

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

Dramaturgia

4 AUTORES ANTIOQUEÑOS



ALFREDO MEJÍA



JAVIER ARREDONDO



LEOYÁN RAMÍREZ



RUDERICO SALAZAR

Editorial,
Henry Díaz Vargas

Rutas paralelas,
Felipe Restrepo David

Motivos de creación,
Henry Amariles.

Todos los días teatro,
Leoyán Ramírez Correa

Pie de letra:
José Assad Cuéllar.

Invitado,
Fernando Vidal Medina:

Botica teatral:
Ramiro Rojo (Q.E.P.D.)
Reseñas de libros:
Reseñas de eventos:

Comentarios al azar:

Dramaturgia en el espejo

BOLETÍN
De Puertas abiertas
N.º 12. – Noviembre de 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
Pie de letra - José Assad Cuéllar
Invitado – Fernando Vidal Medina

PORTADA: Fotomontaje Paulo Díaz Pizza.
DIAGRAMACION Y DISEÑO: Paulo Díaz Pizza & Diseño y Empaque
ASISTENTE DE DISEÑO: Comunicadora Luz María Aljuri
FOTOGRAFÍAS: Archivo de la Academia de Teatro

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

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

Contenido

OPINIÓN:

Editorial, Henry Díaz Vargas: *Ahí vamos entendiendo...*

Rutas paralelas, Felipe Restrepo David: *Ibsen, sombras y nieblas.*

Motivos de creación, Henry Amariles. Entrevista: *El teatro, el umbral de las preguntas y los sueños:* Soraya Trujillo.

Todos los días teatro, Leoyán Ramírez Correa: *Lecto escritura crítica de la estructura clásica vs las estructuras alternativas.*

Pie de letra: José Assad Cuéllar: *Divertimento Ligero sobre violencia y horror. Infidencias de la cocina.*

Invitado, Fernando Vidal Medina: *Nocturno polifónico, una mirada desde la diversidad.*

BOTICA TEATRAL:

Ramiro Rojo (Q.E.P.D.)

Reseñas de libros:

Violencia - Alfredo Velez

Manual básico y práctico para aprender a escribir teatro - Javier Arredondo

Díptico Bíblico de la región - Leoyán Ramírez

Trilogía de Familia - Ruderico Salazar

Reseñas de eventos:

Haciendo Teatro. Por Ricardo Dávila

Homenajes a:

Fernando Vidal y

Rodrigo Rodríguez

Comentarios al azar:

Teatro y la peste. Por Henry Díaz Vargas

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Divertimento ligero sobre Violencia y horror, de José Assad.



Editorial

Ahí vamos entendiendo...

La Academia de Teatro de Antioquia acaba de concluir un Seminario-Taller, del 12 de octubre al 20 de noviembre, una especie, lejana, virtual, de *Dramaturgia en el espejo*, un encuentro, un diálogo de quienes quieren escribir teatro denominado *En busca de la poética oculta*. Se realizó gracias a una convocatoria LEP especial 2020 -Modalidad formación virtual en artes escénicas (Teatro), convocada por la Secretaría de Cultura Ciudadana/Municipio de Medellín, en la que participamos y entre una gran multitud de los que lo hicimos en la categoría, o en el ítem citado, aprobamos.

La idea de la propuesta con la que participamos, cuando tenemos escasas oportunidades de hacerlo, es el convencimiento de que la dramaturgia merece más atención por parte de los involucrados en la materia como es el gremio del teatro: directores, actores, técnicos, gestores y espectadores. Y lo hacemos de manera tranquila, más en calidad de búsqueda que de hallazgo de diamantes en bruto. Lo hacemos buscando poco a poco, sin ánimo de trascender los tiempos, las historias y las teorías. Tratamos de encontrar en nosotros mismos qué podemos contar en el teatro, de lo que personalmente nos interesa escribir, para luego darle forma teatral en lo posible. Al fin y al cabo, es algo que nos interesa.

Encontrado lo buscado y escondido o guardado y solapado, se le empieza a dar forma al pensamiento que se tiene al respecto para contarlo. Es la parte más interesante del diálogo entre orientador y el interesado. Es sustancial la conversación cultural de pensamientos. Lo más curioso es que aflora una sarta de demonios interiores, que al mirarlos con paciencia y preguntarlos con sinceridad, nos damos cuenta que son más exteriores que las fachadas de una catedral y no son nuestros, además. Nos los han implantado desde la infancia: "Usted no sirve para eso, no invente cosas, haga la tarea..." ... "Usted no haga sino lo que se le pide...". Y así, una gramática que ha calado tanto, que, en las escuelas y colegios, se aprende haciendo tareas y no creando, mucho menos pensando y opinando... "Primero aprenda lo que se le enseña y luego opine si se le pregunta...". Cuántas tesis de grado en su mayoría terminan siendo tareas para el asesor y para los jurados de tesis, menos la exposición de lo que se cree. Con razón no hay pensadores en Colombia. El que escribe es, piensa y crea. El arte es eso: crear sin tenerle miedo a nadie y mucho menos para gustarle a alguien. Aunque se sabe, es bueno repetirlo. Crear es crecer, aumentar el volumen del pensamiento del hombre, provocar, romper las gramáticas e inquietar y masajear el alma.

Encontramos, en el encuentro virtual de *En busca de la poética oculta*, entre los participantes, mucho deseo y ansiedad por aprender a expresar sin antes entender, creer en sí mismo y valorar su volumen creativo, antes que pretender ser famoso para esconder complejos. El espejo del espectáculo seguramente. Se duda demasiado también y eso lo sabemos de sobra porque lo hemos padecido y lo padecemos. La educación colombiana es para crear mano de obra calificada antes que una apertura al pensamiento propio, como ya se dijo.

Identificado el asunto de que no es para calificar sino para nutrir la idea de lo que tenemos dentro para escribir, la marea interior cambia. Poco a poco, pero cambia...

Se que es un pensamiento romántico, pero qué haríamos sin el romanticismo frente a la fantasía, la creación y la concepción tímida y amenazada que tenemos ante el entorno, nuestro hábitat, nuestra casa y las costumbres que nos abrigan desde niños y que se afianzan, se entrecruzan en los avatares de la existencia. Poco grata de quienes queremos ser artistas en Colombia... Pero sin hacer oda religiosa al sufrimiento ni haraquiri literario, esta lucha propia es agradable y suficiente, así no sea

para escribir sino para entender los escollos interiores que tenemos para pensar. No quiero decir que hacemos intentos curativos personales porque ya existen técnicas por estas vías de la escritura que lo hacen y muy bien, por fortuna para tanto enfermo silenciado y con infinitos deseos de explotar.

Se entiende que la dramaturgia, el escribir para el teatro, no es tener anécdotas, soltar diálogos, referir historias, ni hacer reír o llorar a la gente, al público, a los espectadores, a los amigos... Ni para confundir el hambre de pan con la sed de venganza. Es un oficio ajeno a la inspiración y que, si existe, para los que creen en ella, siempre llega cuando se está trabajando en el asunto. Es un conocimiento acumulado y por algún motivo (el trabajo) se destapa. Se rompe una exclusiva muy adentro del pensamiento creador. Se precisa de práctica, toda la práctica, tiempo, espacio, estudio, ver mucho teatro, del bueno y del malo, de veteranos y principiantes, lectura de obras, de historia, novelas, mucha poesía, mucha, mucho cuento, paciencia, creatividad y talento.

Armar el propio pensum secreto y llevarlo a cabo, es el santo grial que nadie, absolutamente nadie, nos puede arrebatarse. Y estos seminarios-talleres nos ayudan a concebir estos elementos como insumos para escribir teatro. Al final, seguramente, llegaremos a entender y hasta escribir las palabras de Marcelo, el oficial amigo de Hamlet, a media noche entre las ronco bramido de las aguas del mar furioso abajo, la algarabía ebria de las fiestas luminosas del palacio allá y sobre ellos la noche espesa de oscuridad, la quietud sepulcral, aquí encima, en la explanada delante del Castillo de Elsinor:

Marcelo: Algo huele a podrido en el estado de Dinamarca.

SEMINARIO - TALLER DE DRAMATURGIA
FORMACIÓN VIRTUAL - GRATUITO
EN BUSCA DE LA POÉTICA OCULTA


C. MEXICO

MAESTRO INVITADO:
JAIME CHABAUD
PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA


BOG. COL

DICTADO POR:
HENRY DÍAZ VARGAS
PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA


BOG. COL

MAESTRO INVITADO:
RODRIGO RODRÍGUEZ
PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA

12 DE OCTUBRE AL 20 DE NOVIEMBRE 2020

ORGANIZAN:

PROYECTO GANADOR DE LA CONVOCATORIA DE ESTÍMULOS PARA EL ARTE Y LA CULTURA 2020. SECRETARÍA DE CULTURA CIUDADANA DE MEDELLÍN.



