

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

Santiago García
Un loco profundis
(1928 - 2020)

"... Si la gente tiene opción de no hacer teatro,
sino hacer una cosa más útil, la haga..."

BOLETÍN
De Puertas abiertas
Nº 11 – marzo 2020
Boletín de la Corporación Academia de Teatro de Antioquia
Boletín digital.

Director-Editor:
Henry Díaz Vargas

Consejo editorial:
Henry Díaz Vargas
Felipe Restrepo David
José Assad
Rodrigo Rodríguez
Fernando Vidal
Octavio Castro Bedoya

Columnistas:
Editorial – Henry Díaz Vargas
Rutas paralelas – Felipe Restrepo David
Todos los días teatro – Leoyán Ramírez Correa
Lector-espectador – Ben Hur Carmona
Motivos de creación - Entrevistas – Henry Amariles Mejía
Invitado – José Assad Cuéllar

Portada: Fotomontaje Paulo Díaz Pizza.

Diagramación y Diseño: Paulo Díaz Pizza & Diseño y Empaque

Fotografías: Archivo de la Academia de Teatro, Teatro Ditirambo, Cortesías e internet

Los derechos de los trabajos publicados en este sitio corresponden a sus respectivos autores y son publicados aquí con el consentimiento de los mismos. A su vez, todos los textos reflejan, única y exclusivamente, las opiniones de sus autores. Se prohíbe la reproducción total o parcial en cualquier medio (impreso o electrónico) de las fotos, textos y archivos incluidos en este sitio virtual sin autorización previa. En caso de interés en una autorización para reproducir, distribuir, comunicar, almacenar o utilizar en cualquier forma los contenidos que aparecen en esta revista, debe dirigirse a la siguiente dirección de correo electrónico: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com.

La distribución del Boletín es completamente gratuita. Quien se quiera suscribir puede hacerlo en nuestras direcciones.

www.academiadeteatrodeantioquia.com
Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com
Celular: 3137334628
Medellín - Colombia

CONTENIDO

OPINIÓN:

Pag

- 4** **Editorial**, Henry Díaz Vargas: La cuarentena, en principio...
- 6** **Rutas paralelas**, Felipe Restrepo David: Lucrecia Borgia era hombre.
- 10** **Invitado**, José Assad Cuéllar: El camino de Santiago García.
- 12** **Motivos de creación**, Henry Amariles. **Entrevista a**: Rodrigo Rodríguez.
- 21** **Todos los días teatro**, Leoyán Ramírez: Lectura crítica en teatro.

BOTICA TEATRAL:

- 24** **Mensaje del día del Teatro**: Bolefín, de Puertas abiertas: Entendimiento.
- 25** **Entrevista a Santiago García**: Santiago García Un loco profundis.
- 32** **Reseña del libro**: Escuelas de dramaturgia de Antioquia. Presentación.
- 36** **Reseña del libro**: Teatro das origens. Prefacio.
- 37** **Reseña del libro**: Festival Nacional de Danza Folclórica.

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO:

- 39** **Texto**: Al filo de la culpa, de Carlos Mario Pimienta Porras.



Editorial

LA CUARENTENA, EN PRINCIPIO

Escribo este editorial, por llamarlo de alguna manera, sentado en mi estudio, como si nada, pero metido en mi propio tiempo y jugado de incertidumbres. Se siente un silencio nefasto por fuera y una tronera macabra por dentro de uno mismo. Y con un miedo tan extraño que ya no parece miedo sino un fantasma que lo persigue a uno a todas partes y mutando en múltiples formas y en todos los tiempos. En este país, como un miedo en la sangre, genético, que no se sabe de dónde viene ni para donde va, ni cuánto va a durar y que no se acaba si uno se muere. Tenemos un miedo heredado.

Estamos en cuarentena este marzo de 2020 por cuenta del Coravid 19. Terror en la tierra. Tema donde está en juego la humanidad entera por la estupidez y engendro de la condición humana. De todos los tiempos ha sido este propósito insensato. Ya los dioses de la maldad y la bondad están identificados de cabo a rabo y se les conoce su sigla bancaria y su sistema económico por encima de cualquier principio humanista. Afán ambicioso de poder, ambición desmedida de riqueza y dominio sobre el hombre mismo. Irracionalidad total. Locura sin límites ni geografías. Guerra biológica sin que la gente se dé cuenta por las buenas, hay que entenderlo a las malas, que quieren acabar con parte de la raza humana. El hombre no se ha superado a sí mismo. Tanto luchar por prolongar la existencia y ahora los mayores de edad "consumen", "gastan demasiado" y no generan riqueza, hay que salir de ellos. Después de haber usufructuado de sus ahorros en vida laboral ahora se los quieren arrebatar sin consideración alguna. En la intimidad es una lástima entenderlo y considerarlo.

Y pensar que la tierra, nuestro planeta, esta diminuta y casi invisible punta del alfiler en el firmamento, solo somos una gota ínfima de agua de los océanos de esta hermosa pero miserable tierra, habitada por el autodenominado y egoísta homo sapiens. Somos un infinitesimal puntito azul en el multiverso sideral. El flamante globo terráqueo no es más que la insignificancia de un grano de arena en las playas de la tierra para poner un límite a mi entendimiento que no da para más sobre la inmensidad del infinito... Ahí estamos habitando, creyéndonos los amos y señores durante un tiempo de existencia de vida, tan ínfimo en los tiempos cósmicos, que terminamos siendo el principio de la nada. Y a eso llamamos vida como si fuera la gran cosa en el espacio y el tiempo del polvo astral.

Sin embargo, y en la propia dimensión de nuestra pequeñez, en estos tiempos nefastos de los terrícolas, nos encontramos, sentados, pensando, escribiendo... Metidos en nuestro propio tiempo, en el mío, esperando que lo letal creado en un laboratorio no nos alcance y nos

muramos por falta de atención por la escasez de servicios de salud. El hombre tiene un entretenimiento y una cadena atada a su condición, mientras le llega la muerte y es el trabajo. Trabaja para vivir bien. Oprime y explota a los demás para vivir bien. Y también mata a los demás para vivir bien. Y muere como ser viviente y se descompone como los demás, se vuelve polvo del olvido y ya. Y así... Y en vida tiene momentos de lucidez para inventar otros juegos que le conciernen para paliar su angustia de existir. Juega a ser creador. Prepotencia total... Solo un juego, un juego vital, se mira así mismo, pero en los demás.

Se inventó el teatro. Primero se imaginó dioses hacedores del bien y del mal, se aburrió, se independizó de ellos y se miró a sí mismo y comenzó a jugar. A reflejarse a sí mismo para tratar de encontrarse en su propia e idiota pequeñez y voluntad de la crueldad. Y a fe que lo logró. Y encontró en sí mismo riquezas inigualables: ambición, violencia, mentira, engaño y autoridad, la desobediencia y el miedo. La muerte. Y con el tiempo los dioses siguieron ahí, siendo utilizados por unos pocos como amparo a la ignorancia de todos los demás. El hombre encontró en sí mismo el botín preciado: el bien y el mal, conjugados en tiempos salidos de todos los rincones del alma. Como un laboratorio universal de la combinación de las pasiones. Y puestos estos elementos en elementales sitios de la cotidianidad y por ella misma olvidados.

En medio de la pandemia, en el ojo del huracán silencioso y letal le abrimos campo en el horizonte a la esperanza, una vez más. Y toda mi conciencia siente cómo mi pueblo es carne desgarrada por los picos de los carroñeros del gobierno de este país. Parece que no bastara con embrutecer y enfrentar entre sí a nuestra juventud con guerras inventadas, esclavizar mediante promesas infantiles de felicidad en papel moneda inalcanzable en la vida de los hombres y las mujeres, para luego señalarlos como "viejos que consumen y no producen" sino que se roban el poco producto acumulado, de esas vidas explotadas y oprimidas hasta sin darse cuenta toda su vida. Sin contar con los que nunca tienen un contrato fijo ni una posibilidad de empleo para un mínimo de vida digna.

Este desastre pavoroso pasará y también hay asuntos pendientes, la humanidad tiene cuentas que pasarse a sí misma. La educación, la ciencia, la salud, el arte, la creación y la producción estarán por encima de la economía capitalista y la política de alcantarilla manejada por la mafia. Será un nuevo y consciente principio en la cultura de los pueblos. Y a fe que se pasarán porque el mundo ya no será el mismo. El ecosistema resurgirá. El rumbo va a ser otro y ahí es cuando el arte y el teatro como espejo del alma del hombre volverá a cumplir su función incomparable. Sin ser distinto en su condición, pero con seguridad, contendrá la nueva esencia más profunda con su ser y sus costumbres nativas. El hombre tiene que mirarse de nuevo y con nuevos principios de relación y de condición humana para desarrollar su nueva conciencia y tal vez construya un mundo mejor para el hombre mismo en condiciones de igualdad y pueda haber riqueza interior. Es decir, entender que lo importante es el ser humano y pueda seguir jugando, a veces, consigo mismo en el teatro. Eso pienso aquí sentado tecleando desde el temor a la esquiva razón...



Felipe Restrepo David

Rutas Paralelas

LUCRECIA BORGIA ERA UN HOMBRE



En 1855, en el único teatro que había en Medellín, Teatro Principal, se llevó a cabo una representación que cambiaría la historia de la actuación teatral colombiana. El público vio nacer en escena a uno de los mejores actores del siglo XIX. Se trataba de un jovencito de diecisiete años que encarnó el personaje de María Tudor, de la obra homónima de Víctor Hugo.



María Tudor. Foto: Painterest.com

Las ovaciones para el nuevo actor de la compañía de José Froilán, una de las aclamadas por aquellos días, no se hicieron esperar. Las críticas y opiniones de los expertos y aficionados reconocieron en él a una promesa, no solo del histrionismo o sino de la más alta interpretación. Todos hablaban de él en los corrillos, sin embargo, nadie sabía su origen y mucho menos su pasado.

Años después, en el papel de Lucrecia Borgia, también del dramaturgo francés, él realizaría la mayor y más celebrada actuación de su carrera artística. Fue tanta la destreza de su genio en el escenario que, más que un actor, fue considerado un creador. Empero, otras de sus memorables interpretaciones fueron: como Marion Delorme, en Catalina Howard de Alejandro Dumas; como Tisbe, en Angelo, tirano de Padua de Víctor Hugo; como Simona en Don Frutos y Marcela, ambas de Manuel Breton de los Herreros.



Lucrecia Borgia. Foto: Painterest.com

Su presencia escénica era tan poderosa que nadie podía evitar que su atención se concentrara en él, a pesar de las buenas actuaciones de los otros, entre ellas la de su director, José Froilán, uno de los intérpretes más inteligentes del teatro colombiano de la primera mitad del siglo XIX.

Cuentan aquellos que lo vieron actuar que sus ojos eran el centro de la escena. Con ellos lo decía todo; su juego era tan expresivo y sutil que bastaba con mirarlos para develar el sentimiento del personaje interpretado y, aún más, su pensamiento. Y que el movimiento de sus manos y caderas eran un encanto, tan cadencioso y ligero como la más elegante de las mujeres.

Hasta que en Antioquia las mujeres pudieron montarse en las tablas a finales de la década de 1850 aquel jovencito fue considerado algo así como "la actriz mayor" del teatro antioqueño. Incluso, muchos años después de su desaparición del escenario, se continuaba comparando la superioridad de sus caracterizaciones femeninas con las de las mujeres.

En 1859, Susana Tirado fue la primera que logró incluirse en un montaje escénico. Ella tuvo de inmediato el apoyo del público y de la crítica, que veía en este hecho el mayor triunfo del teatro regional. Se había ganado una larga batalla en contra de los prejuicios eclesiásticos y gubernamentales, que consideraban que la decencia y el respeto de la mujer se fundamentaban en su encierro, limitada a su hogar, y en la casi nula y silenciosa participación de los eventos públicos.

Pero esto en cuanto a las antioqueñas, ya que si, por fortuna, llegaba a la ciudad una compañía extranjera a presentarse en patios, calles o teatros, e incluía a una mujer en algún papel, por mínimo que fuera, era aceptada en público, pero tachada de prostituta en privado; sin importar que fuera la hermana o la esposa del director, como ocurría en casi todos los casos.

Dos de los críticos de teatro más influyentes de entonces contaban entre los más fieles aficionados de aquel jovencito: Emiro Kastos (seudónimo de Juan de Dios Restrepo) y Eladio Gónima. Ambos comentaban, especialmente, la manera cómo él podía encarnar cualquier personaje femenino, hasta desaparecer por completo casi todos los rasgos de su masculinidad. Muchas veces sucedió que, al terminar la función, hombres entusiastas le gritaban piropos y propuestas de matrimonio, unos en broma y otros en serio. Y vaya su asombro cuando descubrían, por ejemplo, que Lucrecia Borgia era un hombre.

La información que nos ha quedado sobre el movimiento teatral antioqueño del siglo XIX es precaria. La historia de esta expresión artística no es tan amplia y diversa como podría creerse. Este siglo es, en su mayoría, el recuento de las compañías artísticas extranjeras que visitaban a Medellín, y de las pocas locales que se fundaban y desaparecían tempranamente; compañías de zarzuela, opera y música, más que de teatro.

Además, las visitas de estas compañías no eran constantes, como en Bogotá, debido a los altos costos del arrendamiento de los espacios, que ni siquiera una temporada de lleno total alcanzaba para pagarlos. Y el apoyo para los artistas y compañías locales, cuando lo había, era escaso. Una de las razones fundamentales era que, como hoy, se creía que el teatro era un pasatiempo inoficioso, más bien denigrante; a pesar de que se tenía noticia de Luis Vargas Tejada, el joven dramaturgo bogotano que se convertiría en la máxima expresión teatral colombiana del siglo XIX, con su obra *Las convulsiones*, que llegó a representarse en todos los escenarios del país, incluido Medellín.

El más enconado enemigo del desarrollo teatral en Antioquia durante el siglo XIX fue la moral "paisa", fundamentada en la religión y la política, cristiana y conservadora. La censura radical existía, aunque disfrazada de diplomacia. Cuando una obra atentaba contra las buenas costumbres, que eran las tradicionales, se despreciaba y vapuleaba. En *Historia del teatro de Medellín*, dice Eladio Gónima lamentándose de esta situación: "La poca tolerancia es la causa primordial de que no tengamos un teatro permanente de hijos de Antioquia". Bueno, también se decía entre líneas, que al antioqueño le gustaba más la "platica" y el "aguardiente" que el teatro.

En todo caso, volviendo a nuestro actor, para lograr semejante transformación, la naturaleza

había dotado a este camaleónico y prodigioso joven de una delicada y nítida voz, de un rostro delgado y bello, así como de la ausencia total de barba. Su estatura era baja, pero poseía un cuerpo proporcionado. Las mujeres admiraban la pulcritud y perfección de sus vestidos y, ante todo, la capacidad que tenía para maquillarse él mismo, con todos los retoques y líneas de la moda francesa a la sazón.

