁴² Fernando Rojas Gutiérrez, Citado por Paradiso, M. Las Escuelas Nacionales de Arte de la Habana. Pasado, presente y futuro. Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Firenze, con la parcial contribución financiera de la Embajada de Italia en La Habana, Cuba, 2016, p.13.
https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/las_escuelas_nacionales_de_arte_de_la_habana_michele_paradiso.pdf

Aunado a lo anterior, numerosos jóvenes gestaron un movimiento de artistas de todo el país, que, si bien no llegó a establecerse, logró dejar una semilla que años más tarde irrumpiría con buenos resortes para la escena cubana y la transformación organizativa e institucional de una fuerza expansiva en un periodo de revolución. Tanto que para esos años nace también la revista “Conjunto” y en 1982 la revista “Tablas”, las cuales fueron definitivas como dispositivo de encuentro y de expresión que conectó teatralmente a toda Latinoamérica.

El ISA se convierte en un taller académico de experimentación y desarrollo que agrupaba en su claustro de maestros a figuras del más alto pensamiento y trayectoria teatral del país como los hermanos Vicente y Raquel Revueltas, Rine Leal, Graciela Pogolotti, Raquel Carrió, Magaly Muguercia, Rosa Ileana Boudet y Flora Lauten. Ésta última, proveniente de *Teatro Estudio* (1958) y *Teatro Escambray*⁴³ (1968), inicia su labor como directora en el teatro la Yaya y en 1980 se traslada al ISA como profesora de actuación. En 1983 estrena con estudiantes de su curso “el Pequeño Príncipe”, una adaptación del cuento de Saint Exupery trasladado a una realidad de los niños cubanos que emigraron a los EE UU en los primeros años de la revolución. Esta obra ganó el premio de Experimentación en el Festival Internacional de Teatro de la Habana en 1984 y surge con ella el grupo Buendía. Expresa la investigadora Ascensio Magdalena Pérez que “no deja de ser revelador que el texto elegido para representar por parte de la primera graduación del ISA fuera la Emboscada de Roberto Orihuela, obra producida por el Teatro Escambray, cuyo tema principal eran los

⁴³ La experiencia de Teatro Escambray alentó el surgimiento de otras agrupaciones en zonas rurales y urbanas del país, dando lugar al auge de un fuerte movimiento de gran alcance popular comprometido con la problemática sociopolítica. Leanet Peña Quintana, Susell Gómez González y Karina Riverón Hernández. *Teatro Alas D’ Cuba: Su Impronta En La Creación Teatral Bayamesa*. Rev. Ciencias Sociales 144: 197-210 / 2014 (II), ISSN: 0482-5276. Departamento de Estudios Socioculturales de la Universidad de Granma, Cuba.

enfrentamientos ideológicos en la primera etapa revolucionaria. La versión de Flora Lauten actualiza el conflicto (el enfrentamiento entre hermanos en el seno de la familia) y lo hace extensivo a las problemáticas del comienzo de esta década”⁴⁴



Imagen 1 ISA. Universidad de las Artes. Fotos de Portada Publicado originalmente en <https://www.facebook.com/ISA.Universidad/photos/p.2023558390994383/2023558390994383/?type=1&theater>



Imagen 2 ISA. Escuela de Artes Dramáticas. Publicado originalmente en [https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/las escuelas nacionales de arte de la habana. michele par adiso.pdf](https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/las%20escuelas%20nacionales%20de%20arte%20de%20la%20habana.%20michele%20par%20adiso.pdf) ,p.51

⁴⁴ Asensio Magdalena Pérez. (2009) El Mito En El Teatro Cubano Contemporáneo. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga, 2009. p. 68.

A partir de ese momento, el teatro se convirtió en un escenario de gran importancia para grupos independientes, los proyectos teatrales surgidos del ISA, y de instituciones de la provincia que contaron con grupos teatrales integrados por actores y actrices de formación. Es en este momento donde la producción dramática cubana tematiza la historia del país desde una reescritura que buscó resaltar el nivel cultural de la época matizada por las nuevas concepciones estéticas que contribuyeron a un teatro aparejado al contexto sociocultural que apuntó hacia la producción nacional y con ello la manifestación de un movimiento teatral que replanteó y revalorizó, a la luz de las nuevas circunstancias socio-culturales, los espacios y los medios tradicionales de todo el panorama escénico del país. En consecuencia, esta época fue producto de las distintas experiencias en el campo de la investigación, el desarrollo del pensamiento teórico y los procesos creativos gestados desde *Elsinor*- Facultad de Artes Escénicas del ISA- que dieron cauce al campo de la crítica y la práctica teatral a través de la *acción creadora y los lenguajes teatrales en la confrontación entre convenciones tradicionales y las nuevas apuestas renovadoras*. Eberto García Abreu⁴⁵ comenta al respecto

⁴⁵ Eberto García Abreu. Licenciado en Teatrología y Dramaturgia por la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte de La Habana en 1986. Su quehacer se centra en el estudio e investigación de la práctica teatral cubana contemporánea: La diversidad de experiencias creadoras que definen la vanguardia artística del período, tanto en Cuba como internacionalmente y los diferentes modelos dramáticos que integran el panorama escénico actual. Asesor Teatral del grupo Teatro Espectro 11. Especialista de Relaciones Internacionales y Promoción Cultural del Grupo de Desarrollo Sociocultural del Centro de Desarrollo y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura. Ha trabajado con diferentes agrupaciones como Teatro Estudio, Teatro Escambray, Teatro Buendía, Danza Contemporánea de Cuba, Grupo Trotamundos, Galiano 108, Teatro Espectro 11 y Teatro Cimarrón. Recibió el premio "Mario Rodríguez Alemán" de Crítica Teatral que otorga la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC por varios de sus trabajos publicados en 1992. Preside la Sección de Crítica y Teatrología de la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Fue Director de Proyectos Artísticos del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y también director del Festival Internacional de Teatro de La Habana durante algunos años. Es miembro de la Red Latinoamericana Promotores Culturales, es presidente de la Red de Promotores Culturales del Caribe (CARIBNET), y miembro de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales (AICT). Publicado por El periódico el Universal 18 de abril de 2010 <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/eberto-garcia-abreu-los-ojos-del-teatro-IGEU40930>

lo siguiente: “A partir de la progresiva y natural integración a la vida teatral del país e indisolublemente ligado a ella, el desarrollo del nuevo pensamiento crítico incorporó de manera paralela a profesionales de larga trayectoria, otros en pleno desarrollo y a los jóvenes estudiantes”⁴⁶.

Del mismo modo, García Abreu ha expresado que:

“Tardío, como corresponde a un arte síntesis de todas las manifestaciones artesanales, el teatro respondió de manera evidente a la altura de 1988. Desde los márgenes, los actores-personajes desnudos al final de la cuarta pared estremecieron la platinada superficie del agua; un camino que, sin esa estridencia y repercusión, ya habían desbrozado en parte el grupo Buendía, la producción dramaturgica y crítica en el Instituto Superior de Arte y otros experimentos, luego extendidos en numerosos núcleos jóvenes a lo largo del país. En efecto, tocaba a los «nuevos» evidenciar artística y estéticamente el cambio de signo”⁴⁷

De este proceso, brotaron nuevos presupuestos, la crítica obtuvo un papel fundamental junto a la práctica y la creación teatral. García agrega “durante esta época tuvimos que enfrentar la desconfianza y la resistencia de artistas y funcionarios antes de conquistar realmente un nuevo espacio, desde entonces amplio. Aprendiendo el lenguaje y la artesanía del teatro, la acción de la crítica se instauró también en el terreno de la ética profesional y la búsqueda de los nexos, las interrelaciones y el sustrato de la identidad de los jóvenes

⁴⁶ García A.E, (1996) “La Nueva Crítica Teatral cubana: Huellas de su formación” en Oliva César y Concepción Reverté (coords.) (1994). *Pedagogía Teatral: Conceptos y Métodos. I Festival Iberoamericano de Teatro Cádiz*. Universidad de Cádiz. pp.436-442.

⁴⁷ Valiño. Op. Cit., p.90.

creadores como parte de la historia general de nuestra cultura;”⁴⁸ y con ello el surgimiento de nuevos y jóvenes actores, directores y dramaturgos con nuevas propuestas escénicas y nuevos enfoques teóricos más abiertos al acontecer cultural de país. En este contexto sucedieron las puestas en escena de: *Electra* Garrigó (1984), *Lila la Mariposa* (1985) con un ejercicio de analogías y adaptaciones que recontextualizaban los temas de los clásicos de la dramaturgia nacional con una visión crítica, actualizada tras un juego teatral que acudía a la síntesis metafórica y reflexiva que altera la estructura original a través de una fragmentación del tiempo y la progresión de los sucesos que no abandonaban los acentos imprescindibles del conflicto.

El panorama de finales de los ochenta y principios de los noventa en latinoamérica representa el choque con las transiciones y el establecimiento de poderes políticos que manifiestan la crisis social de la época. Hechos que marcaron las transformaciones de pensamiento del hombre, de la sociedad y del artista en la búsqueda de la libertad individual. Actitud provocadora de un tipo de estética desafiante y con ello el surgimiento de composiciones dramáticas y representaciones escénicas, que buscaban desde el recurso poético acusar y atacar. El teatro transformó el sendero de la acción hacia la representación de choque socio-político.

Los 80 conjugan hallazgos y escollos. Se sistematizan eventos de promoción y confrontación impulsados desde las instituciones centrales —con la continuidad del FTH y el Festival de Teatro de Camagüey—; los festivales de teatro para niños asumen una concepción más racional del desarrollo de la manifestación; se celebran talleres de teatro nuevo nacionales y uno internacional en 1983; nacen el Festival del Monólogo y el *Elsinor* del ISA, además de

⁴⁸ García. Op. Cit., p.438.

acciones editoriales —se crea la revista Tablas y crece la Colección Repertorio Teatral de la Editorial Letras Cubanas—. Se activa así una mayor comunicación con los espectadores, que ayuda a conquistar un público numeroso y heterogéneo, joven en su mayoría. Crece y se fortalece también de modo significativo el intercambio con el mundo.⁴⁹

En este sentido, la poética⁵⁰ o la literatura de sueños en muchos contextos de América latina fue un recurso y la manera de esconder y decir aquellas cosas que no se podían decir por las diferentes dictaduras y represiones sociales que existieron desde los años setenta, ochenta y noventa. En esta época la metáfora fue un recurso para los artistas, escritores, dramaturgos y directores. Se necesita la metáfora⁵¹ poética, explica Dubatti, (sea o no ficcional) para, por contraste y diferencia, ver de otra manera la realidad e intuir o recordar lo real. Surge por la necesidad de encubrir o decir, a través de los textos, ideas que producían confrontaciones y que ponían en riesgo la vida de los artistas. El teatro evidenció el surgimiento de formas metafóricas para ocultar la represión y la crítica. De esta manera la poesía se convierte es un elemento de composición y de encubrimiento.

En el caso particular del teatro, en la década de los 80 se gestaron en la Habana y sus provincias numerosas y fuertes experiencias teatrales que mostraron la transformación del pensamiento crítico y la acción escénica. Y con ello un destacado grupo de estudiantes

⁴⁹ Tabares, Vivian Martínez. 1980-2005: pulso y razones de la escena cubana. Arrabal, 2010, no 7, p. 38

⁵⁰ El trabajo poético en escena no es otra cosa que modificar la praxis del mundo cotidiano para generar nuevos entes (...) de lo cotidiano a lo simbólico-metafórico. TOSCANO, Mario Cantú. La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 2017, vol. 13, no 26, p. 2

⁵¹ Dubatti, Jorge Adrián. Introducción a los estudios teatrales: diez puntos de partida. Libros de Godot, 2011.

formados en el ISA, que atrajo la atención de críticos, artistas e historiadores que hicieron una relectura del arte teatral en Cuba.

1.2.INICIOS DE UNA FORMACIÓN ARTÍSTICA

1.2.1 EL AUTOR

Ricardo Luis Muñoz Caravaca, es un Dramaturgo cubano, nacido el 4 julio de 1964, en la ciudad de Cienfuegos – Cuba. Hijo de Justa Caravaca Diaz y de Luis Muñoz Viros. El segundo de tres hermanos. Desde sus inicios, la vida de Muñoz estuvo ligada a la escritura poética y las artes escénicas relacionada con la dramaturgia. Es precisamente estos inicios los que marcaron el interés por el teatro, “no tengo una idea exacta de cuan pequeño era, pero más o menos de edad de 9 años recuerdo que escribía mis primeras obras las cuales eran representadas con una prima y amigos para los niños del barrio, hacíamos títeres, actuábamos y cantábamos en la casa de mi abuela”⁵². A tan corta edad estando en el colegio realiza con sus compañeros de clase la obra de títeres “*Pirulí el mentiroso*” que le permitió viajar por primera vez al concurso nacional de “Pioneros” (Festival de teatro estudiantil que se realizaba en la provincia de Holguín, en el oriente de Cuba).

Su afinidad hacia la escritura y la representación ha sido una herencia arraigada de sus padres; “desde muy joven mi madre actuaba, hacia teatro en distintos eventos de la empresa

⁵² Entrevista Muñoz. 18 de agosto de 2018

eléctrica donde trabajaba y en los carnavales en los que también me llevaba a participar con ella; y de mi padre tuve la influencia e interés por la escritura de cuentos”⁵³. Es precisamente estas primeras influencias las que fueron fortaleciendo su interés por el arte teatral. Esto le permitió que en el bachillerato Muñoz comenzara a participar de diferentes talleres literarios y a interesarse en el arte de la escritura y por la poesía cubana colonial. Desde muy joven se destacó como escritor logrando un reconocimiento en los diferentes eventos y concursos de cuentos y poesías en los que obtenía distinciones y premiaciones.

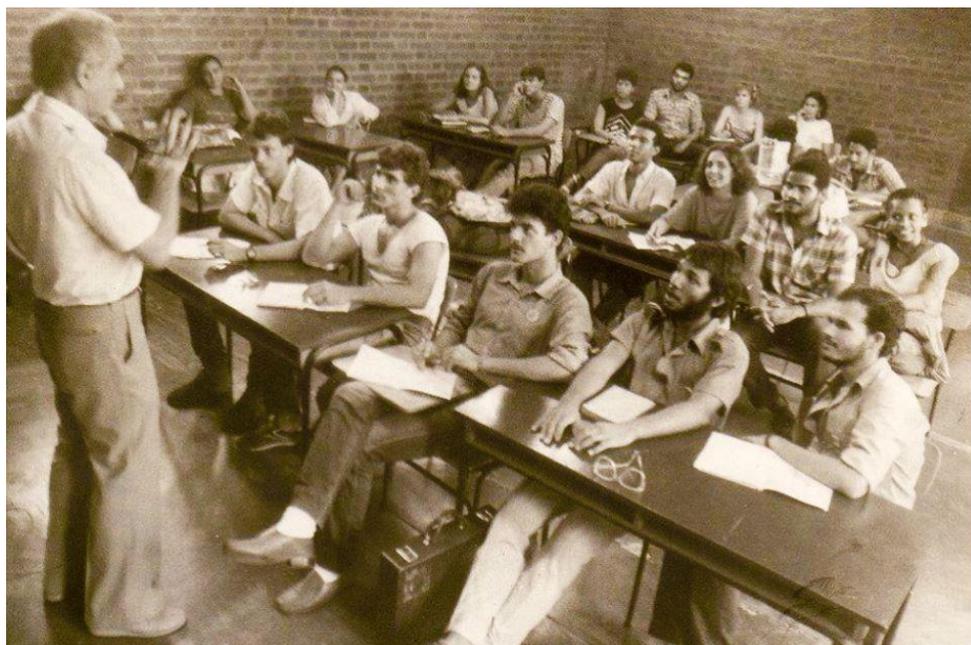


Imagen 3 Instituto Superior de Arte. Generación 87, en clase con el maestro **Rine Leal**. Algunos estudiantes entre los que aparecen María Isabel Díaz, Broselianda Hernandez, Francisco Gattorno, Rubén Darío Salazar Taquechel, José Luis Hidalgo, Osvaldo Doimeadiós, Ricardo Luis Muñoz Cavaca e Ileana Wilson. Publicado originalmente en <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153772947399158&set=pb.646414157.-2207520000..&type=3&theater>

⁵³ *Ibíd.* Muñoz

Muñoz inicia su carrera profesional a la edad de 19 años. No obstante, a pesar de que toda su vida estuvo vinculado al arte y a pesar de sus propios intereses, decidir estudiar teatro como carrera era una preocupación de su padre, pero al final tuvo el respaldo de ambos- “Yo quería y fui”-, en 1982, Muñoz se vinculó como estudiante en el Instituto Superior de Artes de la Habana (ISA), a la Licenciatura en Artes Escénicas primero en actuación y durante los primeros semestres se pasa a la especialización en Teatrología y Dramaturgia. Unos de los momentos que refiere con gran entusiasmo es haber sido estudiante de dramaturgia de Raquel Carrió, dramaturga y ensayista cubana, asesora dramática del grupo teatral Buendía, y Flora Lauten actriz y directora de teatro, ambas fundadoras de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y El Caribe (EITALC).



Imagen 4 Publicado originalmente en *Tablas revista de artes escénicas* N° 4 octubre- diciembre de 1987,

Es precisamente en el ISA donde desarrolla profesionalmente su primera producción dramática que le permitió explorar diferentes recursos para la consolidación de una visión propia del texto dramático. Cuenta que es aquí donde surgen sus primeros atisbos en la búsqueda de una dramaturgia creativa que le permitió mirar desde adentro de la escena y empezar desde entonces a escribir textos con sentido poético⁵⁴. “Es decir la *poiesis* no se rige por el sentido común de la experiencia cotidiana, por el contrario, por su alteridad adquiere una entidad metafórica”⁵⁵. Punto clave en el que se construyen y se producen nuevos entes poéticos⁵⁶ en el que el texto adopta estructuras y rupturas de orden lógico y discursivo. A propósito del énfasis poético para Muñoz, “*Juegos mayores*” (ejercicio dramático en un acto) su primera obra escrita en 1987 y que luego dirige como su primer montaje con el grupo Teatro a Cuestas 1989, es la primera obra en la que mezcla elementos de significación inscritos sobre el contexto cultural y político de su país. Aquí los elementos poéticos y simbólicos se agolpan en los más disímiles sentimientos e interrogantes de Santiago quien se preparaba para cumplir una misión al final fallida y Carmencita quien se aferra a este amor como su única salvación, que, a través de su historia de amor, llevan inmerso miedos, pasiones, pérdidas y sufrimientos que le daban al espectador la oportunidad de cuestionarse y hacer sus propias valoraciones. Con el texto “*Juegos Mayores*” irrumpe en el mundo artístico y cultural profesional de su época.

⁵⁴ Explica Aristóteles la poética como el análisis de una manera de construir de crear, de intentar. En el caso de la creación dramática de Muñoz aludimos a esa estructura de crear los textos con sentido poético. Una relación entre la *metáfora* y *alegorías*. Dubatti, utiliza la palabra *poiesis* con el mismo sentido restrictivo de la Poética aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso, pertenecientes a la esfera del arte. La *poiesis* como fenómeno específico de la poesía, por extensión, de la literatura y del arte.

⁵⁵ DUBATTI, Jorge Adrián. Introducción a los estudios teatrales: diez puntos de partida. Libros de Godot, 2011., p.38

⁵⁶ *Ibíd.* Op. Cit., p.75

Ejemplificamos desde un fragmento de la obra:

SANTIAGO: ¿Leíste el periódico ayer?

CARMENCITA: No

SANTIAGO: Dicen en un no sé qué lugar salieron unas ratas que comían hombre

CARMENCITA: Eso siempre pasa con los perioditos. De todas maneras, habrá que prepararse.

SANTIAGO: Tengo una idea levantemos una frontera bien alta

CARMENCITA: (*se levanta entusiasmada*) ¡La llenaremos de misiles anti-rat!

SANTIAGO: ¡levantaremos un faro bien alto y yo seré el vigía!

CARMEN: ¡y yo tocaré la corneta cuando empiece el combate! ¡Pararí, parari, paparí!

SANTIAGO: Dime una cosa, Sicitá. ¿Tu cree que sea necesario explotar una vaca para hacer peleas?

CARMENCITA: No seas bárbaro, te convertirías en mi enemigo y te molería como una morcilla.

SANTIAGO: No seas boba eso también venía en la prensa

CARMENCITA: ¿Ya estas mintiendo otra vez?

SANTIAGO: Te lo juro por mi mamá. Una vaca minada cruzó la frontera y explotó como un siquitraqui. Después vino la pelea entre los países.

CARMENCITA: Debe haber sido un chiste, no seas tonto

SANTIAGO: Nada de chiste. Hubo encuentro entre generales y presidentes de todas partes. Pero nada evitó la pelea entre los países ni la muerte de la vaca

CARMENCITA: (Bosteza a plenitud y se deja caer en el suelo) ¡Qué abuso! ¿Verdad?

SANTIAGO Si tú supieras, Carmencita, si tú supieras, si él supiera, si ellos supieran, si todos supieran, si Dios supiera que en las rodillas del Cristo ha entrado el comején ¿Qué pasaría, Sicita? ¿Qué pasaría?⁵⁷

Desde esta perspectiva, surge la obra "*Concierto para violines fuga al sol sostenido*" una obra en un acto, con la que recibe premio y reconocimiento por la Universidad de la Habana. En esta obra Muñoz, pone en evidencia primeras señales entre lo absurdo y lo poético en los parlamentos. De cómo el tiempo y la acción dramática rompen con la inercia de significados y confluencias en cada ciclo del diálogo.

A guisa de ejemplificación transcribimos un fragmento:

ALEJO: ¡Eso! ¡Eso es lo que tienen que hacer, gritar, gritar! Haz lo que sientas deseos de hacer, no te limites por nadie. Sal, corre por ahí a llenarte de aire y de mundo. (...). ¡Grita, salta, corre a comprarte unos patines y sal con todas las fuerzas por ahí, haciéndote la loca! ¡Ríete, ríete de todos si te miran extrañada! ¡la gente siempre se va a burlar en un principio, pero después van a envidiar no haber padecido nunca de tu locura! (...) ¡No pierdas tu tiempo! (...).

¡El cuerpo se me llena de luces! ¡Melodías y más melodías! (...)! ¡La siento venir arrastrando todas las luces de la montaña! ¡La siento a ella penetrando en mí llena de fuego! (...) ¡Se me escapan las fuerzas como cenizas en el tiempo! (...) ¡soy todo polvo de música! (...)"⁵⁸ –

Gran parte de la carrera estuvo anunciada por su trabajo de grado en el ISA. Escribe *La Gran temporada*, una de sus primeras obras que logra ser publicada por la revista *tablas* No.4 de 1987, por la Editorial Letras Cubanas en 1994 de la Habana, y por la editorial Colihue de

⁵⁷ Fragmento de la obra *Juegos Mayores*, Ricardo Luis Muñoz Caravaca 1987

⁵⁸ Fragmento de la obra "*Concierto para Violines fuga al sol sostenido*" – escena cuarta- R. Muñoz

Argentina en una trilogía de textos titulada “Nostalgias de Escenario”⁵⁹. Este es uno de sus mayores logros puesto que su producción obtiene mención de Honor en el Festival Elsinor del ISA.

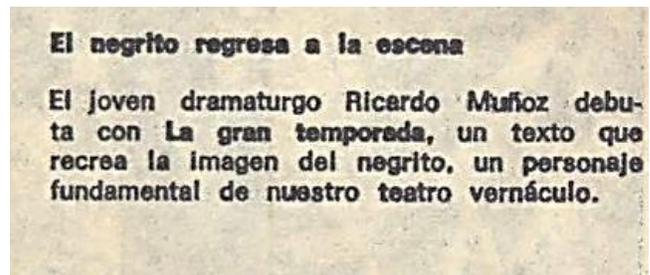
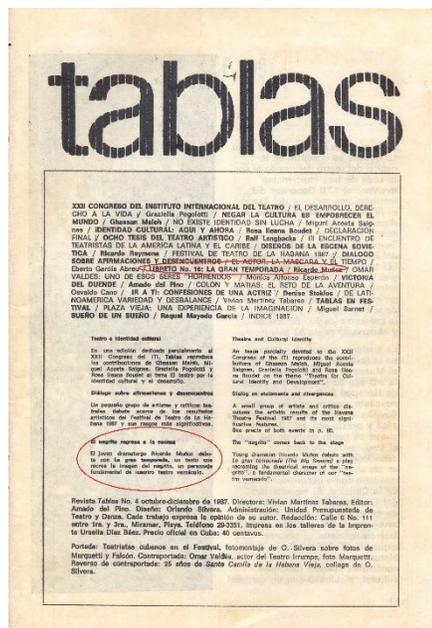


Imagen 5 Diario de la Juventud cubana. (1989) Pág. 5, crecimiento de Elsinor por Amado Del Pino

Es este uno de los momentos importantes de la carrera de Muñoz, sus textos se enfrentan a la crítica especializada y empieza a ser reconocido en el ámbito académico como uno de los jóvenes dramaturgos. García Abreu explica en uno de sus artículos “*La gran temporada*”. Como todo texto escrito para el teatro, este que ahora presento, resulta al mismo tiempo consecuencia del proceso de desarrollo de una vertiente temática y estilística que nuestros

⁵⁹ Muñoz Caravaca, Ricardo. Nostalgias de escenario: trilogía de mis sombras en homenaje a tres edades del teatro cubano. Editorial Letras Cubanas, 1994. Obras que hacen parte de esta publicación “La gran temporada”, “Las rosas de María Fonseca” y “A la vuela vuela año mil novecientos tanto”.

dramaturgos han definido en los últimos años, y es además el punto de partida para una propuesta escénica en la que descansará - me atrevo a asegurar- el rasgo diferenciador de la primera obra de Ricardo Luis Muñoz Caravaca⁶⁰.



XXII CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO / EL DESARROLLO, DERECHO A LA VIDA / Graziella Pogolotti / NEGAR LA CULTURA ES EMPOBRECER EL MUNDO / Ghassan Maleh / NO EXISTE IDENTIDAD SIN LUCHA / Miguel Acosta Saigones / IDENTIDAD CULTURAL: AQUÍ Y AHORA / Rosa Ileana Boudet / DECLARACION FINAL / OCHO TESIS DEL TEATRO ARTISTICO / Ralf Langbacka / III ENCUENTRO DE TEATRISTAS DE LA AMERICA LATINA Y EL CARIBE / DISEÑOS DE LA ESCENA SOVIETICA / Ricardo Reymena / FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA 1987 / DIALOGO SOBRE AFIRMACIONES Y DESENCUENTROS / EL ACTOR, LA MASCARA Y EL TIEMPO / Eberto García Abreu / LIBRETO No. 16: LA GRAN TEMPORADA / Ricardo Muñoz / OMAR VALDES: UNO DE ESOS SERES "HORRENDOS" / Mónica Alfonso Esperón / VICTORIA DEL DUENDE / Amado del Pino / COLON Y MATIAS: EL RETO DE LA AVENTURA / Osvaldo Cano / IR A TI: CONFESIONES DE UNA ACTRIZ / Denise Stoklos / DE LATINOAMERICA VARIEDAD Y DESBALANCE / Vivian Martínez Tabares / TABLAS EN FESTIVAL / PLAZA VIEJA: UNA EXPERIENCIA DE LA IMAGINACION / Miguel Barnet / SUEÑO DE UN SUEÑO / Raquel Mayedo García / INDICE 1987.

Imagen 6 Publicado originalmente en *Tablas revista de artes escénicas* N° 4 octubre- diciembre de 1987,

⁶⁰ García A.E, (1987). "El actor, la Mascara y el Tiempo" Revista Tablas No.4 del 1987. p.37

García Abreu asegura que “en esta experiencia se revela como soporte y antecedente de una escritura del texto, el análisis teórico en torno al quehacer escénico precedente, las principales problemáticas de la gente del teatro de esos años, las preocupaciones del hombre de esa vida en la escena y la lucha por la subsistencia en la realidad (...)”⁶¹. *La gran temporada* abrió para Muñoz una nueva apuesta en la que se revela huellas de una corriente dramática cubana que propone revalorizar la imagen del hombre. Esta obra "re-presenta una aguda reflexión sobre el artista del teatro, y el actor en particular"⁶² de ausencias, de recuerdos que se entrelazan en diferentes tiempos; ese tiempo que transcurre no sólo en el escenario sino también en la vida misma del actor *entre tablas, cortinas, polvo, pasillos, entre función y aplausos*, una permanente búsqueda del sentido de la existencia entre lo superficial y la naturaleza de los hombres.

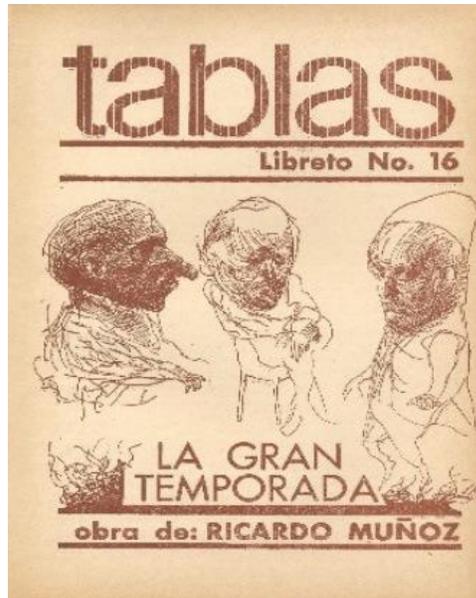


Imagen 7 Publicado originalmente en *Tablas revista de artes escénicas* N° 4 octubre- diciembre de 1987,

⁶¹ Ibid., p.38

⁶² Ibid., p.38

“*La Gran Temporada* es una aguda reflexión sobre el artista del teatro, el actor en particular. La permanente inquietud de este hombre que noche tras noche ha de cambiar su indumentaria y su imagen externa para componer y <<dar vida >> a un conjunto de ideas y contradicciones que se definen en el espacio del personaje que ha de representar (...)”⁶³. Es la historia de Chelito Argüelles un viejo actor del Teatro Alhambra, quien se encuentra en el umbral de su propia muerte. Chelito es caracterizado por dos personajes Chelito- Joven (conciencia del viejo actor y a la vez su interlocutor) y Chelito el Viejo, la obra transcurre en una constante confrontación entre el personaje y su conciencia, de cómo el recuerdo de épocas de gloria del actor se desvanece entre las tablas, cortinas y polvo en aquel antiguo y abandonado teatro. Donde la función se hace vida, y las historias de pasiones, amores e ilusiones de un artista solo fueron pedazos de tiempos en soledad, abandono y olvido. En busca de una nueva oportunidad⁶⁴.