Rutas Paralelas

Ibsen, el deseo y la sombra



Foto: Internet

Borges, tan a su manera, lo decía con exactitud incuestionable: en Ibsen presenciamos, hasta el agobio del exceso de vida o de falta de ella, esa terrible "discordia" entre la realidad y la ilusión. Entre lo que es, ineluctablemente, y lo que se desea, o lo que se anhela que ocurra; entre la aceptación del presente, con dolor o soledad, y el enraizamiento de cada uno, sobre todo, en su pasado, o en el relato que se crea de ese pasado; o entre el abrazo fuerte de la esperanza, como el Tío Vania, de Chejov, a la espera de mejores tiempos.

La insistencia y coherencia en señalar, una y otra vez, este choque de fuerzas es abrumadora en la obra ibseniana. A veces, son los mismos personajes los que parecen ilusiones, casi transparentes, o leves y rápidas presencias blancas pasando por esos escenarios opacos. Otros, en cambio, parecen albergar tanto vigor, tanto contento y pasión por vivir, que son como soles, galaxias que necesitan hasta del espacio de los demás para ser, para estar. No sé cómo pueda figurarse ese choque, trágico e irremediable... A veces pienso que muchas de sus obras son como asistir a un eclipse; solo que en varias de ellas no regresa la luz; ni tampoco queda la sola oscuridad. Es algo que queda, tal vez intermedio, como pérdida de cualquier condición. Más parecido, se me ocurre, al silencio.

Por eso, a veces me entretengo imaginando las reacciones del público cuando asistían a las primeras representaciones de Espectros, o de Hedda Gabler, Casa de muñecas, El pato salvaje, Un enemigo del pueblo. Y aunque los tiempos son otros, y tanto y tan poco ha cambiado, me gusta pensar que ese choque fuerzas no era muy diferente del que presenciaban, como emoción trágica desoladora, muchos de los vivos espectadores de Sófocles o Shakespeare. Hay creadores que francamente parecen tocar unas fibras que seguimos demorando décadas y siglos tratando de explicar qué es lo que ha pasado, qué sigue pasando: qué magia, humana y no humana, es la que habita en esas obras, y que son la vida, o más que la vida misma.

Hace algún tiempo volví a Ibsen y me detuve solo en su última obra, la que escribió a sus setenta y un años: Cuando despertamos los muertos (ha tenido varias traducciones al español, Al despertar de nuestra muerte, Cuando despertamos muertos, Cuando despertamos la muerte, Cuando despertamos de entre los muertos...); y, sin saber noruego (Når vi døde vagner, título original), siento que todas esas variaciones no están lejos de la esencia de la historia.

Y no es que se trate sobre la vida y la muerte, porque eso sería decir todo y nada. Más bien, es cómo alguien trata de mantenerse vivo, aunque no encuentre motivos; o cómo, con los años, el mismo deseo de vivir se escapa, poco a poco, y tan solo se descubre eso una mañana cuando el día es ya un eclipse. Es una obra sobre las muchas muertes que se viven en la vida, o las muchas vidas y nacimientos que se viven antes de la muerte; o cómo lo que va muriendo dentro de nosotros nos va carcomiendo hasta acabar, incluso, con toda la belleza y la potencia de lo vital que en algún momento se halla profesado como absoluto. Dicho de otro modo, no es una obra para elevar el ánimo, y como una deliciosa comedia que sí lo insufla con trasgresión y reordenamiento del caos, tampoco elogia el entusiasmo de la vida en la adversidad.



Teatro Nacional - Noruega

Me gusta, por eso, la obra de Ibsen: habla de frente, y no como verdad única; sino como eso que (con Harold Bloom, gracias o a pesar de él) llamamos la humana condición, relativa, ambigua, cambiante, parcial, ondulante, y que, a diferencia de Heráclito, parece que sí procura, ansiosa, nostálgica, bañarse en las mismas aguas. En ocasiones me imagino a ciertos personajes ibsenianos yendo río abajo buscando las aguas en las que se bañaron antes para poder sumergirse en ellas otra vez, de tanto que las extrañan, de tanto que llevan ellas su único sentido de vida.

Soy de los que cree que hay obras perfectas para introducirse a un autor. Y esta no lo es. Mejor llegar a Ibsen por sus clásicos, reconocidos y celebrados cada década, por críticos, filósofos, dramaturgos, directores, actores, cineastas... lo que pasa con esta obra es que, no sé si porque es la última, pero me parece más directa, menos metafórica, menos mágica, no es escalonada sino que empieza en el borde del abismo, o la obra es ella misma una caída, sin grito, más bien muda por el horror; igual de potente y trágica que las demás, pero más oscura, más quejumbrosa. Desde el principio, ya transita el deseo y su sombra al lado, y al final no queda más que sucumbir ante esa "discordia", de la que hablaba Borges. Y es que el concepto es precioso (cor-cordis, corazón / dis, separación): ya al inicio, los corazones de esos personajes están quebrados, partidos, agrietados, sin esperanza, quizás porque ni ellos mismos la anhelan.





Henry Amariles Mejía

ImaginEros
Corporación Artística

Motivos de Creación

Preguntas en torno al cuerpo, la performatividad y otros asuntos.

Una charla con Soraya Trujillo

*"El aquí y el ahora. Eso lo da el teatro.
Desde esa perspectiva hay nuevos cuestionamientos,
nuevas inquietudes. Y empieza ese aquí y ese ahora"*
Soraya Trujillo



Foto: Internet

Soraya llega al teatro porque a su colegio llega Jorge Villa, del Pequeño Teatro en ese entonces, a dictar clases. Estaba en quinto de bachillerato. Ahí empieza y ahí se quedó. Así como algunos se identifican con la religión, hay otras personas lo hacen con el teatro, que a propósito unos y otros se entrecruzan, por cuanto ambos hacen parte de esas cosas que no se pueden definir, pero tienen relación con lo sensible. Lo sensible llama. Es una cosa que no considera que pertenezca al orden de las palabras, el teatro es una especie de ritual, un pensamiento sensible.

Tiene la paciencia de esos seres que están acostumbrados a que los imprevistos, las contingencias y las dificultades sean parte de sus días. Por eso mismo no le teme a la incertidumbre, y por el contrario está convencida de que el teatro, como el arte en general, debe beber de la pregunta, sin que ello signifique que se deba revestir de la certeza de una respuesta única.

ImaginEros es su espacio de creación, que ha optado por establecerse en la periferia, pues su sede se encuentra en el barrio Manrique Central. Soraya es su directora. Y con ella conversaremos de lo que más le apasiona en la vida: Hablar de teatro.

¿Siente que el teatro le cambia la vida?

No creo que el teatro haya sido fundamental a la hora de cambiarme la vida, considero que el ser humano siempre está cambiando. Si le preguntan a mi mamá ella dice: ¡No, el teatro la desordenó, la volvió atea! (Carcajadas), ¡no se arregla como las otras! (risas), ¡la degeneró! (carcajada). El teatro significa unos confrontamientos con lo político, con lo ético, con lo estético...aunque no creo que solo el teatro lo cambia a uno. La vida siempre va dando sensaciones que a uno lo van movilizándolo. Claro, el teatro fue una cosa trascendental porque aún me sigue sorprendiendo y gustando.

¿Qué hace con su vida al terminar el bachillerato?

¡Estudié publicidad! (Carcajada a mandíbula batiente, descontrolada y sonora, para que quede claro que considera esa una de las mayores locuras de su vida. Una vez se recupera, obvia hablar de esa decisión y retoma sus inicios)

Jorge Villa me inició en el teatro y después Henry Díaz. Él es uno de los culpables de que esté en estos vericuetos. Con él trabajé en una obra que no salió, "Las puertas". El después la montó. Luego, se presenta a teatro en la UdeA. Desde eso, tanto para su familia como conocidos, es muy usual que piensen que está loca y eso a ella solo le genera risas. Tanto así, que hay un poema de Juana de Ibarbourou, El dulce milagro, que dice: Y murmura al verme la gente que pasa:

*«¿No veis que está loca? Tornadla a su casa.
¡Dice que en las manos le han nacido rosas
y las va agitando como mariposas!»
(...) Que me digan loca, que en celda me encierren,
que con siete llaves la puerta me cierren,
que junto a la puerta pongan un lebre,
carcelero rudo, carcelero fiel. (Risas)
¡Que me digan loca!*

¿Cómo fue eso de estudiar teatro en la UdeA?

Yo siento que cuando entré a la de Antioquia tenía unas preguntas muy distintas que no me encasillaban en lo que podríamos llamar un teatro dramático. Había algo en mi singularidad que no asimilaba tan fácil el esquema inicio, nudo y desenlace (risas), que pretende la dramaturgia. Había algo ahí que tenía una pregunta distinta. Yo me acuerdo que en los primeros ejercicios (teatrales) que yo decía: Eh, en mí siempre hubo una pregunta distinta.

¿Y qué pregunta?