Cuenta Gónima, que lo conoció muy de cerca, que él preparaba sus personajes frente a un espejo, en absoluta soledad. Aquel admirable juego de su mirada fue perfeccionándolo cada vez más con este ejercicio continuo. Además, aprendía los parlamentos con una facilidad hasta misteriosa. Aunque le interesaba más la actuación del cuerpo: las miradas, los gestos, los movimientos, incluso los susurros y los silencios, que el parlamento propiamente dicho. Esta propuesta suya de enfatizar la actuación teatral no solo en la palabra sino el cuerpo, pronto se hizo notar, y más en un pueblo tan dado a la representación "llorona y altisonante", como decía Gónima. Con su llegada al escenario, la idea tradicional de que el teatro era simple verbosidad cambió poco a poco.

El público además de asistir a escuchar textos, como era común, también lo hacía para ver las imágenes y las acciones recreadas por el talentoso actor. Así, se empezó a escuchar con los ojos y a ver con los oídos. Mirarlo era contemplar un despliegue de capacidades nunca antes vistas. Sin embargo, decían las malas y envidiosas lenguas que, cuando su juventud lo abandonara, su talento desaparecería.

Y a veces esas malas lenguas, por la fuerza de sus palabras o porque inevitablemente tienen razón, dan en el blanco. Ocurrió que, a sus veinticuatro años, aquel prodigioso actor quiso representar, por primera vez, a un hombre, en el papel principal de galán. Uno de los motivos era que su voz había empezado a cambiar con notoriedad. Pero en los ensayos las cosas no funcionaban. Y tuvo una fuerte discusión con el director de la compañía, porque este pensaba que había muchos puntos de su actuación por mejorar. El caso fue que no llegaron a un acuerdo y la compañía se disolvió con el retiro de su mejor y más brillante actor. La separación fue irrevocable, ya fuera por soberbia o por la dignidad de la derrota. Cada uno tomó rumbos diferentes.

Tiempo después, José Froilán intentó reunir a la compañía, pero no tuvo éxito. Entonces marchó a Bogotá para ocupar un puesto de senador, ya que la política era la segunda de sus pasiones. Poco después de su posesión tuvo que hacer un viaje a Cúcuta el 31 de agosto de 1867, para encargarse de la administración de aduanas. Y mientras descansaba en Chiquinquirá alrededor de las dos de la tarde, sintió que la sombra de su joven actor lo llamaba una y otra vez. De inmediato escribió a Medellín preguntando por él.

Y Eladio Gónima, amigo personal suyo, le respondió días después contándole que él había muerto en El Retiro, repentinamente, ese mismo día a la misma hora. Las causas de su muerte no quedaron claras y, al menos en público, nadie se atrevió a especular. Cierta aire de misticismo rodeó aquel hecho.

Se dice que la esencia del teatro son sus actores. Que es un arte para ellos, y que lo demás está subordinado. Pero el oficio de la actuación, a diferencia del oficio de la dramaturgia, no puede sobrevivir sin su intérprete. Cuando un actor muere, todo su arte muere con él. Lo poco que queda permanece en la memoria del público o de sus discípulos. En la memoria que, al decir de Borges, es una de las formas del olvido.

Hoy en día sabemos de Sófocles y de su desgraciada Antígona, de Aristófanes y de su astuta Lisístrata, de Shakespeare y de su escéptico Hamlet, de Molière y de su taimado Tartufo; pero es imposible llegar a saber de los actores que, por primera vez, dieron vida a estos personajes, llenándolos de sentido y de sangre.

Aunque la dramaturgia perdure, casi siempre incólume, la esencia del teatro se nos escapa como el viento. Solo podemos presenciarla en el momento mismo de su vida, o sea, de la representación. Pues estos, y no otros, son su tiempo y su espacio vital. La escena no existe ni antes ni después, ocurre frente a nosotros, en una secuencia inexorable. En esta condición efímera radica su más grande poder y su más lamentable limitación. Es seguro que en Antioquia y en Colombia ha habido admirables y talentosos actores, así como directores, coreógrafos y escenógrafos. Sobre algunos de ellos hemos escuchado, otros los hemos visto, pero de los demás ni siquiera tenemos un rastro.

Si algo sabemos de este joven actor que representaba a los personajes femeninos mejor que las mujeres mismas, es gracias a los cronistas y críticos que, en sus escritos, trataron de testimoniar y comprender, aunque fuera un pálido reflejo de la esencia, lo que su arte representó para su tiempo y para el desarrollo y consolidación del teatro antioqueño. Un teatro que, muchas décadas después, habría de enfrentar irremediables derrotas, pero también habría de alcanzar imperecederas conquistas

El nombre del que una vez representó a Lucrecia Borgia es Jorge Jaramillo, y pasado un siglo y medio ya muy poco se sabe de él. LUCRECIA BORGIA ERA UN HOMBRE



DEMOLIDO TEATRO JUNÍN EN DONDE EL ACTOR JORGE JARAMILLO NO ALCANZÓ A PRESENTARSE. FOTO: B.P.P.

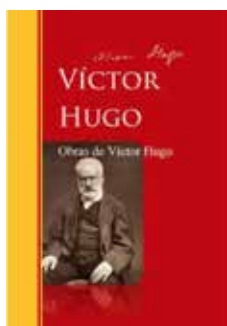


Foto:Pinterest.com

* Felipe (Chigorodó, Ant. 1982) es Doctor en Humanidades, Universidad EAFIT, 2019; Magister en Letras, Universidad de São Paulo, 2013; Filósofo, Universidad de Antioquia, 2008. Autor. Ensayista. Editor. Premios: Metropolitano de ensayo y Memoria de ensayo UdeA. Última publicación: Alexander Von Humboldt: Homenaje. 2019.



José Assad Cuéllar

Ventana al vacío

EL CAMINO DE SANTIAGO GARCÍA



Santiago García (1928-2020), el querido parroquiano del barrio La candelaria de Bogotá.
Fot. Cortesía.

Santiago García, el reinventor empedernido del teatro, con su presencia jovial y carismáticamente familiar cargada de humor espontáneo y repentista, como si se tratase de un querido parroquiano del barrio bogotano La Candelaria ya no habita en el vecindario como cualquier mortal.

Ahora, siguiendo las huellas de su propia inventiva, en adelante rondará con su presencia, en el universo de la memoria colectiva del gran teatro del mundo que intuyó el delirante Calderón de la Barca.

Allí, en ese nuevo escenario, perdurará en el imaginario de las generaciones venideras, como un ejemplo de laboriosidad creativa forjada desde el círculo más cercano de co-creadores del Teatro La Candelaria, que sin buscarlo, trascendieron distancias y barreras culturales, hasta llegar a latitudes lejanas en donde actores de tablas distantes, junto con dramaturgos, directores, públicos e investigadores, vieron en ese ejemplo, la inspiración para explorar desde sus propias maneras, sus particulares realidades a través del arte del teatro.

Estas ocurrencias imaginativas, resultado de investigaciones exhaustivas a la luz de la práctica de la creación colectiva marcaron el derrotero de un teatro posible construido desde la práctica grupal.

Dramaturgia escénica deleitosa y a la vez profundamente reflexiva. Teatro por excelencia del divertimento, como convergencia entre el intelecto y el impulso creativo; eso sí, irreconciliable con el denominado teatro del entretenimiento y profundamente comprometido con las problemáticas que el colectivo identificaba como punto de partida para sus investigaciones-creaciones.

Santiago García, investigador, formador, actor, dramaturgo y director, pero también el más mortal de los vecinos; peatón de barrio, cliente de la tienda de la esquina y conversador de acera, ante todo, siempre fue un ciudadano de a pie, que le rehuyó a la reverencia y que sin quererlo ni pretenderlo trascendió su entorno para legarnos su aporte y vocación obstinada al dispendioso y gozoso oficio del teatro, del teatrero, a pesar de su empeño de pasar desapercibido y lo más alejado posible de las veleidades de la farándula, de las reverencias y de cultos a la personalidad.

Bien lo expresó con su humor mordaz en la ceremonia en que se le entregó el reconocimiento del Instituto Internacional del Teatro como Embajador Mundial del Teatro: _Les prometo ser un muy mal embajador del teatro.

Vaya maestro de maestros, que no pudo cumplir con esta promesa muy a su pesar.

Santiago García, ahora detrás de bambalinas nos reta a darle continuidad al teatro de lo posible, de lo inusitado, el teatro de la esperanza, aún en los tiempos más difíciles.

Pedirle que perdurara para ser testigo proactivo del desconcierto en que ahora vivimos ya era pedirle demasiado a un hombre que nunca le sacó el cuerpo a buscarle respuestas a las problemáticas más sentidas de la sociedad de la cual hizo parte.

El camino de Santiago García nos conduce a reinventarnos el teatro cuantas veces sea necesario para repensarnos como sociedad; solo trasegándolo podremos decir que el teatro pervive por encima de sus protagonistas del momento y nos alumbrara siempre desde la ficción, la posibilidad de ponernos en marcha cada día con los pies bien firmes sobre la tierra para seguir hacia adelante.



*José Assad Cuéllar, Bogotá, es Magister en Escrituras Creativas –UN de Colombia-. Especialista en Dirección Escénica –RESAD- Madrid, España. Maestro en Arte Dramático ENAD, de Bogotá. Dramaturgia Eitalc: La Habana. Miembro de ITI. Dramaturgo, guionista, traductor, director y docente. Miembro del Consejo editorial del Boletín de Puertas abiertas, Maestro de Dramaturgia en el espejo, y actual docente de planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.



Henry Amantes Mejía

Motivos de Creación



RODRIGO RODRÍGUEZ, LA BELIGERANCIA DE LO MESTIZO Y LO POPULAR PUESTA EN EL ESCENARIO.



Rodrigo Rodríguez, dramaturgo y director de Ditirambo Teatro de Bogotá.
Foto cortesía.

Dice que "Casi que empecé haciendo cine, antes que teatro", en medio de una tranquila sonrisa que contiene, al recordar uno de sus primeros papeles importantes, de esos que lo marcan gratamente como actor, en el cortometraje "Debe haber, pero no hay", dirigido por Camila Loboguerrero (1980), con la cámara de Sergio Cabrera y con Sebastián Ospina como compañero de set.

Ya en 1983, siendo estudiante de la Escuela Superior de Teatro Luis Enrique Osorio, conoce a Jairo Aníbal Niño, quien además de ser el director de la escuela impartía la cátedra de dramaturgia y con el tiempo se convierte en uno de sus maestros más importantes: "Fue extraordinario tener con él prácticamente clases personalizadas, porque los grupos eran pequeños".

De Jairo Aníbal bebe su filosofía de trabajo a partir de la conciencia social y de la importancia de tener posición política frente a las actividades del quehacer de la gente de teatro y su relación con el mundo, con la sociedad. "Esto fue para mí como un despertar en muchos sentidos".

El autor de *El Monte calvo* fue para Rodrigo una persona que trabajaba desde la pedagogía, no desde el amedrentamiento de los estudiantes, para que la gente le cogiera amor a la escena y que fuera justamente por ese trabajo místico que emprendiera su labor teatral.

Desde la dramaturgia de su maestro resalta que en sus obras trabaja siempre desde el punto de vista de la víctima. En alguna ocasión le pregunta acerca de un personaje que tenía en un ejercicio de escritura: "Maestro estoy escribiendo una escena y resulta que mi personaje es un cajero de un banco y la imagen que yo tengo es que el tipo llega a su cubículo volando. Resulta que le leí la escena a un par de compañeros del grupo de teatro y les pareció muy inverosímil que eso ocurriera.

Pero es la imagen que tengo de este cajero, padre de familia, y que tiene una cualidad que obviamente se sale de lo cotidiano. Y le expliqué la escena. Y él me dice: "Dile a tus compañeros que tú sabes que los cajeros de banco no vuelan, pero no te preocupes. Diles también que en tu obra sí... Una de las tantas lecciones y cuando uno se pone a pensar en el trasfondo que tiene esto es como que le dijeran a Fernando Botero que las personas no son así de gordas. Ese tipo de consejos es lo que hace que uno vaya encontrando su propio camino, su propia manera de contar, de comunicarse".

Sus primeros grupos fueron el Taller Formativo Teatral, el Colectivo La Célula, el Teatro Alesia, el grupo de Teatro del Sena, La Gangarilla. Empezó en el bachillerato, desde cuarto, quinto, sexto –hoy noveno, décimo y once-, y primeros semestres de la universidad. En esos tiempos "Yo tenía deseos de hacer de todo, de devorar la escena. Quería actuar, dirigir, escribir. Fueron experiencias maravillosas".

En 1988 funda Teatro Ditirambo, grupo con que ha montado 47 obras y con el que ha obtenido los siguientes premios por su labor como dramaturgo: Premio Nacional de Dramaturgia (1996) y Beca Nacional de Creación Colcultura (1997) (*El Montallantas*), Beca Nacional de Creación (*La Casa de enfrente*, 2001), Premio Innovación Artística (*La galleria de todos los santos*, 2006), Festival Otoño Azul y Festival Iberoamericano de Teatro "Cumbre de las Américas" (*Ni mierda pal perro*, Mar de Plata, 2008), (Beca de Creación Ministerio de Cultura y Premio Hispanoamericano de Dramaturgia Banco Interamericano de Desarrollo (*Pequeñas traiciones*, 2012), Premio de Dramaturgia Ministerio de Cultura (Comedia páfida, 2012), Beca de Dramaturgia Ministerio de Cultura (*Colombianopitecus Circenses*, 2013), Segundo Premio Distrital de Dramaturgia del Instituto Distrital de las Artes IDARTES (*La caída de la pantera*, 2014), Ganadora de Circulación Nacional e Internacional (*Aire de pólvora*, 2015).

Si miramos esta trayectoria, parece increíble que Ditirambo haya surgido a partir de una crisis. Y como es este grupo con el cual Rodríguez empieza a vivir, soñar, respirar y vivir las 24 horas del día por y en función del teatro, es en este punto de la historia que le damos la palabra, para conocer de primera mano algunas de sus preocupaciones, hallazgos, recuerdos y constantes, en torno a las tablas.

Su hablar es pausado y emotivo sin ínfulas de estrella. Con una extraña capacidad de escucha que se traduce en una infinita paciencia por descifrar lo que el otro le dice o espera de él. Además, con total disposición para atender a este absoluto desconocido, del que jamás había tenido noticia...

¿Qué coyuntura le da vida a Ditirambo?

En eso tuvo mucho que ver la primera llegada del Odín a Bogotá, al Teatro La Candelaria. El Maestro Eugenio Barba y su equipo maravilloso traían a *Anabasis* y *Cenizas*, de Brecht. El Odín estaba en la Cinemateca Distrital presentando documentales de su trabajo, de su praxis creativa, de los ensayos, las improvisaciones, su metodología de trabajo.

Se expandía el equipo y cada actor iba a una universidad a hacer talleres. En ese entonces, estaba en La Universidad Distrital y recuerdo que, en la mañana a un actor español, Toni Cots, le correspondió nuestra universidad. En la tarde el Maestro Barba dictaba otro taller. Y en la noche era la temporada y podía uno verlos. Cada actor era un líder y era un grupo a la vez.