CHELITO: Una vez soñé que pintaba mi rostro, y por más que lo hacía, él mismo se borraba y se borraba con una sonrisa, como para mortificarme. Pensaba que tal vez lo mejor era no hacerlo más. Pero luego me encontraba una máscara estrujada por cualquier parte. Anoche me veía soplando cenizas sentía que en ellas se me iban los huesos. (adolorido). ¡Ah, mierda ya siento que los telones me están mordiendo! La vieja maquinaria se abalanza sobre mí. No puedo resistir tanto polvo. Siento que un público entero me adentra sus manos por el vientre, arrebatando con palmadas mi recuerdo. ¡Ah, muerte de mierda, ven por este cuerpo podrido! ¡Vamos, cierra este telón de una vez! ¡Apaga mis luces! ¡Dame un final! ¡Un Final!”⁶⁵

⁶³ Ibid., p.38

⁶⁴ Entrevista, Muñoz. Cartagena de Indias, 30 de mayo 2018.

⁶⁵ Fragmento de la obra “*La Gran Temporada*” – cuadro tres- R. Muñoz

No obstante, en los años en que Muñoz culmina sus estudios universitarios, en 1988 tiene la oportunidad de cursar el Diplomado en Dirección Escénica y Política Cultural, específicamente dirección de espectáculos masivos, en el Instituto de la Cultura y las Artes en Moscú- Rusia. Para Muñoz esta experiencia le permitió entender la magnitud que tenían los procesos de dirección de espectáculos escénicos que se realizaban en grandes plazas y espacios abiertos, notó además qué tipo de dirección de eventos y espectáculos masivos eran más complejos y por tanto implicaban una visión de la dirección escénica mucho más dilatada y más compleja que lo que sería el dirigir un espectáculo teatral en sala convencional. Sin embargo, de esta experiencia explica Muñoz “lo más impactante fue conocer una de las figuras del teatro ruso de quien ahora no recuerdo el nombre pero su trabajo como actor-mimo se convirtió en una referencia y figura escénica del trabajo del actor”⁶⁶, ver todo el trabajo escénico donde la simulación de las formas de los animales, y de cómo los elementos de la vida cotidiana del entorno - los autos, las grúas, etc.- están relacionadas con la imagen que se tiene de ellos, de cómo se relacionan línea y trazos en un misma forma de interpretación.

Otra experiencia como parte de su proceso formativo y artístico estuvo relacionado con la Beca que obtuvo de la agencia de Cooperación española y el Teatro Fronterizo para participar del seminario de dramaturgia, dirección, escenografía, puesta en escena y gestión de teatro dirigido por José Sanchis Sinisterra en Barcelona.

⁶⁶ Entrevista con Ricardo Luis Muñoz Caravaca 30 de mayo de 2018

De regreso a su ciudad natal, se presenta una cobertura política y cultural en la cual empieza a trabajar como funcionario del Estado en el cargo de Metodólogo de Teatro, inspector de grupos no profesionales y/o aficionados de teatro que se organizaban en las casas de cultura de todos los municipios de la provincia. Una de las tareas principales proponía reactivar y activar lo que era el Centro Dramático de la ciudad y con ello los procesos teatrales. Durante este periodo centra su interés por la dirección escénica, por la búsqueda y la exploración de nuevas estructuras y expresiones dramáticas desde la investigación y la dramaturgia. Este fue un momento importante en la vida artística de Muñoz. No solo se logra consolidar como uno de los dramaturgos más jóvenes del país, sino que también logró consolidar, junto a otros egresados del ISA, la Universidad de la Habana y la ENA (Escuela Nacional de Artes), la creación del grupo de Teatro a Cuestas de Cuba. Cabe señalar que estos antecedentes hacen que Muñoz se interese más por la Dirección escénica, el interés por nuevas búsquedas y estructuras sobre el todo de la escena, dinámica que de un modo u otro empezó a entrañar nuevas visiones sobre la investigación como soporte de los procesos de creación teatral a través de la exploración y el trabajo artístico del grupo.

1.3. TEATRO A CUESTAS ⁶⁷

1.3.1. EL DIRECTOR –DRAMATURGO

Teatro a Cuestas, surge con el impulso de grandes transiciones que se venían dando en el teatro cubano desde principio de los 80, luego del surgimiento del *Teatro Buen día*, el fenómeno de la “Cuarta Pared” ocasionado por el *Teatro del Obstáculo*, los festivales ELSINOR del Instituto Superior de Arte, La Fundación de una Escuela Internacional de teatro y la eclosión de nuevos grupos que, además de advertir las diferentes fuentes que caracterizarían la joven escena cubana, asumen la creación teatral como proceso de investigación y constantes cambios. Con base en lo anterior Magdalena Pérez Asensio afirma,

La continuidad de Flora Lauten como maestra del Instituto Superior de Arte desembocó en la creación del Teatro Buendía, con la quinta promoción de ese colectivo. En 1989 pone en escena *Las perlas de tu boca*, un extraño ceremonial que indaga en la memoria del cubano con máscaras elaboradas por los propios actores y que cuenta la historia de una familia desde 1910 hasta el suicidio del joven protagonista en 1986, rompiendo para ello las estructuras espacio-temporales. (...). Con el espectáculo *La cuarta pared* de Víctor Varela en 1988 y el Teatro del Obstáculo, formado por jóvenes no profesionales que retoman las experimentaciones de Grotowski, Kantor y el propio Vicente Revuelta en los 60 para lograr un discurso absolutamente transgresor se produjo el cisma definitivo.⁶⁸

⁶⁷ Grupo Teatro a Cuestas (T.A) creado en el año 1988 en Cuba

⁶⁸ ASENSIO. Op. Cit., p.73.

Todo esto coincide, al final de la década, con un periodo de crisis política y del sistema socialista que advertía tiempos muy difíciles para el país. Cuba, en medio de ese caos es para los teatristas formados y desarrollados en el proceso revolucionario un complejo y difícil territorio de inserción. Pasando por distintas etapas y justo en el momento en que la sociedad comenzaba a avanzar, cae de golpe en un ciclo que se creía haber dejado atrás en los años 70 y que exponía nuevamente a todo el país a la disolución, la desesperanza, la confusión y el aislamiento de la democracia. En palabras de Muñoz, aun “cuando las fronteras políticas consiguieron el aislamiento económico del país, permanecemos liderando la esperanza de un continente que clama por la integración y se enfrenta diariamente a la asfixia de un exuberante capitalismo que intenta concluir la historia con sus falsas ideas del neoliberalismo”⁶⁹.

Las más jóvenes generaciones de teatristas cubanos, vivían entonces momentos de agudas decisiones y contradicciones que demandan complejas relaciones de comunicación, matizadas por el conceptualismo, la subjetividad, el simbolismo, la fragmentación, la agresividad. Fundar un grupo en Cuba no era posible más que como un nombre, dado que las políticas institucionales exigían ceñirse a las políticas del Estado. Así que entre 1989 y 1990, al reciente grupo le toca estar integrado al Centro Dramático de Cienfuegos.

Al tiempo en que Muñoz inicia su proceso de dirección y producción con el grupo intentaba crear una “*estética particular, propia y que satisfaga los intereses del colectivo*” y con ello enfrentarse a una serie de situaciones políticas, legales que en ocasiones frenaban el

⁶⁹ Entrevista Muñoz 4 de mayo de 2018

sueño de hacer su propia “*Isla*”. Todas estas circunstancias lograron fortalecer el camino del grupo. Tanto que para 1990, Teatro a Cuestas había alcanzado once (11) premios nacionales y era uno de los primeros seis grupos que iniciaron la política de proyectos del Ministerio de Cultura y la creación de espacios para hacer su propia sala teatro oficialmente aprobados por el gobierno.

“Desde las primeras promociones, en la ya casi histórica década de los 70, la facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, padeció la escasa vinculación con el movimiento teatral y acusó la necesidad de que los futuros profesionales midieran sus fuerzas y posibilidades desde los primeros años de permanencia <<bajo el techo académico>>. (...) el primer mérito cardinal del Elsinor es hacer coincidir en un mismo espacio de expresión a estudiantes, profesionales, proyectos independientes y aficionados destacados. (...) Bajo el sugestivo nombre de Teatro a Cuestas, una pequeña tropa de jóvenes cienfueganos presentó dos proyectos dignos de ser seguidos con atención. La presencia del joven autor Ricardo Muñoz fue para este crítico una grata confirmación. Tanto en Malcon X, como en los vertiginosos Juegos Mayores, está el sentido circular y acumulativo del tiempo y de la acción dramática, que llamó a tener en cuenta a este recién graduado de 23 años, cuando publicó hace poco en la revista Tablas su primera Pieza: La Gran temporada.”⁷⁰

Entre 1989-1993, recibe el premio de la fundación Stanislavski auspiciada por el Odín Teatret de Dinamarca, dirigido por Eugenio Barba, este premio le permitió viajar a Europa y realizar intercambios con el Teatro Ridotto de Bologna, representado por su director Renzo Filippetti y la actriz Carmela de la Rocca, ambos italianos, quienes organizaban el Encuentro Internacional de teatro De la América Latina y Europa a través de la Escuela Internacional de la América Latina y el Caribe (EITALC). Aquí estuvo junto a su actriz del grupo Teatro a

⁷⁰ Del Pino, Arnaldo. (1987) *el crecimiento de Elsinor*. Diario de la Juventud Cubana. (p.5)
Sobre la obra de la Gran Temporada se abordó en las páginas 24-26

Cuestas, Mérida Urquía,⁷¹ como organizadores y como Tallerista de uno de los módulos de dirección. Estando allá fue seleccionado para participar y asistir a un encuentro de trabajo en el Centro Laboratorio de Pontedera, Italia, dirigido por el maestro Jerzy Grotowski. Esta experiencia fue importante para su trabajo como director, puesto que le brindó pautas de trabajo y consolidación de una estructura de entrenamiento para el actor y la investigación antropológica del teatro. Que le permitió compartir con prestigiosos directores de América como Osvaldo Dragún de Argentina, Santiago García de Colombia, Ingemar Lindh de Suecia; Miguel Rubio, Teresa Ralli, Alberto Isola, Pepe Bárcenas, Luis Ramírez y Julia Naters, del Perú; Eugenio Barba y Roberta Carreri del Odín Teatret de Dinamarca, Lucho Ramírez, del Perú, el Club del Klawn de Argentina, Lina della Rocca de Italia y Antunes Filho de Brasil su técnica del carnaval.

⁷¹ Actriz, directora, Pedagoga y Diseñadora de vestuarios, con 30 años de vida artística. Nace en la Habana, Cuba en 1964. Licenciada en Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Actriz del Teatro Universitario de la Habana de 1986-1988. *Actriz del Teatro a Cuestas de Cuba de 1988-1996*. Actriz de Ensamblaje Teatro, de Bogotá, Colombia, 1997-2012. En 2012, funda la agrupación “Mi Compañía Teatro” en Bogotá de la cual es directora y Representante Legal hasta el presente. Funda en Bogotá el Taller Gratuito de Formación de Actores “Los Rechazados”, con el objetivo de fomentar la transmisión del oficio de la actuación en entornos no académicos, apoyado por el Programa nacional de Concertación Cultural del Ministerio de Cultura y Programa Distrital de Apoyos Concertados /Instituto Distrital de las Artes, en 2016, 2017 y 2018, proyecto con la participación de actores maestros como Misael Torres de Colombia y Carlos Simioni de Brasil, entre otros.

En 1996 es invitada a décima sesión de la ISTA (Escuela Internacional de Teatro Antropológico) en Copenhagen, Dinamarca bajo el tema “The Performer’s Bios” asistiendo a encuentros, demostraciones de trabajo y talleres con importantes artistas y maestros del mundo como: Darío Fo y Franca Rame- Italia; Eugenio Barba-Dinamarca; Jerzy Grotowsky-Polonia; Sanjukta Panigrahi-India, Richard Schechner-USA; Wole Soyinka-Nigeria, I Made Djimat-Bali; Kanichi Hanayagi-Japón; Tom Leabhart-USA; Gennadi Bogdanov- Rusia; Carolyn Carlson-USA. En 1991 recibe el Premio de la Fundación Stanislavski adjunta al Odín Teatret, Dinamarca- como “reconocimiento por la labor cultural y artística desempeñada”. En 1992 es invitada como maestra al Taller de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe (EITALC) en Boloña Italia y es seleccionada para formar parte de un grupo de 12 teatristas del mundo, que visitan a Jerzy Grotowsky en su Centro Laboratorio de Pontedera, Italia, en la ocasión recibe enseñanzas del maestro en torno a su trabajo sobre “el actor y el actuante”-(Actions). Ha sido actriz en 27 espectáculos de teatro bajo la dirección de *Ricardo Luis Muñoz Caravaca*, con el Teatro a Cuestas de Cuba y bajo la dirección de Misael Torres con Ensamblaje Teatro de Colombia. <http://micompaniateatro.com/festival/merida-urquia/>

Explica Muñoz “ver la gran magnitud de la investigación que se generaron en el trabajo de grandes maestros, entender nuevas posibilidades de expresión y teatralidad ingredientes que me permitieron vislumbrar un nuevo horizonte en la investigación y la dramaturgia teatral, marcaron la decisión de mi quehacer sobre la dirección escénica”⁷². Sus influencias desde la dramaturgia iniciaron con dos maestros cubanos Virgilio Piñera y Abelardo Estorino. Desde el punto de vista de la dirección estuvo influenciado por Vicente Revuelo, un director de teatro de la Habana. Otros directores escénicos internacionales como Eugenio Barba, Grotowski, Samuel Beckett, Artaud, Müller, Harol Pinter y Roberta Carreri, Jose Sánchis, Eberto García, Omar Valiño y Raquel Carrió, fueron una gran Inspiración en el proceso de entrenamiento para el actor.

En los años 80 y 90 fue reconocido como uno de los escritores más jóvenes que hacía parte de una generación de dramaturgos y directores de la escena teatral en Cuba y Latinoamérica. En 1991 gana junto con Mérida Urquía uno de los mayores premios a nivel teatral "premio Stanislavski" y el premio “Nacional de la Crítica por la Unión de escritores y artistas de Cuba”. Los jurados del último premio encontraron en “la poesía dramática un lenguaje de signos y símbolos propios de fuerte carga expresiva metafórica y corporal llevados del texto a la representación.

Como lo dice el propio Ricardo Muñoz

⁷² Entrevista Ricardo Muñoz 9 de agosto de 2018

“Comienza un viaje a la subjetividad. El grupo es el microuniverso -la isla flotante barbiana- que aparecía como una última apuesta por la autenticidad en las relaciones humanas en un mundo sometido a las exclusiones y la falsificación. Y es en este caso, donde Teatro a Cuestas se revela a través de una gramática corporal que hace de su cuerpo el instrumento centro de toda la labor escénica, el lugar desde donde se traduce aspiraciones y límites, la historia surge en el flujo sensorial y simbólico de su propia trayectoria”⁷³.

16 JAN '92 11:05 NORDISK TEATERLAB. 45 97410482

P.2/2

STANISLAVSKIJ FONDEN AF 5. MAJ 1982

Holstebro, 15.1.92

Ricardo Muñoz / Merida Urguía
Teatro a Cuestas
Cienfuegos
Cuba

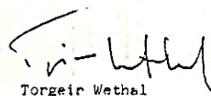
Estimados Ricardo Muñoz y Merida Urguía,

el Fondo Stanislavski a designado a Ricardo Muñoz y Merida Urguía del Teatro a Cuestas de Cuba merecedores del premio anual de 1991 como reconocimiento por la labor cultural y artística desempeñada.

Este premio de US\$ 1.500,- (mil quinientos dólares) deberá destinarse a financiar viajes al extranjero para poder de este modo ensanchar vínculos e intercambios con miembros de otras comunidades.

Los saluda atentamente

for Stanislavskij Fonden,


Torgeir Wethal


Julia Varley

Imagen 8 Archivo personal – Reconocimiento y Premio la fundación Stanislavski auspiciada por el Odín Teatret de Dinamarca, dirigido por Eugenio Barba y Julia Valey 1991.

Entre 1989 y 1998 los miembros de Teatro a Cuestas participaron en seis talleres de la Escuela Internacional de Teatro de la América Latina y el Caribe (EITALC) compartiendo experiencias con prestigiosos teatristas como Santiago García, Alberto Isola, Miguel Rubio,

⁷³ Entrevista Muñoz. Op.cit.

Teresa Rally, Eugenio Barba, Julia Varley, Roberta Carreri, Osvaldo Dragún, Carmella della Rocca, José Sanchís Sinisterra y Antunes Filho, entre otros.

“Los grupos que surgen en este momento muestran todas unas características comunes. Así, con respecto a la actitud ante la profesión se vislumbra la necesidad de reivindicar el teatro no sólo como espacio de trabajo sino como espacio de vida. (...) El principal motor de estos grupos fue la investigación, que consistía en buscar un autoconocimiento a fondo, individual y grupal, como base para poder generar procesos de creación particulares que no son sino investigaciones en sí, además de fases de creación que no están exentas de mutaciones, avances y retrocesos. Aunque es cierto que algunos de los colectivos que surgieron como portadores de inquietudes renovadoras se desarticulaban por múltiples factores y no siempre por inconsistencia de sus proyectos artísticos, no obstante, la gran mayoría de esos colectivos continúan aún hoy día su actividad.”⁷⁴

De esta forma, Muñoz comenzó su proyecto artístico, concentrado en la investigación, la dramaturgia y los procesos de creación escénica; su recorrido como director y dramaturgo del grupo Teatro a Cuestas permitió el surgimiento de una dramaturgia del director, y, por consiguiente, planteamientos dramáticos en el que se hizo evidente el uso de alegorías y metáforas. La primera etapa de trabajo y exploración fue a través de monólogos para el ejercicio del actor, desde este primer laboratorio surgen preocupaciones por la búsqueda de una expresividad para la escena, elaborando una estética que lleva al actor a una relación particular con la dramaturgia, con el espacio escénico, con la acción dramática y con los elementos que le proporcionan a la escena nuevas estructuras poéticas. Donde los recursos propios del actor rompen con la *linealidad del texto* y propone formas de interpretación, es

⁷⁴ Asensio.Op. Cit., p.82

decir, el actor es capaz de deconstruir los elementos dramáticos y escénicos, “desde una lógica irracional, desde un *no sentido* y desde un orden no lógico, por medio de personajes despojados de una conciencia de sí y de una identidad (...), de la acción, la omisión del diálogo, la eliminación de toda pretensión de generar un sentido coherente y consistente de la obra a partir de una narración, incluso, de llegar a prescindir del *dramatis personae*.”⁷⁵.

A propósito de la importancia que adquirió el grupo “Teatro a Cuestas”, vale incluir a siguiente apreciación publicada en un diario nacional cubano:

“Cuando un grupo de jóvenes creadores se reúnen para hacer y muy bien, el resultado es, sin duda alguna meritoria si en tal empeño no mengua el rigor, la tenacidad y por supuesto el talento. Y ni más ni menos ha acontecido con Teatro a Cuestas, juvenil colectivo escénico de Cienfuegos que, en apenas cuatro años, ha logrado un nombre en el panorama de nuestras tablas e incluso internacionalmente. Dirigido por el dramaturgo y realizador Ricardo Muñoz que desde su fundación en septiembre de 1988 ha estrenado cerca de una decena de espectáculo en lo que ha primado la búsqueda y la experimentación (...). Integrado por graduados de la Escuela Nacional de Arte y el Instituto Superior de Arte, así como Licenciados Universitarios Teatro a Cuestas ha demostrado realidades no comunes en supuestas y en algo no menos difícil la imputación fundamentalmente el trabajo de las actrices. Empeños que no olvidaría en el repertorio de calidad conseguido (...). En espera de sus próximos triunfos, este redactor confía en el talento el rigor y la tenacidad de teatro cuestas, permite confiar en el futuro inmediato y mediato de nuestra escena con mayor proyección internacional cada día.”⁷⁶

⁷⁵ Veloza Martínez Viviana. “Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación” Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, p.41,2011.

⁷⁶ Gonzalez L, Waldo. “Nuevos Oficiantes- un colectivo que extiende su proyección Laureada en Cuba y el Extranjero, a otras Tierras” en Periódico Gramma- Cultural. Cuba. 18 de noviembre de 1992.



Imagen 9 Archivo personal Ricardo Muñoz, 1991

Muñoz nos cuenta que su experiencia con el grupo Teatro a Cuestas de Cuba le permitió desde el trabajo con los actores una identidad y reestructuración en su dramaturgia escénica. Visionando con ello nuevas líneas de acción a través de procesos de investigación desde los recursos propios del actor y el trabajo grupal, la exploración como base de entrenamiento para poder generar procesos de creación particulares y la creación de líneas de trabajo que proponían “un nuevo lenguaje, que iba más allá de las palabras y del desarrollo del espacio y la acción para proponer un teatro a partir del lenguaje visual, los gritos, los movimientos, los gestos, los sonidos y las onomatopeyas”⁷⁷ y con ello ciertas mutaciones y nuevas composiciones que se materializaron en la escena.

⁷⁷ Entrevista Ricardo Muñoz, 30 de mayo de 2018, Cartagena.

“En una obra del grupo Teatro a Cuestas de Cuba, con el cual he trabajado por más de veintiséis años, en un espectáculo que hacía referencia a una familia encerrada, manejada por las normas dictatoriales de un padre, el actor en algún momento alzaba su mano, con el dedo índice estirado y lo movía por encima de sus hombros con un ademán de autoridad, que recordaba un gesto característico de Fidel Castro. Esa acción no estaba ni en el texto, ni era en principio una propuesta de la dirección, fue simplemente una relación que hizo el actor. Y esa sola acción, en ese único instante, transformaba totalmente la lectura de la obra original. Lo que significa que, en este caso, la dramaturgia del actor, su organización secuencial en la interpretación constituye otra escritura, otra textualidad que se monta como otra capa de interpretaciones sobre aquella que sugería el texto original. Pero también se subraya la presencia de una comunicación kinestésica con el espectador. Es decir, el espectador acostumbrado a seguir las acciones y los impulsos musculares del actor descubre sus intenciones, las interpreta y las disfruta”⁷⁸.

Nos dice Veloza, Beckett denuncia la imposibilidad que tiene el lenguaje por sí solo para representar lo absurdo de la vida y de la condición humana. Por tanto, considera que “la obra dramática debía callar, recurrir al silencio. Lo que se busca no es, por lo tanto, una aproximación verosímil a la realidad, sino a la creación más bien de una realidad independiente de la obra dramática a partir de una ruptura radical de la acción”⁷⁹.

Toda esta experiencia con los actores de Teatro a Cuesta pone de manifiesto el descubrimiento de un estilo de trabajo propio, explora las experiencias de trabajo con maestros como Eugenio Barba y sus aportes sobre la Antropología Teatral, con Grotowski y la importancia del trabajo del actor en escena, con Meyerhold y la biomecánica, con Brecht

⁷⁸ Muñoz Caravaca Ricardo, “Hacia una Dramaturgia del Instante, de la acción dramática al performance”, Tesis de Maestría, Unibac-Udea. pp.27-28, 2018.

⁷⁹ Veloza. Op. Cit., p.42.

y el distanciamiento, entre otros, que le permitieron encontrar sus propios procesos de investigación en el campo teatral donde surgen preocupaciones por el cuerpo, por la escena misma, el entrenamiento del actor, que le exigió como director – dramaturgo un pensamiento distinto que ubica “al actor como centro de creación” por lo que “se ha trabajado para generar un pensamiento poético en los actores. Encender la imaginación, buscar precisión y ritmo”, “lograr la formación de un actor integral, en el que al final la puesta en escena viene a ser una especie de creación tanto del actor como del director”⁸⁰. Bien lo diría Waldo González López, en su nota “Nuevos Oficiantes- un colectivo que extiende su proyección Laureada en Cuba y el Extranjero, a otras Tierras” publicada 18 de noviembre de 1992 en Periódico Gramma- Cultural. Cuba.



Imagen 10 Publicado originalmente en Periódico Gramma- Cultural. Cuba 18 de noviembre de 1992.

⁸⁰ Entrevista Ricardo Muñoz. Op. Cit

1.3.2. PREMIOS Y DISTINCIONES:

Junto a su Grupo de Teatro a Cuestas recibió los siguientes premios y distinciones:

- Premio de Dirección, Actuación y Dramaturgia en el Festival Nacional del Monólogo Habana 90 por las obras: "Alma de Resurrección", "Malcolm X"
- Premio de Dirección, Actuación y Dramaturgia en el Festival Nacional del Monólogo Santiago de Cuba 90 por las obras: "Alma de Resurrección", "Malcolm X", y "El Reo"
- Premio de Dirección Escénica por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba a la obra: "Asudiansam, el Erudito de Rabanadas y la tentación de Aura que fue una Araña", en el Festival Latinoamericano de Teatro Camaguey 90.
- Premio Nacional de la Crítica (Villanueva) para las diez mejores puestas en escena del año 1990 por la obra "Asudiansam el Erudito de Rabanadas y la tentación de Aura que fue una Araña"
- Premio Internacional del Fondo Stanislavski, adjunto al Odín Teatret de Dinamarca que se otorga anualmente a proyectos de investigaciones teatrales y personas dedicadas a las búsquedas antropológicas del arte escénico.
- Premio Nacional de Dramaturgia David 90, por la obra "Las Rosas de María Fonseca".
- Premio Nacional DE Publicaciones, a su director, por la Editorial Letras Cubanas y la Editorial Colihué de Argentina con el libro: "Nostalgias de Escenario" que incluye la Trilogía de piezas teatrales: "La Gran temporada", "Las Rosas de María Fonseca" y "A la vuela, vuela... año 1900 tanto".

- Dos Veces Premio de Dirección y Dramaturgia en el Festival Nacional de Pequeño Formato de Santa Clara, 1994 y 1996 respectivamente, con las obras: "Rara avis" y "Luciana para que no olvides".
- Premios Tomas Terry 1997, 1998 con las obras: "Luciana, para que no olvides" y "Red roses"
- Nominado al Primer Premio Nacional de Teatro: Con el Premio Internacional del Fondo Stanislavski, Teatro a Cuestas participa en una jornada de trabajo en 1992 con Jerzy Grotowski, en Pontedera, Italia. En 1996 asiste a la décima sesión del ISTA, del Odín Teatret en Copenhague, Dinamarca. Los espectáculos de Teatro a Cuestas se han presentado en escenarios de Cuba, Ecuador, Colombia, Italia, España, México, Venezuela, Chile, Perú, y Argentina.

1.4.ESCRITOR Y DRAMATURGO

Muñoz desde muy joven se dedicó a la escritura de textos de corte literario. Sin embargo, sus primeros acercamientos a un tipo de escritura dramática se dieron a partir de ciertas inquietudes en la búsqueda de nuevas formas de escritura, una estructura dramática inspirada en una poética de vivencias y sueños, es decir, la creación de textos que ponen al espectador teatral en la necesidad de comprensión de la escena desde *el filo de la incertidumbre*, de emotividades compartidas y de aprender a volar desde la palabra donde el texto vuelve más íntima la relación entre el lector y el autor. Puesto que el teatro es siempre participativo evoca y convoca a la realidad, participa con un público con una realidad

referencial y vivida en el espectáculo, de alguna manera su teatro obliga a ser partícipe de esa realidad.

La dramaturgia de Muñoz no estaba directamente relacionada con aspectos políticos de su época, por eso su interés literario no estuvo marcado por expresar las situaciones o problemáticas desde el punto de vista político. Cada uno de sus personajes eran cubanos, hombres y mujeres que vivían en Cuba, por lo cual todas sus expresiones eran parte de esa realidad. Al igual que establece la importancia de la existencia de una pauta emergente en el teatro, que relaciona lo poético con la realidad y el contexto en la búsqueda de la certidumbre de representación y la exploración de formas postdramáticas.

Las manifestaciones artísticas van a reflejar muy bien las circunstancias que aparecen desde finales de los años ochenta hasta la actualidad. El teatro, mediante un nuevo sistema de proyectos asumido por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas en 1989, permitió el surgimiento de nuevos grupos, fundamentalmente de jóvenes. La trilogía de teatro norteamericano dirigida por Carlos Díaz (antes de que fundara Teatro El Público) y La cuarta pared del Teatro del Obstáculo, con Víctor Varela al frente, abrieron el camino para Danza Abierta, Argos Teatro, El Ciervo Encantado, Teatro Mío, Pequeño Teatro de La Habana, Teatro D' Dos, entre otros. Un grupo imprescindible del período es el Teatro Buendía, fundado en 1986, conducido por Flora Lauten, que mucho ha aportado al arte y la pedagogía teatral en Cuba. La mayoría de los dramaturgos (Víctor Varela, Joel Cano, Ricardo Muñoz, Carmen Duarte), que aparecieron a inicios de los noventa (incluidos en *Morir del texto: diez obras teatrales. Prólogo y selección de Rosa Ileana Boudet*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1995) interrumpen un interesante proceso de búsqueda al interior de la escena nacional, mientras que Amado del Pino (*El zapato sucio*, Premio Virgilio Piñera 2002 y *Penumbra en el noveno cuarto*, 2004), Reinaldo Montero (*Los equívocos morales*, Premio Castilla La Mancha 1992 y *Medea*, 1997) y Rafael González (*La paloma negra*, 1993 y *El metodólogo*, 2000), también incluidos en aquella publicación, consolidan su presencia. Surge una nueva generación

de directores salidos en su mayoría de la experiencia de Teatro Buendía (Nelda Castillo, Carlos Celdrán, Antonia Fernández,) y aparecen nuevas motivaciones en la búsqueda del repertorio, que casi siempre apuesta a los clásicos y no al trabajo con nuevos autores y textos.⁸¹

Cabe señalar que en esta época hubo muchos momentos de confusión de textos mal mirados y marcados por ciertos grupos de personas que malinterpretaron las intenciones de las obras, generando de manera indirecta problemas que marcaron enfrentamientos con aquellas cosas que se decían como artistas. Así, el decir implicaba algunas veces ponerse la sogá al cuello, “y sí, muchas veces tuve que ponerme esa sogá al cuello”⁸².

“Sin embargo, la crisis económica y, como consecuencia, el éxodo al exterior buscando mejores condiciones de vida, nunca satisfechas a nivel profesional, mermó la labor de muchos grupos teatrales que en su día estaban bastante consolidados, como Ballet Teatro de la Habana, Teatro a Cuestas, Teatro Obstáculo y otros grupos significativos, afectando incluso a Teatro Ir rumpe, grupo liderado por el maestro de la dirección Roberto Blanco”⁸³.