Ahora lo entiendo. Una pregunta por el estatuto que te da la técnica. Desde el pensamiento aristotélico, desde La poética se han establecido unas maneras usualmente a un estatuto que te da la técnica. Es que desde La poética de Aristóteles se ha establecido una técnica que obedece a unas maneras, a un estatuto que te da la técnica. No quiere decir que yo no tenga capacidad de singularizar la técnica, yo creo en eso. Pero hay unos que todavía la singularizamos más...

¿Esas preguntas iniciales que se hacía encontraron en ImaginEros el eco para intentar responderlas?

ImaginEros es un grupo interdisciplinario. Una característica que se sigue conservando. Así empezamos. Gente de danza, teatro, plástica, audiovisuales. Yo siempre he pensado que la creación es un viaje, si se quiere al inconsciente. Ahí encontré que había un recorrido por el cuerpo...Ahora hay muchas posibilidades de entrar a otras latitudes y comprender las cosas. Es una pregunta más por el cuerpo, más performativa.

¿Esas preguntas tenían que ver con la búsqueda de un grupo "expansivo", que involucrara el cuerpo, la música, lo audiovisual, etc.?

Sí. Esa es una pregunta, no solo de ImaginEros. Es una pregunta mundial. Hay una cantidad de preguntas sobre el cuerpo, la filosofía, desde todas las áreas. Y el arte ya se está metiendo en esos relacionamientos, desde las mismas artes y desde otras visiones, otras disciplinas, otras prácticas que no son precisamente artísticas. Ya entrar en esas divisiones que fueron tan categóricas para decir lo que era (arte) y lo que no era, resurgía de una visión que se sigue teniendo, que viene desde hace rato, eso viene mucho desde el pensamiento enciclopédico, en el siglo XVIII. Ahora esto se está abriendo, expandiendo (Risas).



¿Cómo fue ese encuentro para planear, para organizar eso que llamamos hoy ImaginEros?

Con unos amigos empezó más como una propuesta de escribir guiones, había alguien interesado en la parte de la estructura, de la narrativa, de la escritura. Y eso como que no iba funcionando. Y eso por allá a un grupo nos dio por montar la obra Una historia de amor, una propuesta de danza teatro que tuvo buenos comentarios. Era a finales de los 90. Era una pregunta por el cuerpo, un trabajo con la danza, con la escritura. Una de las características que tiene ImaginEros es la teatralidad, es el soporte a un texto... a veces de la teatralidad sale el texto. Es una de las características de la postmodernidad, aunque hay otros que lo denominan de otra manera...

Esa ha sido, de alguna manera, mi búsqueda en el teatro...

¿Por qué es tan importante el trabajo con los niños en ImaginEros?

ImaginEros tiene una pregunta muy fuerte por la formación. Pero es la formación que obedece a enseñarle al niño solo una técnica teatral, para que él la reproduzca y haga verificación de ella.

Existe una pregunta que obedece mucho a esas líneas del arte contemporáneo. Por ejemplo, los relacionamientos, que lo entendemos como lo político. No entendido lo político como una visión de la política, que es la entidad, es la institucionalidad. Sino lo político que es ese encuentro, esas relaciones que nos permiten la transformación.

Desde ahí, sentimos que en el arte está eso. En el arte percute continuamente la negociación de valores, una transacción ética cuando entras en un grupo. Y desde ahí trabajamos, en un concepto de comunidad que no es muy usual, que es muy anómalo, porque trabaja no desde la comunidad, trabajamos porque compartimos un gusto, una pasión, algo. Aquí nos unimos por lo que nos es propio. ¿Y qué nos es propio?: La nada. La nada, la construcción de un sentido, un sentido que se construye con el otro, se hace con el otro.

Desde ahí nos vamos inventando maneras, formas que no obedecerían a un pensamiento global y macro. Pero sí entre los participantes en los talleres, en nuestros propios relacionamientos, entendido no solo, el relacionamiento, con el otro, sino con lo otro. Hablamos desde una perspectiva que trabaja del cuidado de sí, del otro y de lo otro, no es una perspectiva en el autocuidado, la belleza, no. Es una visión desde un principio ético, de la vida en construcción y en relación.

¿Cómo se construyen esas preguntas en torno a lo cual se experimenta sobre el escenario?

Las preguntas nos acompañan desde la filosofía. La filosofía es muy dada a la pregunta. No solo a una pregunta establecida en el discurso. El discurso entendido como el conocimiento, sino una pregunta entendida también por el hacer, que de todas maneras creemos que es distinto porque

no es lo mismo hacer una gran reflexión teórica que cuando estás en el hacer y en la construcción de esa reflexión teórica. Entonces nos preguntamos por unos planteamientos más prácticos, más sencillos. Y ahí se pueden construir los relatos, pero no siempre nos encajamos con un conocimiento a priori. También teniendo en cuenta que ahí se encuentran maneras que a veces no están en la lógica de lo que estamos pensando.

A veces eso que decía Sócrates, conócete a ti mismo, resulta tan imposible... Una cosa es lo que se te ocurre desde la racionalidad, mientras es tan usual ver a la gente que se traiciona en el hacer, permanentemente, de lo que dice. Nos traicionamos, porque también estoy ahí.

De todas maneras, el escenario es el espacio de la improvisación, ahí cabe descubrir y ser sorprendido...

Sí, lo que pasa es que, de todas maneras, cuando vos entrás en una improvisación, que está codificada por lo menos por analogía, ya estás obedeciendo a unas fuerzas en pugna que te los determina el texto. Jean Chevalier habla de otras maneras de actuación que no están obedeciendo precisamente de esa forma que vemos tan natural, que es la Stanislavskiana, y se pregunta por Grotowski, por Eugenio Barba...

A partir de los 80-90 en el país se da una especie de fragmentación estética en la que cada grupo se aleja del panfleto de los 60-70 y se centra en la búsqueda de su propio camino ¿Cuáles son los postulados estéticos de ImaginEros?

Hace rato que, a través de la historia, esos parámetros de la representación se vienen pensando, cuestionando. Antes nos demoramos mucho para eso. Si hacemos un recorrido mundial el estatuto de la representación, de la visión de La poética de Aristóteles, se rompe a principios del siglo XIX. Y a principios del siglo XX, tenemos las vanguardias. Ahí se plantea un desprendimiento donde precisamente ya hay un cuestionamiento.

Por eso creo que ocurre antes de la segunda mitad del siglo XX. Medellín venía con preguntas, sus directores...Lo que sí siento es que en los 90 en la ciudad se potencia más eso. Empiezan a ocurrir diferentes vertientes, surgen preguntas por la línea de lo contemporáneo, del performance, visiones del arte...

Sucede que las cosas no se gestan de manera inmediata. Es un diálogo en una época que no solo involucra al arte, sino, además, lo económico. Y esos lineamientos crean dispositivos, culturas, que atraviesan diversas maneras de pensar, de vivir.

La pregunta sería, ¿qué pasa en los 80-90 en Medellín? Debemos tener en cuenta una cosa: La visión del neoliberalismo empieza a finales de los 70-80, lo cual propicia un cambio de mentalidad, de visiones a nivel mundial. A finales de los 90 entra el internet, que trae el conocimiento de otras cosas y eso, todo, va influyendo, otros diálogos, otras visiones.

Precisamente, las prácticas artísticas no se cobijan bajo solo un formato. Hay muchas opciones.

¿Y cuál es el formato de ImaginEros?

ImaginEros no tiene un formato. Cuando hablamos de aspectos de la liminidad es precisamente esos entrecruzamientos que se dan entre las mismas artes. Por ejemplo, vos podés tener aspectos de lo visual, de la actuación, armas tus propios dispositivos donde haces entrecruzamientos de la danza, el teatro, lo audiovisual. Igualmente, con disciplinas no artísticas. Haces cruces, híbridos.

¿Cómo se evidencia la pregunta por el cuerpo en su trabajo como directora?

La actuación más típica o más conocida en nuestro medio es una actuación que se hace a partir de la construcción de un cuerpo semiótico. En las líneas de la performatividad ya es el performer, el

cuerpo el que está en escena. Ya ahí el trabajo es de la acción, sus acciones obedecen, si se quiere, a su cuerpo, a su carne. No trabajamos en un cuerpo semiótico.

El cuerpo es un aprendizaje social que vamos haciendo, de esa exterioridad, de ese mundo que te rodea de algo en pliegues, te hacen pliegues fruto de un aprendizaje; vos te haces otras preguntas que obedecen a otros tipos de formas. Ahí empiezas a pensar en esa línea de la construcción del cuerpo, de lo aprendido... Hay que desmitificar esas estructuras que están en el cuerpo, esos hábitos...Y te preguntás por un actor que trabaja el cuerpo, al cuerpo entra precisamente todo el pensamiento de la modernidad, lo va estructurando...tiene cabeza, extremidades. Toda una estructura. El cuerpo ya no está sometido a esas formas tan estructuradas como se ha ido aprendiendo en el pensamiento científico.