Cada actor era músico, cantante, políglotas (sonríe, sorprendido), de unas cualidades técnicas impresionantes. Esa experiencia de verlos trabajar en espacio abierto, en sala, la música... Es decir, actores de ese tipo... Pues yo quedé absolutamente descreído. Y dije: Así es que se hace el teatro. Así debe ser el teatro. Me pareció que era como...Hacia dónde apuntar. Y me motivó mucho el conocer...Y bueno, ya después cuando Barba, que ha venido varias veces a Colombia, obviamente acompañar ese proceso porque su propuesta, su entrenamiento tiene una integralidad inmensa. Ya uno toma lo que le sirve para su realidad latinoamericana.

¿Es ahí que surge el Teatro Popular Mestizo y Analógico?

Ahí empieza uno como a reforzar y a entender lo que hace, lo que esos grandes maestros han hecho: Su ejemplo, sus textos, sus obras hacen que en ese momento nosotros, por la necesidad y la carencia de recursos éramos, y en muchas ocasiones seguimos siendo analógicos, en el sentido de la necesidad. Si usted no tiene para trabajar sino una silla, una mesa, un tanque, una caneca, un palo

de escoba pues con eso se hace una obra completa, nos toca adaptarlo, volverlo un barco, una misa, una tumba.

No hay recursos para grandes escenografías...

Y muchas veces esa carencia potenciaba la imaginación. Le encontrábamos multusos, mucha polisemia a los objetos más sencillos. Fuimos entendiendo que la analogía era determinante porque la carencia era propia de nuestra realidad de creación. La carencia de recursos técnicos, pero sobretodo, económicos, que poco a poco hemos ido mejorando en ese sentido.

El tema de lo popular también viene no solo del estrato socioeconómico del que uno proviene, de su formación en la universidad pública y de lo que quiere hablar en las obras, de lo que he venido hablando en treinta y pico de años de creación. Y claro, cabe hablar de la desigualdad social, del problema de la tierra, del narcotráfico, el sistema de salud. Bueno, todos esos temas han sido telones de fondo de muchas de mis obras.

Así que, en ese sentido de lo popular no he buscado cobertura, porque eso en teatro resulta muy difícil, eso tal vez lo pueda hacer la televisión. En teatro por mucho que uno haga función de una obra como "*Gilaldo Samps*", que tiene más de mil funciones o *Ni mierda pal perro* más de 600, más otras obras que tienen muchas, muchas, muchas funciones y temporadas. Pero aun así no la ven millones de personas, porque es teatro.

Obra: Ni mierda Pal perro
Un clásico del teatro colombiano



Gilma Tocarruncho interpretada por la magistral actriz Margarita Rosa Gallardo.
Autor y director Rodrigo Rodríguez Fot. Teatro Ditirambo.

Sin embargo, en lo popular hay una poesía que va más allá de lo populachero y comercial de forma unívoca y directa. La sabiduría popular, la poética popular, en sí tiene un sentido, un valor, un conocimiento, una tradición muy grande.

Un poco lo que hace Jorge Velosa, con los Carrangueros...

Claro. Velosa es un poeta, es un juglar popular que tiene un trasfondo social, tiene una identidad, poética, una variedad técnica impresionante. Es toda una filosofía de trabajo, de sentir, de diversión, de rumba, de respeto por los mayores, por el dolor...Entendido eso como popular y no como entienden hoy en día a la música popular, como algo más simplista, populachero, de mal gusto; asumiendo que el público es ignorante, se le puede dar cualquier cosa y que es fácilmente manipulable.

Los estudiantes, los jóvenes, el pueblo en general han cambiado muchísimo. Las formas de comunicación, la tecnología, ha cambiado esa vieja concepción.

El tema de lo mestizo, en la propuesta nuestra, en esto que ya se volvió una metodología de trabajo, tiene que ver es en el cruce de saberes. Yo en esa época estudiaba biología. La terminé, nunca ejercí. A la par que el arte escénico la estaba estudiando, pero me quedaron elementos ahí. Yo decía: Es perfectamente posible hacer un mestizaje de saberes. Es decir, asociar teatro y política, teatro y filosofía, teatro y ciencia, teatro y economía, teatro y matemáticas... Aparear para crear.

Así, poco a poco se ha ido construyendo esta metodología que hace Ditirambo que se llama Teatro Popular, Mestizo y Analógico.

De alguna manera es como una reelaboración de esos postulados propios del teatro de los 60 y los 70, que aquí en Latinoamérica fue muy orientado hacia lo político, pero revistiéndolo con la preocupación por lo estético, que en esos años muchos grupos se centraron más en la pancarta, en la agitación política.

Tiene elementos de ahí, pero sin embargo yo creo que se perdió la beligerancia. La beligerancia se volvió redes sociales. Es buscar el cambio desde la comodidad del celular, con excepción del último año, que ha sido de movilización de la gente. Cosa que me parece muy importante. Pero más allá de los cambios éstos implican votar bien. Los cambios implican que casi el 80% de personas se abstienen. Si esas personas que no votan votaran bien no tendríamos el congreso ni los dirigentes que tenemos.

Es fundamental educar o motivar esa apatía porque ahí está el cambio. El asunto es que es muy complejo, muy difícil, a largo plazo. Hoy se perdió esa beligerancia porque el dinero se volvió todo y ha querido volver mercancía al arte, volverlo naranja, comercio, con la filosofía de que todo el mundo tiene un precio y compro a cualquiera. Y resulta que el arte lo que nos enseña es dignidad, no la fiebre del dinero.

Uno cuando uno tiene dinero hace teatro y cuando no hace más teatro, para ser feliz, para pasarla rico, para divertirse. No obra el dinero de manera tan fuerte como en otras actividades. Por lo menos en el caso nuestro. Necesitamos recursos, obviamente, para funcionar. Pero primero la persona, primero el ser humano, el convivio. Tratamos de que la cosa sea así. No es fácil por supuesto, porque en una sociedad donde el ser humano se vuelve mercancía, es un consumidor, se ve muy amenazado. Pero a la vez el arte, la creación, son lo mejor que puede tener la persona para desarrollar su vida, para crecer, para divertirse. ¿Qué haríamos sin música, sino hubiese posibilidades de bailar...? La vida sin arte sería un mundo aburrido, laboral, trabajo simplemente para comer y dormir. Esa ha sido como nuestra preocupación y nuestro interés.

Uno podría sintetizar su quehacer teatral en tres frentes: actuación, dirección y dramaturgia ¿Cómo fue encontrándose con esas tres facetas?

Ya lo decía, en mis inicios tuve una participación como actor en una película de Camila Loboguerrero, pero ya a partir de la lectura de la novela *La familia de Pascual Duarte* siento esa necesidad de contar a través de la palabra el texto escrito, de narrar lo que me preocupaba, lo que me dolía, lo que quería que los demás vieran en escena como problema sobre ese escenario.

Siempre con esa idea de llegar a hacer un texto con finales abiertos. Ya después vi que esa era una manera, una técnica de escritura. Pero...yo creo que fue a partir de la lectura de ese texto donde empiezo a darme cuenta que mi camino por la dramaturgia se abría en el contacto directo con el maestro Jairo Aníbal Niño. Ahí fue definitivo. Y dije: Yo quiero escribir. Escribir para la escena, escribir teatro.

Así, poco a poco va encontrando uno su propia manera de narrar, de contar. Entendiendo la dramaturgia como una técnica. En esa época estudiaba biología. Entonces buscaba comparaciones, hacía analogías entre ciencia y dramaturgia y el teatro en general: Muchísimas veces se trabaja sobre una hipótesis, en los dos casos se ensaya, en los dos casos el acierto y el error...

Esos recursos, esas artes, entendido el arte como una mirada más griega, en el sentido de que el arte es hacer bien algo. Un zapatero, un panadero tiene arte, un pan de buena calidad. Si sabe hacerlo.



Rodrigo Rodríguez, como actor en *El ángel de la Culpa*, de Marco A. de la Parra

Esa búsqueda, ese estado, cómo intervenir el lenguaje, ese lenguaje que es para la escena, que de alguna manera es artificial pero que recrea el lenguaje humano y también el lenguaje animal porque está uno siempre sobre el texto, tratando de controlar, de organizar, de desorganizar, de disponer, de ¡Manipular los dispositivos del texto!, para lograr un ritmo, por ejemplo, la estructura. Trabajar sobre la estructura interna, externa, con un propósito, unas intenciones serias. No siempre se cumplen. Hay un principio ideológico ahí. Y teniendo en cuenta que uno no escribe para guardar los textos sino para que sean llevados a la escena, digamos donde el actor... ¡Su majestad el personaje se convierte para personas en vivo! Eso implica hacer una nueva gramática interpretativa. No la gramática que nos enseña la Real Academia de la Lengua frente a la puntuación. Se trabaja otra sencilla manera de poner las pausas y las comas en un texto. Todo eso se va encontrando, a través de los años, de probarlo en el escenario... Qué cosas, qué recursos técnicos funcionan o no y ver cómo esos textos primarios, genéricos, van cambiando por las condiciones de la puesta en escena. Uno está siempre en el debate de romper las reglas y de cumplirlas.

¿Hasta dónde es una escuela, para un dramaturgo, este asunto de las adaptaciones? Que en el caso de *Ditirambo* son muchas, además de *La familia de Pascual Duarte*, han adaptado a *Siervo sin tierra*, de Eduardo Caballero Calderón; *La Metamorfosis*, de Kafka; *El mendigo o el perro muerto*, de Bertold Brecht; *Las criadas*, de Jean Genet y otras. ¿Hasta dónde para un dramaturgo hacer adaptaciones es importante como ejercicio de escritura?

Cualquier texto me parece factible de ser puesto en escena. Hay dos caminos: Cuando uno quiere conservar la estructura, la esencia que entiende del texto, los personajes que entiende del texto. O cuando uno quiere a partir del texto hacer otra cosa.

¿Lo que llaman una versión libre?

Sí, pero son... ¿Dónde empieza una cosa y termina la otra? Hay que hilar muy fino.

Cuando la adaptación, me parece a mí, es tan fuerte que quita personajes, parte del texto, final diferente, es mejor que la persona no maltrate el texto original y lo deje quietico y escriba otra obra. Escriba su obra, porque a veces bajo la idea de la creación libre, inspirado en... Es mejor hacer otra obra y no hay problema, su obra, motivado por una obra previa, obviamente. Pero en esto de la adaptación hay que respetar a los autores. No mutilarlos, no quitarles su esencia.

Por ejemplo, si voy a hacer algo de Shakespeare debo saber que éste era muy homérico, que abogaba por las unidades aristotélicas, que la mitología griega está puesta en sus textos. Así que el estilo de Shakespeare hay que hacerlo completo, no a pedazos porque no es Shakespeare. Mejor escribir otra obra y alejarse de él para contar lo que nosotros queremos narrar. En ese orden de ideas hemos maltratado muchos textos, en aras de la libertad expresiva. Si yo no voy a hacer Chejov como

Chejov, como está escrito, es mejor dejar quieto a Chejov y hacer una obra nueva.

¿Y emprender un Rodríguez?

Sí, claro. Por ejemplo, yo recuerdo lo de Kafka, que después de *La carta al padre* habíamos trabajado *El proceso*, *El castillo*, *La metamorfosis*... como estudio, simplemente. Pero después, el autor suscitó otras cosas y se fue convirtiendo eso en otra obra. Empezó como una versión para teatro de *La metamorfosis*. Y luego de ir conociendo a Kafka la estructura cambió y se volvió un viaje de Kafka a través de sus propias obras y ya vimos que había que escribirle parlamentos nuevos. Hay que hacer otra cosa. Y ya dejó de ser *La metamorfosis*.

Me parece un ejercicio maravilloso, válido porque la literatura es una fuente extraordinaria para la escena, pero hay que darle una versión particular para ser dicha en vivo. Que a veces ahí es donde fallan las versiones que vienen de una obra narrativa para pasarlo al mundo dramático porque no se tienen en cuenta los tiempos del espectador. Los tiempos del espectador cambiaron en los últimos 30 años. Eso también hay que tenerlo en cuenta.

¿Qué diferencia el teatro de la narrativa? ¿Cuál es la particularidad de un texto teatral que hace que cuando alguien que no tiene bagaje escénico, acomete una adaptación o un texto teatral y el resultado es un ladrillo?

Yo creo en el ritmo y el vértigo. Esos dos elementos, entre otros, pero son los más fuertes. Fíjate el Maestro García Márquez, con todo lo genio que es. Pero cuando escribe *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, digamos que el texto tiene una riqueza literaria extraordinaria, pero no dramática. Y siendo semejante monstruo de maestro. Los tiempos de la literatura no están pensados para una obra que aguante el reloj biológico de un espectador de hoy en día. Ya cada vez es más difícil hacer una obra de cinco actos. Un Shakespeare completo, de cuatro horas, tres horas y media. La gente es cada vez más desechable en el tiempo, en las cosas. A muchos espectadores ahora le funciona más lo micro, que usted lo vea en cinco, en diez minutos y chao.

El vértigo que produce ver al actor en vivo. Esa tradición de la literatura que implique un ritmo con los diálogos picados. Cuando se necesita porque también puede haber un gran monólogo en medio de una obra, lo que genere el ritmo para la gente que está palpitando en vivo. Ese pulso hay que tenerlo, esa sensación, que es lo esencial de la historia. Yo no puedo contar *La guerra y la paz*, esas 800 páginas, sin ver qué es lo esencial de la historia.

También hay que distinguir entre conversación y diálogo.

¿Y cuál es la diferencia?

La conversación implica muchas veces los saludos. La gente pierde tiempo en saludos y eso no es dramático. Ahí la conversación es informativa. Es más narrativa, cuenta cómo lo mató. En cambio, el dialogo en parte es: Lo estoy matando y el público lo está viendo. Tiene un peso la imagen visual, la imagen literaria. El poder de la palabra en cada caso.

Por eso cada género tiene su valor porque no es para estar sentado leyéndolo, puede ser una novela, un cuento, con mucha tranquilidad. Pero ir a teatro implica transporte, acompañamiento, dinero. La gente tiene que tener una predisposición psicológica, y hay que entender eso. Entonces no puede pasarse de algo objetivo como objeto, casi de una lectura privada, a un acto público. ¡Todo eso!

¿Cómo escribe usted una obra de teatro: ¿Empieza a partir de una idea, hace una escaleta?

¡A mí me parecen válidas todas las formas! Todas las que uno va conociendo y que los maestros de la dramaturgia han hecho, obviamente desde la actuación, desde la imagen, desde el lenguaje mismo. Como decía Michael Lezama: El mundo, entendido como las noticias de prensa, vendido como la ciencia, la tecnología. Y obviamente, aparte como el mundo de la cultura: La poesía, la danza, la narrativa, el cine, el teatro, etc. Pero otra fuente fundamental que es el mundo del yo, de la que todos partimos: Mi vida, mis tías, mis recuerdos, mi infancia. Yo creo que ese elemento siempre está ahí y es fundamental, encubierta de sensaciones, de dolor, que uno como ser humano tiene.