Explica Valiño:

“Frente a ese mar de conflictos en que navega Cuba y su teatro, no se discute la utopía, sino «el camino que conduce al Templo». Ganado el espacio proyectual de un nuevo concepto de nación cubana, la escena se dedica a validarlos, cuestionarlos y hasta objetarlos. Los jirones dejados en ese tránsito por el hombre cubano son la materia del teatro. El centro de indagación del arte cubano contemporáneo, ahora matizado por la vuelta de la Isla hacia sí misma. La Isla como expansión, como tema y como destino, la cubanidad como salvaguarda”⁸⁴.

⁸¹ PROAÑO L. & GEIROLA G. 2010. Antología de teatro latinoamericano 1950-2007 - Tomo 2, pág.13

⁸² Entrevista Muñoz 27 de mayo de 2019

⁸³ Pérez Asensio. Op. Cit., p.84.

⁸⁴ Valiño. Op. Cit., p.110.

Las constantes transiciones que se evidencian en el trabajo de Muñoz, ratifican su capacidad de expresar a través de distintos estilos y formas dramáticas. Aun cuando no ha sido la política un punto de referencia. Eran dicientes en algunos textos frases que de alguna manera ponían sin ninguna pretensión el contexto cubano. Refiere como ejemplo de este tipo de confusiones uno de sus primeros escritos dramáticos, la obra “*Juegos Mayores*”. Este texto surgió de la clase de Dramaturgia impartido por Raquel Carrió a partir de un ejercicio en el que tomaban temas que tuvieran que ver con la sociedad para convertirlo en elementos poéticos. En esa oportunidad Muñoz toma como tema *el internacionalismo proletario*, explica “es esa disposición de ir a la guerra a defender a su país o a trabajar en cualquier cosa por tu país”, “todo estaba alrededor de la historia de un amigo Julio, el cual viajó como soldado hacia Angola y en plena guerra murió [...] En este caso Julio fue uno de esos compañeros que, al terminar el bachillerato motivado un poco por salir del contexto, por las ganas de viajar y explorar nuevos mundos; creo que estaba jugando a la guerra, no creo que su decisión de irse estuviera marcada por alguna cuestión política”⁸⁵.

La dirección de este montaje estuvo a cargo de Camilo Vanegas (actor e integrante del grupo). La propuesta del espectáculo era un tipo de juego, donde el diálogo hacia una especie de lúdica que iba desde un crucigrama hasta a hacer filosofía, de juegos de soldados que iban hacia la guerra, de comprender cómo transcurría la vida y se manifestaba el sexo y otras cosas. El montaje sufrió la crítica del Estado y de los periodistas. Al principio de la obra

⁸⁵ Entrevista Ricardo Muñoz. Op. Cit.

unos niños entran jugando la Chapa⁸⁶, los niños en la escena hacen unas islas con papel periódico saltando de periódico en periódico. “En ese momento a algunos de los espectadores se le ocurrió que nos estábamos burlando de las noticias, de la información, nos estábamos burlando del periódico, de la ciudad, de la noticia”⁸⁷.

La obra de Muñoz es criticada, hubo muchas interpretaciones banales, tanto que en ese momento el Estado cubano, a través de sus instituciones de control, emitió una sanción al grupo que implicó que una comisión del Ministerio de cultura determinara si se estaba haciendo o diciendo algo en contra de la Revolución. Ante esta situación explica Muñoz que “en realidad el propósito del grupo estaba en el trabajo del juego con la metáfora, con la poesía del texto y la práctica escénica”⁸⁸. Frente a esta situación y después de mucho tiempo de discusiones el Ministerio de cultura les dio aprobación como grupo y reconoció el trabajo del grupo que estaba en la búsqueda de un nuevo lenguaje escénico, menos tradicional, una dramaturgia que se definía por una textualidad propia del discurso escénico. Sin embargo, a pesar de que estas dificultades hicieron parte de los inicios del grupo, “nunca me sentí como un artista perseguido, igual nunca fue nuestro propósito establecer, usar o participar del arte teatral como un arma contra el estado, porque Cuba es mi libertad y mi libertad es mi trabajo”⁸⁹.

⁸⁶ Juego tradicional infantil, en Colombia también es conocido como Peregrina, el avión, la rayuela. A pesar de sus múltiples variantes, se dibuja en el piso diferentes cuadros de forma descendente, en que los participantes deben alcanzar el nivel superior sin pisar las líneas, a través del tiro de un tejo, piedra o tapa de gaseosa. <http://juegomatematicatradicional.blogspot.com/2014/10/la-peregrina.html>

⁸⁷ Entrevista Muñoz 27 de mayo de 2019

⁸⁸ *Ibíd.* Entrevista Muñoz

⁸⁹ *Ibíd.* Entrevista Muñoz

Reconoce que sus propuestas no son dicentes expresiones de esa realidad, hubo confusiones. Sus obras se alejan de cualquier tinte político y revolucionario, su interés por lo poético se relacionaba más con sus propias experiencias, con la literatura, con el ánimo de explorar a través de las palabras, desde la escritura, una forma distinta de sueño, pero también de cómo manifestar sus propias vivencias desde el uso poético del texto.

Tal vez el signo que intentaban inscribir esas experiencias aisladas era, significativamente, la búsqueda de una totalidad en el trazado de la Isla sobre el agua. La isla como un todo indivisible, como metáfora. La isla como Isla. Más que territorio del país o la nación, territorio de una cultura, de una condición del ser. La escena respondía así al momento crítico que enfrentaba el país. En medio de la atomización, proveniente de una redefinición, necesaria y traumática de nuestro vía crucis posible como nación, el teatro se afanaba por una integradora totalidad en su imagen de Cuba. A tono con una desintegración del contexto y una indefinición de los caminos concretos, buscábamos una cualidad representacional de la cubanidad como resguardo y refugio.⁹⁰

Es de notar que en su dramaturgia la palabra tiene tanta importancia como el gesto, la palabra acompañada siempre de la acción explora, gracias al cuerpo del actor, las propiedades de la escena y las posibilidades de la representación teatral. De lo anterior, Lawson afirma que “el desarrollo de un arte significa la ampliación de su alcance intelectual, de su profundidad emocional, de su riqueza poética, de su variedad técnica y de su gracia estructural”⁹¹. En este punto Muñoz describe cómo desde algunas de sus obras, investiga

⁹⁰ Valiño. Op. Cit., pp.103-104.

⁹¹ Lawson, John Howard; Alonso, Alejandro. Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995., p.173

cuestiones esenciales sobre la escena y que éstas siempre están pensadas desde el escenario, para ser representadas.

En otra nota de prensa apareció una interesante reflexión sobre el trabajo de Muñoz:

“Dentro de estos últimos está el colectivo cienfueguero que, con su sugerente nombre de Teatro a Cuesta, atrajo esta lucha por crear en sociedad un nuevo espacio teatral. Dirigidos por el dramaturgo Ricardo Muñoz, exhibieron un trabajo actoral basado fundamentalmente en las posibilidades expresivas del cuerpo. El texto de Muñoz, “Juegos Mayores”, sirvió de base para crear este Rito trágico que intenta desesperadamente involucrar al espectador en las dudas y los tormentos de los personajes. Falta encontrar en próximo trabajo una dosis de contención y más claridad en las imágenes”⁹²

Para Muñoz, Cuba fue de suma importancia en su proceso de creación, no solo por ser su país, sino porque fue su lugar de formación espiritual, en el que creció como artista, sobre todo, lo que le implicó crear en una sociedad que por mucho tiempo jugó con ciertos límites de temas ideológicos y de convicción, y por tanto, le generó el uso de figuras retóricas como la alegoría y la metáfora. Éstas hacen parte de las formas de expresión más significativa de sus textos, puesto que engrana en cada circunstancia, propiedades escénicas con el fin de ser representables en la escena. Lamus explica que “el texto dramático sigue siendo objeto de cambios por parte de los escritores del teatro (...)”⁹³. Sus obras enmarcan una propuesta dramaturgica que exige una poética escénica y formas estéticas de pensamiento que ponen en el presente un tiempo y una acción dramática creando un estilo propio al enfrentar el

⁹² Del Pino. Op. Cit., p.5

⁹³ Marina Lamus Obregón. *Teatros y públicos en la década*. Boletín cultural y Bibliográfico. Vol.45. – Núm 8. 79-80, 2011. Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia. p.152

proceso de creación, basado fundamentalmente en las posibilidades expresivas que el actor propone desde la interpretación del texto y el cuerpo como herramienta de lenguaje escénico.

1.4.1. PRODUCCIÓN DRAMÁTICA

Aunque Ricardo Muñoz inició como dramaturgo en las aulas del Instituto Superior de Arte, ha sido su experiencia como fundador y director de Teatro a Cuestas lo que le colocó como punto de referencia por su originalidad y madurez en la escena teatral cubana. Su dramaturgia logró impactar a nivel nacional e internacional, lo cual atrajo la atención de críticos y artistas cubanos en el abordaje de sus textos y la producción de sus obras a escena. Llevando sus escritos a ser publicados y representadas en diferentes países de América y Europa.

“Otro cosmos se encuentra en un libro como Nostalgias de escenario, de Ricardo Muñoz, que incluye tres piezas: «La gran temporada», «Las rosas de María Fonseca» y «A la vuela, vuela... año mil novecientos tanto». La obra de este autor se distingue, entre otras cosas, por ser la más representada de toda la generación, bajo su propio papel como director en el grupo Teatro a Cuestas, de Cienfuegos, aunque no sea el caso específico de las recogidas en este volumen. Ello ha determinado un envidiable diálogo entre el dramaturgo y la escena, algo que se revela en la eficacia potencial de los textos y los mecanismos a los cuales acude. En ese diálogo Muñoz Caravaca ha perfilado una poética identificable no sólo por la calidad lírica de su palabra, sino por el logro de una cualidad de pensamiento, y sus correspondientes funciones,

expresado en el tejido todo de sus textos. Se trata, repito, más de una poética actuante que de un estilo previamente delimitado (...).”⁹⁴

A pesar de que los años ochenta y noventa fue una época de crisis política para el país y aun cuando la problemática social afectaba de alguna manera el quehacer teatral, es éste el período donde hay una mayor producción teatral. Y con ello la mayor producción dramática de Muñoz, en la que se destacan obras como: “Alma de Resurrección” -1989 “Malcolm X” -1989, “El Reo”- 1991, “Luciana para que no Olvides”-1995, “La gran temporada”- 1987, “Las rosas de María Fonseca” y “A la vuela, vuela... año mil novecientos tanto”- 1993, “Red Roses”, “Rara Avis” -1992, adaptación de “Madre Coraje” de Breht-1996 “Ofelia bajo la lluvia” -1998, “Cenizas”-1997



Imagen 11 Publicado originalmente en Tablas revista de artes escénicas N° 2 de 1992. Pág 23-27

⁹⁴ Valiño. Op. Cita., p.101.

El año de 1990 es el más significativo de Teatro a Cuestas durante toda esta primera etapa, que va desde su constitución hasta el estreno más reciente. En el festival de Camagüey de aquel año se estrena *Asudiansán*, escrita y dirigida al igual que los monólogos, por Ricardo Muñoz y actuada por Mérida Urquijo y Eloy Ganuza. Esta obra se asienta en la primera confrontación viva entre los dos actores del grupo a nivel de un espectáculo y el primer resultado donde comienza a articularse una línea de dirección artística.

Obras como *Asudiansam* muestran en el texto diversas figuras alegóricas y metafóricas en la interpretación dramática, los misterios y las menesterosas situaciones, los sucesos y las acciones que se evidencian como instantes y sucesos imposibles, como visibles y un sinfín de situaciones de personajes presentes y ausentes en una convención teatral propias de las propiedades escénicas y la interpretación del actor. El desarrollo de la acción y los personajes detallan situaciones, narran sucesos ocurridos fuera de escena y describen paisajes o escenarios, en suma “las circunstancias y el lenguaje se sostiene con una sólida construcción poética y dramática en una fuerte estructura teatral⁹⁵.”

Es a partir de aquí que se va configurando con mayor nitidez la categoría que orienta la creación artística en el trabajo teatral con sus propios textos. El pensamiento poético del actor se apoya en la noción de extracotidianidad, se trata en lo fundamental de preparar al actor para que asimile física e intelectualmente la lógica poética de un texto donde generalmente el planteamiento temático y como ritual parece remitirse a zonas ocultas del pensamiento del

⁹⁵ Morales, Pedro. 1992. Triunfo de una Identidad y de una Ética. En: *Tablas* revista de artes escénicas N° 2
Pág 23-27

hombre; donde la fragmentación estructural impone los planteamientos de una manera casi inconsciente, casi sensitiva, y donde lenguaje “suele preservarse al nivel de la poesía”⁹⁶.

Entre su producción dramaturgica encontramos un compilado de obras que han sido publicadas en distintas ediciones. Una compilación de tres de sus obras, publicado por el Instituto Cubano del Libro y La Editorial Colihe de Argentina, “Nostalgias de Escenario” fue premio de publicaciones en el año 1993; En 1998 su obra "Las Rosas de María Fonseca" fue representada y traducida por Hispanité Exploración durante la Feria del Libro de París, Francia.

En el 2005 fue seleccionado por la Global Young Leaders, para asistir a un encuentro de docentes de todo el mundo en EUA. En el 2017 se publica “Los Hilos de mi Alma” por el Fondo editorial de la Unibac- Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar en el que podemos encontrar algunas de las obras mencionadas con anterioridad. Entre las que están "Concierto para violines fuga al sol sostenido" 1986, “Juegos Mayores” 1987 , “La Gran temporada” 1987, “Malcon X“ 1989; “A la vuela, vuela, año 1900 tanto” 1990, “Las soledades de Carasola y Sueñosanto” 1990; “Asudiansam, el erudito de Rabanas y la Tentación de Aurora que fue una araña” 1990; “Las rosas de María Fonseca” en 1992; “El bosque” 1994; “El pan sano y el Cuchillo” 1994, “Luna de lobos” 1995, “El otoño del cerdo Antonio” 1998, , “La noche del pez luna” 2001, “El silencio en el Jardín” 2002, “América era una virgen” 2005, “El limbo, el péndulo y el carrusel” 2005, “El agujero” 2009, “los Hijos de las Flores”.

⁹⁶ Ibíd., Morales, Pedro. 1992

CAPÍTULO II

2. DRAMATURGIA, POESÍA Y PUESTA EN ESCENA

2.1. DEL PERSONAJE ALEGÓRICO A LA AUSENCIA DEL PERSONAJE.

Gran parte de este capítulo forma parte del libro de Muñoz, *El Oficio de provocar el vacío*, aun sin publicar y que recoge su experiencia con los actores de Teatro a Cuestas, quienes, como él mismo dice, también pueden contar sus procesos desde puntos de vistas diferentes.

Lo que aquí seleccionamos es para mostrar algunos aspectos de esa evolución del *dramaturgo al director/autor* que logra en esa relación hacer una presencia en la escena del teatro cubano con una identidad que luego se vuelve espejo en algunas generaciones del teatro cartagenero.

Vayamos a las primeras experiencias entre 1988 y 1992, Muñoz era un joven recién egresado del ISA con una especialización en Teatrología y Dramaturgia. De manera que su acercamiento principal al teatro venía de los procesos de creación y análisis de textos dramáticos. Reúne a un grupo de actores proveniente del ISA, la Escuela Nacional de Artes o la Escuela de Instructores de Teatro, quienes tenían mucho interés por el teatro gestual, el entrenamiento y ese misticismo entorno al cuerpo sagrado desde las influencias de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba que en su paso por América habían marcado una fuerte huella en la búsqueda de una antropología del cuerpo y el espectáculo a través de las culturas y que en Cuba habían entrado a través de la EITAC (Escuela Internacional de Teatro de la América

Latina y el Caribe), y también instituciones como la Casa de las Américas y la propia Universidad de las Artes, en ese entonces ISA, Instituto Superior de Arte de la Habana.

En ese momento había mucha confusión en el trabajo corporal, se hacían procesos indefinidos, sin una claridad de sentido desde el punto de vista dramático, solo con el objetivo de mostrar virtuosismo a través de ejercicios básicos de acrobacias, yoga o artes marciales, y a veces muy lejos de una posible dramaturgia con una coherencia entre la métrica del cuerpo y los textos. Para Muñoz el teatro empezaba a ser una especie de malla con muchas capas de textos, un macrotexto que unía diferentes capas de lectura y de acción que todas iban despertando un tipo de actor específico con una manera poética y diferente de asumir el escenario.

Con ese fin, Muñoz comienza a desarrollar una serie de ejercicios individuales con sus actores, planteando tareas específicas de texto para una propuesta actoral que sería la primera trayectoria de búsqueda en una colaboración entre los actores y el director, y así, empezar a entender una manera diferente de escribir en el cuerpo y construir teatralidades desde los recursos de la poesía.

2.1.1. ALMA DE RESURRECCIÓN⁹⁷

La primera de estas experiencias se tituló *Alma de Resurrección*, y la tarea era entender una manera distinta de asumir el personaje y en consecuencia diferente a la tradición

⁹⁷ Espectáculo estrenado el 19 de marzo de 1990 en el III Festival del Monólogo, en el Café teatro Brecht en Habana-Cuba.

dramática del personaje que se desarrolla siguiendo unos cambios psicológicos de acuerdo con sus acontecimientos y circunstancias a partir del cómo se involucra en la trama. Para este caso, el personaje era una loca, pero no tenía identidad ni representaba a nadie en específico, era una alegoría a la locura, en esencia tampoco estaba loca.

La actriz, se desenvolvía con referencia a comportamientos de diferentes traumas psicológicos, investigados en un sanatorio de locos en la ciudad de Cienfuegos, en una sala de “larga estadía” que es como se les llama a los enfermos mentales que no tienen regreso a casa. Para la escenificación la actriz usaba pijama blanco del hospital y los únicos elementos eran unas agujas, dos de madera delgadas y grandes, y otras diez de coser que durante el espectáculo se la enterraba en los dedos o simulaba con ello.

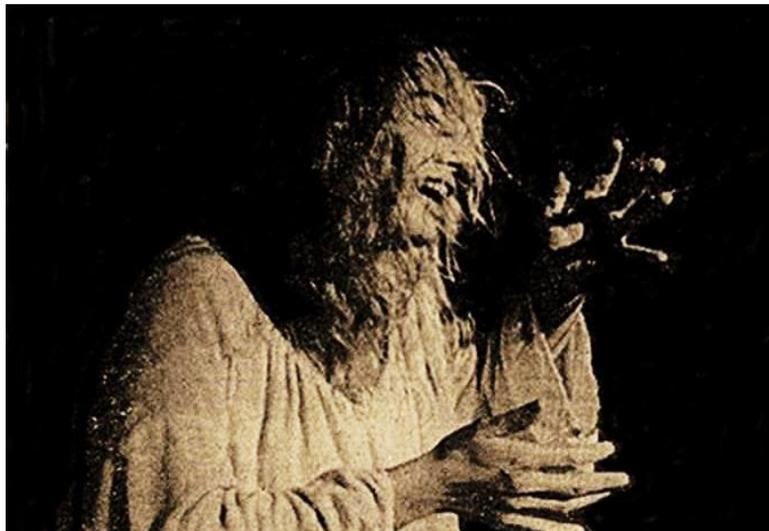


Imagen 12 Foto de la actriz Merida Urquijo en la obra “Alma de Resurrección”. Archivos Teatro a Cuestas.

La presencia de la actriz en ese lugar era solo la búsqueda de una verdad en el comportamiento de sus acciones, pero solo eso, pues al final éstas jugaban también con el

sentido del texto y los objetos con que trabajaba. La locura era solo una manera de abordar para el actor un comportamiento que le permitiera una identificación con el espectador y decir muchas cosas de manera inconexa, a saltos, como una especie de sueño, que en realidad era incriminatorio y acusaba a los demás de ser prejuiciosos, moralistas. Tenía una especie de obsesión por el bullying y la persecución de los ojos de todos.

Lo alegórico se vuelve una máscara, en este caso para permitir una estructura donde el trabajo corporal, la voz y el texto pudieran trabajar libremente en la propuesta del actor. A modo de ejemplo se transcriben los siguientes fragmentos:

IV

Ayer estuve a punto de parir un nacimiento
No es nada ilógico
Era un nacimiento lógico
Pero necesité de un grito bien alto
Un grito bien alto que solo me dejara en lo que tengo dentro
(La actriz hace un grito mudo con todas sus fuerzas)
¡A mí nadie me enseñó a callar!
¡A mí nadie me enseñó a callar!

V

Desde hace un año siento voces
Voces que me quieren salir del cuerpo
(La actriz hace un grito mudo con todas sus fuerzas)
Pero hay algo que no se puede escuchar
Hay algo que tal vez nadie quiera escuchar
Voces... voces... voces...

Se producen textos para generar una aparente confusión de locura, que es un recurso para mantener la apariencia del personaje o la máscara de la locura. “Así, de pronto, me convierto

en una pieza/ Parece que hablo y no soy yo/ Que hablo de mí y no es de mí...”. El texto juega con una fragmentación y estructura que pareciera resolver los cambios de circunstancia, pero no hay circunstancia, es solo una acción que no transcurre en el tiempo, sino en las ideas, en el juego de sentidos entre el texto y las acciones, a veces en la poesía misma de ambas cosas.

En *Alma de Resurrección* se repite mucho el recurso de la reticencia porque como el personaje es una enferma mental, nos da la sensación de que el pensamiento salta al vacío, no concluye las ideas, o las deja intencionalmente en suspenso...

Desde hace un año
Siento voces que me quieren salir del cuerpo
Voces..., Voces..., Voces
Pueden acercarse y escuchar...
¿Escuchan?
No se queden así callados
No se conviertan en silencio
Desde hace un año
Estoy harta de silencios

Todo este juego también se podía producir de un modo más interno a través de las ideas o sencillamente, según el diálogo o las intenciones implícitas del texto.

2.1.2. EL REO⁹⁸

El segundo de estos textos de personajes alegóricos, “*El Reo*”. Un proceso de exploración y búsqueda individual en el que el actor básicamente estaba solo en el escenario, el objetivo era saltar al vacío y explorar distintas posibilidades escénicas. A primera vista, la intención era desarrollar una forma de pensamiento en torno al *texto y la acción* que no tenía nada que ver con el ejercicio tradicional de composición de personajes y desarrollo de situaciones. Explica Muñoz que estos espectáculos eran muy desnudos. El actor dispone de la totalidad de su cuerpo en la acción y la construcción del espacio escénico desde la riqueza interpretativa y encadenamiento de movimientos evidentes en la escena. Grotowski afirma que “el resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema; y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles.”⁹⁹ En este caso, sucedió que durante el proceso el actor no pensó en una relación directa entre el texto y la acción, sino que creó una secuencia continua de movimientos jugando con la melodía que le inspiraban las acciones del texto. Una línea sucesiva de movimientos que solo subrayaban algunas palabras.

Para esta obra se utilizó la exterioridad de un preso para expresar todas las formas de prisión del hombre.

⁹⁸ Espectáculo estrenado el 19 de marzo de 1990 en el III Festival del Monologo, en el Café teatro Brecht en Habana -Cuba.

⁹⁹ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro Pobre*, Trad. De Margo Glantz, Mexico, 1970 p.11

I.

Paredón de fusilamiento

Año: Uno de nuestra era

Causa: Existir.

Ley: Variable según la luna de los hombres.

Condenados: Todos nosotros.

Mañana van a cambiar los días de la primavera. Los meses con el cambio de temperatura pierden el sentido de sus nombres. Diciembre era un mes de invierno. Ahora para fin de año los calores son insoportables y los ritos y las costumbres de navidad se transforman como los trajes. Todo es variable según la luna de los hombres.

El actor empezaba con una imagen de un hombre frente al paredón de fusilamiento y detrás de un disparo se reorganizaba toda la estructura como en retorno a la vida o un regreso para despedirse.



Imagen 13 El Reo. Archivos de Teatro a Cuestas.

Para esta primera etapa desarrolló otras más que surgieron como ejercicios para cada uno de sus actores “Carrusel”, “Naufragio” y “El Tren”, y donde el resultado tanto de su trabajo como dramaturgo y director como la relación desde la propuesta de los actores iban revelando técnicas y fórmulas de trabajo. Expresa Muñoz, con toda esta experiencia empezaba a descubrir su propio camino, nacía un dramaturgo y al mismo tiempo un director con el vital aporte de sus actores. “Cada proceso además de esa forma de tratamiento distanciada o casi nula de la presencia de un personaje, también se producían juegos rítmicos con diferentes tropos poéticos, metáforas, formas de traducir el movimiento desde la palabra, buscando que el ejercicio naciera en una propuesta donde las ideas era un combate con la acción”¹⁰⁰.

Fragmentos hechos con recursos poéticos, como la repetición, la reticencia en la que “el actor transforma, mediante el uso controlado de sus gestos”¹⁰¹.

Ya está llegando la hora

O en el caso del tren:

Viajando todo lo vamos viendo demasiado rápido

(Intentando dar esa sensación de que todo a su alrededor pasa muy rápido.)

¹⁰⁰ Entrevista Ricardo Muñoz 9 de agosto de 2018

¹⁰¹ Jerzy Grotowski, Hacia un teatro Pobre, Trad. De Margo Glantz, Mexico, 1970, p.16

2.1.3. CARRUSEL ¹⁰²

En *Carrusel*, último ejemplo de estos primeros ejercicios, el personaje es una anciana, sin identidad, y el espectáculo toca aspectos de la vejez rodeando algunas circunstancias, pero sin desarrollo, solo como momentos.

I.

¿Es de noche?
¿Qué pasa que no veo bien?
¿Alguien puede abrir las ventanas?
¡Oh, dios ¿qué pasa?
Tengo mareos...
Supongo que estén todos ahí.
Lo de ayer fue una locura
Yo sé que yo tuve la culpa,
Pero igual se lo dije
La cosa iba demasiado a prisa
A quién se le ocurre estar gritando tanto
No hay cuerpo que aguante
Íbamos como en un carrusel
Y uno ya está muy viejo para esos parques
La cosa es que íbamos demasiado a prisa
No hay cuerpo que aguante
No hay cuerpo que aguante.

Una especie de perífrasis o circulación que sustituye la idea directa por un rodeo que, en este caso, da la sensación de neblina que apaga lentamente la vida del personaje. Los recursos poéticos son aquí manipulados y trabajados con un fin teatral, el espacio escénico se presta

¹⁰² Anotaciones personales de dirección, Ricardo Muñoz, 1990

así en escenas simultáneas llena de gestos, sonidos, para el desarrollo de un pensamiento corporal de la acción justificada.

2.1.4. MALCOM X¹⁰³

En el monólogo *Malcolm X*, basado en la biografía del destacado líder afroamericano, Muñoz explora ya con pautas muy bien estructuradas desde el texto para conducir la propuesta corporal del actor. “El cual exigía particularmente al actor una relación muy particular entre la acción y el texto. Apoyado en diferentes recursos poéticos y un entrenamiento corporal específico que comprometía al mismo hacia el trabajo con elementos, el personaje y la interpretación”¹⁰⁴

Al comienzo del texto...

I.

¡Malcolm...!

¡Malcolm...!

¿No sientes los caballos?

Es el diablo blanco

Galopando alrededor de la casa.

¡Cuidado Malcolm!

Están rompiendo las ventanas a culatazos.

¹⁰³ Espectáculo unipersonal basado en la biografía de Malcom X, estrenado por Teatro a Cuestas en 1989, con el actor Eloy Ganuza Santos. Mención de Actuación, Dramaturgia y Puesta en escena en el festival Nacional de Monologo de la Habana 1990. Premio de Actuación, Dramaturgia y Puesta en escena en el Festival Nacional Máscara de Caoba, Santiago de Cuba 1990

¹⁰⁴ Muñoz C. Ricardo. Los Hilos de mi Alma, primera edición 2016. Malcom X. Tomado de Notas del Autor p.61

Están prendiendo fuego.
Es el diablo blanco.
¡Cuidado Malcolm!
¡Cuidado!

II.

¡Malcolm...!
¿Sabes qué pasó anoche?
Yo te estaba pariendo
Y vinieron los del klan espantando negros
Estaban buscando a tu padre
Pero no lo vieron por el fuego
Y nos dieron un plazo hasta el amanecer
Porque yo te estaba pariendo
¡Cuidado Malcolm!
¡Cuidado!

El autor crea para el actor el juego a jugar, valga la redundancia, con el recuerdo del personaje como si fuera un sueño. Éste es una memoria real del personaje que él refiere en su biografía como un recuerdo de ese momento con su madre. El actor explora las circunstancias que definían la *línea de conducta del personaje en la acción*, esto no entraña en que “el comportamiento del personaje obedece así a una cadena de causalidades, que fundamenta su propia lógica en el espacio singular del escenario: establecida por referencia al orden que el genio del autor introduce en lo real, esta lógica funciona, sin embargo, en el interior de un círculo autónomo. (...) En este sentido, la verosimilitud controla la naturaleza de las relaciones del personaje con la realidad”¹⁰⁵. Definido así frente a las condiciones del

¹⁰⁵ ROBERT, Abirached. La crisis del personaje en el teatro moderno. Traducción de Borja Ortiz de Gondra, 1995., p.40

personaje, las acciones que posteriormente construye el actor por sí mismo se comprenden como un microcosmos en el que se inscribe un espacio y un tiempo escénico. Dentro de esta primera concepción todos los ejercicios corporales que hicieron en la etapa del proceso estaban direccionados a trabajar con el cuerpo.



Imagen 14 "Malcom X", monologo inspirado en la autobiografía de Malcom X escrito y dirigido Ricardo Munoz Caravaca, Actor Eloy Ganuza, grupo Teatro a Cuestas. Publicado en <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10153762253509158&set=pb.646414157.-2207520000.&type=3&theater>

Explica Grotowski:

“El actor que trata de llegar a un estado de auto penetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma, debe poder conseguir su propio

lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras”.¹⁰⁶

Aquí, este guion de acciones que elaboró el actor, desarrolló también pautas específicas para la voz, y la respiración asumiendo característica del sueño en diferentes estados y acrecentado por las pesadillas. Ya en *Malcolm X*, explica Muñoz, hay textos que condicionan ritmos para el trabajo del actor. En esta obra vemos que no usa acotaciones solo unos números para separar las ideas entre una secuencia y otra del movimiento.

Ejemplificamos:

VI.

Níger. Níger. Níger. Níger. Níger. Níger.
Níger. Níger. Níger. Níger. Níger. Níger
Níger. Níger. Níger. Níger. Níger. Níger
Níger. Níger. Níger. Níger. Níger. Níger
Níger. Níger. Níger. Níger. Níger. Níger

(Pausa. Se escucha la trompeta de Louis Armstrong)

O momentos como este que pone a continuación donde el actor ya está condicionado a hacer una secuencia de acciones rápidas, corriendo o huyendo de alguien, o agitado en una pelea:

XI.