¿Según ese planteamiento qué pasa con la historia, la fábula aristotélica?

Lo que pasa es que tendríamos que entender la relación que tiene en un momento el actor con el texto, es casi de sometimiento. Construyes un cuerpo semiótico a partir del análisis de, de lo que montas a tu carne, a tu cuerpo y empiezas a trabajar a partir del texto.

¿Y qué lo sustituye? ¿El cuerpo en el escenario?

No creo que habría que hablar de sustitución. A veces las teorías cambian una cosa por otra. Más bien se generan otras maneras de relacionamiento con el cuerpo, con el objeto, con el mismo texto. Hay maneras de poder que son muy verticales y vos, de una u otra manera te sometes a. Hay otras formas de poder donde estás en relación con, puede que en un momento estés más jerárquico o menos jerárquico. Es distinto cuando se construye un relacionamiento, que, si se quiere, da una perspectiva donde dialogamos, a cuando estoy sometida a...

¿Ese diálogo se logra mediante la improvisación?

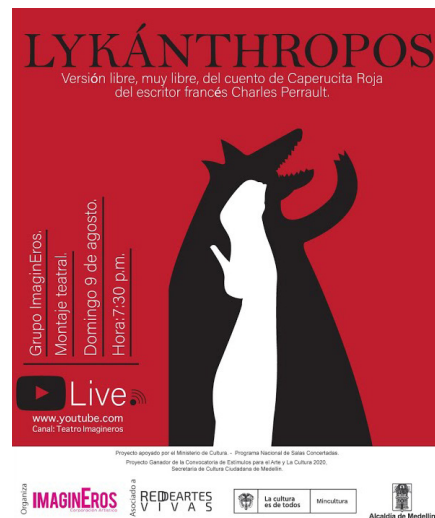
Así es. Es más, en la escena. Si fuéramos a hablar de la carne, la carne no se repite, el cuerpo siempre está en movimiento. Lo otro es repetir ideas, pensamiento. Pero el cuerpo siempre está en movilidad entonces buscas, exploras.

Hay un teórico norteamericano que habla de la performatividad. Y le da tres características: ver, ser y estar. Es en la escena, estar, en un tiempo presente, es estar ahí, ahí. Según eso el actor maneja el tiempo de Aión. Es un tiempo que no es cronológico, sino eterno. Es eterno, pero en la mortalidad y en la trascendencia, no es el más allá. Es un tiempo ahí, donde estás ahí; donde casi que te sentís continuo con lo que pasa. No precisamente el pasado, presente y futuro.

El hacer es la actividad, es lo que existe.

Stanislavski trabaja con la memoria emotiva. Que por qué, cómo, toda esa línea. Que va más a la emoción. Después, por la influencia de Meyerhold, trabaja con la acción física. Ya la acción física sí tiene unas maneras del hacer preciso.

De todas maneras, en esa memoria emotiva vos montás unos códigos, unos signos que dan unos procesos comunicacionales. En la performance eso no es tan claro. La parte de que tienes que decir esto, la parte del signo no es tan trascendental. El texto va dando unas lecciones que vos las volvéis



signo y las montás en el cuerpo, para acrecentar el proceso comunicacional.

Ahora en la contemporaneidad hay gente que explora la paradoja, que es una contradicción en sí misma. Ya hay gente que monta un personaje de un rey y lo interpreta un actor flaco, langaruto, cuando uno se imagina que debe ser bien alimentado. Y eso da otras lecturas, que no tienen que ilustrar el texto en el proceso comunicacional.

Algunos grupos tienen un tirano-director, de la misma manera como otros cuentan con un dramaturgo que no permite que se le cambie una coma a su texto. ¿En ImaginEros no hay ni lo uno ni lo otro?

En estas líneas contemporáneas se crea con el otro. Lo que pasa es que hay visiones de la dirección. Hay directores que piensan la puesta en escena, lo que estaría enmarcado en la línea de la teatrología, que se refiere a lo que no obedece al texto dramático (el espacio, por ejemplo). I

clusive hasta las motivaciones...Hasta las luces...Muchas que puede que ni estén en el texto.

El texto no determina todo, también es importante la lectura que actores y directores hacen de éste. Por ahí dice: Si alguna vez el rey fue el texto, luego fue el director, ahora es el público.

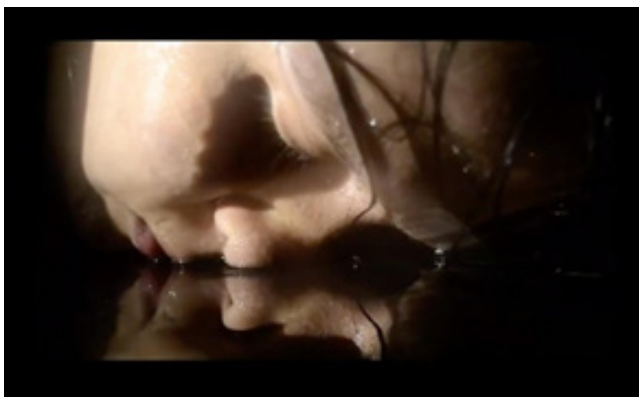
¿Sería posible pensar en que existe una relación entre esa apertura de ImaginEros y los postulados de la Comedia del Arte?

Claro. Es más, Chevalier habla del público como cocreador. Hay gente que lo considera invitado. La visión del público también obedece mucho a unas formas de plantear, de acuerdo a las éticas. Nosotros nos preguntamos por el público y en qué forma nos relacionamos con él y no buscando una respuesta precisa.

¿La cuarta pared, con ustedes, desaparece?

Desaparece mucho. Es que la cuarta pared es creada en el siglo XIX y Stanislavski la potencia. En la comedia del arte no existía. Ellos tenían unos movimientos y unas imágenes con las que jugaban a partir de las necesidades del público. No había toda esa construcción psicológica que hace Stanislavski, sino que ellos fragmentaban el cuerpo. Eso a nosotros nos interesa. Si miramos a Eugenio Barba, él se va a la Comedia del arte para potenciar su actuación. Y no es una actuación que obedece a una construcción semiótica que se monta a un cuerpo. Aquí se trabaja más en el cuerpo, en sí mismo. Propone algo que está entre la performatividad y la actuación.

Hay quienes dicen que el cine ha sido más práctico para manejar la trama, la poética, pues con su llegada exacerbó estos elementos a niveles muy evidentes, con mucha investigación. Entonces algunas líneas teatrales se preguntan ¿qué le queda al teatro? La precisión, el cuerpo. Esa parte viva que jamás el cine va a entregar.



¿El aquí y el ahora?

El aquí y el ahora. Eso lo da el teatro. Desde esa perspectiva hay nuevos cuestionamientos, nuevas inquietudes. Y empieza ese aquí y ese ahora. Si vemos los inicios del teatro, no obedecen precisamente a un texto. Mucha gente dice que Artaud buscaba la parte ritual en el teatro. Ahí hay varias lecturas. Uno sabe que no puede establecerse en verdades absolutas, son interpretaciones, por allá, por acá.

Eso se evidencia con lo que es el teatro en Medellín (y en cualquier lugar del mundo): Cada grupo es un mundo.

Si uno fuera a ser consecuente con las cosas, cada uno tiene su propio idiolecto, cada uno juega a su manera. En el siglo XVIII, los que reinterpretaron La poética de Aristóteles, inician todas esas características. Vos tenías una anécdota y la anécdota la tenías que meter en el estatuto de la forma. El pensamiento hegeliano nivela eso y todo. Pero, vos te establecías. Creaban la forma de la poética interpretada por los neoclásicos y vos establecías tu anécdota, la metías ahí, la acomodabas. Y si no funcionaba era que no servía.

Ahora hay otras libertades, ya no hay unos estatutos, ya vos podés jugar y coger esto de las artes visuales, de la danza, de la arquitectura, del cine, de la antropología. Jugás este ritual con otras alternativas. Es más, a veces me pregunto ¿qué va a pasar con todo esto? Tanto así, que en lo visual se habla de prácticas artísticas, el radioteatro...

¿Qué va a pasar, en general, con el teatro del futuro (y con el de ImaginEros en particular)?

Lo primero es que no hay una fórmula, ni hay una verdad. Prefiero establecerme en una visión más de la individuación, más de la singularidad de cada quien. Creo que cada uno va aprendiendo y va construyendo sus propias maneras, sus propios encuentros. Y en esos encuentros se hace singular. Desde esa perspectiva van a seguir coexistiendo muchas maneras.

ImaginEros, de alguna manera, va siendo en su singularidad. En el equipo hay teatreros, bailarines... En los encuentros vamos generando unos propios y particulares dispositivos. ImaginEros se va haciendo, se va preguntando y va construyendo el momento ¿Hacia dónde vamos? Ahí vamos, con preguntas...

¿Cómo cuáles?

Existen asuntos que cada vez se clarifican más. Creo en esa visión del arte estético. Pertenece a los órdenes de la teorización kantiana que tiene de lo bello...