Yo he escrito obras a partir de versiones o adaptaciones o mutilaciones, empezando. Creo que ahora soy más respetuoso en ese sentido, por lo que decía antes.

Una fotografía, una imagen, un tema, una frase de alguien, un título, solo por un título, porque quiero quejarme de algo...puede dar para escribir una obra de teatro.

Ejemplos...

A partir de una obra, hace unos 18 años, se llamó *La casa de enfrente*. Quería hacer una historia de una familia que vivía debajo de una torre de interconexión eléctrica y se pasaron unos vecinos. No se sabía si esos vecinos era un hospital de la guerrilla, de enfermos de sida. No se tenía idea qué había ahí. Y la señora se pasaba mirando. Entonces desde el comienzo se me apareció ese título: *La casa de enfrente*. Y con eso de la casa de enfrente, a la casa de enfrente, ¿qué hay en la casa de enfrente? Esa obra fue beca de creación. Se estrenó en el Teatro Nacional y luego tuvo temporadas en el Colón y en el Teatro Libre.

¿Acá no ocurrió que el título fue lo último, sino que fue lo primero?

Sí, exacto. Faltará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor de *El túnel*, que mató a María Iribarne, ya le conté toda la historia en dos renglones. Ahora lean las 150 páginas de cómo fue eso. Sí, es que no hay fórmulas.

¿Qué nos puede contar de Gilaldo Sapos y El Montallantas?



Rodrigo Rodríguez en Gilaldo Sapos Foto cortesía

Gilaldo Sapos surge porque en décimo, en el colegio, se leía literatura española y a mí me impresionó *La familia de pascual Duarte*, de Celá, porque, además, veía mucho la geografía colombiana, la historia, el tremendismo español, ese dominio de desgracias del ser humano que le ocurre a alguien, muy propio de las zonas campesinas de nuestro país. Me pareció que la línea argumental valía la pena trabajarla, pero hacer otra cosa a partir de ésta. Y ahí aparece *Gilaldo Sapos*, no *Pascual Duarte*, sino nuestro *Gilaldo Sapos*. Escribimos unos textos poéticos para la música que hizo Aldor Orjuela.

Es precisamente esta la obra que empieza a hablarnos de Teatro popular mestizo y analógico. Una obra hecha con unas máscaras, un cajoncito y un palo y mucho sudor, mucho trabajo físico para salir a morirse al escenario. Esa obra cobra su propio lenguaje, habla de toda la zona andina y de la vida de este hombre en una sociedad absolutamente desigual y violenta, como la nuestra.

Montallantas arrancó como una experiencia personal. Muchas veces el creador, a partir de su vida, del mundo, de la literatura, de la plástica, de un poema, de una imagen, por el dolor que se tenga,

por la preocupación por un tema, etc. Hay tantas opciones para escribir una obra... Yo tenía una moto y me pinché. Y llegué a un montallantas, en un sector popular de Bogotá, el barrio Ricaurte. Y mientras esperaba que me despincharan, cualquier dramaturgo es observador... Vi dos personajes que me parecieron importantísimos, que se mantuvieron y el resto fue ficción. Era simplemente un hombre trabajando muy duro y un chico de unos 16 años, en ese lugar. Había una ventanita, una entrada a un baño y una pequeña habitación donde supuse que debía estar la esposa de este hombre. Empecé a armar una historia alrededor de dos hermanos que se pelean por esa casa lote y uno de ellos quiere sacar ventaja del otro, en la época en la que el narcotráfico estaba más al descubierto. Ahora se mueve de forma distinta. Así que ahí surge la obra.

En el círculo de la rueda de la llanta circula el país. Allí llegan todos los estratos, hay ventas ambulantes, taxistas...Entonces, configuré los personajes alrededor de ese lugar.

¿Siente que ha hecho de todo?

Sí, aunque yo prefiero, ahora, escribir sin pensar en la técnica. Después si revisar, obviamente hacer varias barridas al material. Pero al comienzo...Ya ahora quiero escribir, no por encargo sino porque hay un grupo, dos salas, un elenco y el teatro tiene que estar programado, tienen que haber obras en cartelera y eso me implica... Por ejemplo, tengo varios monólogos: Hacíamos la maratón de monólogos y los compañeros me decían: ¿Me puedes hacer un monólogo para participar? Entonces, desde entrevistar al actor y en la entrevista tratar de hacerle un traje al sastre, a su medida, de acuerdo a cada actor... Hasta obras que ni sé para dónde voy. No tengo ni idea.

También tengo muchas obras comenzadas y pierdo el encanto y dejo eso ahí porque no voy a terminarla con desagrado, sino por... En realidad, con mucho placer. Tiene que haber mucho placer en la escritura. La escritura implica abrir otras puertas, entonces hay que estar abriendo, consultando otros textos, porque los personajes lo van llevando a uno. Es muy rico cuando el texto te sorprende y te va llevando. Uno solo es un simple tipiador, un mecanógrafo.

¿El personaje es el que manda?

A mí me parece que es fundamental eso. Mientras su majestad el personaje. Los directores deben estar a un ladito, un poquito, que aparezcan, pero sin mucho espacio. La estrella no es el director. La estrella es, un poco en términos burdos y mundanos, el actor y su personaje. Eso es fundamental. Detrás está, por supuesto, el autor. Más o menos con esa idea el teatro Popular lo trabajamos con esos principios. No sé si sea una metodología perfecta, pero nos ha funcionado.

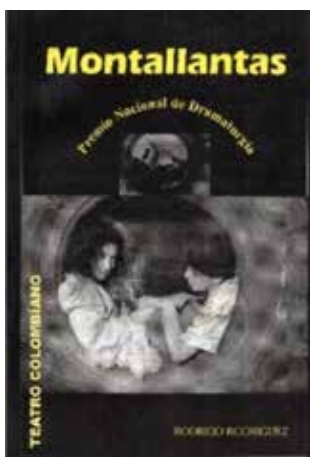
A propósito de teatro Popular y para terminar, quisiera saber si conoce el proyecto de formación en dramaturgia que Henry Díaz lleva a las regiones de Antioquia y que se conoce como *Dramaturgia en el espejo*, ¿qué opinión le merece?

Eso es hacer país, es hacer ciudadanía. Eso es darle a la gente herramientas para que cuente su realidad, es poner un granito de arena por la paz en forma real y poner a escribir a la juventud y a la gente para que hable de su historia, hábitos, costumbres. En municipios donde muchas veces lo único que llega es la televisión a generar un pensamiento manipulado.

Es una labor quijotesca del Maestro Henry Díaz. Casualmente por estos días les propuse a mis estudiantes la lectura de *El cumpleaños de Alicia*, que es una obra redonda, en un mundo donde todavía la gente se asombra por el tema lésbico, a edad avanzada, por la construcción de personajes de extracción popular. Es una obra maravillosa, pero también es un Maestro que se mueve en la alta poesía y eso lo tiene la gente que sabe escribir, que se puede mover desde lo más elemental, ahí genera una poética y cuando se mete con el lenguaje más complejo lo hace sin ningún problema, se da a entender y habla de su realidad. Yo creo que en el grupo de los autores vivos más importantes de Colombia está Henry Díaz.



Rodrigo Rodríguez, autor y director, como Gilaldo Sampedro Foto: Teatro Ditirambo



*Henry Amariles, Medellín, es Licenciado en Educación: español y Literatura (1992), Periodista (2008) y Magíster en Literatura Colombiana (2000), UdeA. Especialista en Literatura: Textos e Hipertextos (2012) de la UPB. Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 2011 y 2012. En la actualidad es docente y es periodista-realizador del programa Voz en el espejo de U.N. Radio.



Leoyán Ramírez Correa

Todos los días teatro



LECTURA CRÍTICA EN TEATRO

*"Cuando trabajas en una obra,
el público forma parte de la obra, es un personaje."*

Al Pacino



Trabajo de mesa: Gloria Gutiérrez, Luz Amparo Zapata y Luis Alberto Chica sobre el texto *El deseo sin fin*, Las Puertas Teatro. 2015. Fot. Las Puertas Teatro

Para que el actor logre el cien por ciento de su actuación, debe ser un lector crítico de su personaje y de la obra en cuestión. La dramaturgia hoy día es mucho más importante que siempre, porque es el soporte de los tres elementos necesarios: texto, actuación y puesta en escena; que concretan el hecho dramático. La dramaturgia es la herramienta que posibilita indagar el objeto de estudio del arte dramático, la Acción Dramática.

Sin dramaturgia, puede haber texto, actuación y puesta en escena; pero sin duda alguna, con procesos y resultados variopintos e in formes, con falta de técnica. Que tan sólo satisface a aquellos mismos que lo practicaron con un público amigo complaciente. Es decir, que son obras dramáticas para un mismo círculo de personas que abogan por el mutuo elogio, ya que, cuando el ejercicio dramático se presenta en otro escenario, ante un público ajeno, no se da el convivio escénico entre los emisores y los receptores, porque los códigos de lectura están mal interpretados y por ende mal escritos sobre el escenario. Tanto el abordaje y la resolución del texto, la actuación y la puesta en escena, están desfasados entre: la dinámica de la obra dramática y el mecanismo interno de la mente humana.

En escena Luis Alberto Chica, obra *El deseo sin fin*, Las Puertas Teatro, 2015.



Es muy complejo hablar de lectura crítica en un país donde el porcentaje de esta clase de lectura ronda el vergonzoso: cero, coma, seis por ciento, según expone el Magíster en educación Julián de Subiría. Situación que bien refleja las condiciones políticas, económicas y sociales de esta nación, pero no es un asunto autóctono, la problemática es evidente en toda América Latina. Según estudios de la UNESCO, la mayoría de estudiantes de la región culminan la secundaria sin saber leer bien, para el 2018, dicha organización informaba de veinte millones de jóvenes en dicha situación, ubicando a Latinoamérica como la región con peores niveles de lectura en el mundo, sólo superada por el África subsahariana y Asia occidental respectivamente. Resulta muy frustrante para los alumnos y sus familias que después de más de diez años de educación básica (en la mayoría de los casos con muchos sacrificios de por medio), los estudiantes no comprendan lo que leen, escenario que dificulta en importante medida el desarrollo de relaciones asertivas con el entorno y reduce significativamente sus posibilidades de movilidad social.

Esta realidad ampliamente denunciada por los sectores educativos resulta incómoda para los gobiernos, pues se ha venido tratando desde mediados del siglo pasado y las políticas que se han ejecutado han carecido de efectividad, ya que parece que tuviesen más un interés paliativo que un propósito claro por generar cambios profundos en la materia. Hoy día no se aprecia un panorama muy alentador. La evidente fragilidad en la estructura de nuestro sistema educativo deja maniatados a los docentes que se batan entre el ejercicio ético de su vocación y la precarización laboral de la que son víctimas.

Como hijo de este contexto, se observa que tanto aspirantes a ser actores, como los que están en formación, e incluso, egresados (de diversos centros de estudio formal e informal de actuación, sea para teatro o medios), caen también en la gran dificultad de no cultivar la lectura crítica de una manera más consciente. Se ha llegado a oír de importantes directores de respetados grupos teatrales (y de producciones audiovisuales) del país, que les ha tocado, dar lecciones básicas de comprensión de lectura a sus actores nuevos (recién graduados), y también a algunos que se presumen con oficio.

Otra probable razón para que el actor sea un mal lector de sus líneas, obedece muchas de las veces a estudiar bajo procesos pedagógicos colonizados por las famosas estéticas del teatro, porque existen centros de enseñanza que aún enseñan de la manera tradicional, por contenidos, y no por competencias. Es decir, no se enseña la técnica, sino conceptos. Se enseña el qué y no el cómo. Forma didáctica vetusta que deja al aprendiz a medio camino.

Precisamente en este orden de ideas, el gremio del teatro también hace parte de ese cero, coma, seis por ciento que se contentó con un nivel de conocimiento de conceptos vulgarizados como, por ejemplo, sucede con el término *Dramaturgia*. Le han dado infinidad de apellidos para justificar la puesta en escena, que poco opera en el mecanismo interno mental del público. Y que luego los mismos artistas se ven en la penosa necesidad de explicar el por qué el público no logró conectarse durante toda la función, el por qué fue intermitente el ver, oír y percibir la pieza.



Trabajo de mesa: Luz Amparo Zapata y Luis Alberto Chica, Gloria Gutiérrez, el autor-director Henry Díaz y Octavio Castro sobre el texto *El deseo sin fin*, Las Puertas Teatro. 2015. Fot. Las Puertas Teatro

Ni Dramaturgia(s) *expandidas*, ni *pre dramaturgias*, ni *pos dramaturgias*, mucho menos *dramaturgias del espacio*, o *del cuerpo*, de la *escenografía* y del *público*, logran ser convincentes desde la lectura crítica. Las aseveraciones son confusas, los circunloquios no precisan y se alejan de la técnica correspondiente que debe el actor en formación identificar y reconocer para luego aplicar en su oficio. Al joven actor se le debe enseñar en su proceso de aprendizaje hacer buen uso de la lectura crítica, del concepto esencial de la *dramaturgia* para que lo utilice el resto de su carrera como herramienta imprescindible para hacer lectura crítica de todas las estéticas y posibilidades que el arte dramático posee desde tiempos de Aristóteles, Shakespeare, Brecht, y aún, hoy día.

El actor debe apreciar entonces la lectura como ese instrumento mediador entre el individuo, sociedad y conocimiento; diferenciar los sentidos literal, implícito o complementario que puede proponer un texto, además del contexto en el que fue elaborado, puesto que inevitablemente está cargado de una representación social. Hacer reflexión sobre el lenguaje en que se encuentra escrito, que puede sobrepasar lo literario, que a su vez encierra lo político, lo económico, lo social, lo ambiental, lo científico. Al mismo tiempo de pensar en su propósito como actor, de trabajar en función de (la Acción Dramática), de leer de manera crítica la dramaturgia del texto, la actuación y la puesta en escena, direccionada en colectivo.

Parafraseando a Daniel Casany, el actor debe procurar comprender el texto como un cuerpo vivo, donde, aparte de rasgos lingüísticos se encuentra cargado de matices psicológicos y socioculturales, concibiendo la práctica teatral como un proceso de negociación cultural. Si el actor, no leyó en sus primeras lecciones, ni continúa haciendo lectura crítica permanente en contexto de la imbricación entre la dinámica del drama y del mecanismo de apreciación, experimentación y acción interna de la mente humana mucho menos lo podrá hacer sobre la acción dramática de su personaje y de la obra en cuestión. En esencia, nunca supo para qué es la dramaturgia: Contar ficciones verosímiles en convivio con el espectador, el otro personaje de la Acción Dramática.



En escena Luz Amparo Zapata y Luis Alberto Chica,
obra *El deseo sin fin*, Las Puertas Teatro, 2015.