Si no fuera por el peligro
Si no fuera por el peligro
Archie el antillano te anda buscando.
Dice que le debes ya unas cuantas trampas...
Si no fuera por el peligro

¹⁰⁶ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro Pobre*, Trad. De Margo Glantz, Mexico, 1970 p.29

Si no fuera por el peligro
Archie el antillano te anda buscando
Dice que le debes ya unas cuantas trampas
¡Cuidado Malcolm!
Estás cogido.
¡Cuidado Malcolm!
¡Cuidado!

En esta parte de la investigación sobre la obra de Muñoz, creo que se confirma las transformaciones más importantes que dieron una evolución del teatro del siglo XX que fue la discusión en torno a la acción dramática fuera del acontecimiento y los sucesos, vista con más énfasis a través del cuerpo del actor y, por otra parte, la transformación del concepto del personaje y la manera de ver el personaje más allá de la identificación con su desarrollo psicológico. Asevera Abirached en su texto *La crisis del personaje moderno*, que “el actor épico se coloca ante el personaje en oposición de interrogador. Le percibe como algo ajeno, ponerlo en contradicción con su propio yo y girar a su alrededor”¹⁰⁷, decir “Ya no hay un centro (personaje) a través del cual se desenvuelve una circunstancia, sino que la circunstancia se convierte en una justificación para interpretar ideas, conceptos, máscaras, conflictos, etc.”¹⁰⁸ Agrega además que “el materialismo brechtiano no tiene al cuerpo del actor como un receptáculo de energías encadenadas, sino por un instrumento del cual el actor es sujeto y que debe acoplarse con otros instrumentos”¹⁰⁹, así mismo propone un actor que es capaz expresar físicamente, que sea crítico, con una perspectiva propia, que al producir

¹⁰⁷ ROBERT, Abirached. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Traducción de Borja Ortiz de Gondra, 1995., p.283

¹⁰⁸ Hacia una Dramaturgia del Instante, de la acción dramática al performance, Tesis de Maestría. Universidad de Antioquia en convenio con la Unibac p.35

¹⁰⁹ ROBERT, Abirached. Op. Cit., p.287

una expresión sensible, externa de emociones de sus personajes que sea capaz de generar acciones que contraríen lo que pasa en escena, es decir que se distancie de la identificación con el personaje que está interpretando, que juegue a salirse constantemente de su papel.

En este sentido, trabajar desde el lenguaje del cuerpo implica para el teatro diferentes formas de interpretación y las posibilidades del actor a partir de las cuales pone en juego su subjetividad y realidad para generar significados o sentidos en el acontecimiento escénico. Los comportamientos culturales, la memoria corporal, concepciones estéticas y artísticas “sobre el lenguaje escénico, que ubica al actor en el centro de toda labor creativa, utilizando diversos recursos y formas poéticas constitutivos del lenguaje teatral”¹¹⁰ e ineludibles en una situación de representación.

Muñoz anota que Alma de Resurrección inició fundamentalmente como un primer ejercicio individual para la actriz Mérida Urquía. Mientras que El Reo, Malcom X y En Carrusel, devenían una propuesta de texto y espectáculo que descansaba en la fuerte proyección escénica e interpretativa del actor Eloy Ganuza. Desde un principio su intención estaba dada en la búsqueda dual entre: el trabajo con el cuerpo del actor y las claves de encuentro actor y texto.

¹¹⁰ Entrevista, Ricardo Muñoz septiembre 19 de 2019

2.2. DEL CUERPO DEL TEXTO AL CUERPO DEL ACTOR

2.2.1. ASUDIANSAM¹¹¹

La segunda etapa se inicia con “*Asudiansam, el erudito de Rabanadas y la tentación de Aura que fue una araña*”, un texto muy poético con una lírica llena de sueños y alucinaciones y un discurso muy literario que asemeja una fábula oriental, pero a través de un diálogo lleno de misticismos al tiempo que un texto con una estructura de diálogos “donde se hace explícito el interés por encontrar una identidad para la escritura”¹¹² y para el trabajo escénico.

Aura. Asudiansam, ¿será verdad lo que dicen?

Asudiansam. No sé, dúdalo.

Aura. ¿Y lo que no dicen? ¿Será verdad también?

Asudiansam. ¡Dúdalo!

Aura. ¿El día no será un chispazo de luz para ilusionarnos?

Asudiansam. Tal vez, también puede ser para apagarnos.

Aura. ¿Serán de verdad mis manos, mi cuerpo, mi país?

Asudiansam. A mí me han salido pájaros del cuerpo y he sido cielo de verdad, me he convertido en sueño y he sido nube de verdad: ¡Soy la verdad!

La descripción de los personajes y las acotaciones extra escena describen: **Asudiansam:** Personaje legendario al que le han salido pájaros del cuerpo. / **Aura:** Niña con alas de mariposa que anda sobrevolando los jardines de la adolescencia. / **Rabanadas:** Sitio

¹¹¹ Estrenado en 1990; Publicado por revista Tablas No. 3-4 de 1995; en 1994 recibió el Premio nacional de la crítica “Villanueva”; 1998 premio Asociación Hermanos Saiz en el Festival Internacional Camagüey por la Unión nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)

¹¹² Valiño C. Omar. Algunas Claves para una Dramaturgia Otra. La Obra de Ricardo Muñoz. En Tablas revista de artes escénicas No. 3-4 de 1995., p.47

arqueológico descubierto por los personajes de esta historia en los tiempos de su origen.

/Lugar de los hechos: En un descanso del bosque, cerca del lago Chituhuansen; también descubierto por ellos. Actualmente, este lago ha sido enterrado por las ciudades.

El autor, con cierta inocencia a los 23 años, se inventa estas palabras Asudiansam, o Chituhuansen según nos dice, a partir de sonoridades de palabras indígenas para poder ubicar toda la acción en un ambiente que desconocía. Y en todo el texto se siente ese sentido de construir un imaginario desde las atmósferas y escenarios a través de la poesía y la imaginación.

Aura. Llevo noches enteras con pesadillas en el cuerpo. Estoy durmiendo en el tejado con mis palomas. El aire me acaricia las piernas y siento como una fiebre en la cabeza a la que no le hallo remedio. Desde hace varios días, sueño con un hombre-araña, que me ata a su tejido y me cosquillea con muchas manos. Yo intento escaparme, pero finalmente, me veo entregada a un juego que no comprendo. Sé que es una tentación, ¿qué va a pasar con mi cuerpo? ¿Qué va a pasar con mis sueños? Todo es una obsesión.

Asudiansam. ¿Conoces a ese hombre?

Aura. No.

Asudiansam. ¿Has visto su rostro en otra parte?

Aura. No.

Asudiansam. Mira en este charco. Es vino dilecto. Busca en el reflejo y dime si es él quien se asoma a tus sueños.

Aura. ¡No! ¡No quiero verlo!

Asudiansam. Entonces, seguirás padeciendo. Hay solo dos formas de acabar con la tentación: una, olvidándola, y la otra, entregándose a ella. Pero sobre todas las cosas tienes que enfrentarla con seguridad y vergüenza, sino se convierte en un mal que llena al cuerpo de manchas. Tienes que enfrentarla y decidir, o seguirás padeciendo.

(Aura se asoma temerosa al charco, vacila en mirar, pero finalmente, lo hace con un asombro que se acerca más al examen que al deslumbramiento)

Aura. (En voz baja). ¡Es él, pero ahora tiene cuerpo de caballo!

Asudiansam. ¿Estás segura?

Aura. ¡Segura!

Asudiansam. Entonces tienes suerte. Es un ángel. Lo que has visto no es un hombre. Y no son pesadilla lo que tienes, todo lo contrario. Son ilusiones. Lo que pasa es que son ilusiones del cuerpo y no de la cabeza. Porque has empezado a hacerte mujer.

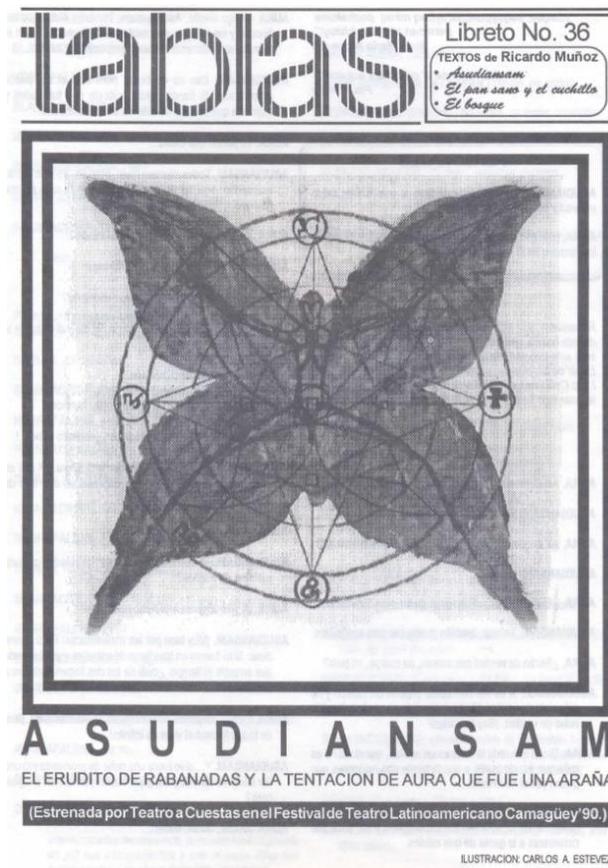


Imagen 15 Publicado por revista Tablas No. 3-4 de 1995

Esto le permitía al actor trabajar absolutamente con su cuerpo, creando el imaginario solo con sus acciones. Lo cual no impide que otro director usara más o menos utilería, pero desde su tarea como director se trató de construir un texto donde ambos actores pudieran construir diferentes formas de relación entre el texto y la acción.

Explica Muñoz:

La acción dramática nace en él, en el movimiento de su cuerpo y motivaciones, en su capacidad de articular el ritmo con el movimiento y el ordenamiento de los planos del imaginario escénico, la representación de lo real y la re-significación de los símbolos y las ideas. El cuerpo desarrolla un pensamiento poético y un lenguaje que exige igualmente un nuevo espectador.

Recojo la experiencia de una actriz de Teatro a Cuestas de Cuba, Ruby Marrugo (1998) que decía:

En la obra “Asudiansam...”, por momentos, mi cuerpo era todo el espacio imaginario de la acción. El texto dice: ‘Subí como todas las noches al tejado y empecé a tocar la flauta como usted me indicó. Al rato, empezó a llover. Yo abrí una sombrilla y trabajosamente seguí tocando. El agua me corría fresca por el pecho y alguna sensación me hizo recordar el baño de besos de la noche anterior. Me estaba sintiendo desnuda, cuando de pronto, aparecieron los hombres de Rabanadas, estaban desnudos, todos estaban desnudos. Apenas los vi y ya trepaban como hormigas al tejado...’. Toda esa narración se producía en mi propio cuerpo, mi pecho era el techo donde mi cabeza y mis manos estaban con la sombrilla y los hombres de Rabanadas subían por mi barriga hasta mi barbilla desde donde yo salté a un espacio más grande que era una calle... Corrí y corrí con todas mis fuerzas y entonces el espacio, otra vez, era todo el escenario y yo corría en esa calle de mi propia imaginación... (Bitácora personal)

En ese momento, la acción transcurre entre los movimientos y acciones del actor, con una conciencia total del movimiento como vida, presente, porque él en sí, es una estructura de lenguaje corporal métricamente organizado en una relación entre la mente y el cuerpo, las ideas

y las emociones, y con un nivel interpretativo que le permite un estar presente. Es decir, estamos hablando entonces de otra dimensión de la acción: **acción – cuerpo – vida.**

De esta forma el espacio escénico es un lugar dilatado de la acción que multiplica las significaciones dramáticas a través de un imaginario infinito de los movimientos que desarrolla el actor. Ya no hay un centro (personaje) a través del cual se desenvuelve una circunstancia, sino que la circunstancia se convierte en una justificación para interpretar ideas, conceptos, máscaras, conflictos, etc. Esto sucede ya sea desde el personaje o del propio actor en un proceso de revelación consciente de lo que es acto de representación.¹¹³



Imagen 16 Foto Obra Asudiansam, archivos personales Teatro a Cuestas

Los nuevos presupuestos de la obra estaban enmarcados por la fragmentación, un rompimiento con las nociones tradicionales de fábula, personajes y acción, así como la construcción de una estructura adecuada a los oscuros parajes del inconsciente. Tales condicionamientos planteados desde el texto requerían un nuevo comportamiento del actor

¹¹³ Muñoz, 2018, Hacia una Dramaturgia del Instante, de la acción dramática al performance, Tesis de Maestría. Universidad de Antioquia en convenio con la Unibac pp.33-34

en escena que se comenzará a explorar a partir del estreno de la obra. El lenguaje, la estructura, la dimensión espaciotemporal y los personajes están atravesados por el espectro de la poesía. La palabra poética en este texto sobrepasa los límites de la literatura dramática y se constituye en un elemento escénico en sí mismo. Muñoz parte de la dramaturgia para crear una poética del actor, comienza a delinear los perfiles de la creación artística que caracterizan a Teatro a Cuestas y emprende un periodo de búsquedas dramatúrgicas, que lo conducen a instaurar una estética basada en el pensamiento poético del actor

En la obra *Asudiansam* vemos diversas figuras alegóricas y metafóricas en la interpretación del texto dramático, los misterios y las menesterosas situaciones, los sucesos y las acciones que se evidencian en el texto instantes de posibilidades de sucesos imposibles. Como autor es dueño de todas las posibilidades del texto, ya que su producción dramática hace visible un sinfín de situaciones, personificaciones, metáforas y personajes presentes y ausentes.

2.2.2. EL BOSQUE¹¹⁴

En la obra *El Bosque*, Muñoz explora la ilusión de transformación y dilatación del espacio físico a través de los movimientos del actor. La obra fue escrita siguiendo pautas de entrenamiento y búsquedas inducidas por él, para cumplir necesidades específicas de los

¹¹⁴ Espectáculo estrenado el 28 de agosto de 1994, Publicado por revista Tablas No. 3-4 de 1995

intereses de la puesta. Los personajes surgen de las necesidades planteadas por los propios actores antes de iniciar el proceso. Eran los primeros años de la década de los 90, y el grupo estaba en una gran crisis de permanencia, Vladimir Cruz uno de sus actores había sido protagonista de la reconocida película “Fresas y Chocolate”, lo cual le propicio muchas giras y un acercamiento al cine que al final sería definitivo, con su esposa Gilda Bello, también actriz, así que en ese momento el grupo se reducía a tres actores, Mérida Urquía, Miguelina Izaguirre y Luis Manuel de Armas, lo que dio inicio a este proceso de búsqueda y en consecuencia la obra el Bosque.



Imagen 17 Archivos personales Teatro a Cuentas. Martes 15 de octubre 1994, Santa Marta, Colombia

El Bosque, es un espectáculo de una gran fuerza experimental, desde el texto hasta la puesta en escena. El proceso se inició con una serie de entrevista a los mismos actores sobre la problemática personal que ellos vivían en esos difíciles años de la revolución cubana. De ahí se fue generando un mapa de reflexiones y temáticas que debían ser abordadas como

siempre a través de la metáfora del autor tanto desde su labor como dramaturgo y luego en su ejercicio exploratorio de la dirección. Nacieron estos personajes de una fantasía que evocaba cierta relación con otras referencias de la literatura, El paraíso perdido de Jhon Milton y esa sensación de estar en el infierno al comienzo de la novela, (infierno que es descrito mediante referencias a la permanente insatisfacción y desesperación de sus habitantes), desde donde Satanás (definido por el sufrimiento) decide vengarse de Dios de forma indirecta, esto es, a través de los seres recién creados que viven en un estado de felicidad permanente.

“El bosque es una parábola sobre la aventura de la vida. En ese camino de búsquedas el bosque se presenta como la infinitud de posibilidades que puede tomar Demián, el protagonista. En su viaje se verá acompañado por dos mariposas- Blancacrisálida y Negrafalena- de apariencia y espíritu necrofilicos que representaran las tentaciones, las oposiciones y los obstáculos a vencer por el personaje en su travesía hacia el << conocimiento, la sabiduría y la libertad”¹¹⁵.

Demián el personaje perdido en el bosque de Muñoz, se encuentra con Blancacrisálida y Negrafalena, dos extrañas ninfas que vienen representando una relación entre el bien y el mal, pero ambas son como tentaciones, y provocaciones para perderse, que de alguna manera juegan con una posición aparentemente apolítica por la poesía que se muestra, pero sin duda evidencian en muchos momentos una posición crítica a los problemas de la realidad cubana.

¹¹⁵ Valiño C. Omar. Algunas Claves para una Dramaturgia Otra. La Obra de Ricardo Muñoz. En Tablas revista de artes escénicas No. 3-4 de 1995, p. 48

Como dice el autor en una acotación extra textual, en las primeras páginas de presentación de la obra:

“El Bosque que hemos creado se apoya en la acepción de antros o grutas, hundido en la sombra, con agujeros profundos e incalculables, sin fin, donde habitan figuras desesperadas y agitadas que sufren la ausencia de luz y de salidas. La mayoría de los ritos de iniciación se inscriben en el trayecto del elegido, a través de estas extrañas simbólicas que representan el “regresus aduterum”, al principio total, al centro espiritual del mundo y del hombre.

Los terrores de El Bosque, como los terrores pánicos, estarían inspirados –según Jung-, por el temor de las revelaciones de lo inconsciente. Otros verían en él un símbolo maternal que en ocasiones es revelador de sueños y misterios ambivalentes. Pero nuestro Bosque es, ante todo, el centro de nuestras preocupaciones actuales, el presente de nuestros límites y necesidades, desbordados un día de altas presiones y concentrados en un espacio o país que, al final, resultó semejante a los Campos Elíseos o a las denominaciones de Hades.”¹¹⁶

En la voz de los personajes esto es todavía más ácido y directo, dicen unas voces de confusión en la mente de Demián:

Se fue... se fue... ¡A viaje!

Mis ojos han aprendido a hacer cenizas de lo que esperaban. Ahora solo escuchan.

La cosa está mala, muy mala..., no hay cemento.

Da mucho dolor ser labrador verdad, ¿verdad? Y llevar el yugo ahí, ahí y ahí como los bueyes.

¡Dile que no me pongan herraduras que yo no soy un caballo!

¡Dile que no me las pongan!

¡Habla bajito coño! ¡Habla bajito!

¡Devuelve las velitas niño! ¡devuelve las velitas!

¹¹⁶ Entrevista Muñoz agosto de 2019

“¿Por qué se pierde un hombre tantas veces? / ¿Quién le devolverá el recuerdo al que busca su nombre en los naufragios? / si los ciegos venden sus ojos en las plazas, ¿Dónde está el que vende las miradas?” (Iván Silen)

¿Esto es vida? Dime: ¿Esto es vida?

20+75+5 ¡Un dólar! ¡Qué incoherencia dios mío! ¡Qué incoherencia!...

Aquí el texto aparece tan fracturado e incoherente como luego se intenta trabajar en la puesta en escena donde los actores, como decía anteriormente, procuran generar una sensación constante de inestabilidad en el piso que confiamos; continuamente se está frente a profundos abismos, temblores y una permanente sensación de estar cayendo en un vacío infinito que genera “la ausencia y la escasez”. Ausencia de todo lo que se va, los que se van y la escasez, no solo de lo que básicamente se necesita para vivir, sino de toda la cadena de necesidades físicas y espirituales de lo que le llega a faltar al hombre cuando el caos se vuelve orden.

El bosque acentúa la noción de proceso de trabajo como proceso poético en sí mismo, donde se investiga permanentemente el lenguaje teatral. En éste los actores necesitan pensar no sólo en un sentido teórico, sino en (con) el cuerpo y, convertirlo en instrumento capaz de componer y comportarse según otra lógica de las acciones. Como resultante del diálogo entre el dramaturgo-director y los actores, surge una propuesta como El bosque, en la cual el texto resume y ordena- labor correspondiente a Ricardo Muñoz- el conjunto del material aportado por los actores en la dinámica de conformación del espectáculo. Y esto último es un concepto clave, pues aquí el texto espectacular – tejido de todos los códigos de la puesta en escena- es la verdadera obra teatral. El código verbal (aquello que los personajes expresan con palabras y por tanto puede ser recogido en forma de texto dramático) ha surgido al unisonó que los

restantes lenguajes del acto-teatro, constituyendo sólo una parte - y no precisamente la fundamental – de éste¹¹⁷..

El juego con la métrica y las estructuras de los versos, la armonía y la disonancias, los estados anímicos según las ideas, la sorpresa, las rupturas, las pausas, el coloquio, el diálogo, y otras formas más específicas del verso, ayudaron a dominar la continuidad, los ciclos y las posibles soluciones rítmicas en el trabajo de los actores e incluso las determinadas intensidades de palabras y/o versos, que a su vez ayudaron a ampliar su visión ante el modo en que la música, la iluminación y otros agentes iban interviniendo en el espectáculo.

2.2.3. RARA AVIS¹¹⁸

Con *Rara avis in Terra* quiero cerrar este segmento que identificamos como un proceso del *cuerpo del texto al cuerpo del actor*, porque para Muñoz ésta es la etapa en la que él como autor descubre una serie de técnicas provenientes de la poesía y el cine que definen de alguna manera toda esa trayectoria de relación entre un autor que nace del escritorio a un autor director que explora obsesivamente en la escena desde las técnicas del lenguaje del actor y su cuerpo.

Un director que vive casado con la experiencia de sus actores y un autor que no concibe la escena sin la exploración del cuerpo. De este ciclo es *Rara Avis* el texto que cierra esa

¹¹⁷ Valiño C. Omar. Algunas Claves para una Dramaturgia Otra. La Obra de Ricardo Muñoz. En Tablas revista de artes escénicas No. 3-4 de 1995, p. 48

¹¹⁸ Espectáculo Unipersonal estrenado en 1992

consolidación también del artista que desde muy joven tiene mucho reconocimiento nacional y con este trabajo específicamente, donde no solo se explora el cuerpo y el lenguaje, sino que aquí además empiezan a entrar en el macrotexto de la puesta en escena, los elementos de utilería, decorados y las funciones de la música y la iluminación. La obra es un poema dramático que se construye a partir de una metáfora reflexiva sobre las consecuencias de un hecho trascendental, cíclico y violento que fue el encuentro de tres culturas. Representa el constante descubrimiento de nuestro continente y el carácter versátil de su identidad.

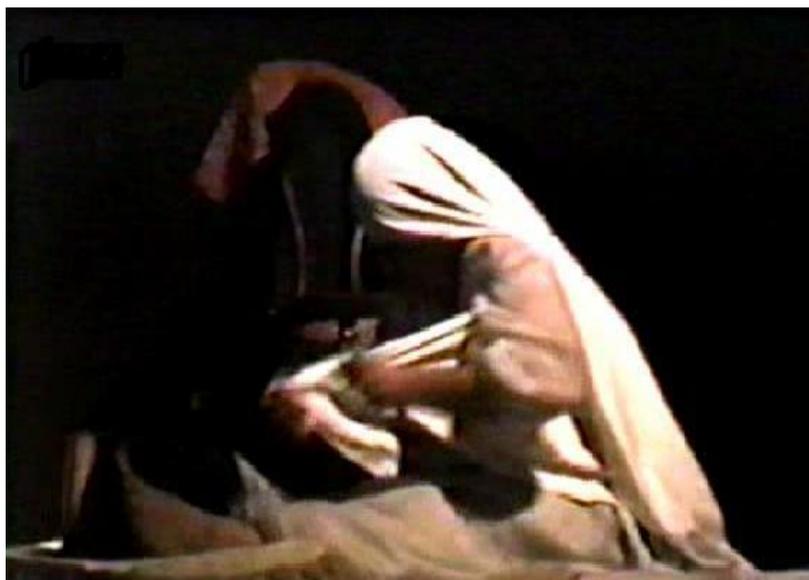


Imagen 18 Rara avis, 1992, actriz Mérida Urquía. Teatro a Cuestas de Cuba,

Parte del mito de una Virgen cubana, (una mujer hermosa vestida de dorado) que apareció pintada en una tabla, que flotaba en las orillas del oriente de Cuba, y que los oriundos deslumbrados por su color y textura, pusieron sobre una montaña de cobre, y la tomaron como una diosa caída del cielo. Cuando llegaron los españoles, descubrieron que mucho antes que ellos, había estado por allí, la Virgen María y desde entonces fue venerada y glorificada

como la patrona de Cuba: la Caridad del Cobre. Detrás de ese primer deslumbramiento, un tanto más allá de la orilla venían unas embarcaciones sedientas de oro y perlas que desde ese momento, iniciaron un proceso de desmemorias o reconstrucción de un nuevo y viejo mundo, ecléctico, exuberante y siempre expuesto al dolor y al desorden, la aventura y al hallazgo. Magda Resik Aguirre, en el artículo de prensa “*Acuesta para el mundo*” refiere lo siguiente: “Rara Avis está hecho sobre la base de distintas reflexiones acerca de la colonización de América. Escenas fragmentadas que utilizan diversos estilos de teatro, mezcla cultural, racial... técnica, unidas por la historia amorosa de un viejo mago, perfecta parábola con la de los españoles que arribaron al continente hace medio milenio”.¹¹⁹

En este contexto, según Valiño,

(...)Rara Avis, de Ricardo Muñoz, trazaba, a quinientos años del «descubrimiento», una parábola sobre la conquista de América, pero dejando atrás cualquier pretensión historicista. Al revisar los diferentes iconos de sucesivas imposiciones foráneas, hablaba de los ciclos del acto colonizador por estas tierras poniendo énfasis en los medios utilizados para ello. Sin aludir de manera explícita al presente, colocaba al espectador ante sus disyuntivas. Del mismo modo, esa reflexión sobre los medios se formalizaba hacia el interior del montaje mismo, referenciando así el propio marco de contradicciones de ideas y conceptos sobre la Conquista. Tradición y actualidad, contemporaneidad y asimilación, se convertían en centros de un discurso que, por otra parte, asumía el derecho a la convergencia de una serie de experiencias, géneros, formas y sistemas teatrales para producir algo propio. Rara avis, espectáculo negador de toda colonización, defensor de la asimilación crítica y creativa como un rasgo esencial de nuestra cultura.¹²⁰

¹¹⁹ Archivo personal, Periódico cubano 30 de agosto de 1992

¹²⁰ Valiño Omar, Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90. Anales de Literatura Hispanoamericana Vol. 31 (2002) 83-115, p.93

teatre

Una perla del Carib

XAVIER PÉREZ

'Rara avis'

Original de Ricardo Muñoz. Companyia: Teatro a Cuestras. Direcció: Ricardo Muñoz. Vestuari i interpretació: Mérida Urquía, SAT.

Es representa en una sala no precisament cèntrica, lúxosa o confortable, sense recursos publicitaris, i enmig d'unes dates festives ben poc favorables a empreses com aquesta. I tanmateix és un espectacle excel·lent, que transforma la petita Sala 2 del SAT en una inesperada cova del tresor, a l'interior de la qual el públic descobreix la brillantor d'una preciosa perla caribenya, un fragment de teatre en estat pur generat per una jove companyia cubana, abocada a una investigació escènica de resultats inesperadament intensos.

El títol, *Rara avis*, té alguna cosa de profètic: entrar en una sala petita a escoltar un monòleg és, darrerament, una de les activitats més habituals entre els assidus al teatre. El motiu d'aquesta moda és comprensible —crisi econòmica, necessitat de simplificació escènica—, però els resultats de vegades són desencoratjadors per tot allò que tenen de conformisme creatiu, per l'escassetat de sorpreses, sorpreses que un treball de petit format hauria de propiciar. *Rara avis* és tot al contrari: una sola actriu serveix per canalitzar una investigació riquíssima en troballes, que ens fa seguir l'espectacle sense relaxació possible, hipnotitzats per la rotunda fecunditat creativa que caracteritza la proposta.



L'actriu Mérida Urquía

Rara avis és un muntatge originat al voltant del controvertit tema del descobriment d'Amèrica, que el director (i creador del text) Ricardo Muñoz i l'actriu Urquía aborden des d'una perspectiva sintètica. A través d'un treball de constant emmascarament, i de frènètic desdoblament de personatges i figures, la companyia ens presenta una visió ben poc dogmàtica de les contradiccions de la conquesta; es tracta, en darrer terme, d'un assaig integrador, que sap expressar estèticament el traumatisme provocat per la col·lisió inesperada entre civilitzacions. Les solucions escèniques es donen en termes d'hibridesa: utilització de diferents tècniques interpretatives, contrastos sorprenents (els cabells rossos de l'actriu en un món de màscares negres, els vels blancs de núvia i una esquena nua flagel·lada) i reconversió constant

de símbols pagans en cristians, i a l'inrevés. Multiplicitat de figures, doncs, però una sola actriu canalitzant-les; emergeix així, amb una nitidesa que provoca calfreds, el fantasma d'una esquizofrènia que ve a ser expressió paradigmàtica d'aquest violent encontre entre cultures. Figuracions belles en la seva simplicitat s'acompanyen d'un text precís, depurat i poètic, integrat a una creació unitària de caràcter finalment oníric. Ni per un moment els autors semblen prendre una comprensió literal del que se'ns dona a escena, però l'inconscient de l'espectador s'impregna d'un conjunt coherent i enriquidor, que ens proporciona algunes de les imatges més honestes i a la vegada corprendedores que hem pogut veure en teatre des que el tema del descobriment s'ha convertit en matèria d'espectació estètica.

Imagen 19 Crítica de actuación Rara Avis. Por Xavier Pérez, Barcelona. España. 1994. Archivo personal de Teatro a Cuestras

Este espectáculo estuvo lleno de referencias y asomos culturales, como la trayectoria de un viaje cargado de asombros frente al espejo de nosotros mismos, como extranjeros de nuestra propia cultura. Apoyado en textos del Chillan Balan, Eduardo Galeano, Carpentier, inspirado en canciones y eventos, fantasías, narraciones y accidentes de nosotros mismos, en un proceso de creación espontáneo y libre. El diálogo entre el dramaturgo y la escena, algo que se revela en la eficacia potencial de los textos y los mecanismos a los cuales acude. En

ese diálogo Muñoz Caravaca ha perfilado una poética identificable no sólo por la calidad lírica de su palabra, sino por el logro de una cualidad de pensamiento, y sus correspondientes funciones, expresado en el tejido todo de sus textos¹²¹.

El espectáculo por su parte es una especie de vestier, que cambia de indumentaria de una región a la otra del escenario, mezclando señales culturales, imágenes y comportamientos a través en un asombro contante de la imagen y una peripecia del texto que no se reduce a una historia sino a continuas reflexiones y provocaciones escénicas desde una visión antropológica del teatro, no de la cultura.