Nos preguntamos por relacionamientos entre esas individuaciones, en la transacción de valores, como jugamos, en ese vacío que es el otro, jugamos a negociar.

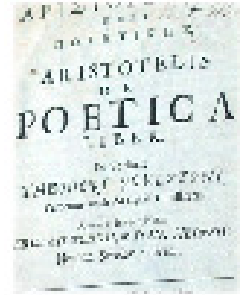
También nos preguntamos por lo ético. En un momento parecía que todos estábamos en la ética. Hoy es un problema de cada uno y esas éticas hay que entrar a consultarlas. Sin olvidar que cada uno es diferente.

Trabajamos mucho con el tema del contexto del otro. No sé en estos años que se estará preguntando otro del grupo. Existe esa posibilidad, de aprender a negociarnos, en esas prácticas con el otro. No nos establecemos solo en las prácticas de nosotros. Y nos ponemos en riesgo y nos permitimos esa porosidad que da el otro. El otro se establece en unas maneras de ser prácticas. Pero, ¿cómo permitimos ser poroso al otro? Es una manera de estar con el otro, abrimos los poros para que pase de acá y pase de allá. ImaginEros es un espacio abierto.





Todos los días teatro



Lecto escritura crítica de la estructura clásica vs las estructuras alternativas

Primera parte

La hegemonía de la malentendida estructura aristotélica

Al pensar acerca de la lectura y la escritura crítica que debe tener el actor del arte dramático se observa como la sobada Poética de Aristóteles ha generado una cantidad de malas lecturas y posturas hegemónicas en el teatro y el cine. Cuestión que es latente en procesos de enseñanza y aprendizaje, tanto en los ámbitos formales y no formales, que se refleja luego en los escenarios con puestas en escena que suelen aburrir al público.

Leer y escribir bien no es un requerimiento exclusivo para el actor, todos los que componen un elenco de creación de arte dramático deben poseer buena competencia de lectoescritura crítica, ya que permite indagar poéticamente tanto el proceso y el resultado de la idea.

De sobras es conocida, cuando menos de nombre, la Poética. Posiblemente el texto más citado y menos leído de cuantos se dicen fundamentales en la escritura dramática. A unos cuantos gurús de la dramaturgia se les llena demasiado la boca cuando balbucean el nombre del genio griego y dejan caer el título de su tratado, como si fuera el de un abracadabra reservado a altos iniciados. O, peor aún, cómo si se lo hubieran leído, sin haberlo hecho.



Con ganas de sorprender al novel fascinado, casi todos comentan que se perdió parte de la obra. Algunos menos explican que la Poética es una de las llamadas obras «acromáticas», también llamadas «esotéricas», no porque se refieran al ocultismo sino porque formaban parte de cuadernos de notas del maestro para sí mismo, ideadas para ser escuchadas por los alumnos, no leídas.

Sin embargo, la Poética, muchos siglos después de su nacimiento, formó uno de los pilares de la dramaturgia y literatura que se enseñaba en las mejores universidades de la costa Este de Estados Unidos. Sucedió en la primera mitad del siglo XX, por lo que muchos de sus graduados fueron reclutados por Hollywood cuando llegó el sonoro. El resto es historia... aunque algo desfigurada. Porque la Poética estaba en el tuétano de las historias de los dramaturgos y literatos convertidos ya en guionistas, mucho antes de que, décadas después, algún gurú analizara todo esto, se diera cuenta de la conexión y lo trajera a la palestra como si hubiera descubierto América.

En cambio, de lo que nadie habló, es de la otra perspectiva aristotélica, la oculta, la menos evidente, la realmente «esotérica» en su doble sentido. La que está presente en todas las obras que amamos, aunque nadie hable de ella. Me refiero a esa otra obra de Aristóteles pensada para ser escuchada: la Retórica o *Ars Rhetorica*, formada por tres libros, uno de los cuáles tiene doble importancia en el campo de la dramaturgia. Sin embargo, debemos dejar por un momento la Retórica, puesto que en el presente artículo es dilucidar el embrollo de la Poética.

La importancia de la Estructura en el texto dramático sabemos que es fundamental, porque una obra de teatro y una película es totalmente Estructura. Que, desde la mínima expresión de Acción, ya está inmersa la idea de Estructura, porque es la fuerza que lo mantiene todo unido, es el esqueleto, la columna vertebral, la base. Sin Estructura no hay historia, y si no hay historia no hay obra.

Thomas Samuel Kuhn, físico, filósofo de la ciencia e historiador estadounidense, sostenía que el motor de todo saber científico es, el paradigma. Que este permite ver, determinar y derrumbar, todas las estructuras de las ciencias, permite evaluar tanto el objeto y la herramienta de estudio propios de ese saber en específico.

En este orden de ideas, dos paradigmas se han dado en la historia de la dramaturgia, el primer paradigma obedece a la hegemonía de la Estructura Aristotélica, que se impuso por más de 1300 años bajo el esquema de los cinco actos, o también conocido como "pirámide de Freytag" durante el teatro isabelino. Pero que luego esos cinco actos se redujeron a los tres actos, esquema hegemónico desde finales del siglo XIX con el advenimiento del director, hasta muy entrado el siglo XXI a finales del primer lustro.

Lo particular es que en ninguna parte Aristóteles habla de actos, ni de cinco ni de mucho menos tres. Veamos porque:

Dos o tres partes:

"Hay, además, otro punto que debe tenerse presente. Cada tragedia es, en parte, complicación y, en parte, desenlace, los incidentes antes de la escena inicial, y a menudo también algunos de aquellos dentro del drama, forman la complicación, y el resto es el desenlace.

"Por complicación significa todo desde el comienzo de la fábula hasta el instante justamente antes del cambio en la fortuna del héroe; por desenlace, todo desde el comienzo del cambio al fin" (La Poética)

Cuatro o más partes: "Desde el punto de vista de su cantidad, es decir, las secciones separadas dentro de las cuales se divide, una tragedia posee las siguientes partes: prologo, episodio, éxodo y una canción coral, dividida en párodo, y estásimo". (La Poética)

Párodo: es el término que denota la aparición del coro en la orquesta o la canción que cantaba al entrar.

Estásimo: lo que cantaban el coro sin moverse de su lugar.

Por medio de una lectura atenta se observa de la Poética que nos revela que Aristóteles habla a veces de tres actos, pero otras veces de dos, de cuatro e incluso de cinco o más. Por otra parte, esas divisiones se refieren al teatro, porque cuando habla de la épica (la *Ilíada* y la *Odisea*), dice que puede haber multitud de episodios, como pasa en muchas películas y series actuales semejantes a la épica y al drama antiguo.

Forma vs Función, es la lectura crítica que se debe hacer al respecto de entender lo que una cosa es, para Aristóteles se deben examinar cuatro causas que hacen posible que la cosa exista y pueda ser conocida. No son cuatro actos, o uno, o diez actos. Las causas son principios, no esquemas hegemónicos. Una de esas causas es la forma (que es la que más les ha interesado a los gurús de la dramaturgia), pero Aristóteles consideraba que la causa más importante es la final (o teleológica): para qué, con qué objetivo escribimos un texto dramático.

“La construcción de sus fábulas [épica] debe ser tan clara como la de un drama; ellas han de basarse en una acción única, que debe ser un todo completo en sí mismo, con un principio, medio y fin, de manera que la obra esté en capacidad para producir su propio placer con toda la unidad orgánica de una criatura viviente”. (La Poética)

Los esquemas hegemónicos del paradigma de la estructura Aristotélica centraron su atención en:

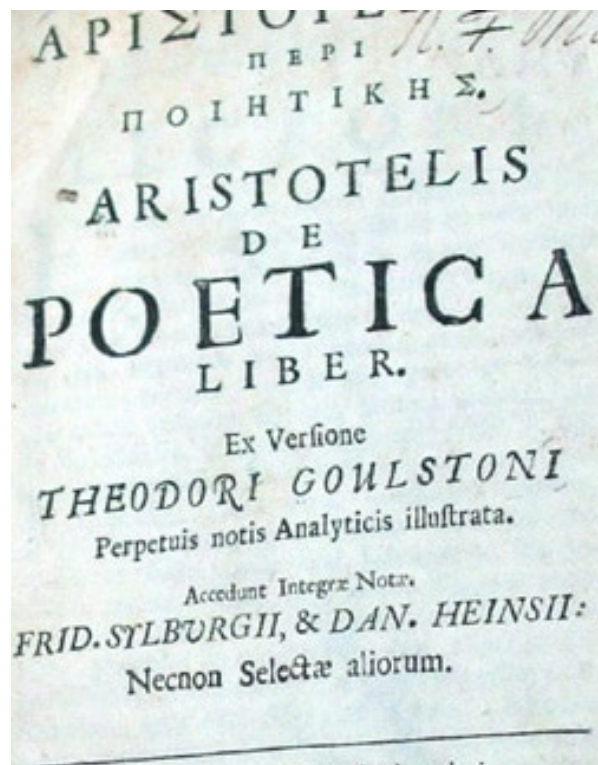
“(…) un todo completo en sí mismo, con un principio, medio y fin”

Pero la verdadera teoría para aplicar en la Estructura Aristotélica debe ser: “(…) un todo completo (…) de manera que la obra esté en capacidad para producir su propio placer con toda la unidad orgánica de una criatura viviente”.