*Leoyán Ramírez Correa, Medellín 1977, es licenciado en educación artística UPB, Tecnólogo en Teatro y dramaturgia de la Débora Arango de Envigado. Dramaturgo, actor y director. Relator permanente de Dramaturgia en el espejo. Jurado de Antioquia Vive el teatro durante cuatro años. Docente y actual miembro del Colectivo Balam Quitzé Teatro. Asistente de dirección de Las Puertas Teatro.



Botica Teatral

MENSAJE DEL DÍA MUNDIAL DEL TEATRO

ENTENDIMIENTO

En la cotidianidad solitaria, íntima, familiar, entendemos los gestos, las palabras, los silencios.

Los elementos con que habitamos.

Entendemos que detrás hay relaciones, deseos, fantasías, sentido, razón y pensamientos.
Entendemos que no somos Adán y Eva. Ni los únicos. Ni los últimos.

Entendemos la historia humana.

Aparece la imaginación en su universo y los personajes (personas, animales o cosas).

Entendemos que la cotidianidad para ser teatro necesita ir más allá de lo que vemos, ir al desquicio.

Luego la escritura, la dramaturgia y la escena.

La puesta en tablas.

Y esperamos el público cuando pase la cuarentena, como siempre.

Y entendemos que el teatro es nuestra propia sangre que se mira en su propio espejo y en el reflejo entendemos que somos uno y somos todos en conflicto, paz o en cuarentena.

¡¡¡Vitalidad, mucha vitalidad, entendimiento del acontecimiento y creatividad en nuestro día del teatro!!!

Henry Díaz Vargas – marzo 27 – 2020

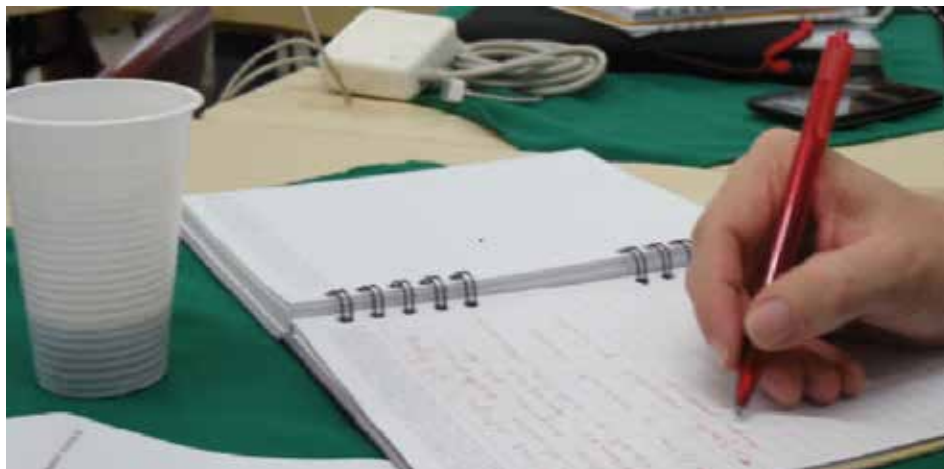


Foto: Academia.



SANTIAGO GARCÍA

Un loco profundis

Juan Pablo Ricaurte



Esta entrevista se realizó hace 23 años por la revista N° 3 de A Teatro, año 1997.

El Boletín de Puertas abiertas y gracias al director de la Revista A Teatro Juan pablo Ricaurte, Publica este reportaje como un humilde homenaje a quien siempre fue coherente en su quehacer teatral y su pensamiento. La publicamos también por la pertinencia de ese pensamiento del Maestro Santiago, tantos años después.

SANTIAGO GARCÍA

Un loco profundis

Actor, director y dramaturgo, el "papá" de La Candelaria habló de su oficio, de sus oficios.

En esta entrevista queda claro que el teatro nacional tiene aún mucho que aprenderle.

Entrevistan: Juan Pablo Ricaurte y Henry Díaz Vargas: A TEATRO

A TEATRO: ¿Cuál es el balance que usted puede hacer de los treinta años de La Candelaria?

SANTIAGO GARCÍA: Son cincuenta obras que hemos montado. Una primera etapa de montajes de obras de dramaturgia universal, desde Esquilo hasta Brecht. Peter Weiss... En fin, los autores de más prestigio y representatividad que pudimos encontrar. Esta etapa fue como hasta 1972. De ahí en adelante, por diversas apreciaciones y por la constatación del tipo de público – público popular – al cual nosotros queríamos llegar, nos dedicamos más que todo a montar obras nuestras. Obras de Dramaturgia el grupo. Primero con la creación colectiva, después empezaron los mismos actores a escribir sus propias obras y a dirigirlas, luego fuimos combinando entre la creación colectiva y la creación individual. De ese tipo se hicieron 17 obras. El balance de esto que con las obras de dramaturgia nuestra hemos logrado llegar a muchísimo más público, que con las obras del gran repertorio universal. Esto por una razón casi pueril: A la gente le interesa mucho más ver en la escena sus problemas, sus sueños, sus visiones, que las obras, por muy buenas que sean, de autores de otras latitudes, de otras culturas, con otras visiones. Estas 17 obras que hemos hecho en La Candelaria. Han desarrollado temas que van, desde la primera, Nosotros los comunes, de carácter histórico, social; obras en las cuales abordamos asuntos de carácter más "agrario", digámoslo así, sobre el campo. Luego fuimos metiéndonos al tema de la ciudad. Ahora es el tema que más

nos interesa tratar, desde muchos ángulos. Esa ha sido, fundamentalmente, la evolución del teatro, hacia encontrar la ciudad como argumento y como tema.

A TEATRO: ¿Tiene algún parecido este desarrollo de La Candelaria con el de la literatura en nuestro país, que primero se centra en los del campo y luego en la ciudad?

S. G. Si. Por el mismo desarrollo del país, de las ciudades y por la aproximación que uno va teniendo, cada vez mayor, a nuestra propia realidad.

A TEATRO: Una de esas primeras obras se llamaba *La ciudad dorada*. Era como el puente hacia la ciudad. ¿Cómo les fue con esa obra?

S.G: Anteriormente, con la obra que mejor nos había ido era con *Marat-Sade* de Peter Weiss, con la cual logramos hacer ochenta presentaciones. Con *La ciudad dorada* llegamos a cuatrocientas. Fuera de eso, logramos encontrar un camino expresivo más auténtico, más vivido por los mismos actores que estaban inventando las obras.

A TEATRO: En la relación de hace treinta años con el Estado a la actual, ¿qué avances o retrocesos se pueden percibir?

S. G: Más bien un retroceso muy grande, porque hace treinta años, cuando empezamos, a través del Concejo conseguimos la plata para comprar la casa. En esa época, trescientos mil pesos. Después, los concejales, los senadores, el aparato estatal nos daban un auxilio, con el cual más o menos, la cosa se mantenía. Y, obviamente, con la taquilla, que siempre representaba aproximadamente 50% o 60% de los gastos generales del grupo. Hoy en día, la cosa va de mal en peor, peor, peor... Este año ha sido el peor de los treinta años que hemos vivido. Al punto que, en este momento, por ejemplo, Colcultura no nos ha entregado el aporte que había quedado de dar en el contrato de las salas concertada. Lo mismo pasa con la alcaldía de Bogotá.

A TEATRO: hablando de eso, hay algunas inquietudes respecto del repunte de los aportes para los grupos de teatro con el establecimiento de las salas concertadas. ¿Usted cree que con eso ha favorecido la creación o la ha desfavorecido?

S. G: La creación se hace porque uno quiere. Porque uno tiene un impulso muy grande de hacerlo, no porque tenga o no tenga relaciones con el Estado. En este momento, nosotros, después de treinta años, desde el punto de vista de la producción teatral es de los mejores años, y la perspectiva que tenemos en este momento es de cuatro obras de teatro ya escritas, para montar en los próximos dos años. Esa es la paradoja. Nunca habíamos tenido tanta fecundidad creativa, como ahora. Eso no tiene correlación con el aporte que da el Estado, cuando no nos dan nada y hay tanto crecimiento en el grupo. Así que el Estado podría darnos un montón de plata y estar nosotros haciendo unas "tochadas" bien bobas. Entonces uno no sabe, realmente, como responder a la pregunta, si es bueno o es malo que el Estado ayude.

A TEATRO: En algunas partes del país, los programas de Salas concertadas y Becas nacionales, han generado una gran dependencia que pone a los grupos a estar esperando siempre ese dinero para poder seguir creando, administrando... ¿Esto no le ha hecho daño al teatro?

S. G: Claro que hace daño. Pero al mismo tiempo hay que ser muy honesto. Es muy ingenuo esperar ayudas del Estado y creer que si no te la da uno no puede hacer nada. Uno puede hacer cosas buenas o malas. Con el Estado o sin el Estado. Eso no importa. Hay artista que han tenido casi una actitud de carácter comercial, pero sin embargo han sido magníficos artistas, como Rubens o Picasso. Ganaban mucho dinero y pintaban muy bien. Otros se murieron de hambre. Nunca tuvieron apoyo y también fueron muy grandes artistas. Como Van Gogh, o como Gauguin. Nosotros creemos que ese no es un problema estético, si no de justicia. Es muy justo y muy coherente que el Estado le ayude a uno. Pero desgraciadamente hay unas erróneas políticas culturales en el Estado y han resuelto no ayudarnos.



A TEATRO: En cuanto a la estética. De hace treinta años a esta parte, obviamente ha evolucionado mucho. ¿Usted cómo ha sentido esa evolución estética en el teatro La Candelaria?

S.G: Como l mundo. Hace treinta años teníamos un mundo dividido en dos, como una especie de esquematismo entre lo que era el campo socialista y el campo capitalista. Uno veía las cosas un poco más claras. Ahora hay una confusión muy grande. El proyecto... La utopía socialista, como pragmática, se ha quebrado. Está en quiebra. Sin embargo, la utopía no utilitarista, no pragmática, sino la que siente la gente que necesita mejorar el mundo, pues tiene que seguir. Hoy nuestros problemas, nuestros interrogantes son muchísimos más complejos, más difíciles que hace treinta años. El país también lo es. Es un país que ha entrado en una especie de desmoronamiento muy grande, desde el punto de vista ético, desde el punto de vista moral, desde el punto de vista político. Hay un resquebrajamiento de los principios, que no solo es por el gobierno que hay, sino por todo.

A TEATRO: Teniendo en cuenta que usted es un hombre que ha estado inmerso en el movimiento creativo permanente, esa acumulación de fuerzas negativas, dentro de un sistema de gobierno, ¿cómo afecta al teatro, al arte en general?

S. G: Es muy interesante vivir en un país vuelto mierda. Porque es la materia prima del arte. Pero, a la vez, es una desgracia. Uno no se puede felicitar por estar en un país lleno de problemas. Tan complejo. Un sabio chino, todas las mañanas, les rezaba a los dioses y les pedía que lo librasen de vivir en una época interesante.

A TEATRO: A nivel personal, siempre hemos visto el teatro como una colectividad, pero de todas maneras esa colectividad siempre es manejada por individuos, en este caso los

creadores no solamente tienen que luchar por la creatividad sino por sobrevivir. ¿Cómo ha vivido Santiago García esa evolución?

S. G: Yo siento que esto se ha balcanizado. Se ha pulverizado. Había mucha más coherencia hace veinte años. Era más sencillo encontrar relaciones entre los distintos grupos de teatro. Ahora es más difícil. Nos hemos balcanizado, pero hemos crecido los grupos. En el barrio La Candelaria, en este momento, hay catorce salas de teatro. Cuando llegamos hace treinta años solo había una: El Teatro Colón. Hoy por hoy, en Bogotá hay cuarenta salas. Y las relaciones entre nosotros se han vuelto muy difíciles. Muy el reflejo de lo que sucede en la política del país. De la realidad.

A TEATRO: O sea, ¿que los grupos de teatro operan como una especie de célula correspondiente al Estado?

S.G: Si. Un poco a la deriva todo el mundo. Con una gran desconfianza todo el mundo. Unos con los otros, con resquemores que vienen de muy atrás. Y con unas relaciones con el Estado muy “babosas” y sin coherencia, porque el Estado no tiene ninguna política cultural. Pero también nosotros, no tenemos ninguna. Como unidad de grupo. No hemos logrado que entre todos pongamos una política cultural para el Estado. Entonces, ¿de qué nos lamentamos?

A TEATRO: ¿Cuál sería el camino a tomar en ese sentido, Santiago?

S.G: Es muy difícil, porque ahora pensar en una especie de agremiación de grupos de teatro es prácticamente imposible. Sería una loca utopía. Ojalá se lograra, pero lo veo de una enorme dificultad. Entonces se trata es de dedicarse a crear lo más que se pueda. A inventar un teatro y a través de trabajo encontrar lazos, relaciones de personas que trabajamos en el mismo oficio, como las relaciones que tienen todos los gremios, que son complejas, pero hay que rehacerlas. En ese sentido, el esfuerzo de Antioquia a través de ATRAE me parece un paso importantísimo y de aplaudir, porque es muy difícil hacer una cosa de esas en este momento.

A TEATRO: Después de tanto tiempo, ¿cómo son las relaciones de los integrantes de La Candelaria?

S.G: Estamos con muchas dificultades. La crisis en el grupo, en ese sentido, es permanente. Pero es una crisis que nosotros asumimos y que tratamos de superarla con el trabajo. Cada obra que nosotros hacemos es un paso que se da a nuevas formas de organización del grupo. La última obra que hicimos fue *Manda patibularia*, escrita por mí, de muy difícil factura. Ya se han hecho más de cincuenta presentaciones de la obra en este trimestre y vamos a una segunda obra de este tipo, escrita por Patricia Ariza. Como digo, es a través del trabajo que logramos la posibilidad de limar las desavenencias, los criterios, a veces, antagónicos. Lograr que esas discrepancias, en vez de ser un freno, se vuelvan un motor, un factor dinámico de desarrollo.

A TEATRO: ¿Cómo ha manejado el grupo la relación con la televisión?

S.G: Algunos trabajamos en la televisión, porque es la única salvación económica que tenemos. Con tres días que uno trabaja en televisión se paga varios meses de subsistencia.

Entonces, se dan licencias a los actores que encuentran trabajos en la televisión.

A TEATRO: Y aquello de “se escoge tal obra, tú la vas a dirigir, ¿cómo es ese proceso?

S.G: Primero, para escoger una obra tenemos que hacer muchas reuniones, llegar a un consenso de que es una determinada obra que se va a hacer. Ya sea de creación colectiva o sea una obra planteada por algún actor, que empieza con el libreto y si todo el mundo está de acuerdo con que se haga, se escoge el director que lo va a hacer. En este momento ya somos cinco personas las que estamos dirigiendo en el grupo, de manera que hay mucha alternancia en eso. Yo he procurado que el grupo no se momifique con una sola cabeza, sino que haya muchas posibilidades de dirección.