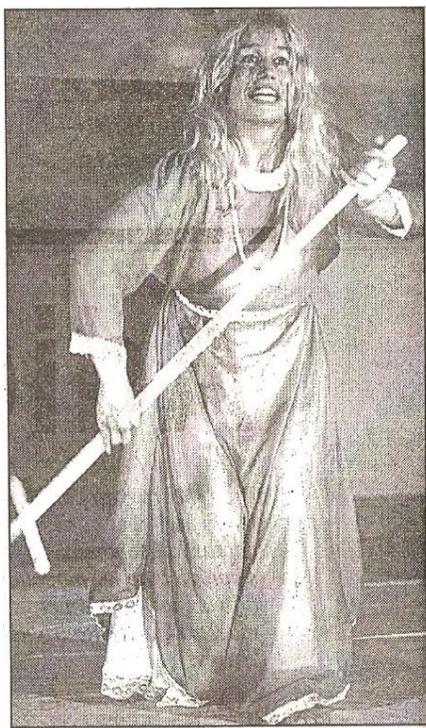


Imagen 20 Rara avis, Foto de actriz Mérida Urquí. Tomado de archivos personales Teatro a Cuestas de Cuba, de periódico el Comercio de Ecuador septiembre de 1993

¹²¹ *Ibíd.*, p.101

En un principio Rara Avis fue un espectáculo unipersonal, diseñado para que el actor se vea obligado a atravesar por diferentes asomos de personajes (presencias), máscaras, narraciones, danza, distanciamientos desde diferentes puntos de vista que eran un reto de gran escala de interpretación, dado que algunas transiciones eran muy cercanas unas de otras y la fragmentación y metáfora del texto exigían un pensamiento de composición para el actor con una secuencialidad o métrica de relación entre el texto y movimientos o imágenes muy continuos. El juego de la voz y el cuerpo, las imágenes sonoras creadas entre lo corpóreo y lo significativo de las ideas construidas exigían también una atención del espectador muy determinada por la cenestesia que proponía el actor, el ritmo y la fluidez de las acciones.

Se representa en una sala no precisamente céntrica, lujosa o confortable, sin recursos publicitarios y entremedio de unas fechas festivas bien poco favorables para empresas como ésta. Y sin embargo es un espectáculo excelente, que transforma la pequeña sala 2 del SAT en una inesperada “cueva del tesoro”, en el interior de la cual el público descubre el brillo de una preciosa perla caribeña, un fragmento de teatro en estado puro generado por una joven compañía cubana, abocada a una investigación escénica de resultados inesperadamente intensos.

El título, “rara Avis”, tiene alguna cosa de profético: entrar en una sala pequeña a escuchar un monólogo es, últimamente, una de las actividades más habituales entre los asiduos al teatro. El motivo de esta moda es comprensible - crisis económica, necesidad de simplificación escénica-, pero los resultados a veces son decepcionantes por todo lo que tienen de conformismo creativo, por la escasez de sorpresas, sorpresas que un trabajo de pequeño formato habría de propiciar. “Rara Avis” es todo lo contrario: una sola actriz sirve para canalizar una investigación riquísima en hallazgos, que nos hace seguir el espectáculo sin relajación posible, hipnotizados por la rotunda fecundidad creativa que caracteriza la propuesta.

“Rara Avis” es un montaje originado alrededor del controvertido tema del descubrimiento de América, que el director (y creador del texto) Ricardo Muñoz y la actriz Mérida Urquía abordan desde una perspectiva sintética. A través de un trabajo de constante enmascaramientos y de frenético desdoblamiento de personajes y de figuras; la compañía nos presenta una visión bien poco dogmática de las contradicciones de la conquista; se trata, en último término, de un ensayo integrador, que sabe expresar estéticamente el traumatismo provocado por la inesperada colisión entre civilizaciones. Las soluciones escénicas se dan en términos de hibridez: utilizado de diferentes técnicas interpretativas, contrastes sorprendentes (los cabellos rubios de la actriz en un mundo de máscaras negras, los velos blancos de novia y una espalda desnuda flagelada) y constantes reconversión de símbolos paganos en cristianos y viceversa. Multiplicidad de figuras, pero una sola triste canalizándolas: emerge así con una nitidez que provoca escalofríos, el fantasma de una esquizofrenia que viene a ser expresión paradigmática de este violento encuentro entre culturas. Bellas figuraciones en su simplicidad se acompañan de un texto preciso, depurado y poético, integrado a una creación unitaria de carácter finalmente onírico. Ni por un momento parece pretender una comprensión literal de lo que se nos presenta en escena, pero el inconsciente del espectador se impregna en un conjunto coherente y enriquecedor, que nos proporciona alguna de las imágenes más honesta y, a la vez inteligibles como que hemos podido ver en teatro desde que el tema del descubrimiento se ha convertido en materia de especulación estética¹²².

Pero Rara Avis es también “el encuentro con la orilla”, como el propio Muñoz ha definido, porque posteriormente, hace una versión para varios actores del mismo texto para un espectáculo que se titula: *América era una Virgen*.

¹²² Traducción del Catalán Por F. Ferrer Cañellas. *Critica de actuación Rara Avis*. Por Xavier Pérez Barcelona. España. 1994. Archivo personal de Teatro a Cuestas.

2.2.4. AMÉRICA ERA UNA VIRGEN¹²³

Los aspectos que se analizarán en este apartado forman parte del acercamiento al espectáculo “América era una Virgen”, en particular entender cómo se logra el proceso de creación teniendo en cuenta distintas teatralidades que surgen en los primeros encuentros hasta la puesta en escena final.

Es, ya en Colombia, el primer acercamiento a las diferentes experiencias que traen los actores, los bailarines y los músicos; es una etapa de encuentro real con el tema de la obra, donde se hace confluír los diferentes estilos y técnicas de los actores a través de un entrenamiento común que desde un principio comienza una trayectoria hasta la puesta en escena; improvisaciones, trabajo de cuerpo, asociaciones, trabajo con la voz, la narración oral y algunas referencias propias del proceso.

“Cuando me siento a escribir soy muy poético, porque tuve mucha influencia literaria. Sin embargo, escribo viendo el teatro y pensando en las escenas. A veces comienzo creando una obra lineal, pero termina siendo una experiencia común. Ese es el impacto que más me interesa. Lo que me gusta es no tanto contar un cuento, sino que el espectador viva una experiencia y se conecte con lo que esté pasando en el escenario con los actuantes, porque para mí son mucho más que actores”¹²⁴

¹²³ Metáfora dramática inspirada en el descubrimiento de América y basada en el guion de montaje del espectáculo unipersonal “Rara Avis” estrenado por Teatro a Cuesta con la Actuación de Mérida Urquía y la dirección del propio Muñoz. Esta nueva versión tuvo dos momentos el primero donde confluyeron distintas propuestas entre actores, músicos y bailarines y la segunda la reescritura del texto para tres actrices Ruby del Rosario Marrugo, Karina Barrios y Diana Zabaleta. En este texto se incluyen fragmentos de la Memoria del Fuego de Eduardo Galeano. Notas del autor de la Obra “América era una Virgen”

¹²⁴ “América era una Virgen” Nota de prensa. Periódico el espectador 28 de julio 2014

El proceso de creación y montaje de la obra comprendió varios momentos: El primero surgido del espectáculo llamado “Rara Avis”¹²⁵ que en un principio había sido ideado para ser interpretado por una sola actriz, en este caso Mérida Urquía, 1992. En este proceso, la tarea básica era representar una historia de ocho personajes alusivos en 45 minutos, lo que exigía un fuerte ejercicio de interpretación, tanto por la complejidad del texto, las transiciones y los cambios de escenarios y ambientes con un mínimo recursos de elementos de utilería, la mayoría de ellos usados y transformados por el actor. En este proceso se evidenció cómo la actriz logró construir las pinceladas desde un trabajo de composición en que su interpretación escénica le permitía transitar por distintos personajes y situaciones.

El segundo momento es la experiencia de Muñoz en la dirección y encuentros con un nuevo grupo de actores que convoca estando como director de programa, en esta oportunidad rescribe el texto que hoy se conoce como “América era una virgen”. Este proceso inicia en el 2010 y con ello el laboratorio de investigación “Cuerpo Arado”¹²⁶. Esta primera etapa se inauguró haciendo un recorrido por los inicios de la América, esa etapa previa y después del descubrimiento, en ese recorrido se llega a hablar de América como República un lugar de todos, un mismo país que ha atravesado por la misma historia. Para ese entonces, los personajes adquieren un carácter generalizado de aspectos sociales, culturales y políticos, los negritos del teatro bufo cubano del siglo XIX, y las guerras sociales y protestas universitarias

¹²⁵ Ver el segundo capítulo, el punto 2.2.3. Rara Avis

¹²⁶ Grupo de Investigación del programa de Artes Escénicas de la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, Reconocido y Clasificado por Colciencias en la categoría -C-. Convocatoria 833 de 2018. Código de registro COL0173196
<https://scienti.minciencias.gov.co/gruplac/jsp/visualiza/visualizagr.jsp?nro=0000000017523>

de todo el siglo XX, con los soldados de todos los grupos armados, oficiales y de guerrilla. El saqueo, la corrupción y el descuido con los valores de la memoria y la historia cultural y moral de cada rincón del continente.

Se realiza con la participación de nueve actores en escena. Todo el proceso se construyó desde los distintos lenguaje escénico que proponía cada actor-bailarín.

“Recuerdo que durante el proceso composición hubo varios desaciertos y aciertos, sin embargo, cada uno de los actores y bailarines le proporcionó desde su propia experiencia corporal elementos que enriquecieron la escena. Este primer encuentro con el trabajo de dirección de Muñoz me dio la posibilidad de lograr intuir y construir desde mi propia sensibilidad corporal, de tal manera que tratará de acomodarse a lo que el director necesitaba; creo que Todos tratamos de hacerlo de esa manera desde cada uno de nuestro lenguaje.

La escena se logra construir a partir de una serie de elementos que fueron surgiendo desde las mismas motivaciones y la exploración del trabajo corporal. En ese momento cargamos y llenamos el espacio de mucha arena de mar, lo que tenía un gran sentido desde la composición de los diálogos y las acciones, además recuerdo que utilizamos muchos elementos alrededor del espacio que nos los prestó un anticuario, estos elementos eran la metáfora del saqueo de estos invasores. Pero al tiempo significaban los distintos artefactos que para ese momento eran desconocidos para los personajes.”¹²⁷

¹²⁷ Entrevista personal Karina Barrios 2 noviembre 2019.



Imagen 21 <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/relato-escenico-actuanes-articulo-507276>,
actrices Ruby Marrugo y Geraldine Gells, 2014

En el 2012, Muñoz inicia otra experiencia con América que es la que finalmente ha permanecido hasta ahora. Un montaje de un barroco imaginario, lleno de referencias culturales, poéticas, pero con un mínimo de recursos escénicos apoyado en el trabajo de tres actrices. En ese momento se dio el interés por reducir o por volver a los elementos mínimos, sin reducir el espacio escénico. En esta nueva etapa Muñoz toma desde su dramaturgia tres presencias que se identifican a lo largo de la obra: La Voz del Papaima, que significaba en la obra la presencia de lo indígena; El Mago de Luna, el ojo que vaticina y ha vivido todos los tiempos, una especie de oráculo que vino en los barriles de los barcos y está lleno de salitre, y acontecimientos; y por último La Virgen, la ilusión de los espejos europeos, el engaño, la máscara de la serpiente amable y traicionera; de manera alterna se dan otros personajes que se desarrollan y que van apareciendo en el tránsito interpretativo de las acciones y

circunstancias de la obra. Se hacen los primeros acercamientos al texto, se buscan los elementos de contexto, herencia, personajes, se explora en las tradiciones y la creación de los sucesos y personajes, secuencias con objetos, canciones, bailes. Se investiga en busca de aspectos autóctonos, tradiciones o referencias culturales, y se sientan los primeros momentos de la obra, los diseños de vestuarios y escenografía y se construyen los mapas musicales. Pero aquí, ya el proceso antropológicamente adquiere un carácter internacional, se enriquece con elementos autóctonos del caribe colombiano, y es como si la alusión a América del texto aquí reforzara todo un macrotexto, de un imaginario infinito tanto desde el lugar de lo textual hasta los campos representacionales en actuación y dirección escénica.

“se logra metaforizar la maleta como el espacio en el que se llevan las cosas, como ese espacio en el que van los elementos que se guardan para un viaje, la maleta como lugar de resguardo, en que decidimos concentrar momentos. Otro elemento que conservamos pero que se modifican en este proceso es la presencia de las banquetas, que sirven como pedestal, como la proa del barco en donde están estas vírgenes. Lo que funcionó para la escena en las formas de estructurar distintos niveles en el espacio escénico. Representadas como las tres Américas, se hace uso de la presencia de rosas rojas en la escena, del uso del arroz que marca un elemento característico de América como es el cereal, también se juega con el agua. En cuanto al vestuario se propuso usar faldas largas hasta el piso en el inicio de la obra que permiten vislumbrar a las tres vírgenes. En la escena no solo se sigue explorando con la arena, se intentó con otras texturas hasta quedar con la arcilla”.¹²⁸

Esta versión se estrenó en el 2012 en el marco del V festival de las Artes de la Unibac, se presentó en el Teatro Adolfo Mejía con el título “América era un virgen”.

¹²⁸ Entrevista personal Karina Barrios noviembre 2019

“American era una Virgen”, se nutre de la historia de una Caribe siempre estremecido, invadido y a veces destrozado desde el mar por la furia, la lujuria y la ambición. Allí donde ya no repica el acero ni retumban los cañones, hay una cultura que tiene la riqueza de la diversidad, mezcla que en ocasiones se proyecta como una vitrina, rodeada de un marginalismo y una pobreza que hace cíclica la historia, que se traduce en una Champeta, una salsa; el puerto de las olas que vienen y van, al Salitre a la arena de los que se consumen por el sol y la miseria de la orilla. Negros, blancos y mulatos que se inventan “una casa en el aire” para soñar los tambores y reír y bailar en cualquier circunstancia”¹²⁹



Imagen 22 Periódico el Universal miércoles 23 de mayo de 2013, foto: director Ricardo Muñoz, Actrices Ruby Marrugo, Karina Barrios y Geraldine Gells

¹²⁹ “América era una Virgen” Nota de prensa. Periódico el Universal miércoles 23 de mayo de 2013

Toda esta experiencia de trabajo con los actores y el direccionamiento de su dramática escénica son el principal motor de un proceso de investigación, que inició en Cuba con esa primera generación de compañeros de vida y/o actores. Su trabajo no ha parado, hoy sigue una nueva visión estética que retoma desde la individualidad del actor y el trabajo grupal para comprender la gestualidad del actor y las formas en que ésta se materializa en la escena. Para seguir elaborando bases de entrenamientos y poder generar procesos de creación particulares que son por sí mismos investigaciones, líneas de trabajo para la creación que hoy proponen ciertas mutaciones y nuevas composiciones en las propuestas escénicas dentro de “una estrategia dramatúrgica que asume lo gestual, los signos del cuerpo que “habla” que “piensa”. Dándole a los actores una serie de estructuras poéticas que guardan diversas posibilidades de expresión, niveles, formas de ritmos, sensibilidades, cadencias y pausas que complejizan el tiempo, el espacio escénico y el sentido de la acción.



Imagen 23 América era una Virgen, 2018, Teatro a Cuestas de Cuba. Actrices: Ruby Marrugo, Karina Barrios.

2.3. DE LA DRAMATURGIA A LA INVESTIGACIÓN Y LA DOCENCIA.

Aunque el saber individual proporciona a través del arte el quehacer creativo, son los dispositivos de reconocimiento, llámese música, artes plásticas o artes escénicas, apropiados por dicha comunidad académica/estudiantes/actores, quienes validan ese *saber hacer con maestría* en las formas de apropiación e identificación en el campo social-artístico. Para Muñoz la docencia ha sido una circunstancia de vida, *un divino accidente* que le permitió aprender y conocer nuevos contextos que dieron respuestas a propuestas dramaturgicas y teatrales. Fue la posibilidad de explorar distintos lenguajes escénicos articulado a una práctica teatral vital.

Desde la llegada a Cartagena, sin duda alguna los tiempos se transforman para la creación y la búsqueda constante y directa con el trabajo del actor, la docencia exige mucho tiempo y dedicación y esto necesitó de un período de adaptación y supervivencia que si bien nunca fue un tiempo muerto, de cierta forma le dio un enfoque distinto a los procesos, que, por una parte se abrieron hacia otras caras, jóvenes locales que entraron a formar parte de diferentes experiencias y a veces los procesos empezaron a estar más vinculados a la creación específica, circunstancial. Son estas primeras trazas las que marcan y permiten conectar los procesos de *transmisión*¹³⁰ de la *poésis*. Asevera Leroi-Gourhan que “la supervivencia étnica depende de la rutina, el diálogo que se establece suscita el equilibrio entre rutina y progreso, la rutina simboliza el capital necesario a la supervivencia del grupo, el progreso y la

¹³⁰ La *transmisión* incluye, más allá o más acá de lo verbal, otros soportes de sentido: gestos y lugares en la misma medida que palabras e imágenes, ceremonias en la misma medida que textos, lo corporal y lo arquitectónico en la misma medida que lo «intelectual» o lo «moral». Véase Debray. R. (2000). Introducción a la mediología. Editorial Paidós. Presses universitaires de France, Paris., p.24

intervención de las innovaciones individuales para una supervivencia mejorada”.¹³¹
Elementos todos que crean una especie de memoria colectiva, “un campo de observación sobre las influencias recíprocas del individuo y del medio”¹³²

Por eso aquí, en Cartagena, tuvo que consolidarse otro artista que pudiera concretar toda la experiencia anterior en una nueva reformulación cultural y de vida. Pero Muñoz, ya era un sobreviviente en sí mismo, su doble condición de autor y director al mismo tiempo le permitía mantener un quehacer constante sin alejarse de ninguna manera de la escena, tal vez de la escena física sí, pero ya sus estudios anteriores habían inventado un escenario de acciones, una concepción del teatro que no era posible sino vista en esa relación texto y puesta en escena, de manera que con el nuevo ingrediente de la docencia se despierta un investigador más ambicioso, metódico, que indaga, busca y se pregunta nuevos interrogantes en torno a las mismas bases que lo habían consolidado en su país, y empieza a nacer lo que concluye en su tesis de maestría en historia del arte que es su preocupación actual del teatro que él mismo identifica como “*dramaturgia del instante*”

Mi trabajo investiga acerca de una posible *dramaturgia del instante*, entendiendo instante, como una unidad de tiempo escénico, como *acción* que genera desarrollos, continuidad de lecturas y percepciones, relación cenestésica con el expectante, efectos y causas, múltiples significados y correspondencias a través de un elemento fundamental para el arte contemporáneo: *el cuerpo*.

La ruptura de espacios escénicos y la necesidad de intervenir en lugares alternativos, donde las opciones de atención de los espectadores son en ocasiones casi nulas, obliga a darle valor

¹³¹ GOURHAN, André Leroi. El gesto y la palabra. Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1971., p.224

¹³² *Ibíd*, p.227

al impacto, al llamado de los sentidos, a la contundencia de la imagen, con la finalidad de descubrir las conexiones que nos hacen parte de un universo más allá del lugar físico; la cenestesia entonces se convierte en una herramienta básica para entender que dicha conexión es un acto

Pensar el cuerpo desde la dramaturgia del instante, implica no solo hablar desde la memoria social recolectada en cada uno de nosotros a través de categorías de identificación, referentes, expresiones, sociedades y configuraciones culturales, sino también adentrarse en la problemática del artista en el mundo contemporáneo, que debe asumir la hibridación de múltiples lenguajes y un espectador que es cada día más exigente con su tiempo¹³³.

Aquí estamos frente a una madurez que no se reduce al proceso propio sino a un análisis de aspectos fundamentales del teatro contemporáneo como lo son *El cuerpo* y *La acción dramática*, desde una visión muy detallada que se explica a través de la experiencia de muchos directores del siglo XX que, además, Muñoz ha tenido la fortuna de conocer de cerca en algunos casos, como Grotowski, Barba, Müller, etc, en una relación con diferentes tendencias como el performance, el happening, fluxus, body art. Y en esta etapa, el dramaturgo desarrolla diferentes formas de entrenamientos de composición, experiencias dinámicas corporales, y crea su propio proceso de búsqueda a través de “Cuerpo arado” que es el grupo de investigación que vincula a la universidad. Desde lo cual ha logrado crear espectáculos y experiencias en torno a estas búsquedas como son “*El Parpadeo y la mariposa*” y “*Hacia el final de la noche*”, ambos otra vez unipersonales, en una especie de

¹³³ Entrevista Ricardo Muñoz noviembre 30 de 2019, apuntes y reflexiones de su investigación Hacia una Dramaturgia del Instante, de la acción dramática al performance, Tesis de Maestría. Universidad de Antioquia en convenio con la Unibac 2018

retorno a su búsqueda y relación directa con los actores, en busca de nuevos objetivos que, a diferencia de otros años, tienen a su favor el hecho de que la teoría ya está demostrada.

La dramaturgia del instante no es un género ni mucho menos un método, explica Muñoz, pero sí es sin duda una experiencia que no sólo le ha permitido encontrar nuevos caminos en el arte escénico. El instante dramático va más allá de la acción y convierte a ésta en una energía efímera y eterna. Es “tejer el movimiento expresivo, estructurado como lenguaje, es saber, observar y organizar meticulosamente las infinitas relaciones que se producen entre el cuerpo y la mente, entre el acto y la acción, entre el artista y el espectador”¹³⁴. Por otro lado, Muñoz, considera que esta experiencia propone un proceso y unos resultados que borran de manera definitiva las fronteras entre el teatro y las demás artes.

Su encuentro con la maestría en Historia del Arte en el convenio de la Universidad de Antioquia con Unibac, le permitió entrelazar esa experiencia muy amplia de las artes escénicas que él traía, con todas las referencias que la historia y la crítica del arte le daban como nuevos horizontes de la memoria, la iconografía y las diferentes transiciones del arte en general, viendo prácticas muy diversas del arte contemporáneo que de alguna forma le brindaron un nicho de investigación que para él fue articular específicamente, la inmensa visión del cuerpo en el arte del siglo XX y el desarrollo del concepto de acción dramática, a través de la cual construye una relación entre el tiempo real y el tiempo escénico para concluir la presencia de una dramaturgia del instante. La cual, dicho sea de paso, ahonda en una acción que no recurre al relato dramático del texto sino a la intervención del movimiento y otros

¹³⁴ Entrevista Ricardo Muñoz noviembre 30 de 2019, apuntes y reflexiones de su investigación Hacia una Dramaturgia del Instante, de la acción dramática al performance, Tesis de Maestría. Universidad de Antioquia en convenio con la Unibac 2018., p.130

aspectos de la puesta en escena, que vincula el teatro con otras formas de las artes vivas, tales como el performance, el body art, el fluxus, el happening, etc. Pero que esencialmente, cierran una larga trayectoria de búsquedas en su propio trabajo en la relación del cuerpo y el pensamiento del actor, que conecta su accionar en un dominio de la energía no solo del cuerpo, sino también de las palabras y las ideas, de la organización métrica de sus acciones y de los sentidos del espectador. De esta forma para Muñoz, el teatro y el arte es un mismo acto donde el artista no es un expositor de sus ideas es la idea misma en la acción del cuerpo.

En este punto se puede concluir que en el análisis de la dramaturgia y de la puesta en escena de Ricardo Muñoz pone en práctica los siguientes elementos:

- Lo primero es el hecho de entender la dramaturgia como una extensión del trabajo corporal del actor, en un ejercicio del pensamiento que transforma la calidad de la palabra en imagen y movimiento, a través de los diferentes recursos de la poesía escénica.
- Considerar al entrenamiento antes que un ejercicio del cuerpo, una práctica de lenguaje, de composición y comprensión desde diferentes puntos de vista de la interpretación y la actuación.
- Utilizar los diferentes recursos de la poesía y la teatralidad para generar un estilo de trabajo donde el teatro no se reduce a las convenciones del texto tradicional, sino que explora en una poética corporal llena de fragmentación, lógicas yuxtapuestas de la palabra y la acción, dilatación del tiempo y el espacio en una

organización rítmica que va más allá de una estructuración de planos movidos por el desarrollo del relato.

- El actor se vuelve el centro de toda la labor creativa de la escena. Es un ente integrador de todos los actantes que además tiene los amplios recursos propios del cuerpo y la voz (propone que el actor tenga la posibilidad y la capacidad de crear una partitura sonora que acompaña la escena), la voz que no solo interpreta un texto, sino que lo deja fluir como una melodía como un movimiento, una energía.
- En el trabajo con el elemento, Muñoz logra la comprensión de un ejercicio contante de entrenamiento en el que éste se hace polisemántico, el elemento adquiere variedad de significados en su relación con el actor, de tal manera que un paraguas puede ser una espada, puede ser la casa, puede ser la vela del barco. Lo que llama la atención, es como todos estos elementos van haciendo parte de la narrativa escénica en el que como autor y director logra hilar y anudar todo en función de una poética escénica.
- El entrenamiento hace que se cree la conexión entre el actor y la escena. Este es uno de los elementos fundamentales porque es el trabajo del actor el que a su vez se traduce en creatividad. Es aquí donde encuentra nuevos comportamientos, formas, gestos, en los cuales no es tan importante el personaje visto desde la óptica clásica que se desarrolla de manera coherente que cuenta una historia, una fábula de pies a cabeza. En este caso vemos cómo el ritmo plantea otras formas discursivas en el lenguaje como estructura corporal y logra un tipo

personaje/presencia con una extracotidianidad que lleva al actor hacia nuevas búsquedas.

- En cuanto a la composición vemos cómo la poesía se convierte en el elemento de teatralidad para la escena y trabajo del actor, ya que Muñoz le exige al actor que se pregunte, que se cuestione, que busque fórmulas para el trabajo creativo. Lo que destaca del trabajo es cómo intenta llevar al actor hacia el origen, ese retornar hacia el centro, ese algo dentro de ti, es el *viaje a la semilla* que opera hacia las primeras formas del retorno, de enfrentar el vacío, la nada en la búsqueda del elemento más mínimo para poder llegar entonces a esa exploración total.
- Como autor algunos de sus textos están creados a partir de una contradicción y un contraste de la misma palabra, esto hace que el actor deconstruya el texto desde la imagen, la acción que no necesariamente tenga relación con lo que se dice. Aquí el texto se transforma en un guion de acciones que construye el actor y que luego, bajo su dirección, logra transformarse en una armonía y un ritmo tanto en las oraciones como en la imagen que se crea para la escena.
- En su dramaturgia, se hace evidente la exploración de estructuras del lenguaje, el uso de figuras retóricas y de metáforas, la descomposición de las oraciones y la repetición de frases que instan la escena. Donde la relación entre texto y escena es fundamental para entender la manera metafórica en que trabaja con el actor.

Estos elementos constituyeron las bases desde las cuales se reconoció la importancia y el valor artístico de su trabajo en la composición de una dramaturgia teatral contemporánea.

CAPITULO III

3. UNA HUELLA EN EL CARIBE COLOMBIANO

En este capítulo comienzo explicando el contexto que relaciona la llegada de Ricardo Muñoz a Cartagena y la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, se ofrecen postulados de gran importancia para resaltar para el trabajo dramático de Muñoz. Se propone resaltar el impacto que ha tenido el trabajo escénico de Muñoz, en las distintas dinámicas y expresiones culturales de Cartagena y el Caribe Colombiano, a partir de los testimonios de algunos actores, directores y dramaturgos que hicieron parte de este bagaje escénico y de encuentros que explican la trayectoria y las formas de un proceso creativo desde diferentes perspectivas y tipos de poéticas que servirán como antecedentes que denotan el panorama escénico y las condiciones en que se inserta Muñoz en la escena Cartagenera. Sus aportes, estructura de trabajo, formas de composición y sus poéticas de creación.

3.1. EL CONTEXTO: INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA BELLAS ARTES Y CIENCIAS DE BOLÍVAR

Uno de los factores que incidieron en el interés de mejorar los procesos de formación teatral radicó “en aquel momento” en que el único programa institucional en estudios teatrales que existía en la ciudad -ofrecido por la Escuela de Bellas Artes de Cartagena- había entrado en crisis. Y con ello conflictos generacionales frente al cambio de coordinación, por las distintas posiciones de la validez de los procesos que se gestaban, dadas las contradicciones de algunos

docentes autodidactas que durante algunos años respondieron desde su hacer teatral a un contexto artístico en la ciudad. La transición no fue fácil, fueron momentos de inconformismos y poca aceptación por parte de aquellos que ante la ciudad representaban la labor teatral.

“Ingresar a Bellas Artes representaba para mí, además del compromiso laboral, el reencuentro con mis antiguos maestros-ídolos, después de varios años de estar transitando caminos diferentes. Lo primero que encontré fue un gran vacío, un enorme vacío (...), envidias, celos entre ellos (ninguno hablaba bien del otro) quejaderas inútiles, muchas añoranzas, pero casi ningún trabajo teatral y una escuela que se les desmoronaba en las manos, además de un problema bien grave: una ceguera generacional, pues no aceptaban que detrás de ellos venía una nueva generación con sueños parecidos a los que ellos tuvieron en su juventud, pero en circunstancias diferentes y con fuerzas nuevas”¹³⁵.

Dentro de este marco, se da la consolidación de una generación que buscaba entender la práctica y producción teatral desde una perspectiva que proponía desde el manejo teórico y conceptual, situaciones concretas y experiencias en torno al teatro. Proponían brindar un marco académico que estructuraba los elementos técnicos y metodológicos que renovarían, fortalecían y transformarían los procesos teatrales. Una iniciativa que desde la dirección de la escuela y la renovación de orden formativo y pedagógico que propone Iván González¹³⁶,

¹³⁵ Revista Separata, Artículo “Mi Reto” por Ivan González, 1995.

¹³⁶ González García Ivan, investigador cultural, dramaturgo, autor de obras teatrales, libretos para televisión, cuentos, novelas y ensayos sobre cultura y pedagogía. Es autor de libros como *La pelota caliente*, *Datos para un bolero*, *Un camino hacia ninguna parte*, *Dios da al por mayor y al detal*, *El teatro como integrador curricular*, *El enemigo*, *El mejor de la clase*, *Wellcome to Cartagena* (teatro), *La farsa de la esperanza* (teatro), *Prometeo* (adaptación-Ganadora de la Beca Nacional de Creación, Colcultura) y *La taberna* (libretos para TV), entre otros. Se le reconoce como diseñador de políticas, planes y estrategias para la educación artística y cultural del país, desde la coordinación del Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural del Ministerio de Cultura. Ha desempeñado en su vida profesional como Asesor de despacho de dos ministras de cultura (Araceli Morales

que en aquel entonces ya tenía un año de estar al frente como el nuevo coordinador del programa de teatro.