La lectoescritura crítica de La Poética permite determinar que, una obra deber ser un organismo, en el que todas las partes contribuyen en un mismo fin, más siendo difícil definir con total exactitud lo que es un acto, no importa cuantas veces se cierre el telón, se ponga la pantalla en fade in black por 2 o 5 segundos; podemos utilizar tanto el esquema de los 5 actos y de los 3 actos, con sus puntos de trama, y el clímax; así sean paradigmas formalista y hasta conductistas. Lo que también debe importar, es el funcionalismo, de lo que menos se ha tratado, y que posiblemente sea más propicio para que la idea y el tratamiento dramático no aburra al público.

Si no leemos ni escribimos de manera crítica desde la función del Texto, la Actuación y la Puesta en Escena, de seguro no nos daremos cuenta que la versión de Romeo y Julieta, que pretendemos adaptar tienen una mala traducción del inglés al español. Es decir, que ni la forma ni la función estarán bien. Por tal razón, no hay estructura, no hay obra.

Continuará...





José Assad Cuéllar

Pie de letra

Divertimento Ligero sobre violencia y horror Infidencias de la cocina



La anécdota

17 de junio de 2018. "Mi estimado Henry, en archivo adjunto comparto contigo mi ultimo texto. Espero tus comentarios".

Días después –bastantes, por cierto- lo llamé en vista de su silencio, para preguntarle si era que no le había gustado el escrito.

Henry, me respondió en su mejor versión de la desfachatez, que la verdad es que no había tenido tiempo de enviarme sus comentarios porque estaba corriendo para el estreno de una obra con el grupo el Búho Teatro de la Universidad EIA. Supuse que por eso andaban tan trasnochados.

En un primer momento me resultó, sino plausible al menos comprensible su justificación; pero cuando entró en los detalles de la explicación, me di cuenta que el asunto del estreno no solo fue el motivo para su silencio, sino que la obra en cuestión, que le sirvió como pretexto para no responderme, por "coincidencia" era la misma que le había enviado para someterla a su juicio de experimentado, por no decir "viejo" dramaturgo:

"jose, es que cuando la leímos con los muchachos y muchachas del grupo quedaron encantados y no me quedó otro remedio que montarla... A propósito, estas invitadas para el estreno.

La siguiente vez que nos vimos fue en Medellín en el teatro Porfirio Barba Jacob, sobra decir que, en la función de estreno inconsulta, ya no de mi obra, sino de la obra del director, y el elenco del grupo El Búho.

Esa función fue el mejor de los comentarios que haya recibido sobre este texto: una puesta en escena, fresca y divertida, pero esencialmente apropiada por un grupo de jóvenes actores y actrices que, desde su interpretación, me la arrebataron, para darle vida propia. La amoldaron a su potencial expresivo ampliando así el significado primario de un texto que exigía que fuera enmendado por vía de la representación.

Durante y después de la función me invadió la sensación de que el texto ya no me pertenecía porque había pasado al dominio de quienes me lo usurparon.

Pero al finalizar el espectáculo y escuchar los aplausos del público, ¡vaya sorpresa!, también comprendí que la obra tampoco les pertenecía a los usurpadores, pues pasó a ser en el transcurso de la función, propiedad colectiva.

Yo escribí la obra, el director se la apropio, los actores hicieron lo propio y al final fue el público quien adquirió su dominio. O mejor: recuperó su dominio.

Así que esa relación autor-grupo- sociedad revelaba que el autor también era un usurpador, por qué si el espectador se reconocía en la obra era porque finalmente el autor había tomado el material para ella del dominio público, aunque reivindicara el hecho como un producto auténtico de su subjetividad.

Casi de manera simultánea la obra se montó con el experimentado elenco del Centro García Márquez "el original" en Bogotá, en donde oficiando como director tuve que confrontar al autor, quien fue permanentemente interpelado por los actores, y cuyo resultado fue una obra muy distinta a la que el escritor estimó; pero también muy diferente a la propuesta que el grupo El Búho Teatro había hecho.

Otra grata revelación, la obra era en últimas como le diera la gana de serlo, según las circunstancias de modo, tiempo y lugar.

El referente literario les daba cierta conexidad a las dos propuestas. Algo así como un mismo universo observado desde distancias y perspectivas diferentes. Pero no solo era cuestión de matices o de punto de vista. Eran sencillamente dos obras con algún lugar común.

En ambos casos la apropiación de los actores fue determinante para reencontrar al texto literario con su fuente, es decir, con el contexto del cual se alimentó el autor. Ese reencuentro con el contexto supera al texto.

Los actores junto con el director utilizan el texto como puente para tejer los nexos con el contexto que lo inspiró. Desnudan el acto de usurpación cometido por el autor.

El punto de partida

El "tema": Una mirada desprejuiciada del comportamiento violento, no visto, como una desviación de la noción romántica de lo humano, sino por el contrario, como una conducta identitaria y recurrente de la especie.

Las fuentes para la construcción dramática las sustraje de la memoria (experiencias propias y ajenas) que referenciaban múltiples formas del comportamiento que denominamos de manera peyorativa como "violento".

Tratar de entender los actos violentos /depredadores, despojándonos de una actitud vergonzante y asumiéndolos como una conducta que no me excluye como sujeto potencial de actuar con violencia.

¿Acaso despolitizar el asunto de la violencia? ¿Acaso renunciar a interpretar la violencia como conducta patológica?

Recuerdos de infancia, anécdotas de familiares y amigos, en fin, episodios extraídos de la realidad y que dormían en el sueño de los justos, pero que, al despertarse, se convirtieron en la materia prima para el ejercicio truculento del autor.

Sospecho que el autor hace uso de su capacidad perversa para transpolar la realidad a una dimensión alterada denominada obra de arte, para provocar que el espectador se reconecte críticamente con la realidad de la cual él mismo proviene.

Mirarse en contexto invita a reevaluarse. Es como adquirir una conciencia situacional que se olvida en el ejercicio de la inmersión cotidiana de todas nuestras acciones.

¡Sí el autor también es usurpador de la realidad! ¿Cuales cuentas se le puede pedir al director y a los actores por haberse apropiado de "su obra"?

Parodiando a Brecht, -en un intento por reivindicarme, por lo que voy a referir más adelante- ¿cual justicia puede exigir un banquero frente al asaltante que le usurpó lo que él con anterioridad les había usurpado a otros?

Lo importante es que, en esa cadena de expoliación, es que cada espectador finalmente en un acto justiciero, se convierte en el Robin Hood que recupera aquella obra que usurpó para revertirla desde su imaginario al dominio público.

Al final creo que el teatro es una mirada distanciada de nosotros mismos a través de fábulas imaginadas, no importa por quién, cuya fuente es la "realidad", cosa que sí importa.

Todo teatro busca distanciarnos de la realidad para permitir observarnos como parte del cuadro.

Todo teatro en últimas es un efecto de distanciamiento y de extrañamiento (Verfremdungseffekt), con la licencia de Brecht.

El teatro renueva el espíritu porque es un ejercicio de desdoblamiento, para el autor, para el actor, para el director y principalmente para los espectadores. Ofrece momentáneamente una visión renovada de nosotros mismos

Una conclusión tranquilizadora

Creo que con esta reflexión le doy, sino argumentos, al menos tranquilidad para que Henry Díaz, amaine su culpa por haberme arrebatado aquel texto con tan buenos resultados y que ya se le escaparon de las manos como le ocurrió al autor; y que hoy, por hoy, por mucho o por poco, hacen parte del dominio del querido público.

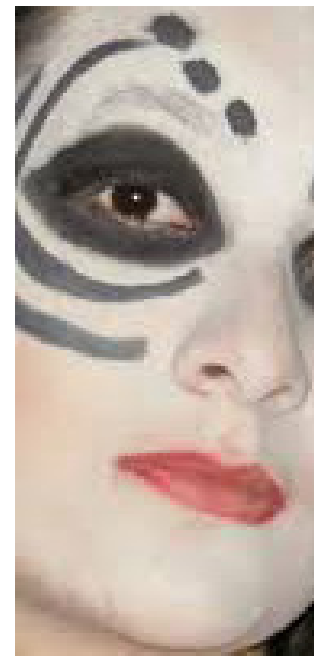
El teatro en su periplo como el legendario Ulises regresa a su casa de donde le vieron partir.