A TEATRO: En lo relativo a la dramaturgia, hay mucha gente que está muy contenta, porque usted se ha sentado con mayor tiempo a escribir.

S.G: Yo alterno. Me parece que una de las cosas que más ha enriquecido al grupo es hacer las cosas sin extremismos. Sin decir: lo mejor es la creación colectiva y el mejor lenguaje que se encuentra en la creación colectiva es el de los lenguajes no verbales, el lenguaje gestual... O ir por el otro extremo, el teatro tiene que ser texto, hay que regresar a la verbalidad, al carajo con la parte no verbal. El cuento es estar viendo qué es lo que uno necesita, y de dónde es que uno pica, de dónde extrae la materia prima de su trabajo. Sin tener que matricularnos en algún partido estético.

A TEATRO: ¿Cómo ve usted el panorama teatral a nivel nacional?

S.G: Ha crecido. Hay una proliferación grande. Un abanico muy amplio de posibilidades del teatro, desde posiciones muy experimentales... Vanguardistas, hasta otras posiciones muy neoclásicas, clásicas, ortodoxas. El movimiento de teatro en Medellín es sorprendente como ha crecido, cómo en este momento es un paradigma para el desarrollo del teatro en el país.

A TEATRO: ¿Qué futuro le ve usted a La Candelaria?

S.G: El de los tres años que vienen ahora, con las cuatro obras que tenemos en perspectiva. Dos de Patricia Arza, una de César Badillo y una de Peñuela. Nuestro promedio de trabajo es de más o menos un año. De manera, que casi, podría decirse que tenemos planificado ya cuatro años.

A TEATRO: ¿Por qué los grupos no han aguantado tanto tiempo y La Candelaria sí?

S.G: Como La Candelaria hay algunos otros grupos que han aguantado. El Odín, el TEC lleva cuarenta con variaciones y todo, pero es el TEC. Hay grupos como el Yuyackani que en estos momentos están cumpliendo veinticinco años en el Perú. Teatrova, El Local, El Libre. Hay otros grupos que se han transformado en proyectos. La noción de grupos no es tan esquemática como podríamos nosotros plantearla en La Candelaria. Somos pocos en América latina los que nos mantenemos en esta idea de los grupos, pero ahí estamos.

A TEATRO: Cambiando un poco el tema. En cuanto a la docencia teatral, en algunos análisis que hemos hecho aquí en Antioquia, hemos encontrado que las fallas no están en los alumnos ni en lo que están haciendo, sino que parten de los docentes. ¿Usted, cómo ve eso en el caso suyo?

S.G: Yo tengo una enorme desconfianza de la docencia del arte. Yo estuve en la escuela de Bellas Artes aprendiendo pintura, pero allí no aprendí, lo poco que se, lo aprendí por mi cuenta. Aprendí teatro haciendo teatro y viendo teatro. Enseñar artes me parece que es una cosa muy complicada, porque el arte no tiene unas reglas y generalmente la docencia se encarga de dar unas pautas. Unas normas para el ejercicio de un oficio y ahí se aplican. Esas normas no garantizan para nada que la obra de arte vaya a ser buena. Generalmente, cuando se aplican muy ortodoxamente salen monstruos. Es rompiendo las normas como se encuentra la originalidad y el arte. Fui hace años director de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá y tengo una experiencia lamentable. No creo en eso. Sin embargo, sé que es necesario. Es una falla enorme de Colcultura cerrar la Enad o la Distrital de Bogotá. Hacen falta las escuelas, entendidas como especies de campos de cultivo, espacios donde la gente que va pueda o no pueda aprender, pero muchas veces la escuela sirve como especie de cuartel general para después de ahí aprender teatro en otra parte, o lo que no debe ser el teatro. Aprender unas leyes que nunca va a aplicar en el teatro. Por lo menos, saber qué es lo que no hay que hacer.

A TEATRO: En cuanto a la presencia del teatro comercial. Fundamentalmente en Bogotá, ¿eso qué le puede aportar o restar al teatro nuestro?

S.G: Pues al Teatro, con mayúscula y al Arte, no le aportan nada. Al contrario, somos nosotros los que le podemos aportar algo al teatro comercial. Vuelvo a poner el ejemplo de la pintura, el arte publicitario y el diseño gráfico que se aprovechan de la experimentación, de las invenciones y los logros de la pintura como arte. En Bogotá, lo que se ha dado es un desarrollo de un teatro en cierta medida marginal al teatro nuestro, al de los que hemos dedicado nuestra vida a inventar cosas de teatro y que ha tenido un éxito comercial muy grande. Paradójicamente, a nosotros nos consideran los marginales. A los grupos de teatro experimental y opinan que el centro y fuerza más importante del Teatro, es un teatro comercial como el de Fanny Mikey. Pero para mí eso es un teatro marginal. Un teatro comercial que se está alimentando del teatro artístico. Que sea bueno o malo eso es muy relativo, desde ese punto de vista, no hay que tener muchos escrúpulos. Son industrias, empresas que ojalá les vaya muy bien y tengan ganancias. Cuando quiebra una empresa en Colombia, yo siento mucho dolor. Esas empresas tienen que dejar ganancias, si quiebran uno siente que está sucediéndole una desgracia al país. Entonces, ojalá esas empresas tengan un éxito muy grande. Por el momento, las que hay van bien.

A TEATRO: En cuanto al Festival Nacional de Teatro, ¿cómo ven ustedes el proceso, la organización y el Festival mismo, surgido a raíz del Congreso Nacional de Teatro?

S.G: Siempre hemos pensado que los festivales y las muestras no tienen por qué tener un carácter competitivo. Porque la competencia en el arte, lo mismo que el comercio, hace que el arte pierda importantes objetivos. El arte no es una mercancía. No puede dársele un valor comercial. Lo mismo pasa con los concursos y las competencias. Me parecen que desdibujan los sentidos profundos que tiene el quehacer artístico. Cuando los festivales tienen jurado y tienen elección en el jurado, se vuelve un lío muy grave. Un jurado por más que conozca muy bien las obras, nunca puede tener un criterio de valoración estética que le permita decir este es mejor que el otro y los finalistas son estos.

A TEATRO: Pero, ¿usted cree que debe existir un festival nacional?

S.G: Claro, pero no estamos de acuerdo con el sistema, con la operatividad y, fundamentalmente, con el cuento de los jurados.

A TEATRO: ¿Cómo habría que hacerse para obviar ese problema?

S. G: Muestras regionales. Y encontrar entre nosotros fórmulas de evaluación y no que nos las impongan otras personas, para hacer festivales. Porque es que ya somos muchos grupos. De cuatrocientos grupos eligen catorce. ¿Quién los eligió? Es muy sospechoso. Yo fui a Cali a ver algunas cosas del Festival Nacional y veo que ahí hay una injusticia con muchos grupos. Quedan elegidos los mejores, pero los mejores siempre son de las capitales. Un grupo del Amazonas ¿por qué no puede ser representativo a un Festival Nacional de Teatro o un grupo del Caquetá, que con unos esfuerzos enormes hacen una obrita? Eso queda descalificado, porque claro, técnicamente es malo, no tienen condiciones. Tiene que haber es una Muestra Nacional de Teatro, donde haya de todo. Que se muestre lo que hay en el país. Yo sé que es muy difícil.

A TEATRO: A nivel dramático, ¿cómo ve el nivel de los textos escritos?

S. G: A mí me parece que hemos avanzado mucho. El 80% de las obras que participaron en las muestras del festival eran dramaturgia nacional.

A TEATRO: Aparte de lo que ya nos ha dicho, qué mensaje podría darles a nuestros lectores, un hombre de su trayectoria.

S.G: Pues... que, si la gente tiene opción de no hacer teatro, sino hacer una cosa más útil, la haga... Como consejo, más que como mensaje. Pero si ya resolvió quedarse en esto, si ya se quedó de loco, pues que sea un loco a fondo... Un loco profundis...



*Juan Pablo Ricaurte es director de la Revista A Teatro y presidente de la Asociación de trabajadores de las artes escénicas ATRAE. Gestor cultural, Consultor nacional e internacional en asuntos artísticos, narrador oral. Director de Festivales de teatro, Seminarios, productor escénico, editor y en la actualidad director del Festival Endanzante.

PREFACIO

POR JOSÉ ASSAD CUÉLLAR

Del libro Teatro das origens, de Zeca Ligiéro



Conocí a Zeca antes de conocerlo. Por allá en 1995. Mi padre me compartió un libro que había encontrado en una reconocida editorial y librería de Bogotá cuyo título en español era: *Iniciación al Candomblé*, escrito por un tal José Luis Ligiéro. Lejos de imaginarme, por entonces, que, en lustros venideros, más exactamente en 2009, habría de conocer personalmente al autor de aquel texto, de quien, sin saber sobre sus andanzas por los territorios impúdicos del teatro, me había conducido a asociar asuntos del Candomblé con los lenguajes y estructuras propias de la teatralidad en aspectos ligados a la dramaturgia, a la actuación y puesta en escena.

Esta asociación entre el ritual y la teatralidad, a posterioridad, se constituyó en uno de los referentes para desarrollar el objeto de una pesquisa que inicié con un semillero de investigación en la Facultad de Artes, ASAB, de la universidad Distrital: "El training como practica creativa".

Este pasaje anecdótico es para establecer la serie de "coincidencias" que desembocaron en el encuentro personal entre Zeca Ligiéro y el susodicho, y a propósito de la publicación de este libro, que sin duda alguna los lectores sacaran buen provecho de él, porque es un trabajo bien documentado, honesto y extenso que resume un proyecto de investigación y de vida misma en el orden racional-cognitivo, pero también en el lugar de lo sensible-creativo, porque su autor ha sabido vivenciar sus reflexiones teóricas a partir de una práctica irrenunciable, porque es ante todo un hombre de inequívoca vocación teatral.

Dramaturgo, director, actor, que investiga al teatro desde el teatro mismo y sobre todo obstinado en sus propósitos como ninguno. Él ha luchado contra la corriente para abrir caminos en la academia que posibiliten la inclusión de los conocimientos, técnicas y saberes ancestrales de las culturas afro amerindias en los procesos de formación de actores y bailarines. Este propósito también lo llevó a fundar el Núcleo de Estudios y Pesquisas Afro- Amerindias NEPAa al interior de la UNIRIO. Cuna de investigadores que han desarrollado su formación pos gradual dentro de los lineamientos investigativos de este centro que se ha ganado su lugar pese a la resistencia en tercera persona de la impronta del eurocentrismo.

Pero volviendo a los orígenes de esta relación, confieso que ya el autor de aquel libro suscitaba en un lector desprevenido ligado al oficio teatral -que era mi caso- la posibilidad de conectar contenidos del ámbito de los mitos, las prácticas religiosas y sus ritualizaciones, con las formas propias del teatro; avivando de esta manera la utopía o al menos la añoranza de restablecer la conexión entre mito, ritual y teatralización. Aspectos estos, tratados en el libro que presento a consideración de los lectores.

Años después, conocí personalmente a Zeca Ligiéro, a través de LickoTurle, quién había venido a Colombia acompañando al gran maestro Amir Haddad, para un proyecto de formación dirigido a directores de las escuelas regionales de teatro. Amir Haddad, es otro hito común con Zeca, pues él en sus inicios, en la década de los 70, había recibido la influencia de Haddad en el proyecto Grupo Niteroi. Yo había conocido al maestro Amir en Cuba, en los inicios de los 90, en calidad de participante en el III Taller de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe.

Fue en el posterior reencuentro en Bogotá, en 2007, con el Maestro Amir, que su asistente Licko Turle sugirió al autor de este libro como persona idónea para dirigir uno de los trabajos de grado de la profundización en actuación. En aquel entonces me desempeñaba como coordinador del programa de teatro de la Facultad de Artes ASAB. Esta acertada sugerencia se concretó en 2009 cuando Zeca dirigió con acierto el montaje, *Noticias de las cosas pasadas*. Espectáculo basado en textos de Augusto Boal, entre otras fuentes. Ahí fue cuando lo conocí por segunda vez.

Desde entonces pude percibir su interés en desarrollar un proceso de investigación que indagaba sobre las cualidades del teatro desde una visión expandida, capaz de conectar la visión contemporánea del performance con las formas y contenidos ancestrales presentes en los imaginarios y las manifestaciones culturales populares. La estética y contenidos de este montaje me dieron las primeras luces de su búsqueda. Esta idea de atemporalidad viene a dilucidarse a lo largo de los capítulos de este trabajo al re -establecer el hilo conductor entre mito, rito y teatralización o teatralidad.



Zeca en Medellín, diciembre 8 de 2019. Fot. Academia.

Esta relación diluida a través de los siglos, a mi juicio, por la concepción epistémica que desde el pensamiento europeo purificó, por no decir esterilizó, al teatro de la influencia del mito y del rito, en aras de su autonomía como lenguaje estricta y pretendidamente “artístico”.

Por otra parte, hay que reconocer que no fueron pocos los intentos, a través de las vanguardias, movimientos y celebridades descollantes del teatro occidental para devolverle al arte milenario su lugar y preponderancia en la vida de la sociedad.

Dicho de otro modo, de revivir esa cualidad mágica y poderosa del teatro como acontecimiento vital en un espacio de convivio, en donde el individuo, en una experiencia colectiva, busca a través de la representación del mito su reencuentro en el origen compartido.

Ora, Calderón de la Barca, ora Brecht, ora Grotowski, ora Barba, Artaud y tantos otros individuos, movimientos y vanguardias que centraron sus expectativas en la búsqueda del eslabón perdido que

le permitiera al teatro recuperar su pertinencia preeminente en el conjunto de las prácticas sociales. Sin embargo, y sin desestimar estos intentos, el aporte valioso del autor de este libro es reconocer estas formas *primigenias y esenciales del Teatro de los orígenes*, en las manifestaciones "vivas" de las culturas marginalizadas por el discurso hegemónico, elaborado a partir una concepción que canoniza las prácticas teatrales desde una perspectiva unívoca. Este canon exceptúa claramente las fronteras en la definición de lo que se puede concebir como *teatro*.

Ya Aristóteles define este primer canon en la Poética. Allí, desde el punto de vista formal en un afianzamiento epistemológico busca establecer los parámetros estéticos del teatro desde la lectura de su contexto histórico, es decir, haciendo referencia a la época dorada del teatro griego; el cual fue asumido por la cultura occidental no solo como el modelo del teatro en occidente sino como el paradigma universal del teatro propiamente dicho.

Ahora bien; por vía contraria el Zeca propone en esta indagación una mirada que relativiza cualquier definición absolutista del teatro, e incluso omite el juicio de los neo-descubridores del teatro que reflexionan sobre los nexos de este con el rito y por ende con el mito.

De esta manera nuestro autor formula una hipótesis inquietante en la que establece la existencia, o mejor la subsistencia, de este teatro primigenio en el aquí y el ahora, el cual no se invisibiliza como consecuencia de su extinción, sino por el filtro canónico de las estéticas dominantes inmersas en el *ethos* de la cultura occidental que opacan a pesar de su materialidad su presencia ante nuestra mirada limitada.