Imagen 24 Periódico El Universal, entrevista. Publicado en la sección de Cultura el 20 de 1994

Este hecho indudablemente, no solo generó los celos de una generación de maestros, sino que abrió la posibilidad de dimensionar un programa académico que cubriera las necesidades de una formación integral para el artista escénico, que lo preparara para el debate y

y María Consuelo Araujo); coordinador del Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural del Ministerio de Cultura, Sinfac; Asesor de Etnocultura y Fomento Regional del Ministerio de Cultura, Coordinador del Sistema Distrital de Cultura del Instituto Distrital de Patrimonio y Cultura de Cartagena –(IPCC). Fue coordinador Académico de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena, profesor de actuación, escritura de guiones, dramaturgia e historia. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.co/cultural/ivan-gonzales-nuevo-director-del-teatro-adolfo-mejia-100389-CAEU185896>, 02 de diciembre de 2012 y <https://www.eluniversal.com.co/cartagena/toda-la-ciudad-debe-apropiarse-del-teatro-ivan-gonzalez-103609-KAEU189461>, 30 de enero de 2013

confrontación del trabajo teatral, con discusiones estéticas de sus propuestas artísticas. En esta nueva visión y a través del programa de internacionalización suscrito con el gobierno de Cuba y la coordinación del programa de teatro en 1994, entra a la escena cartagenera Ricardo Muñoz junto con Mérida Urquía, actriz de su compañía de Teatro a Cuestas, llegan a la ciudad invitados por Colcultura y por la Escuela de Teatro de Bellas Artes para realizar durante 3 meses un proceso de formación en actuación, dirección y montaje teatral dirigido a estudiantes de la Escuela de Teatro de Bellas Artes.



Imagen 25 El periódico de Cartagena diciembre de 1995

Esta experiencia consolida nuevos aires en la práctica teatral, puesto que brinda pautas, metodologías de trabajo para el actor y una visión estética de la escena, que logra despertar el interés de una generación que apenas se iniciaba en el campo del arte teatral. Se fortalecen los procesos de formación teatral en la escuela con nuevas iniciativas en la que se empezó a

desarrollar una actividad y constante labor de formación y creación para la escena teatral Cartagenera.

“Vimos a un grupo humano interesado por el teatro. Gente valiosa creativa. (...). Nos sorprendió las coincidencias y la relación entre las dos culturas entre Cuba y Colombia. Creemos que ese núcleo en la escuela de Bellas Artes está urgida de una biblioteca especializada en historia del Teatro. Hay carencia bibliográfica sobre este tópico en Cartagena. No se consiguen en la librería y en las bibliotecas. Incluyendo en la más grande biblioteca de Cartagena Bartolomé Calvo. Creemos que hace falta más información sobre la historia del Teatro. Nuestra sugerencia es que aquellos que tienen esos intereses personales en torno al teatro lo asumen como un proyecto humano. (...). No basta la técnica, es necesario el conocimiento de la historia y la visión integral de los creadores”¹³⁷



Imagen 26 el Universal, 19 de diciembre de 1994

¹³⁷ Tomado del periódico El Universal, entrevista. Publicado en la sección de Cultura el 20 de diciembre de 1994.

En consecuencia, así mismo se logró consolidar procesos de formación teatral que fueron notorios para el establecimiento y el reconocimiento de un nuevo discurso desde la creación teatral, en el que el trabajo del gesto, la acción y la palabra fueron de gran importancia para la interpretación actoral. En el énfasis de una propuesta escénica y un trabajo dramático que replanteaba las posibilidades técnicas y conceptuales entre la formación escénica, el teatro y la creación en la escena teatral de la ciudad. Luego de esta primera experiencia en 1995, Muñoz es invitado a integrarse al equipo de docentes, junto a Miguelina Isaguirre, Mérida Urquía y Farley Velásquez, de la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Quienes coincidirían y consolidarían lineamientos y asignaturas propias del programa, en el intercambio de experiencias artísticas en el campo teatral y por consiguiente la apertura de un programa de teatro a toda la región caribe.

"Creo que es una oportunidad para hacer de la escuela un espacio de todos, que aún y comprometa a toda la actividad del medio en el territorio. Es ilusión que (...) se enciendan las luces de la sala y entre un actor regando buenas semillas para el teatro cartagenero ¿Qué mejor espacio que una escuela de Artes para esto? (...), es importante crear una generación de nuevos actores y dramaturgos en la ciudad para que se nutran de la realidad cartagenera.

Una nueva generación que inicia militancia en la poesía y en la libertad creativa e imaginativa. Hay una ruptura, porque toda generación se nutre del pasado y rompe con él, y de ese rompimiento le surgen nuevas visiones al deseo (...) y a los sueños de hombre"¹³⁸.

Bajo este nuevo equipo de docentes, empieza a funcionar el programa de teatro y con ello la responsabilidad - de sacar adelante una generación de artistas-estudiantes-, de consolidar

¹³⁸ Tomado periódico de Cartagena, entrevista realizada por Gustavo Tatis. Publicado en la sección de cultura 10 de junio de 1995

un trabajo escénico “como lugar de colaboración de los diversos lenguajes artísticos”¹³⁹. Es decir, unificar criterios y confluír experiencias de formación artística desarrollando un trabajo disciplinar de propuestas escénicas solidas en el dinamismo de la acción, en la transformación del espacio escénico y el trabajo del actor.



Imagen 27 el periódico de Cartagena, 24 de abril 1996

Al respecto, Gustavo Tatis en su artículo *Muestra de teatro Hiervas Nuevas, en Bellas Artes*, anota: “*Hiervas Nuevas* es la respuesta teatral espontánea y natural de un grupo de teatreros cartageneros, que han nacido gracias al programa de artes escénicas y los espacios

¹³⁹ SÁNCHEZ, José A. La escena moderna. Ediciones Akal, 1999. p.15

que para el teatro ha abierto la institución”¹⁴⁰. Un nuevo cuerpo docente en el que se destaca el trabajo de Ricardo Muñoz “quien propone una línea de investigación basada en las señales de teatralidades existentes en los carnavales y fiestas del Caribe colombiano”¹⁴¹

En esta misma línea se destaca el trabajo de Muñoz, quien al tiempo que ejercía la función de docente de las asignaturas de actuación, voz y dramaturgia, mantenía la disciplina del trabajo en el que se destaca una línea de investigación sobre el lenguaje escénico y la utilización de diversos recursos y formas poéticas para el trabajo del actor desde el entrenamiento como laboratorio teatral. Con ello el reconocimiento de una práctica artística y singular. Tal como se señala en una nota de prensa del periódico de Cartagena “Una oportunidad de buen teatro por la gente que ésta abriendo posibilidades a los estudiantes cartageneros en su labor educacional”¹⁴².



Imagen 28 periódico El Universal, entrevista. Publicado en la sección de Cultura el jueves 6 de octubre de 1994.

¹⁴⁰ El Universal. Gustavo Tatis en su artículo *Muestra de teatro Hiervas Nuevas*, en Bellas Artes. Sociales 2C, Al día con la Cultura, 5 de diciembre de 1997.

¹⁴¹ Bellas Artes como Historia de Cartagena 2016, p257

¹⁴² El periódico de Cartagena, 24 de abril 1996

Su permanencia en la ciudad junto con algunos de sus actores, le permitió desde su formación académica la consolidación de nuevos actores, que al tiempo cumplían su labor como estudiantes del programa. Desde el cual exploraba entrenamientos para el trabajo escénico, lo que significó no abandonar su trabajo creativo como dramaturgo y director. Es de anotar que durante su llegada a Cartagena realiza una serie de presentaciones en diferentes ciudades y municipios de la costa y del interior del país. En la que destaca la producción escénica de “Rara Avis”, “Lusiana para que no olvides”, “el Bosque” y una adaptación de “Madre Coraje” de Brecht. Del mismo modo, presenta obras como “Luna de Lobos”, “Asudiansam”, una adaptación de “Neruda Viene Volando” y “El otoño del Cerdo Antonio”.



Imagen 29 Periódico El Heraldo, Barranquilla 20 de febrero de 1997

Aquí es pertinente mencionar que en cada ciudad donde Muñoz, junto a sus actores de Teatro a Cuestas, realizaba sus puestas en escena, también ofrecía talleres de formación actoral, lo que generó el interés de algunos jóvenes de estos lugares a trasladarse a Cartagena e inscribirse en el programa de teatro de la Escuela de Bellas Artes.

En aquel momento fue una gran responsabilidad, pues se fortalecen los procesos académicos del programa de teatro en la Escuela de Bellas Artes, se gestan procesos teatrales, se vincula una nueva generación de artistas-estudiantes que venían con sus propias experiencias a fortalecer la consolidación de colectivos teatrales que lograron poner en escena las diferentes transiciones del proceso de formación. Se establecen programaciones continuas de muestra teatrales en espacios abiertos dentro de la institución que permitió la apertura y participación de nuevos espectadores y críticos teatrales. Al respecto, Martín Salas anota: “Se experimenta un renacer del teatro en Cartagena. Directores y actores nuevos y jóvenes, presencia internacional y nacional calificada hay que salir del inmovilismo, el paternalismo y las críticas personalistas”¹⁴³. En este grupo se destacan nombres como Ricardo Muñoz, Miguelina Isaguirre, Mérida Urquía, Farley Velásquez e Iván González. Quienes como docentes del programa desarrollaron un trabajo que oxigenó el quehacer teatral de la ciudad, en el que a pesar de la diversidad de sus propuestas merecen reconocimiento por forjar una generación de artistas y la unificación de criterios estéticos.

“Lo que quiero destacar es el reto asumido por estudiante de primer segundo y tercer semestre de la escuela de Bellas Artes. Se trata de actores comprometidos con un discurso

¹⁴³ Urdir el Sueño, El Periódico de Cartagena por Martín Salas 1995.

teatral con una práctica teatral de un alto nivel estético. Sin olvidar las críticas propias que se le pueden hacer a los que se inician, considero que el nivel adquirido es un triunfo. Triunfo de la creatividad y la imaginación, del Arte y la Utopía, sobre el olvido, la soledad, la apatía, la tristeza, la inercia, el ligerismo en que hemos caído todas las personas vinculadas al teatro en Cartagena. Ya sé que no es fácil quijotear por el teatro de la ciudad al igual que por otras formas de la creación artística, por ahí está más de 30 pelados contra viento y marea demostrando que si se puede (el virus, el bicho, el ébola del teatro logrando su cometido)”¹⁴⁴

Esta época significó para el teatro de la ciudad un abrirse, una búsqueda de nuevos lenguajes, un desnudarse ante la crítica negativa o positiva, ante nuevos espectadores. Un público que se interesa, que asiste y “hace filas ante la demora justificada, ante la orden estricta en el control de la puerta de entrada, ante el misterio y lo sagrado el rito inicia. Es la inauguración de una nueva era, una nueva generación que inicia militancia en la poesía y en la libertad creativa imaginativa”.¹⁴⁵



Imagen 30 El tiempo- Caribe diciembre de 1997

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ *Ibíd.*

Para Muñoz, haber iniciado la actividad docente “fue la oportunidad para hacer de la escuela un espacio de todos, en que se enciendan las luces de la sala y entre un actor regando buenas semillas para el teatro cartagenero”. Durante su estancia en Cartagena como docente en la Escuela de Bellas Artes dirigió distintos proyectos teatrales en los que fue descubriendo una generación de artistas con preocupaciones por la escena. En el año 2001, Iván González renuncia a la coordinación del programa, por otras ocupaciones, dejando en el cargo provisionalmente a Muñoz.

3.2. PERMANENCIAS DE LA OBRA DE RICARDO LUIS MUÑOZ CARAVACA

Para finales de los años noventa, se habían consolidado una serie de grupos y propuestas teatrales salidos de las aulas de la Escuela de Bellas Artes y con ello trabajos escénicos en los que la dramaturgia y la puesta en escena proponían la consolidación de significados propios de una generación que buscaba producir esencialmente significados y coherencia histórica para el reconocimiento de un teatro del Caribe colombiano.

A continuación, en este capítulo se incluirán las experiencias y testimonios de actores, dramaturgos y/o directores de teatro que iniciaron su actividad teatral debido a que fueron estudiantes y actores del maestro Muñoz; es importante anotar en primera instancia que algunos de ellos ya venían con iniciativas teatrales y que hoy conforman grupos representativos en la ciudad y en el caribe colombiano, cuya acción y presencia indiscutiblemente son pieza clave en esta investigación, puesto que evidencian cuál es el

aporte estético - teatral de Muñoz. Y, por último, es significativo rescatar el hecho de que en el caso de alguno de ellos es la primera vez que se documentarán sus testimonios en un proceso de investigación académica.

3.2.1. JORGE NASIR BANQUEZ. TALLER TEATRO ATAHUALPA.

Nasir, es Técnico en Artes Escénicas de la Escuela de Bellas Artes, 1997. Maestro en Arte Dramático de la Universidad del Atlántico, 2011. Magister en Estudios Avanzados en Teatro: énfasis dirección, Universidad Internacional de la Rioja, España, 2017. Actor, director y dramaturgo del Teatro Taller Atahualpa, sus proyectos de creación se han destacado tanto en la dirección escénica a nivel local como nacional.

Su trabajo como director, actor y dramaturgo tiene una conexión directa con el trabajo de Muñoz, nos comenta que de él aprendió a vislumbrar diferentes formas, códigos, significados para la escena, a encontrar poéticas propias con sentido y con una contradicción. Reconoce que comprender el trabajo de Ricardo Muñoz es entender nuevos caminos y nuevas formas de poder ver la escena teatral, ver en ese trabajo la evidencia de que había una presencia de una contemporaneidad en su trabajo, en el que son claras las justificaciones y unos resortes muy profundos en el teatro de Grotowski, Barba, Artaud y Brecht. Para esta generación enfrentarse con estos nuevos postulados teórico-prácticos significó en su hacer escénico una responsabilidad sobre su trabajo actoral. Afirma que aun cuando fueron muchos los estudiantes que trasegaron con Muñoz, es de gran importancia reconocer que fueron pocos

los que verdaderamente comprendieron el hacer teatral y las herramientas que este cubano proporcionaba.

Explica Nasir:

“Reconozco que hemos sido muy pocos que en esta generación de los años 90 hicimos parte fundamental de este proceso, para poder comprender el teatro más allá de lo clásicos, de poder vislumbrar elementos de composición en el que la poesía se convierte en este elemento de teatralidad en la escena y que el actor está en disposición a un trabajo creativo constante. El trabajo de Muñoz como director es interesante porque les permite a los actores el fortalecimiento de sus zonas creativas (...) Soy uno de los actores, dramaturgos y directores que tuve la oportunidad de ser parte de ese grupo de artistas cartageneros que nos llevamos este proceso creativo como un elemento que fortaleció nuestra práctica teatral”.¹⁴⁶

Para Nasir encontrar una nueva forma desde el punto de vista dramático fue fundamental, puesto que hizo que sus textos también tuviesen un tipo de connotación más contemporánea, alejada un poco de todo elemento clásico desde el cual el teatro cartagenero aún se mantenía. Encontrar estas formas poéticas en los textos de Ricardo fue la oportunidad de enfrentarse a una nueva forma de creación. Uno de estos primeros enfrentamientos fue estando en cuarto semestre en la escuela. Tuvo la oportunidad de que Muñoz lo invitara a trabajar junto con Miguelina, actriz de Teatro a Cuestas, en la obra de Asudiansam; de esta manera se inició como un actor más del proceso del grupo bajo la dirección de Muñoz.

“Esta obra para mí era un poema, un mundo mágico maravilloso traído de su propia imaginación cargado de una poesía y de una metáfora bellísima pero que no dejaba de tocarlo

¹⁴⁶ Entrevista Jorge Nasir, noviembre de 2019.

a uno humanamente. Todo el trabajo escénico fue un encuentro con una nueva forma, con una nueva estética, una nueva estilística de hacer el teatro, un trabajo dirección donde los elementos de exploración permitieron encontrar nuevas formas de comportamiento y niveles de sugerencias en el trabajo del cuerpo en relación al peso, el trabajo con los elementos que le dieron gran riqueza a la escena”¹⁴⁷.

Su trabajo de dirección aborda el auto reconocimiento del actor, haciendo consciente al actor no solamente el cuerpo como un elemento de herramienta en la escena, también sobre la voz, la acción, el movimiento; el trabajo elementos y el espacio han sido fundamentales en la apropiación del trabajo de Muñoz y que aplica al entrenamiento con su grupo de teatro.

En este contexto destaca del trabajo de Ricardo, el hecho de que la acción y la palabra se convierten así mismo en recursos poéticos desde el uso de la metáfora y de cómo se puede ser capaz de orientar el trabajo del actor, en la búsqueda de una corporalidad propia, una secuencialidad que lo ubica en un espacio propio de la escena. De este modo, se podría afirmar que “el texto dramático, (...) es un objeto casi plástico, el cual el director modela, adapta, adopta, cambia: diríamos que se trata de un trabajo de escultor (...) de la práctica escénica.”¹⁴⁸. Estos elementos se hacen únicos en su proceso de dirección puesto que han logrado encontrar una conexión hacia la exploración y la creación conjunta entre el actor y el director. De ahí que en último término estos recursos poéticos funcionan como motivaciones para el actor.

¹⁴⁷ *Ibíd.* Nasir

¹⁴⁸ De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Editorial Galerna, 1987., p. 24



Imagen 31. Obra Asudiansam, en la foto Miguelina y Jorge Nasir. Foto archivo Biblioteca Marún Gossain Jattin de Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar 1997

Puesto que cada acción, cada movimiento tiene una motivación que está ligada a uno mismo, que está ligada al entorno, a la naturaleza, a lo sonoro, mucho de su trabajo, en la capacidad que tiene de poder darle al actor elementos de motivación, le permite al actor de alguna manera un ejercicio mismo de exploración de todos estos elementos. Es así como estos elementos se vuelven herramientas que ha incluido en su trabajo como director y dramaturgo.

“Vemos como el teatro es ecléctico, todos tomados de alguna manera elementos de aquí, de allá para poder componer, mi teatro ha sido influenciado, se ha complementado, me he vuelto más dramaturgo, más creativo, empecé a tener una visión distinta de la escena, de nuestro teatro, de la posibilidad de crear un estilo que de alguna manera tiene una conexión directa con el trabajo de Muñoz, puesto que he aprendido a vislumbrar diferentes formas, códigos, significados a través de su enseñanza, a encontrar poéticas también propias, con sentido y contradicción. Yo tuve la oportunidad de ser parte de ese grupo de artistas cartageneros que nos llevamos este proceso creativo como un elemento que fortalece nuestro

trabajo, la posibilidad de transformar y crear estilos propios y con ello de alguna forma la representatividad del género teatral de la ciudad.

Para mí es un privilegio decir, que el aporte de Ricardo a mi trabajo fue fundamental porque ha permitido de alguna manera que una generación o Islas transformemos y creemos estilos que identifican claramente las conexiones con él. Hoy en la ciudad y en la costa caribe la representatividad del género teatral están en estas Islas que tenemos, ese nivel del trabajo escénico y que aún seguimos estas conexiones tanto en la dramaturgia como en el proceso de creación de la puesta en escena de Muñoz”¹⁴⁹.

Ser parte de este espacio creativo y su experiencia como actor le permite hoy reconocer, como junto a otros estudiantes que estuvieron bajo el influjo de Muñoz, tales como Díaz Zuluaga de Valledupar, Arnaldo Gutierrez, Jorge Benitez y Mónica Herrera en Cartagena, que pertenece a otra nueva generación de actores. Hoy son los que llevan *ese estandarte* de este tipo de teatro que obliga al actor, al artista de teatro, dramaturgo o director, a salirse de la rutina, a salirse a otras fronteras escénica, a ver más teatro, a pensar en la posibilidad de otras cosas.

Asevera que Cartagena sufre una crisis en el nivel creativo y los procesos teatrales. En este contexto aún siguen las riñas entre muchos de los directores de teatro, no solo en aquellos inicios en que se empezó a transformar la escena. De aquellas generaciones que se dejaron llenar de inconformismos y talanqueras que no permitieron que se diera un buen desarrollo del teatro y, sobre todo, del teatro que hace Muñoz.

¹⁴⁹ Entrevista Jorge Nasir, noviembre de 2019.

3.2.2. DEILER DÍAZ ARZUAGA. MADEROS TEATRO (VALLEDUPAR)

Díaz, maestro en Artes Escénicas de la Escuela de Bellas Artes de Cartagena. Director del Colectivo artístico Maderos teatro de Valledupar. Su actividad teatral inicia en 1993 con el grupo de teatro que se crea en la Casa de la Cultura Municipal Cecilia Caballero de López en Valledupar. En aquel momento eran un grupo de jóvenes que apenas empezaban a explorar el arte teatral, desde sus propias dinámicas sociales, sin soportes, ni experiencias en el campo profesional, pero con ganas de ser parte de los procesos artísticos y culturales de su ciudad. Algo que inició como parte de una serie de actividades culturales luego de tres años de participar en talleres y obras que se realizaban en los eventos programados por la dirección de la Casa de Cultura. En el año 1996 se programan una serie de funciones en la Casa de la Cultura Municipal Cecilia Caballero de López, con el apoyo de la gobernación del Cesar se realizaron cuatro funciones teatrales uno por parte del grupo de Teatro Tablarroca de Valledupar, con el estreno de su obra “*Valle de Upar*” y el grupo Teatro a Cuestas de Cuba dirigido por Ricardo Luis Muñoz Caravaca, con tres unipersonales “*Rara Avis, Luciana para que no olvides, y una adaptación de Madre Coraje de Brecht*”. En el que además ofrecieron los talleres de Dirección teatral y Dramaturgia.

Su primer acercamiento con Muñoz se dio durante los talleres, “fue en ese momento en el que al ver todo el trabajo escénico lo que me inspiró a conocer más sobre el arte teatral de una manera profesional”¹⁵⁰. Tanto que su interés lo llevó a estudiar artes escénicas en la

¹⁵⁰ Entrevista Personal Deiler Diaz, 17 de noviembre de 2019.

Escuela de Bellas Artes en Cartagena, justo en el semestre siguiente, después de haber visto y conocido el espectáculo y el trabajo de formación de Ricardo Muñoz y su grupo de Teatro a Cuestas. Justamente en el primer periodo del año de 1995, inició todo el proceso para el ingreso a la Escuela de Bellas Artes, empezando así su proceso de formación teatral en donde tiene la oportunidad de tener como docente a Muñoz en varias asignaturas del programa.

UNA SEMANA CON EL TEATRO 

**DEL INSTITUTO DE CULTURA Y TURISMO DEL CESAR
PARA EL PUBLICO VALLENATO.**

Presentando al Grupo de teatro **TABLA ROCA**
de Valledupar, con el estreno de su obra **VALLE DE UPAR**
Junio 12 - 7:00 P.M.

y el Grupo de Teatro **A CUESTAS** de Guba, con sus obras

HARA AVIS JUNIO 13 7:00 P.M.
LUSIANA, PARA QUE NO ME OLVIDES JUNIO 14 7:00 P.M.
MADRE CORAJE JUNIO 15 7:00 P.M.

Además se ofrecen los talleres de **DIRECCION TEATRAL Y DRAMATURGIA.**
¡TODAS LAS FUNCIONES SERAN EN LA CASA DE LA CULTURA!

Mayor Información al Teléfono 73 22 72
o en la Casa de la Cultura

RECORDANDO el GRANDE **PARTICIPAMOS, PROGRESAMOS Y PACIFICAMOS**
Gobernacion del Cesar

1990 Choubert

Imagen 32 volante publicitario 1994, Cesar-Valledupar

“Tuve el privilegio de ser su alumno en todo ese proceso, algo que para mi vida profesional fue muy importante como gente de teatro, con los días yo estaba muy interesado en participar después de un año más o menos en el entrenamiento, en el trabajo particular de esta compañía. De alguna manera me sentí identificado con todo lo que hacía en la escena los actores y con las propuestas escénicas, la acción, el movimiento, la limpieza, todo lo que se generaba en torno a la escena y que para mí fue muy eficaz todo ese proceso de formación. Digo todo esto porque en Valledupar siempre fueron muchos grupos internacionales incluso del país y siempre

estuve pendiente a eso y nunca me había llamado la atención la importancia del trabajo en la escena que se evidenciaba en este grupo bajo la dirección de su director”.¹⁵¹

En este contexto logra integrarse al equipo de actores de la compañía de Teatro a Cuesta, en el momento en que Muñoz, luego de un año de formación, abre las puertas a varios estudiantes interesados en su entrenamiento. Fueron algunos estudiantes que lograron permanecer en este primer proceso, los entrenamientos duraron varios meses, una característica principal del trabajo de Muñoz es que intenta tener actores capaces de ser conscientes del trabajo corporal, pues es la herramienta de interpretación en la que se pone en función la dimensión estética, el trabajo escénico, el uso del espacio y el trabajo con los elementos hacia distintas formas de estar en la escena. En este sentido, el trabajo de Muñoz estructura un sistema que pone el entrenamiento como base de la creación.

El entrenamiento permitía que los actores fueran conociendo estos principios del trabajo escénico, los conceptos teóricos y prácticos del trabajo expresivo y del trabajo vocal que proponía Muñoz. Díaz tuvo la oportunidad de trabajar como actor en un primer texto “*El otoño del Cerdo Antonio*” escrito por Muñoz, “un monólogo en el cual debía presentarle una propuesta de ejercicios para la escena que serían las primeras pautas de creación claves y específicas que se debían trabajar en los espacios de entrenamiento y en la que el actor debía resolver, es decir, buscar respuestas a las necesidades escénicas del texto”¹⁵².

“Para mí fue muy importante todo el proceso de enseñanza y formación en Bellas Artes, con todo el equipo de docentes de esa época. Sin embargo tengo un gran agradecimiento a Muñoz, por permitirme entrar a su equipo de actores, conocer la estructura de su trabajo de

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibíd.*

entrenamiento y proceso de dirección para la creación escénica, a él le debo todo lo que puedo hacer hoy día desde el teatro, de aprender a encontrar dentro del trabajo escénico un sentido, a estructurar un método, un sistema de trabajo de la puesta en escena y del trabajado del actor que estimula no solo los sentidos también el desarrollo creativo en la búsqueda de un personaje, de ese diálogo en la puesta en escena. Todo este aprendizaje se convirtió en mi disciplina de trabajo con mi grupo hoy Maderos Teatro y con los procesos de formación”

Para Deiler Díaz, una de las características que se destacan del trabajo de Muñoz es su disciplina, aliada a un verdadero desarrollo creativo, en el que la duda se convierte en una forma de dar respuestas a la búsqueda creativa. Desde los fundamentos teóricos e investigativo lo han llevado a producir un teatro con una identidad, con una factura propia que enlaza dos culturas en un marco Caribe. En este sentido como director, dramaturgo y director de actores tiene la capacidad de dialogar con la escena, con los actores y poder dar fórmulas exactas para que el actor pueda encontrar lo que necesita y lo que él como director busca encontrar para el desarrollo de la puesta en escena.

“En Términos metodológicos utilizo todas las herramientas que aprendí del maestro Ricardo Muñoz para llevar a cabó mi proceso creativo. Parto de sus principios, de su enseñanza, de todo ese ejercicio que aprendí. Aún conservo mis apuntes con los que he venido desarrollando durante todo este tiempo con mucha más dedicación el trabajo de formación en mi grupo de teatro. Utilizo los mismos principios, de las mismas claves para la asignación de tareas y las herramientas. Mi trabajo está inspirado en el trabajo de Muñoz, por tanto, existe una relación muy estrecha por el proceso que aprendí. Como director me identifico como discípulo de este gran maestro, mi trabajo quizás no va a ser igual porque uno crea un estilo propio sin embargo son sus principios teatrales y el trabajo de entrenamiento los que me hicieron seguir

investigando y buscando respuestas a las necesidades escénicas que surgían en el proceso creativo con mi grupo Maderos Teatro”.¹⁵³

Desde la dirección de puesta en escena está inspirado en el trabajo y el proceso creativo de Muñoz, desde el cual trata de encontrar y desarrollar un teatro que se acerque de alguna manera a esa construcción escénica. Interesado en este proceso, destaca cómo Muñoz logra encontrar los puntos de diálogo entre la dramaturgia y su proceso de puesta en escena, cómo desarrolla una poética del espacio, de la puesta en escena influenciada por su propuesta dramática. De cómo su trabajo ha trascendido al campo investigativo y cómo destaca el trabajo de sus actores como parte fundamental del proceso creativo y el diálogo constante entre actor-director-obra-espectador como puntos de convergencia entre su dramaturgia y la puesta en escena.

En este contexto, para Deiler Díaz, la dramaturgia de Ricardo Muñoz ha sido un punto de luz para el desarrollo del teatro cartagenero y la región Caribe colombiana, su dramaturgia es un referente que no se puede olvidar; sus aportes a la visión del espectáculo, de su formación es un punto de referencia para muchos creativos de teatro en el Caribe colombiano. Parfraseándolo, puede decirse que es necesario que se sigan abriendo espacios de formación para más directores, actores y grupos para que se puedan encontrar puntos de convergencia y divergencias con sus propuestas dramáticas y su trabajo creativo. Lo que nutriría más los procesos creativos y la investigación teatral en el Caribe colombiano.

¹⁵³ *Ibíd*

3.2.3. ARNALDO GUTIÉRREZ GORDON. GUIA2 TEATRO.

Gutiérrez es egresado de la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar del programa de Artes Escénicas, en el 2008 obtuvo su título de Maestro en Artes Escénicas, sus proyectos de creación se han destacado tanto en la dramaturgia como en la dirección escénica, sus montajes han tenido un reconocimiento local y nacional a través de participación en festivales Universitarios y programaciones culturales de tipo local y nacional. Tanto en su trabajo escénico como en su dramática, explora la esencia de los personajes. Sus montajes tienen un contenido social y político, sus temáticas abordan elementos de contexto en torno a la violencia en el país, violencia de género, desplazamientos, etc.