Link de Divertimento ligero sobre violencia y horror del Grupo de José Asad:

<https://www.youtube.com/watch?v=u0hvB-aiB5U>

<https://www.youtube.com/watch?v=cTkFaJVtKRc>

https://www.youtube.com/watch?v=ojRnW_Pxlyc





Fernando Vidal Medina

Columnista invitado

Nocturno polifónico, una mirada desde la diversidad



Actor Cristhian Marmolejo. Foto: Juliana Alvarado

En tiempos de pandemia

Cuando llegó la cuarentena a transformar nuestras dinámicas cotidianas de trabajo escénico, la necesidad de continuar con las actividades, sin la posibilidad de los encuentros presenciales, o encuentros en físico, como se dice ahora, debimos reprogramar un año que estaba diseñado para hacer funciones de nuestro espectáculo de formato familiar Juan Caracol Teatro Musical. Este año era bastante prolijo en funciones, en Cali, para colegios y para la programación familiar de los domingos en el Teatro Municipal Enrique Buenaventura, y en varias ciudades, como Bogotá, Medellín, Popayán y Tuluá. Sí alcanzamos a encontrarnos con el público cartagenero, ciudad donde retornamos en febrero, cuando aún no se avizoraba el gran punto de giro que supondría el aislamiento y la distancia social de la pandemia.

Paralelo a este plan trazado con anticipación y en desarrollo, estábamos adelantando los procesos internos de creación-formación, en los que un trabajo de apropiación de alguna técnica o la indagación de una pregunta problema, nos sirve de detonante para dar inicio a un proceso de aprendizaje consciente, como la activación que una intención, que conduzca a una puesta en práctica creativa, a un resultado experimental, o al despliegue de un proceso de exploración sobre una premisa de trabajo.

Entonces, finalizada la función de Cartagena, nos sumergimos durante dos semanas en un taller de dramaturgia con el maestro mexicano Jaime Chabaud, enfocado en la dramaturgia de la recepción y las neurociencias. Un taller que arrojó un abanico de materiales bocetados, que se compartieron, leyéndose en sesiones con todos los participantes, para socializar esos gérmenes de textos escritos sobre los ejercicios propuestos. Fue un proceso bastante propositivo, con un par de reglas básicas para la socialización, en el que las lecturas críticas de los participantes, deben aportar al proceso creativo, poniendo su percepción al servicio del texto que se haya compartido y exigiéndole al proponente de ese texto, silencio y escucha, para recibir los aportes con apertura y flexibilidad, teniendo libertad de escoger luego, lo que vaya a seleccionar y aplicar de las críticas recibidas. Este taller centró su método en la escritura, "los talleristas aterrizarán de manera inmediata sobre papel, a través de ejercicios

de microdramaturgia, los aspectos teóricos que se plantearán. Éstos se proponen como herramientas útiles del oficio del dramaturgo."

Terminado este taller, se inició una Clínica de Escritura Dramática, como un espacio semanal para ir trabajando paulatinamente los tratamientos de reescritura. Finalmente, confinados todos a encerrarse en sus hábitats, debimos re-acomodar la planeación anual a esta novísima realidad, plagada de restricciones, al declararse la distancia social como una de las medidas de bioseguridad. Entonces, con estos insumos previos, debimos rediseñar la Clínica de Dramaturgia como un espacio permanente, que tenía un encuentro semanal por zoom, pero que contó con la dinámica de constituir tres grupos, con un artista docente como dinamizador, para contar con un espacio intermedio entre el trabajo individual y el general, un espacio idóneo de los análisis para la retroalimentación de estas fases de reescritura. Así, además del trabajo individual, el grupal y el general, el dinamizador de la clínica recibió los materiales con los tratamientos de reescritura, para ser analizados y devueltos a cada participante, con una lectura crítica y constructiva, que servía de fundamentación para afrontar una nueva versión o tratamiento textual. Estos materiales han llegado, luego de varios tratamientos, entre 3 a 5, a un menú de obras de formato breve, consistentes y coherentes narrativamente y con potencial escénico, que se han cristalizado en un libro de 16 obras breves de teatro, diversas y variadas, próximo a publicarse.

El encuentro con el Nocturno III de José A. Silva

Paralelo este proceso, habíamos reiniciado el Taller de Actuación sobre la exploración escénica de un texto poético, para explorar la creación escénica de personajes, a partir de un trabajo por veladuras, que se inicia con la percepción inicial de los participantes, sobre los impactos del texto en cada uno.

Se escogió el Nocturno III de José Asunción Silva, poema emblemático de la literatura, considerado una creación cumbre, por la profundidad expresiva y su apertura estilística, con esos versos tetrasilábicos que le dan musicalidad y fuerza sensorial, traducida en palabras provocadoras en cada una de sus imágenes:



Actor: Bayron Quintero. Foto: Juliana Alvarado.

"una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de álas,
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas..."

Lo que se genera imaginariamente en cada uno al escuchar el poema, cómo resuena en sus canales perceptivos, como un faro que ilumina una mirada particular, autorreferencial, desde la cual la propuesta escénica sea absolutamente subjetiva y personal. Por ser cada uno de nosotros, partes activas de un entramado universal, al socializar cada propuesta con los otros integrantes, arroja múltiples aproximaciones analíticas a eso que se ha percibido en la escena. Ni que decir que estábamos realizando este taller exploratorio de actuación, haciendo consciente con las lecturas la búsqueda individual, apoyándonos en la intertextualidad que se genera, entre la intención del actor y las múltiples lecturas que le devuelven los otros al visionar y vivenciar cada propuesta escénica, cuando apareció el fantasma del confinamiento.

Entonces, el poema del bogotano José Asunción Silva, el Nocturno III, cumplió el propósito de activar el imaginario del elenco. Para nuestra sorpresa, muchos de los participantes no lo conocían, o solamente era un referente escolar, sin significado cultural alguno. Es decir, era la primera vez que se

encontraban con la voz del poeta y su obra. La lectura del Nocturno III fue una potente imagen generadora que afectó la percepción y la imaginación de cada actriz y actor, como receptores. ¿Qué suscita este encuentro en cada uno? ¿Qué significa y entiende, hasta descifrar una propuesta auto referencial, en la que cada uno escoge un elemento, un espacio, una situación y unas afectaciones emocionales para presentar un ejercicio de interpretación del texto, que surge del efecto comunicativo que este provocó?

Se hace una aproximación al poema del Nocturno III a partir de las impresiones que este provoca en cada uno de los receptores, sus sonoridades, las provocaciones de sus imágenes poéticas, de los sentimientos expresados en ellas. Es indudable que el mismo título es una acotación, deviene oscuridad, noche, el mundo oculto, el lado de las sombras. Y, así, vemos un primer resultado, que son los 16 ejercicios que usan los rincones más insospechados de la casa que tenemos como sede, para conocer con ese primer encuentro con el texto poético.

Cada uno busca un espacio que devenga soledad y evocación, evocación de dos momentos, aquel en que ella, la sombra, aún está allí, proyectada en la senda junta a la otra, la de quién ha recibido el impacto de esa ausencia, la inexorable ausencia tinturada por el frío del sepulcro, el frío de la muerte, el frío de la nada.

"Recrear este espacio interpretando el bello poema, fue hablar de lo frágil y volátil que es la humanidad, pasando por las polifonías emocionales que cada uno de los actores propuso para el momento. Que luego terminaron siendo un eco de lo que estábamos viviendo con lo que nos trajo la pandemia, la adversidad, el caos, la incertidumbre y finalmente la muerte. Para mí este nocturno fue El altavoz del corazón de la humanidad, justo la semana que grabamos, murió mi padre." Cristina Gómez, voz seis, actriz y docente.

Esos dos momentos, que son los que le permiten al autor dibujar el desprendimiento y los borrones que se van desdibujando en la esquiva memoria, marcados por lo irreversible. Cuando las dos sombras aún se recuerdan juntas, caminando por la senda iluminada por la luna en plenilunio, o cuando mi sombra, sigue proyectada por los rayos de la luna, pero va sola por la estepa solitaria.



Actriz: Dayana Ocampo. Foto: Juliana Alvarado.

1. "y tu sombra
fina y lánguida
y mi sombra
por los rayos de la luna proyectada
sobre las arenas tristes
de la senda se juntaban.

Y eran una
y eran una
¡y eran una sola sombra larga!"

2. Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada...

Y mi sombra por los rayos de la luna proyectada,
iba sola,

iba sola

jiba sola por la estepa solitaria!

"La sensación de algo perdido, la atmósfera nocturna y el amor que transmuta nos llevaron a percibir las sensaciones que se transformaron en imaginación para interpretar las palabras del autor." De la actriz Itahiosara Cabrera, voz uno en el Nocturno Polifónico.

El primer ejercicio presentado es leído por los compañeros y el tallerista, a partir de lo que vieron, de cómo eso que vieron los impactó, sin preocuparse por lo que el actor quería transmitir, sino, solamente, aquello que cada uno lee y cómo lo afecta emocional e intelectualmente.