De tal manera que lo que estaría en cuestión desde este punto de vista es la posibilidad de poner en tela de juicio la definición de teatralidad desde una definición dada, para vislumbrar con meridiana claridad la no ausencia del *teatro de los orígenes*. Así que el extravío de este arte en su papel protagónico en la vida de la gente no es más que un sofisma construido desde la concepción excluyente que no reconoce en las manifestaciones ancestrales practicadas desde la marginalidad, valores cognitivos, estéticos y modelos de subsistencia sabios.

Para hacer evidente esta aseveración entonces, no hay que ir a los anaqueles de historiadores, antropólogos y profetas del teatro, sino observarla y vivenciarla en un ejercicio de participación de manera directa en el espectro variado de sus múltiples expresiones a lo largo y ancho del mundo. Ya sea en las fiestas populares, carnavales, rituales sociales y religiosos, y en tantas otras expresiones performánticas que simultáneamente en culturas separadas por la geografía comparten manifestaciones tan disimiles como similares y que no son otra cosa que lo que el autor identifica como *el teatro de los orígenes*. No hay que escrutar en el pasado sino abrir la mirada desprejuiciada a la teatralidad auténtica que nos ofrece el presente en los espacios desestimados desde la visión "intelectual" dominante de los estudios teatrales. Porque estas manifestaciones vitales y perennes subsisten en la periferia social. Este es el ran escenario del *outro teatro*.

No es posible, por tanto, pretender desde el lugar de la hegemonía el hallazgo del eslabón perdido de este teatro, porque su búsqueda da el salto desde el presente al pasado, brincando por encima de sus manifestaciones que desde la marginalidad del tiempo presente han constituido su espacio para la supervivencia como los propios seres humanos que integran esas culturas en la sombra de las preocupaciones y percepciones de los poderosos. Solo basta el ángulo, nuestra propia mirada que

nos permite verlo emerger en aquellos lugares y momentos en que siempre habitó. La caída del velo colonial nos revela la diáspora rica y deslumbrante de miles de manifestaciones que no se les reconocía como *teatrales* por el mero hecho de no encajar en una definición producto de una suerte de pre-juicio cultural.

El *teatro de los orígenes* está aquí. En cualquier lugar y en cualquier momento, por ejemplo, cuando en una noche durante la VI Muestra latinoamericana de Teatro de Grupo de Sao Paulo en el 2011

compartimos con Zeca una obra que evidencio esta conexión entre el presente y el pasado; hablo del grupo Sotz'IL de Guatemala con la presentación de Oxlajuj B'aqtun.

Pero también en los rituales de divinidades negras en Togo, al igual en los carnavales indígenas de los Andes, o en los Dervixes de Turquía, igual como en los rituales de la Umbanda y el Candomblé; y por supuesto en las performances de los pueblos indígenas, negros y mestizos que entretejen una multitud de manifestaciones en las que subyace un comportamiento universal del sujeto, en su dimensión individual y colectiva, lo que haría inexplicable la inexistencia de *un teatro de los orígenes* y que por el contrario evidencia la cualidad efímera de un pretendido teatro que ha roto esta conexión con el mito.

Pero esta visión crítica de la mirada hegemónica no cuestiona la validez de la lectura que se hace de sí mismo el teatro occidental, sino que por el contrario valida su discurso epistémico. Solamente que relativiza su influencia frente a otras formas y otras prácticas culturales que no pretenden gravitar alrededor de... sino que subsisten como *matrices culturales* –término acuñado por el autor- en una dimensión atemporal y atópica.

Este contraste con otros discursos que abordan los límites de la teatralidad reinstalan la noción del teatro occidental como un intento absolutista y no como una manera particular y quizás muy limitada para imprimirle la cualidad de “esencial”, que debe comportar el teatro para reencontrarse con el mito y a través del ritual con su papel fundamental en la vida comunitaria. Este teatro que busca sobrevivir a través del espejismo del entretenimiento algún día se reencontrará con el camino que lo conducirá a hacer parte también del *teatro de los orígenes* quien lo acogerá, paradójicamente desde los territorios marginales de la sociedad y no al contrario. Danzar, cantar, tocar y narrar son las señales inequívocas para reconocer la teatralidad desde una mirada más amplia.

Sin temor, empleo el término de una mirada más democrática que propone Zeca Ligiéro, la cual apunta a ese *otro teatro* que paradójicamente es este teatro, el *teatro de los orígenes* el que habita y se expresa en el eterno presente. De tal manera que estas expresiones primigenias se han mantenido y transformado sin perder ese punto de encuentro con el mito a través del rito y la teatralidad, como profundiza al autor a lo largo de este libro. Esta necesaria decolonización saca a flote las fuentes extraviadas del teatro y que siempre estuvieron allí en la cotidianidad, en las prácticas sociales de las culturas invisibilizadas.

He ahí en donde reside la importancia de este libro que hará parte del acervo bibliográfico para reorientar los referentes del teatro con la introducción de una mirada renovadora que nos invita a reflexionar sobre la sincronía del universo en contraposición a una lectura lineal de los acontecimientos. Esta cosmovisión se nutre de la concepción espacio-temporal que las culturas ancestrales aplican en las dinámicas de su cotidianidad privilegiando el *círculo* como expresión simbólica del espacio, el tiempo y las relaciones sociales. Ese *otro teatro* en una paradoja esclarecedora, es realmente este teatro, el *teatro de los orígenes*.

El autor también profundiza desde la perspectiva Junguiana, en el concepto del arquetipo, introduciendo al teatro como un contenido de este ámbito y que se constituye por lo tanto en una

expresión universal común a todas las culturas en lugar de ser un modelo irradiado desde una civilización superior. Como arquetipo y como contenido del inconsciente colectivo no pudo entonces desaparecer misteriosamente, quizás extraviarse sí, pero momentáneamente de la observación evidente desde una perspectiva determinada y determinista.

Zeca Ligiéro, el hombre de teatro, el profesor, el investigador, nutre también su reflexión desde la practica teatral con sus propuestas que, a partir de la narración entretejida con los recursos de la danza, la música, el canto y el relato, esbozan una dramaturgia que recoge la perspectiva de sus reflexiones e investigaciones. Así piensa y busca aprender teatro desde la práctica de su propio teatro. Como ejemplo de esta teatralidad original tenemos: *El Evangelio Según Doña Zefa, La*

Sociedad secreta de los payasos sagrados Sucupira, Dona Mariana la princesa turca en la amazonia, entre otras dramaturgias que dan cuenta de esta búsqueda que encarna una concepción que profundizada en este libro y que se constituye en una invitación sugerente para que investigadores y artistas consideren este nuevo planteamiento que seduce a reconsiderar la noción del teatro en el mundo de hoy.

El teatro del origen, también es el teatro del presente y del futuro.



Zahira López

La emergencia de investigar la danza en Colombia

Escuchar las preguntas que insisten y tomar el riesgo de buscar sus respuestas, o bien los caminos que conducen a construir algunos indicios, fue el primer paso de Jhon Alexander Barreto Guerra para iniciar este proceso que, además de dar a conocer un festival con casi treinta años de trayectoria, genera reflexiones en torno a las prácticas danzarias del municipio de Titiribí. Si bien el autor no profundiza en la trayectoria propiamente del festival, encuentra una voz que viene del folclor y que va al cuerpo, dibujando posturas críticas de la pedagogía de la danza folclórica.

Este texto invita a pensar la danza en las regiones, territorios de ritmos distintos, de violencias, de resistencias, escenarios propicios para la creación, la movilización y la investigación. Por lo tanto, este también es un pretexto para seguir indagando alrededor de las prácticas de la danza en Colombia, reconociendo su multiplicidad y su riqueza en un diálogo entre lo tradicional y lo contemporáneo, lo individual y lo colectivo.

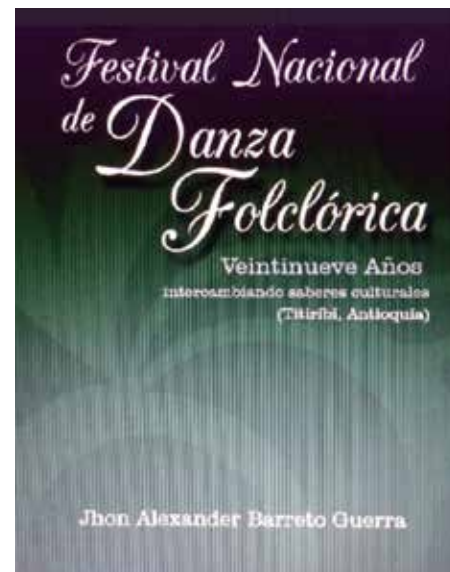
La práctica cultural de los festivales de danza genera tejido social y construye memoria, de ahí la urgencia de sistematizar estas experiencias para posicionar los eventos y fortalecer los saberes locales. Hoy más que nunca se hace necesario diversificar los temas de investigación en danza con sus transformaciones durante los últimos años de este campo como arte vivo.

Sea esta pues una provocación para que bailarines, coreógrafos, docentes, maestros e investigadores extiendan el ejercicio de escribir en la construcción teórica y narrativa para un relato nacional de la danza.

Con la edición del presente libro, El Fondo Editorial A Teatro – ATRAE da apertura a una serie de colecciones de trabajos que

son en primera instancia un inicio ensayos sobre arte, y en especial, sobre eventos culturales que motiven a continuar con investigaciones a fondo, y que a la vez permita la cualificación de nuevos investigadores en este ejercicio, por lo cual hemos llamado esta serie: Colección Cuadernillos Pre-textos de investigación artística.

*Zahira López, Medellín (1981), es bailarina y escritora. Periodista y licenciada en danza de la UdeA. Becaria de creación en Periodismo Narrativo por la Alcaldía de Medellín. Gracias a esta beca publica el libro *El cantor parrandero*, Octavio Mesa, Penguin Random House 2018. Es colaboradora de la revista A Teatro y de Poéticas Corporales, de Córdoba, Argentina.



Hugo Antonio Valencia Melguizo. Foto: Academia.

Escuelas De Dramaturgia De Antioquia

Es el libro producto final del Proyecto *Escuelas de Dramaturgia de Antioquia*, del Instituto, donde participaron Niños, jóvenes y adultos de nueve municipios con sus veredas del departamento. Este importante documento de escritura dramática, fue presentado en el auditorio del edificio Rafael Uribe Uribe, del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, por la nueva directora del organismo, periodista y gestora cultural Marcela Isabel Trujillo Quintero, y por Hugo Valencia M. quién escribió la siguiente presentación en el libro.

PRESENTACIÓN

El Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, tiene el gusto de presentar a todos los antioqueños, un libro muy especial, este es el resultado palpable de un programa maravilloso: “Escuelas de dramaturgia de Antioquia”, aquí se recoge parte de la producción de los escritos, resultado de las nueve escuelas de dramaturgia conformadas. Un programa que da elementos a nuestros niños, jóvenes y adultos para la escritura de textos teatrales.

Escribir es fundamental para el ser humano, pues ello muestra que la escritura tiene elementos de juicio, que involucran al pensamiento, ya que este ejercicio corresponde a un proceso cognitivo en el cual, quien escribe, debe partir de una elaboración mental de aquello que quiere contar sobre un suceso particular y lo que es más importante define, cómo lo quiere contar.

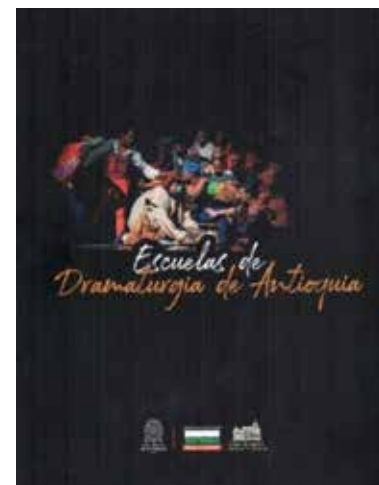
Las Escuelas de dramaturgia de Antioquia, son ejercicios en donde los niños, jóvenes y adultos de distintos municipios del Departamento, reciben en forma prodiga y cariñosa, algunas enseñanzas sobre cómo escribir teatro y para ello se parte de conocer los rudimentos que debe tener una obra teatral, es decir, se deben acercar inicialmente a lo que es el teatro, luego se busca la historia a contar, después de darles algunos elementos, se dejan en libertad para que realicen su ejercicio creativo de escritura. Queremos que cada participante de las nueve Escuelas encuentre su propia forma de contar, desde lo que sabe, siente y piensa, es una forma de permitir que nuestro niños, jóvenes y adultos expresen todo aquello que desean y es además una forma de conseguir textos pertinentes para las comunidades.

La pretensión de la presente publicación no es presentar productos acabados, obras perfectas, ¡no!, es mostrar como los participantes de las Escuelas de Dramaturgia de Antioquia, están aprendiendo a leer contextos, a formar pensamiento. Aquel que analiza, crítica y da su opinión desde la razón y la necesidad.

Agradecimientos a los nueve Maestros provocadores, quienes han dado lo mejor y han creado los mejores ambientes para despertar el interés por la lectura y la escritura de textos dramáticos en estos nuevos escritores.

Nuestra admiración y reconocimiento igualmente a quienes nos guiaron en el Seminario de formación, en el cual se dieron las herramientas que serían utilizadas durante el proceso de todas y cada una de las Escuelas.

Mención aparte merece el Maestro Henry Díaz Vargas, asesor y Maestro guía de esta primera experiencia. Práctica que tiene su origen en ese vital ejercicio que ha sido para muchos teatreros de Antioquia, "Dramaturgia en el espejo, Escribe tu propia realidad", la cual ha permitido que los artistas de nuestro Departamento creen imaginarios y les han dado un nuevo motivo de creación, así como una nueva forma de contar todo aquello que les perturba o les llena de orgullo. El Maestro Henry fue el guía durante 10 años del Seminario y ahora tenemos un nuevo motivo de orgullo, pues es la nueva generación quien tendrá la oportunidad de ser cronista de todo lo que sucede en los distintos rincones de esta Antioquia Grande.



*Hugo Antonio Valencia Melguizo, Medellín, es Profesional Universitario, Maestro en Arte Dramático de la UdeA, dramaturgo y director del área de Teatro del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, ICPA.

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

CARLOS MARIO PIMIENTA PORRAS



Dramaturgo Carlos Mario Pimiento P. Foto: Academia

Carlos Mario Pimiento Porras, (Tapartó, Antioquia, 1974), es Licenciado en Teatro de la UdeA en 2016 y Fortalecido como dramaturgo en *Dramaturgia en el espejo*, desde sus inicios en 2008. Como director teatral ha escrito sus propios textos infantiles, adolescentes y para mayores. Su actividad artística, creativa, docente y como gestor se ha realizado en el Suroeste antioqueño. Ha sido director por cuatro años del *Festival de teatro Ver teatro* en Jericó desde 2016 al 2019 y del *Festival Rock a la perra* durante cinco años.