En contexto, para hablar de su estética y de su trabajo es importante seguir las pesquisas de cómo ha ido madurando su propuesta creativa, soportada desde la escena y el trabajo del actor. En este abordaje desde lo estético asevera Gutiérrez, existe mucha influencia de Muñoz, en cuanto a la manera de dirigir, en cuanto a la manera de encontrar esos elementos desde la dirección, no solo una forma, también una calidad, y un estilo propio de encontrar esas motivaciones que lleven a los actores abordar el proceso creativo. Lógicamente estas nociones son matizadas en la práctica y el entrenamiento en el que enfrenta al actor a sí mismo al proceso de creación. Todos estos elementos se fusionan en la forma en que se intenta comunicar con el teatro; de modo que todos estos elementos no desaparecen, se fusionan en el momento en que se empieza a explorar, y la manera de entender y de tratar de comunicar en la escena. Hay que anotar que su influencia ha permeado los discursos

escénicos de esta generación de artistas que tuvieron la oportunidad de tener un acercamiento no solo en lo formativo sino también en el trabajo de actores.

Una de sus experiencias como actor fue enfrentarse a un texto de Muñoz, “*el Otoño del Cerdo Antonio*”. Un texto en el que la palabra es al tiempo imagen. Para comprender este texto referimos una nota de periódico de Muñoz que relata lo siguiente sobre el texto, “la memoria se arma de retazos de vida, se nutre de emociones y sentimientos que no son más que aliento de innumerables batallas libradas en el fango, en terrenos de otros que sentimos como nuestros. En esta isla donde el tiempo no tiene dueño y donde el hoy no encuentra distinción con el ayer. Donde los seres humanos aman con las mismas características que los animales, revolcándose como cerdos en su misma putrefacción para encontrar sólo ilusiones pasajeras”.¹⁵⁴ En este proceso de construcción escénica nos relata que era un reto para él como actor. Ya esta obra se había realizado con otro estudiante Egresado, Deiler Díaz. Además de la dinámica del trabajo de dirección que propone Muñoz le ha permitido estructurar formas de cómo se construye la escena desde el trabajo conjunto entre el director y el actor, de cómo orientar al actor para que se transforme en la escena y logre generar una amalgama de elementos y la búsqueda de nuevas miradas y maneras de relación entre el diálogo y la acción, de cómo construir desde la palabra imágenes y de no repetir. Esta propuesta escénica la lleva a cabo a través de su Grupo Gui2 Teatro, en la que realiza una serie de funciones en la reclusión del Ovejo y en el claustro de Santo Domingo en Cartagena.

¹⁵⁴ Periódico el Universal, Hoy teatro Claustro de Santo Domingo febrero de 2008

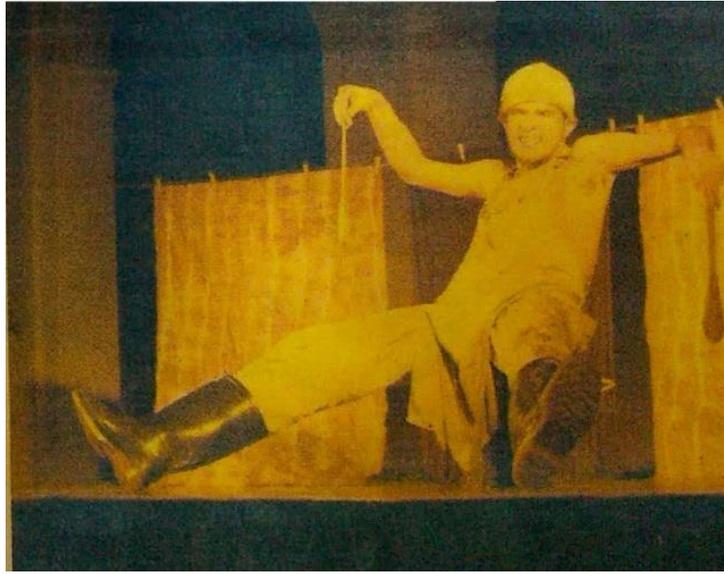


Imagen 33 Obra El otoño del Cerdo Antonio, actor Arnaldo GutierrezFoto archivo Biblioteca Marún Gossaín Jattin de Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar 8 de febrero de 2008

En cuanto a su trayectoria teatral y sus propuestas escénicas explica: “Mis obras han sido producto de aportes de maestros. Resalto el trabajo de Farley Velázquez y el de Ricardo Muñoz”¹⁵⁵. En cuanto a Ricardo le impacta la dinámica y la relación que existe entre lo que escribe y sus personajes, y de abordar el texto, las circunstancias y cómo ha brindado la posibilidad de explorar un trabajo con el actor. Este análisis también lo inserta como director-espectador-, término que él mismo emplea para referirse a la forma como evalúa su proceso de creación ante otros espectáculos y directores tanto locales como nacionales, y que le ha dado la posibilidad de vislumbrar las perspectivas que distinguen su producción escénica y la creación de un público que identifica estos mismos elementos. Es notorio cómo sus propuestas se alejan del tono cómico y clásico, su dramaturgia implica una posición individual y política, que busca el interés y la identificación con un espectador que sea capaz

¹⁵⁵ *Íbid.*

de estar, tal como lo dice Muñoz, “*al filo de la incertidumbre*”. Para ello sus apuestas teatrales buscan estilos y significados diferentes para las escenas y rompe con las dinámicas de otros grupos que aún mantienen procesos de puestas escénicas de toque tradicionalistas.

Sobre ello anota Sánchez:

“Los directores escénicos se apoderaron de los escenarios y supieron romper los límites de lo dramático para encontrar formas y procedimientos, en muchos casos procedentes de los modelos populares, que les permitieron elaborar un nuevo arte capaz de incidir muy directamente sobre los problemas y debates más urgentes de la realidad”¹⁵⁶

El trabajo técnico de Muñoz está relacionado con los ejercicios de entrenamiento, los cuales son importantes para el actor puesto que desde ahí es donde están los resortes motivacionales hacia el encuentro con la creación, y desde donde se encuentran respuestas a las necesidades de la escena, a la imagen, a las analogías, a la palabra, a la manera de cómo se construyen los personajes, a la manera en que se encuentra el carácter de verdad entre ese espacio onírico que es el espacio virtual del teatro. Donde la investigación se convierte en el punto de inicio para Muñoz es esa forma de un volver a la isla, aunque no esté en la isla. En cuanto a su propuesta estética se puede deducir como la metáfora se convierte en uno de los recursos que transforman las simbologías y las composiciones de sus obras. Gutiérrez anota que:

“De Ricardo aprendí a comprender mi forma de escribir, de cómo el caribe colombiano y el entorno configuran los elementos que construyen mi lenguaje poético y como al entender esta nueva visión del texto dramático, logró convertirse en mi herramienta para la escena. Es

¹⁵⁶ Sánchez, José A. La escena moderna. Ediciones Akal, 1999.p.42

importante comprender el trabajo escénico y la dramaturgia de Ricardo, su estética basada en el trabajo del actor donde el cuerpo, la palabra y la acción misma van encontrando no sólo una forma sino también una calidad en cuanto al acercamiento a la imagen. Y de cómo su dramaturgia de alguna manera contribuye a un acercamiento estético con lo social y con lo político”¹⁵⁷

En todo este aprendizaje incide Muñoz, en su enseñanza al ayudar a encontrar conceptos, a estructurar desde la dramaturgia la manera de hablar y decir las cosas, del personaje, al dar valor de alguna u otra manera a los detalles, al gesto, la imagen, el ritmo de la escena, a la palabra misma para orientar en la búsqueda de una poética de la dramaturgia caribe.

En el caso de estas experiencias se resalta el trabajo que ha realizado Gutiérrez con su grupo “Guia2” Teatro, con quienes ha tenido la oportunidad acercarse a una dramaturgia propia que toma los elementos del contexto caribe logrando tener un repertorio de montajes y puestas en escena tales como “Carmelina en el Exilio”, basada en la historia del asesinato de Kelly Zapateiro, a quien su pareja sentimental descuartizó y quemó; “Los Niños del Cauca”, esta obra maneja el tema de los niños que han sido reclutados por los grupos al margen de la ley del país. Desde aquí vemos como prevalece la idea de que “la significación de la obra de un artista contemporáneo tiene que ver con su manera particular de relacionarse con el proceso social”¹⁵⁸, aspectos inherentes que integran su expresión artística desde la sensibilidad del trabajo actoral, la propuesta “artísticas (...) adquieren sentido en proyectos múltiples de consideración de una realidad social”¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Entrevista personal Arnaldo Gutiérrez, 1 de junio de 2017

¹⁵⁸ Giraldo, E. La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública: seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada. 2008, p. 171. Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p.173

En el área de bienestar universitario, ha trabajado con el grupo de teatro “Mezclas” de la Corporación Universitaria Rafael Núñez y el grupo de teatro “Utopía” de la Universidad de Cartagena como director de espectáculos como “Entre Sombras”, donde se aborda el tema del conflicto armado en Colombia entorno a la masacre del Salado y en Chengue, que ha logrado llevarlo a espacios locales, regionales y nacionales. En este contexto se ha destacado, por lo que ha recibido premios nacionales de teatro universitario tanto en puesta en escena como en dramaturgia, de obras como “Delirios” basada en la vida y obra del poeta Raúl Gómez Jattin, “Miticus” propuesta de radio teatro e Investigación sobre las leyendas de San Onofre, “Cenizas”, una adaptación de obras clásica como “las Vírgenes de Agamenón”, “Otelo” entre otros.

Considera que para el teatro cartagenero la influencia de Muñoz fue y ha sido fundamental, el tratamiento de sus textos y la forma de escenificación ponen en contextos singularidades y pluralidades en torno a una contemporaneidad que hace uso de formas, estilos y modos de pensar la dramaturgia. De lo anterior podemos destacar cómo Muñoz, además de visualizar que el campo del teatro se ha extendido a formas culturales y estéticas, también se ha integrado en un espacio de mediación entre tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. El teatro es el lugar del espectador (espacio social o de representación); la actuación la realización escénica (performance); el drama es el lugar de la *acción*, codificable o no en un texto (espacio formal o de construcción)¹⁶⁰.

¹⁶⁰ ARAÚJO, A. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. Cendeac, 2011. Dramaturgia en el Espacio Expandido. Jose A. Sanchez. p.19

3.2.4. RUBY DEL ROSARIO MARRUGO ORTEGA

Marrugo, Maestra en Artes Escénicas egresada de Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, Colombia, Normalista Superior, Universidad Simón Bolívar de Barranquilla. Actualmente es profesora de Teatro y danza del Colegio Jorge Washington, de actuación y dirección de arte en el programa de Comunicación Audiovisual de Unibac, Coordinadora del Centro de Investigación Teatral del Sur, directora, pedagoga y Actriz de la Compañía Teatro a Cuestas de Cuba-Colombia.

Inicia sus primeros años universitarios en 1997 en Artes Escénicas a través de un convenio con la ASAB de Bogotá, cuyo convenio se interrumpe y el año 2013 logra el título de Maestra en Artes Escénicas. Muñoz y Ruby Marrugo se conocieron cuando ingresa como estudiante al programa de artes escénicas, y toma las clases de dramaturgia, dirección y expresión corporal que él impartía como docente. Luego en un corto periodo la actriz entra hacer parte del grupo de actores que en aquel momento se iniciaban al entrenamiento y montajes del grupo de Teatro a Cuestas y donde empieza a vislumbrar un norte para su propia formación profesional. Ser parte de este proceso le dio la oportunidad de actuar en las obras “Asudiansam” y “el Pan Sano y el cuchillo”. En donde por primera vez explora como actriz procesos creativos en busca de una sensibilidad para sí misma y para la escena. Este contraste desde el entrenamiento, desde la partitura, desde la presencia misma del actor en escena, cultivar sus habilidades corporales e interpretativas posibilitó ver en el teatro el único lugar donde se vive plenamente, donde los sentidos no se engañan están siempre alertas y atentos a la acción misma. Como actriz logra identificar la diversidad de elementos de

composición que proponía Muñoz en el proceso de dirección, por lo que se interesó por encontrar esas mismas conexiones y respuestas en su propia disciplina de trabajo actoral. En el año 1999, siendo egresada de la técnica hace parte en un proyecto del Centro de Convenciones, y el caricaturista e historiador Javier Covo en “Historias de Cartagena”, un proyecto patrocinado por RCN, en el cual Muñoz dirigía el proceso de dirección escénica.

“La historia de Cartagena está dirigida a un público infantil y tiene como objeto revivir los momentos claves de la historia colonial y la gesta independentista de esta ciudad de murallas, piratas y tesoros, pero que también es famosa por la heroica resistencia que opuso a las huestes españolas durante la época de la reconquista. La obra ha recibido todo el apoyo de la gerente del Centro de Convenciones, Martha Vélez de Tono, quien ha decidido incluirla dentro del Proyecto de Divulgación Cultural en Cartagena que adelanta el Centro de Convenciones, con el fin de dinamizar el acercamiento de varios sectores de la población y establecer la obra como lugar de visita obligada tanto para los habitantes de la ciudad como para su creciente población turística. Y ha dado resultados. La utilización de recursos gráficos a manera de secuencias de dibujos animados y controlados por computador, para los fondos de los distintos actos que componen la obra; la frescura de los actores que la interpretan y el ameno relato que van haciendo dos personajes que han bebido el filtro de la eterna juventud sobre cada uno de los pasajes de la historia cartagenera, constituyen una afortunada conjunción que ha cautivado al público de los colegios de la ciudad. La vida de don Pedro de Heredia, el asalto de sir Francis Drake, la toma del barón Depointis, el amargo capítulo de la inquisición, el drama de la esclavitud, el sitio de Vernon, los rasgos propios de la Cartagena virreinal y los sufrimientos que atravesó la ciudad durante la gesta independentista, se encuentran representados en la obra teatral.

La dirección general del montaje está a cargo de Javier Covo Torres; **la dirección escénica, de Ricardo Muñoz**; la edición y montaje de animación, de Gustavo Delgado y Martha Doria; la música y efectos, de José Ricardo Escobar; la escenografía, de Rafael Baena; el vestuario,

de Julie de Donado y los efectos, de Miguel Angel Guzmán, Cornelio Cano y Gustavo De voz”.¹⁶¹

Para la actriz este trabajo fue parte de su primer acercamiento a un tipo de teatro, un trabajo escénico para niños que con gran acogida lograba llenar el recinto en aquel momento.

Durante este mismo periodo se fortalece su relación con Muñoz en el que se convierte en su compañera de vida, de viajes y sueños. De una gran espera años después en los que vinieron los trabajos tal como la actriz lo llama “la supervivencia y aferramiento con sacrificio por lo que hacemos”, fue un momento de agotamiento y quebrantamiento para la pareja de artistas. Muñoz queda solo con Marrugo como actriz que en aquel momento se encontraba en embarazo, el equipo de actores especialmente sus actores cubanos se habían decidido por otros rumbos, sin vuelta alguna, al igual que sus compañeros que habían estado en el proceso. Esta fue una etapa que los obligó a concentrarse como padres a buscar alternativas para sobrevivir; en el año 2000 siendo director del programa de Artes Escénicas de la Unibac (Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar) nace su primer hijo y luego al año siguiente 2001 y para la misma fecha, su segundo hijo, con ella la restructuración de la Unibac con el cambio de administración. Muñoz renuncia como docente e inicia su trabajo en la docencia de un teatro para niños en el Colegio Jorge Washington. Es aquí donde nació “El Silencio en el Jardín”, explica la actriz, “aquí empieza mi verdad, mi escuela con toda la experiencia de Ricardo, donde sola empecé a asumir muchos retos tanto personales como de

¹⁶¹ Archivo digital EL TIEMPO, 19 de junio 1999 <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-858125>

trabajo y este fue el momento el en logró la fuerza como profesional, como madre y como artista que intenta sobrevivir y mantener su arte en cualquier circunstancia, aquí es donde empiezo a ver mi teatro como lo dije en mi tesis de pregrado, como una cebolla donde cada corteza ha sido labrada y tallada en la piel”¹⁶².

El Silencio en el Jardín, fue su primer desafío¹⁶³ en el trabajo con los unipersonales y la comprensión de las técnicas que Muñoz busca con los actores de Teatro a Cuestas. Y por primera vez él como autor tocaba temas de la realidad colombiana.

“Esta obra relata la vida de Colombia San Martín, una especie de Madre “Coraje”, que es despojada de su familia y de su hija, atravesando una guerra diferente; la guerra cotidiana, la de las miserias urbanas y la violencia desmedida del hombre. Agotada, tal vez, o decepcionada, se refugia en un cementerio para confirmarse en el límite de la existencia, en el puente, o el oficio del que prepara a los vivos y a los ausentes en el camino hacia la muerte o hacia el descanso eterno. Y es desde allí, desde estas situaciones donde este personaje cuenta su vida la gran aventura de esta mujer- madre y ejemplo de la vida de este país.

Este espectáculo que se desarrolla en una estructura narrativa no convencional, donde cada cuadro o fragmento es una estampa o retazo de la memoria de Colombia San Martín, recreada en sueños o pesadillas que ella carga en su memoria o en esa maleta de un viaje que nunca se acaba, bajo una lluvia constante que representa la tristeza, la guerra de todos los días y bajo la cual ella aparece como un capitán tratando de mantener su barco. Un barco que, irónicamente, se nombra: La República”¹⁶⁴.

¹⁶² Entrevista personal Ruby Marrugo diciembre de 2019.

¹⁶³ La actriz nos relata que este fue en lo personal, un desafío, su prueba como artista y mujer del teatro, en ese momento había pasado por dos años seguidos de embarazos y fue justo en ese momento donde habían emprendido la creación de ese espectáculo en medio de todo lo que implicaba al tiempo la maternidad.

¹⁶⁴ El Silencio en el Jardín, <http://acuestateatro.blogspot.com/2010/>

En Muñoz siempre hay un proceso de investigación, hay una justificación, una estructura que de una u otra forma caracterizan su trabajo escénico. La obra representa la historia del desplazamiento, el abandono social y las miserias sociales de un país absorbido por la guerra. Y fue aquí donde empezaron las preguntas ¿cómo hacer verdad en escena esta realidad? En este caso primero la actriz se enfrentó a la fragmentación y poesía que Muñoz le marca al texto, una estructura poética preexistente la cual fue tomada como punto de partida y que luego le permitió perfilar los diferentes recursos de composición de la acción, la voz y el trabajo corporal, que dieron respuestas a su proceso de creación y en el que finalmente logra apropiarse e identificar puntos de referencias que conectaban el texto y lo que se proponía para la escena. El autor Lawson, John Howard en el libro “Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales” expresa que:

“El diálogo permite al dramaturgo extender la acción sobre el amplio campo de acontecimientos que constituye la armazón de la obra. La conciencia de estos otros acontecimientos -derivada de la palabra y expresada mediante ella- aumenta la tensión emocional de los personajes, y logra crear una acción concentrada y explosiva. Para alcanzar esta intensidad y amplitud, la riqueza poética es una necesidad. (...) La poesía no es simplemente un atributo del diálogo, que puede estar presente o ausente. Es una cualidad indispensable, si el diálogo va a cumplir su verdadero propósito. El lenguaje expresa el impacto real de los acontecimientos: dramatiza fuerzas que no vemos. (...) de plasmar el color y el sentimiento de la realidad. Un lenguaje genuinamente poético produce una sensación física en el oyente”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Lawson, John Howard; Alonso, Alejandro. Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995., p.291

En este sentido la actriz logra desde la composición del dialogó y el intercambio de ciertas poéticas, que “*el lenguaje expresa el impacto real de los acontecimientos*” y que lo alegórico del personaje nutre los elementos de exploración y sensibilidad. De este modo retoma en su labor creativa y su identificación con el escenario. “*Afuera están disparando. Todos los días están disparando. Disparan. Disparan. Disparan insistentemente en mi cabeza. Y todos morimos. Todos morimos, aunque sigamos caminando, porque la muerte es un silencio que vienen por dentro y no para hasta llegar a la ausencia, ausencia, ausencia*”.¹⁶⁶ Aquí se evidencia una como la soledad y la ausencia impulsan hacia delante la acción y el valor poético de la realidad escénica.



Imagen 34 Foto Archivo personal, El Silencio en el Jardín, actriz Ruby Marrugo, 2013

¹⁶⁶ Fragmento de la Obra El Silencio en el Jardín de Ricardo Muñoz.



actriz Ruby Marrugo y Ricardo Muñoz 2013

Desde su experiencia como actriz comenta que destaca del trabajo de Muñoz, primero la dramaturgia, de todo el proceso que incluye no solo el texto también la dirección, de la forma como funciona y conecta lo que escribe y lo que concibe para la escena. Su teatro es muy poético tanto a nivel de texto como de acción. “Todo su sistema de trabajo está en busca de desarrollar un pensamiento poético en el actor que le permita crear secuencias, escenas, circunstancia y partituras corporales que todo el tiempo construye junto al espectador una metáfora de la realidad de las ideas, los objetos y la actuación”¹⁶⁷. De esta manera describe como la metodología de trabajo de Muñoz al tiempo forma un actor que no solo sea capaz de trabajar sobre el ejercicio de construir frases corporales, sino también que su pensamiento

¹⁶⁷ Entrevista personal Ruby Marrugo diciembre de 2019

gire en torno al lenguaje con el cual construye esas secuencias. Otro aspecto que está relacionado también con el anterior y con su forma de ver la dirección escénica, es que es un artista investigador, siempre está indagando desde muchas fórmulas de interacción entre los diferentes y complejos lenguajes de la escena.

En este contexto iniciaron diferentes búsquedas, desde la creación siempre de la mano de su compañera de vida, y con ello en la supervivencia de un autor y director que retoma los escenarios desde nuevas visones escénicas y la madurez de un trabajo que retorna a la semilla. En este camino habían pasado varias versiones de la obra *América era una virgen*, y otra experiencia incluida después en “Shakespeare en confesión”¹⁶⁸, un espectáculo creado junto a Muñoz. En este punto su trabajo actoral despliega una madurez y una mayor concentración que la lleva a resolver problemas específicos del texto y el personaje. Y es aquí donde surge “El Limbo, el Péndulo y el Carrusel”¹⁶⁹,

“La obra está inspirado en anécdotas reales, en la locura de soñar y dedicado a los niños de la calle, "El limbo, el Péndulo y el Carrusel", es un espectáculo donde la necesidad y la inocencia fecundan en la imaginación de un niño sin familia, un hijo de la luna, del desamparo y el peligro. Un niño que se inventa otras realidades, perforadas por el hambre, para encontrarse con su alma a través del sueño de volar como un pájaro y convertirse en un gran aviador; ver el mundo desde otro punto de vista, regresar con su madre y volver a nacer en una vida con mejor suerte. Para este niño, el Carrusel es su memoria, el Limbo es un payaso que coquetea desde el lugar donde descansan los sueños que nunca fueron grandes, y el Péndulo son las

¹⁶⁸ En el año 2013, convocatoria de Estímulos de MINCULTURA. Ganadora de la Beca de estímulos de Creación Teatral del Ministerio de Cultura de Colombia, Con el Espectáculo “Shakespeare en Confesión”.

¹⁶⁹ Ganadora de la Becas de Itinerancias del Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena con la obra: “El Limbo, el péndulo y el carrusel”

vibraciones del alma o de ese pájaro que ya no está, pero divaga entre las sombras del vivir y el morir de todos los días”¹⁷⁰.

En la construcción de la obra el personaje siempre fue pensado como un niño, explica la Actriz, “aún no tenía una identidad, pero durante el proceso investigando y por azar de la vida conocimos a ese niño que estábamos buscando, era un niño de la calle venezolano escapado de una fundación, al conocer su historia, nos dimos cuenta que concordaba con la nuestra. En ese momento fue el punto clave que para aterrizar ciertos aspectos de esa realidad tan cruda de los niños de la calle en la que estaba construida la obra”¹⁷¹. Para el proceso de creación se fueron presentando elementos que a saltos construyeron el personaje, una característica de este espectáculo es que, durante la obra el actor es narrador, es el niño, está presente dentro y fuera del espectro del escenario y del imaginario del personaje, en el que a veces se mueve como la abuela, pero habla el niño, a veces el niño habla en el cuerpo de la abuela. Estos elementos y situaciones fueron las de mayor reto en la composición, reflexiones que surgen en bocas de figuras alusivas con la imagen del payaso negro que es tierno, pero que al tiempo es esa metáfora de la muerte en esa inocencia.

Cabe destacar que la propuesta de Muñoz y Marrugo narran el fenómeno del abandono, de las disparidades, de los anhelos y los sueños de niños y niñas de la calle, ese reflejo en el que la inocencia solo es presa de sí misma. Para Marrugo todos estos aspectos de enseñanza en la escena compartida con Muñoz, que además de ser su maestro y esposo, fue quien le dio

¹⁷⁰ El limbo, el Péndulo y el Carrusel <http://acuestateatro.blogspot.com/2010/>

¹⁷¹ Entrevista Personal Ruby Marrugo diciembre 2019

esa oportunidad de “vivir estas experiencias en el único del lugar del mundo donde verdaderamente soy libre, que es el teatro”¹⁷².



Imagen 36 Foto -archivo personal. Obra El limbo, el péndulo y el carrusel. 2010. Actriz Ruby Marrugo

En este contexto vemos cómo las cualidades artísticas de Marrugo expresan precisamente la capacidad de aprender y ser capaz de construir un proceso que logra trascender y que da la libertad de crear poéticas propias. Donde se identifica una disciplina constante e investigativa, que tiene como objetivo estimular al actor en su trabajo creativo. Marrugo identifica las enseñanzas de Muñoz dentro de un proyecto que lleva más de veinte años que se llama “Atlántico teatral”, desde donde él ha impartido talleres, ha llevado distintos

¹⁷² Entrevista personal Ruby Marrugo diciembre de 2019

procesos de creación y presentaciones cada año que de una u otra forma deja visible una huella en muchos procesos. Ejemplo latente es el caso de Valledupar con Deiler Díaz, en él hay una escuela heredada de Muñoz, que hasta los más jóvenes son conscientes de la influencia que él ha hecho en sus maestros. Considera que tanto desde las clases como desde la propia presencia de sus propuestas la dramaturgia cartagenera ha tenido marcas visibles del trabajo de Ricardo en su paso por Bellas Artes, hoy Unibac, en Cartagena, pero también en el Atlántico, en el Cesar, y parte de la costa. Aquí, hay muchos artistas que sin duda están marcados por su formación en esa área específica, Jorge Nasir, Arnaldo Gutiérrez, Jorge Benítez, que siempre han reconocido su huella definida en ellos. Aunque hoy lamentablemente, no siempre se le reconoce como parte de la escena cartagenera.

Cada proceso tiene sus particularidades y sus formas de enfrentar los retos. Para Muñoz cada proceso de creación es una nueva semilla, una nueva búsqueda. Que en los últimos años desde que se involucró con la maestría en Historia del Arte se ha concentrado en lo que él llama Dramaturgia del Instante, un proceso que busca captar el juego de sentidos que se da entre todo lo que se produce desde la creación, la interacción entre los actores, los lenguajes y finalmente el público. Pero finalmente, lo más importante de su trabajo “es que lo hace desde su esencia como creador que desde mi punto de vista es la dramaturgia”¹⁷³.

¹⁷³ *Ibíd.* Ruby Marrugo

3.2.5. KARINA BARRIOS MARSIGLIA

Barrios es egresada del programa de Artes escénicas de la Institución Universitaria y Ciencias de Bolívar de Cartagena, Comunicadora Social, Graduada de la Universidad de Cartagena, actualmente es docente del Programa de Artes Escénicas de Bellas Artes y Actriz del Teatro a Cuestas de Cuba. Bajo la dirección de Muñoz.

La actriz inicia sus estudios de teatro en el primer periodo del año 2010. Fue el periodo en el cual retoma la dirección del programa Muñoz, quien después de una ausencia en Colombia regresa a la ciudad a quedarse y continuar con los procesos que se habían gestado desde su primera llegada. Su primer acercamiento al trabajo de Muñoz se dio como estudiante del programa de Artes escénicas, donde éste impartía las clase de Dramaturgia y semiología, luego, gracias a una invitación de la profesora de actuación Yolanda Ramírez pasa a hacer parte de un proyecto escénico que había iniciado aquel entonces Muñoz, “América era una Virgen” el cual estaba integrado por docentes y estudiantes de I y II semestres y egresados de la carrera que tuvieron la oportunidad de empezar a conocer el proceso de dirección escénica y la metodología de entrenamiento que impartía Muñoz.

Para Barrios, como actriz lo principal del proceso de trabajo con Ricardo está dado en que debes ser autónomo, su propuesta propone que el actor sea capaz de proponer y entender por sí mismo la pauta escénica. Por tanto, es necesario que como actores nos intereseamos por estudiar y entender su lenguaje, la manera como escribe y como dirige. La búsqueda de actores que sean capaces de trascender esa pauta y lograr llevar la acción misma a una composición. Puesto que es desde esos elementos donde se transforma la escena. Mario

Toscano sostiene que “la acción corporal del actor genera entes poéticos, (...) es decir, se ha convertido en poesía (metáfora)”¹⁷⁴. Una manera no convencional de asumir la escena, ser capaz de llegar al límite de trascender crear autonomía.

No es suficiente que el actor se preocupe sólo de los elementos de la actuación, éste debe preocuparse y buscar otros referentes, salir del espacio escénico, que no sólo se vea como actor que está ahí puesto para hacer la opinión del director, sino más bien convertirse en un actor que sea capaz de ver la escena desde un punto de vista completo de la totalidad misma de la escena; que sea capaz de aportar desde su lenguaje y su subjetividad. Con Muñoz estos elementos son la base fundamental de su propuesta de trabajo y entrenamiento para el actor, por tanto, más que un método lo que se produce es una experiencia en la que se busca que el actor logre transmitir sensibilidades y conectarlas primero pasando por la sensibilidad del actor y luego al espectador, es decir, si tales sensibilidades son verdades en la escena no será difícil conectar con un espectador y podrá por lo tanto resolver la escena misma. Para Muñoz está claro que el hecho escénico no tiene sentido si no hay una comunicación y un diálogo con el espectador.