Actualmente junto con su trabajo de gestor cultural, es director y actor del Colectivo Teatral Duende Loco de Jericó desde 2008 hasta el presente. Con esta agrupación ha realizado sus montajes y las giras departamentales y representaciones nacionales.

El presente texto, *Al filo de la culpa*, fue escrito en *Dramaturgia en el espejo* entre 2015 y 2016 y publicado en el tomo N° 3 de la colección del mismo nombre.

Cuando no es hora de ponerle nombre a la cobardía...

Hay relaciones en el seno de las familias, en la sociedad, a las cuales se les tiene pavor al afrontarlas. Son tabú pero existen. *Al filo de la culpa*, de Carlos Mario Pimienta, es una escritura que se avienta en esos meandros que rompen fronteras, con la severidad de un asunto que merece atención dramática, no como ejemplo ni como motivo de castigo. El autor no puede ser juez ni parte del acontecimiento dramático. Simplemente dispone de la curiosidad de explorar los reflejos del entorno que durante siglos ha guardado tantos y escabrosos recuerdos que nos mortifican el alma al conocerlos por medio de tantas fuentes que hay para beber. A los escritores los buscan las historias se ha dicho siempre. Y si se dispone de la capacidad de correr el riesgo y la necesidad expresiva de las complejidades de la condición humana, un dramaturgo no tiene otra alternativa de sumir su condición.

Al filo de la culpa, mediante una estética de desarraigo, de pobreza física y espiritual, de infidelidades, traiciones y odios, de abandonos y locura, en espacios que exponen la miseria humana vemos brotar personajes elaborados con la mesura de un buen dramaturgo al filo de una trama compleja en aras de la síntesis dramática.

En la dramaturgia los personajes cuando entran a escena ya deben estar creados en su totalidad. No hay espacio para que el dramaturgo especule como en la narrativa el novelista o el cuentista. No. Los personajes ya deben estar viviendo para resolver los problemas de acuerdo a sus objetivos. Principio de la acción dramática. No para hablar de ellos, de los problemas, ni para denunciar, ni para hacer poesía, ni para narrar historias pasadas. Son para Hacer. El teatro es acción y la palabra la consecuencia de un pensamiento que genera verbo y acción. Los personajes de este texto de Carlos Mario Pimienta cumplen con este principio que a veces causa tantos dolores de cabeza a los creativos de la escritura teatral.

Todos los personajes son un conflicto ya de por sí. Por su tratamiento dramatúrgico. Y la forma en que Pimienta nos lleva a que Carmen exponga su culpa desde la negación, desde la exaltación de la negación, nos lleva a una extrema situación dramática que hace de *Al filo de la culpa* una experiencia que invita a reconocer que el alma es insondable, que el tiempo, el espacio, las distancias, necesitan de la cuarta dimensión de la acción dramática para la aproximación al universo teatral. Donde entendemos que hay personajes que no tienen principio ni final. No lo necesitan. Ellos mismos son un nudo. Un conflicto. Son personajes que pasan por delante de nosotros dejando un aroma de sufrimiento, dolor, angustia y la extraña sensación de haber pasado por algún sitio al que no quisiéramos llegar, ni personajes que no se quieren conocer... Y que ojalá no se salgan del texto... Pero a lo mejor están a nuestro lado y no nos hemos dado cuenta.

Henry Díaz Vargas

AL FILO DE LA CULPA

Personajes:

- Jairo
- Carmen
- Liliana
- Emilio
- Cándida

A lo lejos, en la oscuridad, se escuchan sonidos guturales. Algo se mueve. Llantos que desaparecen, el ambiente se llena de una música lenta y espectral. Asomados en un fondo negro, como fantasmas, los rostros de los cinco personajes vociferan al unísono:

Nuestra culpa, lavada por las lágrimas,
Se asoma al vértigo que las miradas señalen,
Juzguen, reprendan, no nos importa...
Nuestra culpa que se esgrime en alfileradas palabras,
Anidan en sus pechos...
Reciban pues la herida que jamás sangra...
Nuestra culpa que también es vuestra culpa...

... En la habitación minúscula, raída y a media luz,

Dos hermanos, olvidados por el tiempo. El hombre apocado, simple y escuálido; Ella, mujer vieja (mayor que él), con temperamento fuerte.

Carmen: *(Sentada acariciando su gata, mientras su hermano se acicala frente a un espejo roto).* No sé qué tanto se arregla, si en definitiva no mejorará nada. Tanto correcorre, tanto perfume y, al final, nadie lo espera.

Jairo, continúa mirándose al espejo sin musitar palabras.

Carmen: *(Se levanta y enciende una veladora a algún santo, se santigua).* Ya no es ningún mozo, mírese, la edad ha hecho muchos estragos, hasta yo misma no me reconozco. Solo nos queda este feo cascarón que cada vez duele más cargarlo, *(se toca la piel de las manos).*

Jairo: *(Poniéndose el saco).* Esta noche, esta noche si estoy decidido a buscarla; después de tanto tiempo no sé por qué no lo había intentado antes... Además, usted sabe que debo hacerlo. ¿Sabe? a mí todavía no se me olvidan sus ojos, sus cejas, su piel con olor a naranja,

sus manos, sus lágrimas, y esta impotencia mía de mierda.

Carmen: ¡Basta! No es hora de ponerle nombre a su cobardía. Cuántas veces le he dicho que esa no era la mujer para usted. Y quién sabe si ese niño era suyo, esa mujerzuela se acostaba con todos... *(Dirigiéndose a su gata)*. Esta noche nos acostaremos temprano. ¿Cierta Gala?... Aunque los borrachos y malvivientes a veces no respeten el sueño de la gente decente.

Jairo: *(Casi gritando)*. No me espere con la luz encendida, porque no pienso regresar esta noche.

Carmen: No me levante la voz. ¡Lárguese! ¡Lárguese! *(Llama a su gata)*. Gala, Gala, ¿dónde te metiste Gala? Siempre desapareces. Malagradecidos...

... En el patio de ropas,

Cándida, mujer ciega ajada por la edad humea un cigarrillo sentada en su mecedora. El sufrimiento y la espera se reflejan en su semblante inexpresivo.

Liliana, joven guapa con el rostro trasnochado, camina ocultándose entre las sábanas colgadas al sol del patio.

Cándida: ¿Es usted, Liliana?

El silencio se prolonga. La mujer coge su bastón y se levanta de la silla en dirección a las sábanas tendidas.

Cándida: *(Corriendo bruscamente una sábana, detrás de la cual se encuentra Liliana con los tacones en la mano)*. ¡Qué madrugadora se ha vuelto usted, Liliana!

Liliana *(Con ironía)*. Usted ve más que yo.

Cándida: No crea, reconozco su perfume barato y el olor a cantina sobre su cuerpo, a metros de distancia.

La mujer camina de nuevo a la mecedora, y la sigue Liliana quien se para detrás de la silla.

Cándida: ¿Usted sabe qué día es hoy?

Liliana la mira con rabia.

Cándida: No quiero tener otra vez problemas con el pago del arriendo. No me importa cómo se la consigue, pero necesito mi plata ya.

Liliana: *(Modula sin que la escuche)*. Vieja hijueputa.

Cándida: *(Poniendo su oído, queriendo escuchar)*. ¿Qué dijo? ¡Ah! Y dejó encerrado otra vez al muchachito, chilló toda la noche como un cerdo.

Liliana: *(Simula que estrangula a la mujer)*. Tranquila, que no vuelve a suceder; además, quedamos en que el pago lo hacía los domingos. ¿Y a qué viene tanta vigilancia conmigo?

Cándida: No me gusta que lo deje solo, le puede pasar algo. ¿O es que usted no mira las noticias? Cuántos niños amarrados, transformados en cenizas, solo cenizas. Me recuerda al papá de su muchachito, igual de blanquito, igual de necio, igual de inteligente, igualito a... A Emilio. Usted misma sabe todo el daño que le hace el encierro. Dios sabe que lo hice por su niño... Pobre mi hijo, la locura acabó con sus recuerdos.

Liliana la mira con lástima y saca del bolso un fajo de billetes arrugados.

Liliana: Señora, su dinero, no quiero que después se diga que usted nos mantiene.

Se escucha a lo lejos el llanto de un niño.

... En el psiquiátrico.

Aparece Emilio a un costado de la escena, joven atormentado por sus delirios. Vistiendo una camisa de fuerza que lentamente va desamarrando.

Emilio: Ssshhh, silencio que el niño duerme. Ssshhh, que Liliana invitó a un amigo del trabajo. Ssshhh, que mi mamá, mi mamá no me quiere decir quién fue mi papá. A veces ni me importa, solo me imagino a un señor que se parece a mí, con mis ojos caídos, orejas grandes y la misma impotencia de mierda, lo imagino llegando a mi casa preguntando por mí, pero yo no quiero salir, yo me quedo pasmado, con unas ganas de darle en la trompa... Pero de verdad no me importa, todo se aclaró para mí desde cuando hace años regresé de la escuela, y encontré a mi vieja escribiendo una carta.

(Emilio imita a Cándida).

- No se asuste mijo que nada pasó... Uno de boba que se enternece escribiendo poemas...

Pero en verdad, mi mamá nunca ha sido poeta, ni le han enternecido las cosas, a lo mejor, le escriba a él...Y por eso yo también me hice duro, como una roca, ahí fue cuando me cogieron en una batida, y termine en el ejército.

Cuando llegamos a la meseta de la tolda, en Pueblorrico, límites con Jericó, solo había un reguero de cuerpos sin formas. Donde había una mano ya no estaba, los cráneos no tenían ojos, y los cuerpos, eso sí se notaba, todos eran niños...

Emilio, haciendo mimesis de un soldado.

Emilio: *(Saludo militar)* ¡Sí, mi mayor! Soldado Porras a su servicio, con disponibilidad mi mayor. ¡Sí, mi mayor!... Han sido eliminados sin dejar rastros.

Soldado Porras, contingente Tolima, asignado a la operación *Devastación total*.

Emilio: Sí, mi mayor, se recogieron todos los casquillos de la zona denominada *Error*.

Emilio, sollozando y alzando las manos...

Emilio: ¡Que no fue nuestra culpa! ¡Ellos se atravesaron! Señora, ¡no me mire así! ¡Si quiere máteme! ¡Máteme! ¡Máteme!...

Cambio de voz de Emilio, sollozando.

Emilio: ... Y la sangre indeleble que curte mis manos.

... Y este hedor que me envuelve.

... Y los gritos de los niños punzando mis oídos.

Emilio, arrodillado, llora inconsolablemente. Se escuchan sonidos de metralla. El cuerpo de Emilio se mueve como si recibiera los impactos de bala, y cae.

... En el burdel.

Afuera, una voz grita.

Voz en off: ¡Pasen! ¡Pasen! ¡Solo show! ¡Solo show!, ¡Solo peluche!

En un cuartucho, Liliana se pinta las uñas de los pies. Entra Jairo y asustado mira a Liliana; se devuelve.

Liliana: Oiga, usted. ¿Si ya llegó hasta aquí, para qué se devuelve?

Jairo: *(Tímidamente gira su cuerpo y la mira).* Eh, eh, es que me dijeron... Es que me dijeron... Eh...

Liliana: Estos viejos verdes entre más viejos, más bobos. Hable de una vez.

Jairo: *(Reaccionando con rabia).* No vine a que me insultara, muchachita maleducada. Yo solo vine a...

Liliana: Yo sé a lo que vino usted. La ropa la puede colgar en el gancho. El polvo cuesta 40 mil, más el condón y la pieza. ¡Ah! Y no hago sexo oral, y menos a viejos, que lo único que se les para es el corazón.

Jairo: Cállese, ya me habían dicho que usted hablaba mucho, y por eso vine.

Jairo se sienta al lado de Liliana. Ella lo mira extrañada.

Liliana: ¿Cómo así? ¿No vino a meterlo? Yo no estoy aquí para perder el tiempo con usted. *(Se levanta).* Váyase o llamo al Mechas.

Jairo: *(Gritándole desesperado)* ¿Qué sabe usted de Cándida?

Liliana: ¿Cándida?

Jairo: Sí, Cándida. *(Solo Jairo y desaparece Liliana).* A mí todavía no se me olvidan sus ojos, sus cejas, su piel con olor a naranja, sus manos, sus lágrimas, y esta impotencia de mierda.

Cándida, mujer olvidada en la espera
Sepultada en mi seso
Para nacer luego en mis sueños.
Cándida, puñal clavado en mi recuerdo.
Ya no queda nada.
Solo el llanto de un niño que me agobia.
Cándida, mujer olvidada en la espera

Liliana reaparece aplaudiendo.

Liliana: Mmmm resultó poeta y todo. La única Cándida que conozco es una bruja capaz de enterrar vivo a su hijo en un psiquiátrico. Vieja puta. ¿Olor a naranja? *(Se ríe con descaro)*. ¡Ah! Ese loco es el papá de mi pelao. ¿Y, entre otras, para que la está buscando?

Jairo: La verdad, ya no sé para que la busco... Aquí tiene los 40 mil, mi hermana no me espera esta noche.

En la habitación de Carmen y Jairo...

La habitación iluminada sólo por la luz de las velas. Minúscula y vacía.

Carmen camina al centro de la habitación vestida con su pijama, y el cabello suelto. Lleva un retrato en las manos, lo bendice, lo besa y lo coloca junto al santico, luego enciende otra vela y lo ilumina, mira el reloj y se dirige al santico.

Carmen: Ya amanece...Y él no llega...

Y te dije que lo cuidarás. ¡No faltaba más! Venir a recordar después de tantos años... (Coloca el oído al santico). ¿Qué me dice? ¿Culpa? Aquí nadie tiene la culpa. Él se lo buscó solito...Yo solo lo protegía, como algún día yo se lo prometí a mamá. (Coloca de nuevo el oído). No, no, no, eso sí que no, las tengo bien guardadas y haz de cuenta que esas cartas no existen. (Le da la espalda al santico y después de un largo silencio solloza mirándolo).

Carmen: ¡No me mire así!!! Usted sabe bien que yo he luchado contra esto, el enemigo malo mete deseos puercos en mi cabeza... Porque disfruto servirle, lavarle su ropa interior... *(Golpea su pecho con fuerza y llora, se santigua)*. No me desampares en la hora de la tentación. *(Reza algo corto entre los dientes, se desnuda, gruñe, saca una correa debajo del altar del santico)*. ¡No me desampares en mi hora definitiva...! *(Mira al cielo y grita con fuerza)*. Jamás toqué a mi hermanito mientras dormía... *(Con cada frase se azota la espalda)*. Jamás olí su ropa interior... Nunca imagine su cuerpo sobre el mío... Nunca mentí sobre él... Nunca leí sus cartas... Jamás lo amé como a un hombre... ¡¡¡Mentira! ¡¡¡Mentira!!!

Carmen azota su espalda con fuerza...

FIN

Boletín

De puertas abiertas



La distribución del Boletín es completamente gratuita.

Quien se quiera suscribir puede hacerlo en nuestras direcciones.

www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín - Colombia