“Esta Pauta escénica que propone en el trabajo del actor hacia la creación no es una pauta técnica, en la que te dice como ir a la acción de tal manera o realizar tales cosas. Lo que hace es proporcionarle al actor desde el recurso poético, describirle mediante la palabra ciertas situaciones y elementos que te permiten encontrar esa motivación para la creación no de manera convencional, te ayuda a construir, a que amplíe esa búsqueda de autorreconocimiento como actor, a que busques y explores esas características propias del actor y que le permita a

¹⁷⁴ TOSCANO, Mario Cantú. La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 2017, vol. 13, no 26, p.2

él tomar de estos elementos para dirigirse al proceso de creación en el que siempre hay un proceso de reintentar, de tratar, de no sólo repetir, también de buscar repetir para reinventar, para hacer algo distinto. Una vez se trabaja con él adquieres como actor un lenguaje, tu propia poética para la escena, de esta manera tú como actor logras entender de aspectos físicos del movimiento: peso, el equilibrio, las oposiciones, la energía desde los postulados de la Antropología Teatral de Barba, que pone en el trabajo de composición Muñoz. De esta manera te hace capaz de componer la escena y componer en la escena.”¹⁷⁵

Un elemento común que tiene el trabajo de Muñoz es la preparación constante y una filosofía de disciplina que como dramaturgo-director y creador mantiene a través de su forma específica de proceder en esa preparación como artista escénico, definido en la búsqueda constante y la premisa de dar todo siempre para la escena. En esta experiencia de trabajo y de entrenamiento permite encontrar elementos de motivación para proceder de distintas formas en la escena, para interpretar, organizar y aprender a desarmar, construir y deconstruir, con el fin de que el actor se apropie y logre su propia autonomía. En este sentido alude que el artista debe ser capaz de variar estos elementos y aplicarlos en su proceso de creación.

¹⁷⁵ Entrevista personal Karina Barrios septiembre de 2019



Imagen 37 América era una virgen, actriz Karina Barrios, simulación de la Presencia de muchas personas se asoman. Archivo personal 2018

La actriz afirma que “estos elementos le han proporcionado las herramientas para construir de alguna manera mi propio lenguaje, buscar nuevas formas de decir, hasta comprender y entra sintonía con lo que como artista se construye”¹⁷⁶. Desde el año 2010 ha estado trabajando como actriz de Muñoz, y desde esta experiencia ha consolidado formas artísticas que relacionan el cuerpo, el canto, la partitura de movimientos, secuencialidades, instantes escénicos que la han llevado hasta lo performativo. Que hoy sigue construyendo de la mano de su director en un proceso constante que los ha llevado a la investigación y desde donde siguen re-produciendo en los entrenamientos esa misma dinámica física entender qué el movimiento realiza en una trayectoria en un tiempo y en un espacio a partir de unas leyes

¹⁷⁶ *Ibíd.*

particulares en la escena que enmarca ciertas velocidades, un control de peso, un equilibrio y desequilibrio. Y como tú debes de ser capaz de sorprenderte hasta dónde te lleva a ese movimiento en el que el cuerpo tiene una plasticidad por lo que se moldea en todas las posibilidades. Llevándote a preguntas tales ¿Qué cosas puedes hacer? ¿Qué cosas no puedes hacer? ¿Cómo tú transformas la misma dinámica del ejercicio físico? ¿Cómo variar, en tiempos, espacio, velocidad esas cualidades de movimiento? Por tanto, el actor debe ser capaz de dinamizar su entrenamiento desde diferentes dinámicas que relaciona lo sensible con lo físico y que se transforman mediante el gesto en distintas cosas.



Imagen 38 America era una Virgen, la presencia del Mago, actriz Karina Barrios. Archivo personal 2018

Barrios asegura que como actriz ha experimentado estas particularidades del trabajo de Muñoz en el que el lenguaje poético la ha llevado a componer para él una lógica, una dinámica desde la cual la pauta brindaba por el director se hace una metáfora poética desde un punto de vista escénico para construir la escena, y cuya dinámica de lenguaje viene en repetición como parte de una dinámica física de repetir para reinventar, de tener una sensibilidad y componer un lenguaje en el que su hacer relaciona y transforma los elementos dentro de la escena en múltiples cosas.

“El cuerpo del actor no funciona ya como en la cotidianeidad. (...) hay una alteración (...). Aunque se realicen acciones similares en la vida cotidiana y en la escena, el ritmo del cuerpo del actor no es el mismo. Hay un estado de alteración, aquello que Dubatti llama “*cuerpo afectado*”. Las acciones que se realizan con este cuerpo afectado construyen la escena, espacio donde los materiales son reelaborados. Los objetos de la vida cotidiana ya no son esos objetos: una silla puede transformarse en un caballo o un corriente abrecartas ahora es la daga con la que Edipo ha de sacarse los ojos (...)”¹⁷⁷

Sobre metáfora poética desde su perspectiva como actriz, Barrios considera que una vez de haber conocido ese sistema de pedagogía teatral organizado y estructurado justamente con Muñoz, llama la atención que sea precisamente en la comprensión de su dramaturgia donde encuentra las conexiones que tiene en la creación, las oraciones de sus textos, en el que es bastante particular la influencia en sus escritos de poetas como Eduardo Galeano, de Alejandra Pizarnik y Alfonsina Storni. Estos elementos también le son propios por que se

¹⁷⁷ TOSCANO, Mario Cantú. La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 2017, vol. 13, no 26, p.2

relacionan con su contexto cubano, con ese lugar de donde viene¹⁷⁸. En el trabajo de Muñoz la metáfora y la poesía *se convierten en recursos de creación para el actor* y genera formas y perspectivas distintas en la construcción de las oraciones que componen el texto, esto a su vez enriquece y describe unas particularidades del trabajo escénico en múltiples muy distintas formas de creación. Puesto que cada montaje se convierte para él en una experiencia sensitiva.

3.3. TEATRO Y SUPERVIVENCIA

Para Muñoz, esta supervivencia es como “quitarse una piel y ponerse otra, e intentar configurar otras formas de hacer”¹⁷⁹, es “Quemar la casa, desprenderse de todo para seguir, para sobrevivir”¹⁸⁰, para afianzar, adaptarse, proteger y mantenerse vivo, a través de sus obras y su trabajo como artista. Aquello que tiene que ver con el sobrevivir como artista, con aquello que se vislumbra en términos de proyección, en su contribución como artista relacionada con la docencia y la investigación. Donde los procesos de formación tocan diferentes niveles en el trabajo del estudiante-actor/actriz. Un punto en que la creación se vislumbra desde el reconocimiento de una *poíseis*¹⁸¹, *un saber hacer con maestría*, que de

¹⁷⁸ Una de las características de su dramaturgia, es que sus textos siempre hablan de la ausencia, de la Soledad, de la duda elementos de una metáfora poética que alude frecuentemente y que se relacionan con ese lugar, con esa isla que nunca olvida.

¹⁷⁹ Entrevista personal a Ricardo Muñoz 19 de febrero 2019

¹⁸⁰ *Ibíd.* Ricardo Muñoz, alude al texto de Eugenio Barba “Quemar la Casa”

¹⁸¹ Se toma aquí *poíesis* en los términos que lo define Pere Salabert como un *Saber hacer con maestría*

cierta forma proporciona una manera de enseñar y de hacer. Que con el tiempo ese saber técnico ha transformado el trabajo escénico y las preocupaciones teóricas.

3.3.1. EL CUERPO DEL ACTOR COMO JUSTIFICACIÓN DEL VERBO EN LA ESCENA

El cuerpo como representación artística ha sido tan importante en la historia del arte, y en su práctica artística ha experimentado mutaciones, metamorfosis e incluso ha transgredido su espacio circundante en la esfera del arte. En el campo del teatro contemporáneo el actor es el centro de la creación dramática, todo el tiempo mantiene una relación con el concepto, con la imagen y el espacio. La práctica y las formas escénicas, “han adquirido una nueva visibilidad como signo cultural”¹⁸². Trabajar desde el lenguaje del cuerpo implica en el teatro diferentes formas de interpretación y las posibilidades del actor a partir del cual pone en juego su subjetividad y realidad para generar significados o sentidos en el acontecimiento escénico.

Los comportamientos culturales, la memoria corporal, concepciones estéticas y artísticas son ineludibles en una situación de representación. “(...) el artista, (...), recupero el cuerpo en tanto que imagen para abordar una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico (...). Un cuerpo con mucho de antropomórfico, autobiográfico (...) semiótico (...)”¹⁸³.

¹⁸² Flynn, T. El cuerpo en la escultura (Vol. 4). Ediciones AKAL. 2002, p.160

¹⁸³ Guasch, Ana María. El cuerpo como lugar de prácticas artísticas en El arte último del Siglo XX. Del posminimalismo al multiculturalismo. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p.499

La estética del cuerpo ha modificado la práctica y las formas escénicas. De esta manera el cuerpo como elemento maleable y transformable ofrece diferentes herramientas de expresión y relación con el texto dramático o pre-texto de composición de la imagen, la acción y el movimiento; instrumentos que permiten encontrar pautas para un cuerpo metafórico y dilatado del lenguaje teatral. Muñoz toma los elementos poéticos que orientan el trabajo del actor y sus formas interpretativas, logra encontrar una conexión con el actor que le dan la posibilidad de creer y sentir lo que hace, a partir de motivaciones en la que cada acción, cada movimiento que está ligado al entorno, a la naturaleza y a lo sonoro, y hace que el actor de alguna manera en el ejercicio mismo de exploración de una u otra forma la puesta en escena, empiece a dar nuevos comportamientos para pensar la construcción de un lenguaje poético donde su especificidad se organiza a través del movimiento y la acción que se produce en un complejo trabajo de abstracción que transforma y muta el cuerpo cotidiano en un cuerpo con nuevas posibilidades expresivas y plásticas, dando luz a un cuerpo relacionado con lo disciplinar utilizando diversos recursos metafóricos y formas poéticas.

“Llamamos *poiesis* al nuevo ente que se produce y es en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no sólo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades *no poiéticas*) en tanto marca un salto ontológico: configura tanto un acontecimiento como un entre otros respecto a la vida cotidiana, un cuerpo Poético con características singulares”¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Dubatti, Jorge. Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. Gestos, 2010, vol. 25, no 50, p.64

Elina Matosso refiere en su texto “el Cuerpo Territorio Escénico” que *el lenguaje poético* impregna el cuerpo como si éste fuera una partícula única, (...) que se hace metáfora del cuerpo.¹⁸⁵ En el trabajo escénico de Muñoz la imagen del cuerpo metaforizado se rediseña, se estructura y lo convierte en un espacio de acción en la práctica e indagación de su objetivación, se convierte en un espectáculo estético, fragmentándose en un abanico de cuerpos, que exponen tensiones, los deseos, las fracturas, los abismos, cruce entre lo cultural, lo político, lo religioso, lo social. “La metáfora es máscara y la máscara es cuerpo. El lenguaje poético redefine, redimensiona y contextúa constantemente el lenguaje. Produce el mismo efecto de desestructuración que la máscara, y a su vez reestructura en la metáfora esa otra máscara. La metáfora es la máscara del lenguaje que mantiene vivo un proceso continuo de estructuración de imágenes poéticas”¹⁸⁶. En la dramaturgia de Muñoz es necesario salirse de la rutina, pasar las fronteras escénicas y pensar en la posibilidad de otras cosas. El cuerpo se entreteje en un lenguaje poético en el que crea un “nuevo sentido, un marco referencial que establece e introduce una lógica que le es propia, que ofrece la posibilidad de generar una imagen corporal que funciona como territorio escénico, el cuerpo genera una imagen que corresponde a otra imagen, produciéndose un cruce, una traslación de significados y un efecto multiplicador en el mismo”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Matoso, Elina. El cuerpo, territorio escénico. *Cuerpo - Metáfora- Máscara*, p. 144 Paidós SAICF, 1992.

¹⁸⁶ *Ibíd.* Matoso, p.146

¹⁸⁷ DOMÍNGUEZ, Facundo. La metáfora como operatoria en el cuerpo del performer en el teatro-danza. 2016.

3.3.2. LA ESCENA: UN LUGAR DE ENCUENTRO

Cuando se lleva a cabo la creación, la escena se convierte en el lugar de encuentro creativo que reúne el texto, el actor, el director y algunas veces al espectador. La escena es el punto que conecta las aportaciones y elementos de una poética de creación. En términos de Dubatti “En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. (...) el convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía”¹⁸⁸.

Desde el punto de vista de todo proceso técnico y dramático el actor es un creador que comparte con el director esa relación en la construcción de la escena. Al tenor de lo anterior, dice Muñoz “la gran mayoría de mis obras están pensadas en el escenario, en ese espacio teatral y no real”¹⁸⁹ muy pocas obras están concebidas en la habitación en el lugar exacto de la realidad sino casi siempre están pensadas en la puesta en escena. Como autor y director ha experimentado con frecuencia cómo el actor encuentra distintas referencias, logra cuestionarse y preguntarse así mismo, se interroga hasta componer su propio lenguaje, formas y estructuras en su propio espacio de creación.

“A mí me gusta el espacio del actor, ese espacio de búsqueda de construcción física, de estilización, del manejo de elementos, de generación de secuencias que de alguna manera son del actor mismo. En este proceso es cuando como director le doy las pautas y motivaciones que hilan las conexiones que busco para la puesta en escena. En el que rodeamos juntos el

¹⁸⁸ Dubatti, Jorge Adrián. Introducción a los estudios teatrales: diez puntos de partida. Libros de Godot, 2011., pp.35-36

¹⁸⁹ Entrevista Muñoz mayo 17 de 2019

montaje y probamos desde diferentes direcciones. Mi pretensión es hacer una búsqueda de riquezas de cosas de lo que sucede en el trabajo corporal poético del actor, puesto que el actor es un pensamiento creador de la escena, y gran parte de mi formación con equipo de trabajo la he dedicado a un estudio del lenguaje de los comportamientos de las formas de expresión. En ese sentido cada montaje está muy marcado por su esencia, por lo que se quiere para la escena, y el texto se convierte pretexto para la creación. A veces la vida es el mismo diálogo y cuando el actor le toca ponerlo en vida digamos que se despierta esa otra parte humana que como autor no se piensa, sino que simplemente se dejó correr en la pregunta y respuesta de los personajes, creo que la puesta en escena es un espacio de creación diferente”¹⁹⁰

En este sentido, siempre hay un pretexto, una experiencia particular va generando los resultados de la puesta en escena. Aquí no se trata tanto de transferir el texto a la puesta en escena sino de sacar una experiencia en el que ambos elementos configuran aspectos que construyen humanidad, que construyen personas, que construyen emociones y sentimientos independientemente de que la incisión tiene un estilo, una estética que se construye, que adquiere una cualidad específica, un carácter específico no como manifestación, sino una estética en sentido general, que en este caso es una manera de pensar muchos aspectos que enriquezcan la puesta en escena, su poética escénica y su teatralidad. Muñoz concibe el texto dramático con una relación directa con la puesta en escena y la dramaturgia del actor. En términos de Barba, existe una presencia total del artista escénico en el que aluden distintas experiencias a nivel físico y sensorial. “Un espectáculo debe poseer una coherencia basada en el *bios* escénico, independientemente de la historia que se cuenta (...). El actor extraía esta lógica de la propia biografía, de sus necesidades, de la experiencia y de la fase existencial

¹⁹⁰ Entrevista Muñoz 30 de noviembre 2019

y profesional en la cual en contraba, del texto, del personaje o de las tareas que había recibido, de las relaciones con el director y con los otros colegas”¹⁹¹.

“Siempre hay un texto, siempre hay un pretexto que a veces nace en la mesa, como a veces nace en el trabajo con los actores sin importar si es performática, dramática épica o de cualquier manera de todas maneras lo que nos dice la dramaturgia claramente es que el texto no es solamente obra dramática escrita, también es la textualidad de todos los componentes escénicos y desde el punto práctico de la escena, siempre existe un texto que muchas veces se escribe por ideas que pasan en la escena y por diferentes Nortes, pero esa escritura de proceso, esa escritura que se arma en tanto en la ida de montaje se hace verdadera cuando se escribe en el cuerpo del actor. Él es quién toma la decisión sin duda alguna y quién asume las reglas”¹⁹².

Existe una dramaturgia que relaciona al actor, la escena y el director, desde esta triada en suma consolidan aportes a la composición y organización del proceso creativo en la puesta en escena, donde además los elementos teatrales le indican que el escenario se divide en unos recursos que no son del tamaño de la realidad y que no tiene el tiempo de la realidad, por tanto, el tiempo escénico que se construye en la escena es siempre una virtualidad, una *Macro textualidad*, que comprende todo proceso técnico y dramático.

¹⁹¹ BARBA, Eugenio. en Quemar la casa. Orígenes de un director. Una pluralidad de Dramaturgias. Traducción Ana Woolf. Primera Edición 2010. Editorial Artezblai S.L, Bilbao., p.56

¹⁹² Entrevista Muñoz mayo 17 de 2019

CONCLUSIONES

El presente trabajo de grado recoge distintos aspectos inéditos de la vida del cubano Ricardo Luis Muñoz Caravaca, director y dramaturgo reconocido ampliamente por su trabajo en Latinoamérica; además hace hincapié en mostrar cómo en su trabajo se evidencia una estrecha relación entre la producción artística y las ideas estéticas. Que sin lugar a dudas ha hecho aportes significativos a la producción escénica y al entrenamiento del actor, y que han permeado el trabajo escénico de los artistas que estuvieron en su proceso de formación.

Este trabajo se aproximó a la vida y a la producción dramaturgica de Muñoz, un artista que ha hecho de su vida un reto creativo y que ve en su trabajo un espacio de formación vital, de continua transformación y de libertad. Con el paso de los años ha consolidado un particular estilo, un *saber hacer con maestría* que le ha proporcionado a la comunidad teatral cartagenera espacios de formación y de saber, y que ha sido apropiado por ciertos grupos, de tal modo que hoy es identificable e individualizado en el campo de las artes escénicas de Cartagena y parte del Caribe colombiano. Esta *poíesis* evidencia un lenguaje artístico que lleva el valor estético como singularidad y significación.

En ese orden de ideas, esta investigación arrojó como resultado que existe ciertas particularidades en el estilo y las formas en el trabajo creativo de Muñoz, donde lo escénico se construye desde la relación directa con el trabajo que realiza el actor en la composición de poéticas corporales. Su propuesta de creación está anclada desde la dramaturgia. En este sentido desde la comprensión de su trabajo vemos cómo esta dramaturgia es entendida como extensión del trabajo corporal del actor. Una de las características como autor y director es

que es desde la escritura en el cuerpo del actor donde se construye el elemento escénico, el cual logra materializarse a partir del trabajo directo de entrenamiento con el actor.

Así vemos cómo Muñoz busca un pensamiento distinto para el actor, busca un actor que sea capaz de dirigirse a sí mismo, de improvisar, que logre desde estas estructuras encontrar distintas formas de composición, que construya un pensamiento creativo desde el cual sea capaz de relacionar el texto, el cuerpo y la acción. Además, vemos cómo Muñoz tiene el interés por el desarrollo de un pensamiento poético que le permita al actor estructurar una secuencialidad, una métrica, una organización del pensamiento que está montada específicamente sobre una creación dramática de la escena.

Desde el trabajo técnico y desde la enseñanza, Muñoz ha formado y ha construido una pedagogía de la dramaturgia que se puede concebir como proceso didáctico de transmisión, que tiene como traza la enseñanza misma o la técnica de la dramaturgia en dos sentidos: entendiéndose la dramaturgia no solamente como el texto sino también como la puesta en escena, es decir hay un elemento que está ligado al *saber hacer* de la relación texto-representación.

Otro aspecto que encontramos es el reconocimiento de un trabajo artístico influenciado por procesos de investigación de grandes maestros del teatro, desde el conocimiento y manejo de teorías y prácticas estéticas que confluyen en sus estudios sobre el arte escénico. Y que le aporta a la historia del teatro de la ciudad desde la comprensión de su ser caribe. En el que Muñoz pone en contexto una dramaturgia caribe que le proporciona a la comunidad teatral una especie de secuencia, una manera de *poiesis* en común en donde lo técnico se relaciona desde la composición del proceso de creación hasta la conciencia de un actor que toma el

entrenamiento como parte de una disciplina de trabajo hacia la creación y la construcción de poéticas propias.

Fue necesario conocer la biografía o historia de vida de Muñoz para conocer sus influencias artísticas y su experiencia profesional que dieron luces para comprender que en Cartagena y en el caribe colombiano vive uno de los personajes que ha incursionado en el campo de las artes escénicas y que dispone de una escuela que forma artistas del teatro que se interesan por comprender la creación como un elemento que se dinamiza desde la investigación constante en el *oficio de provocar el vacío*.

Es importante anotar que con la llegada de Muñoz y sus actores de Teatro a Cuestas y las determinaciones que tomaron, se dio un giro progresivo hacia la implementación de procesos de formación e investigación, que abrieron nuevos caminos y promovieron una diversidad de apuestas escénicas que ampliaron enormemente la implementación de elementos técnicos y nuevas sensibilidades artísticas que dieron como resultados experiencias estéticas que favorecieron distintos espacios de confluencias teatrales y la creación de un programa profesional que cumpliera con los requisitos y reglamentaciones académicas ante el Ministerio de Educación Nacional, a través de la acreditación y renovación de Registro Calificado.

BIBLIOGRAFÍA

ARAÚJO, A. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación. Cendeac, 2011.

ASENSIO P. Magdalena. (2009) El Mito En El Teatro Cubano Contemporáneo. Tesis Doctoral. Universidad de Málaga, 2009.

BARBA, Eugenio. A mis Espectadores. Notas de 40 años de Espectáculo, El Entrego (Asturias): Oris Teatro, 2004.

_____. Quemar la casa. Orígenes de un director. Una pluralidad de Dramaturgias. Traducción Ana Woolf. Primera Edición 2010. Editorial Artezblai S.L, Bilbao.

Bellas Arte como Historia de Cartagena, Primera Edición Bellas Artes como Historia de Cartagena. Fondo editorial Unibac, 2016.

CLANDININ, J., & CONNELLY, M. “Relatos de experiencia e investigación narrativa”, En Larrosa (Ed.) Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación. Barcelona, Laertes, 1995.

DANAN, Joseph. ¿Qué es la dramaturgia? Y otros ensayos, Traducción Víctor Viviescas. Título original: Qu'est-ce que la dramaturgie?, Primera edición. 2012. Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, México.

DE TORO, Fernando. Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena. Editorial Galerna, 1987.

DEBRAY. R. Introducción a la mediología. Editorial Paidós. Presses universitaires de France, Paris, 2000

DEL PINO, Arnaldo. *el crecimiento de Elsinor*. Diario de la Juventud Cubana. 1987.

DÍAZ Q. Jaime. Contraportada, Historia del Teatro en Cartagena de la Colonia a nuestros días, segunda edición. Fondo Editorial de la Institución Universitaria de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. 2010.

DOMÍNGUEZ, Facundo. La metáfora como operatoria en el cuerpo del performer en el teatro-danza. 2016.

DUBATTI, Jorge A. El teatro argentino de la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad. Arrabal, 2010, no 7.

_____. Introducción a los estudios teatrales: diez puntos de partida. Libros de Godot, 2011.

_____ Filosofía del Teatro: fundamentos y corolarios. Gestos, vol. 25, no 50. 2010

ECO, Umberto; DE LA IGLESIA, Rosario. La definición del arte. Planeta-Agostini, 1985.

FLYNN, T. El cuerpo en la escultura (Vol. 4). Ediciones AKAL. 2002.

GARCÍA A.E. “El actor, la Mascara y el Tiempo” Revista Tablas No.4 del 1987.

_____ “La Nueva Crítica Teatral cubana: Huellas de su formación” en Oliva César y Concepción Reverté (coords.) (1994). Pedagogía Teatral: Conceptos y Métodos. I Festival Iberoamericano de Teatro Cádiz. Universidad de Cádiz. 1996.

GENDE, Carlos Emilio. Teorías de la metáfora e interpretación: Examen de algunas consecuencias reduccionistas a partir del planteamiento. Signos filosóficos, 2002, no 8.

GIRALDO, E. La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia, de Marta Traba a Esfera Pública: seis momentos, veinte tesis, cinco críticos y diez publicaciones acerca de una ubicación cultural aplazada. 2008, p. 171. Moderno/contemporáneo: un debate de horizontes.

GONZALEZ L, Waldo. “Nuevos Oficiantes- un colectivo que extiende su proyección Laureada en Cuba y el Extranjero, a otras Tierras” en Periódico Gramma- Cultural. Cuba. 18 de noviembre de 1992.

GOURHAN, André Leroi. El gesto y la palabra. Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1971.

GROTOWSKI, Jerzy, Hacia un teatro Pobre, Trad. De Margo Glantz, Mexico, 1970.

GUASCH, Ana María. El cuerpo como lugar de prácticas artísticas en El arte último del Siglo XX. Del posminimalismo al multiculturalismo. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

HANS GEORG Gadamer. La Actualidad de lo bello. Barcelona: Paidós. 1991.

JOSE A. Sanchez. Dramaturgia en el Espacio Expandido. Archivo digital EL TIEMPO, 19 de junio 1999 <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-858125>

LAMUS OBREGÓN, Marina. *Teatros y públicos en la década*. Boletín cultural y Bibliográfico. Vol.45. – Núm 8. 79-80, Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia. 2011.

_____ Variedad teatral en los años noventa. Boletín Cultural y Bibliográfico, Vol. 36, núm. 50-51, 1999, archivo recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1527/1581

LAWSON, John Howard; Alonso, Alejandro. Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995.
MARCHÁN FIZ. Simón. La estética en la cultura moderna. Madrid. Ed. Alianza, 1987.

MATOSO, Elina. El cuerpo, territorio escénico. *Cuerpo - Metáfora- Máscara*, Paidós SAICF, 1992.

MORALES, Pedro. Triunfo de una Identidad y de una Ética. En: Tablas revista de artes escénicas N° 2, 1992.

MUÑOZ C, Ricardo. Nostalgias de escenario: trilogía de mis sombras en homenaje a tres edades del teatro cubano. Editorial Letras Cubanas, 1994

_____ Los Hilos de mi Alma, Malcom X. Primera edición Fondo Editorial Unibac. 2016.

_____ Hacia una Dramaturgia del Instante, de la acción dramática al performance, Tesis de Maestría. Universidad de Antioquia en convenio con la Unibac 2019.

PARADISO, Michele. Las Escuelas Nacionales de Arte de la Habana. Pasado, presente y futuro. Dipartimento di Architettura Università degli Studi di Firenze, con la parcial contribución financiera de la Embajada de Italia en La Habana, Cuba, 2016, p.39.
https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/las_escuelas_nacionales_de_arte_de_la_habana_michele_paradiso.pdf

PAVIS, P. Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología. Tomo I A-K Barcelona: Editorial Paidós Ibérica SA, 1998.

PRADA P. Jorge. Brecht y el teatro colombiano. Reflexiones sobre su Incidencia en el devenir de la praxis teatral en nuestro País. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 7 enero - diciembre 2013

PROAÑO L. & GEIROLA G. Antología de teatro latinoamericano 1950-2007 - Tomo 2. 2010.

ROBERT, Abirached. La crisis del personaje en el teatro moderno. Traducción de Borja Ortiz de Gondra, 1995.

SÁENZ, Pilar, Ortega y Gasset y su idea del teatro. AIH Centro Virtual. Cervantes 1989

SÁNCHEZ, José A. La escena moderna. Ediciones Akal, 1999. p.15

TABARES, Vivian Martínez. 1980-2005: pulso y razones de la escena cubana. Arrabal, 2010, no

Teatro Alas D' Cuba: Su Impronta en la Creación Teatral Bayamesa. Rev. Ciencias Sociales 144: 197-210 / 2014 (II), ISSN: 0482-5276. Departamento de Estudios Socioculturales de la Universidad de Granma, Cuba.

TOSCANO, Mario Cantú. La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, 2017, vol. 13, no 26.

TRANCÓN PÉREZ, Santiago. Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro. 2004.

VALIÑO C. Omar. Algunas Claves para una Dramaturgia Otra. La Obra de Ricardo Muñoz. En Tablas revista de artes escénicas No. 3-4 de 1995.

_____ Trazados en el agua. Para una geografía ideológica del teatro cubano de los 80-90. Anales de Literatura Hispanoamericana Vol. 31 p.83-115. 2002. https://www.wmf.org/sites/default/files/article/pdfs/las_escuelas_nacionales_de_arte_de_la_habana_michele_paradiso.pdf

VELOZA M, Viviana. “Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación” Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 2011.

ENTREVISTAS

ENTREVISTA, Ricardo Muñoz, Cartagena de indias, 4 de mayo 2018

_____ Cartagena de indias, 30 de mayo 2018

_____ Cartagena de indias, 9 de agosto 2018

_____ Cartagena de indias, 18 de agosto 2018

_____ Cartagena de indias, 17 de mayo de 2019

_____ Cartagena de indias, 27 de mayo 2019

_____ Cartagena de indias, 3 de agosto 2019

_____ Cartagena de indias, 19 de septiembre 2019

_____ Cartagena de indias, 30 de noviembre 2019

ENTREVISTA, Karina Barrios Marsiglia, Cartagena de Indias 2 de noviembre 2019

ENTREVISTA, Entrevista telefónica con Deiler Diaz Arzuaga, Cartagena de Indias noviembre 4 de 2019

ENTREVISTA, Jorge Nasir, Cartagena de Indias, 20 de noviembre de 2019

ENTREVISTA, Arnaldo Gutierrez, Cartagena de Indias, 10 de junio de 2019

ENTREVISTA, Ruby Marrugo, Cartagena de Indias 20 de diciembre de 2019

NOTAS DE PRENSA

DIARIO DE LA JUVENTUD CUBANA. (1989) Pág. 5, crecimiento de Elsinor por Amado Del Pino

PERIÓDICO GRAMMA- CULTURAL. Cuba 18 de noviembre de 1992.

PERIÓDICO EL COMERCIO DE ECUADOR septiembre de 1993

PERIODICO EL UNIVERSAL, entrevista. Publicado en la sección de Cultura el 20 de diciembre de 1994.

_____, Hoy teatro Claustro de Santo Domingo febrero de 2008

_____ Gustavo Tatis en su artículo *Muestra de teatro Hiervas Nuevas*, en Bellas Artes. Sociales 2C, Al día con la Cultura, 5 de diciembre de 1997.

_____, <https://www.eluniversal.com.co/cultural/ivan-gonzales-nuevo-director-del-teatro-adolfo-mejia-100389-CAEU185896>, 02 de diciembre de 2012

_____, <https://www.eluniversal.com.co/cartagena/toda-la-ciudad-debe-apropiarse-del-teatro-ivan-gonzalez-103609-KAEU189461>, 30 de enero de 2013

PERIÓDICO DE CARTAGENA, entrevista realizada por Gustavo Tatis. Publicado en la sección de cultura 10 de junio de 1995

_____. Urdir el Sueño, por Martín Salas 1995.

REVISTA- SEPARATA. Artículo Un Ayer y un Hoy por Jaime 1995

_____ Artículo “Mi Reto” por Ivan González, 1995.

TABLAS REVISTA DE ARTES ESCÉNICAS. Cuba N° 4 octubre- diciembre de 1987.

TABLAS REVISTA DE ARTES ESCÉNICAS. Cuba N° 2 de 1992.

<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/relato-escenico-actuates-articulo-507276>, actrices Ruby Marrugo y Geraldine Gells, 2014