Es sorprendente el potencial polisémico de esta primera interpretación del texto, esas múltiples lecturas que le son devueltas a cada actor o actriz que presenta su ejercicio, y que le generan una serie de preguntas y anotaciones, con las que deberá realizar una re-escritura de su ejercicio para ser presentado de nuevo. Esta segunda vez, se pretende descubrir la intención narrativa, e identificar los lenguajes expresivos, devolviendo un análisis crítico de esa propuesta escénica.

Lo auto referencial moviliza la memoria emocional de cada uno, su mundo íntimo cargado de recuerdos, de temores y deseos, que en este caso van muy ligados a la idea de paseos nocturnos a la luz de la luna llena, en la plenitud energética de un sentimiento de completud amoroso. Y posteriormente, en un impresionante giro narrativo del poeta, a la ausencia del amado, los efectos de la ausencia, de esa sombra que ya no está más a su lado en esos paseos nocturnos, a esa ausencia que los lleva a luchar con los girones de la memoria para tratar de recomponer un recuerdo frágil que se va desdibujando hasta casi perderse en las sombras.

Y surgen las preguntas que actualizan la exploración: ¿Quién es esa otra sombra que camina a mi lado? ¿Por qué ya no está, qué provocó la ausencia? Preguntas que devienen asociaciones con pérdidas por efectos de la violencia circundante, por desplazamientos, por injusticias, por desprendimientos emocionales.

"En mi caso usé un pañuelo que tenía impregnado en él el olor del amado pero luego de haber mostrado mi ejercicio a mis compañeros, transmuta en un vestido de bebé, siempre es sorprendente la mirada de ese público, porque lo que para mi era un pañuelo del ser amado como pareja, para ellos significaba otra cosa, ya que encontraron en la forma de interacción con el pañuelo un amor filial, lo cual me sorprendió y me dejó una reflexión sobre el cómo me relaciono con los demás y cómo son mis demostraciones de afecto. Esta nueva idea de la pérdida de un bebé dio un sentido más suave y menos trágico al texto, aunque si bien es doloroso, a la vez existe en el texto y en la interpretación la esperanza y la búsqueda de la luz para un ser inocente." (Itahiosara Cabrera)

"Como actor poner en evidencia personajes de la comunidad diversa, me garantiza cómo artista la aceptación y respeto, en una puesta en escena incluyente, dándole valor y voz a historias lgtbiq, como modelos humanos iguales." Bayron Quintero, actor e intérprete de la voz cuatro, que corresponde a un personaje que vive en el pasado del romanticismo, con las ritualidades propias de una estética y una época, en la que una relación prohibida con otro amado transgénero, conduce a su eliminación física, a su castigo; razón por la cual, añorarlo significa reconstruir el ritual clandestino de este compromiso matrimonial prohibido.



Actor: Duván Arizala. Foto: Juliana Alvarado

De la escena al audiovisual

Cuando estábamos todos encerrados, trabajando por zoom diferentes actividades como entrenamientos actorales, de danza y canto, de escritura dramática, vimos la pertinencia de retomar estos materiales que se habían recogido del Nocturno, para hacer una producción audiovisual, que nos permitiera afrontar un proceso creativo desde las características del confinamiento. Así les presenté un desglose del poema, distribuido por voces y espectros, dos maneras de abordaje, que se encuentran en unos coros que enfatizan ciertos momentos reiterativos de la estructura dramática del poema.

Ejemplos:

Voz 1

Una noche

*una noche toda llena de perfumes,
de murmullos y de música de alas,*

Voz 2

Una noche

*en que ardían en la sombra nupcial y
húmeda, las luciérnagas fantásticas,*

Voz 3

*a mi lado, lentamente,
contra mí ceñida,
toda,
muda y pálida*

.....

Voces 1/2/3/4/5/6

Y eran una

y eran una

¡y eran una sola sombra larga!

¡y eran una sola sombra larga!

¡y eran una sola sombra larga!

.....

Espectro 2

Y mi sombra

por los rayos de la luna proyectada,

iba sola,

iba sola

¡iba sola por la estepa solitaria!

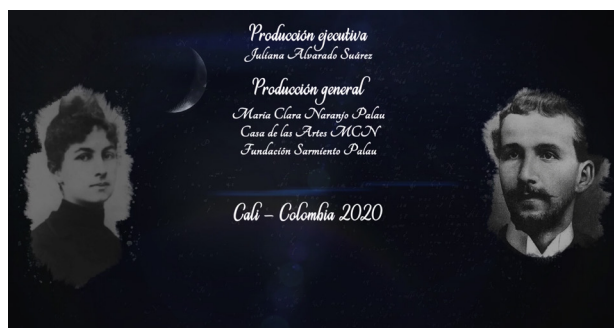
Así pues, con el material trabajado, que recogía diversas imágenes generadoras de personajes y situaciones dramáticas, se realizó un guion para la realización audiovisual, que condensa en dos o tres tomas, la aparición de cada personaje como una voz, que se multiplica por doce voces y dos.

espectros, que hacen las veces de narradores que reiteran los dos aspectos estructurales del poema. Con este guion como soporte de creación audiovisual, cada uno desde su casa, explora un lugar y un encuadre que visibilice la tensión dramática de su estado interior y la situación narrativa de los ejercicios anteriores. Esta exploración servirá para proponer un encuadre, un tono de actuación, un ambiente contextual y la iluminación correspondiente, que se mostrará al director, en un encuentro virtual, nocturno, con el tiempo necesario para ver, ajustar, hasta dejar una interpretación sintética, que incite al espectador a conjeturas narrativas. Fueron varios encuentros personalizados, en los que fuimos buscando el enfoque más nítido y funcional, para lograr con el celular de cada uno, una imagen de síntesis.

La premisa para la grabación, desde el punto de vista del encuadre, es la siguiente: "es un nocturno... por lo que se debe hacer evidente que sucede de noche, pero no una noche cualquiera, sino una noche de plenilunio, de nostalgia exacerbada...entonces, es un espacio íntimo, de recordación... y se está afectado por la memoria de la ausencia, cada uno en su habitación, con la iluminación más tenue, jugando con la profundidad de campo de la toma."

"Después de las indicaciones del director vía online, y ya teniendo mi "set" lleno de velas, con las cartas del tarot dispuesta y el fragmento en la cabeza, le di rienda suelta a mi interpretación, recuerdo que me sentí abrumado un poco porque debía sentir las palabras que estaba diciendo que realmente ya vienen cargadas con un dolor demasiado denso, que me hacían sentir intranquilo. Creo que me impactó mucho más el resultado de verme, casi irreconocible y vibrar con la sensación de lo que estaba escuchando, me dejó la piel de gallina." Cristhian Marmolejo, espectro uno.

Así llegamos a este Nocturno Polifónico que pueden observar en el canal YouTube de la Casa de las Artes MCN, una plataforma cultural para jóvenes talentos en artes, de la Fundación Sarmiento Palau, en Cali, Colombia. Cali, octubre 31 de 2020





Botica
Teatral

RAMIRO ROJO

(Q.E.P.D)



Una vida entera sobre el escenario



RAMIRO ROJO
1953 - 2020
Fundador de Pequeño Teatro
Obra: El Avaro de Molière - Dirección: Ruderico Salazar
Estreno 2014

Un abrazo enorme a todo el
pequeño Teatro de Medellín



Haciendo Teatro



Breve panorama del Proyecto Voces Globales Colombia

La naturaleza es tan diversa como la identidad humana. La riqueza de un paisaje está en sus formas únicas: desiertos, nevados, bosques, playas, montañas. La Fundación Voces Globales Colombia cofundada por Daniela Cristo, actriz y gestora, Ricardo Dávila, dramaturgo y gestor y Natalia Dávila, productora y gestora, celebra, investiga y difunde esa misma diversidad en la naturaleza humana: etnias, nacionalidades, sexualidades, diásporas y un infinito lleno de posibilidades representadas por medio de la dramaturgia teatral. Voces Colombianas le apostó a pensar y celebrar el teatro en todas sus áreas: investigación, dramaturgia, dirección, actuación, gestión y producción y creación de públicos en un proyecto apoyado por el Ministerio de Cultura de Colombia y diversas organizaciones, colectivos, alcaldías locales y artistas de todas las regiones del país.

Desde su creación, el proyecto Voces Colombianas en su primera edición, ya suponía grandes retos en la adaptación del modelo original de Global Voices Theatre a Colombia, dado que, si bien en el Reino Unido también existe una centralización del teatro y sus hacedores, este país no tiene tantas poblaciones marginalizadas, ni las inequidades en el acceso a la cultura tan pronunciadas que hay en Colombia, quien, además, no cuenta con la industria teatral de la que gozan ciudades como Londres. Este último aspecto implicó que el proyecto no solo se centrara en la presentación de dramaturgias de minorías por medio de lecturas dramáticas, sino que resultó imperioso ampliar el impacto del proyecto e incluir aspectos como la creación de públicos y espacios formativos en arte dramático.

Para abordar con profundidad las complejidades demográficas y estéticas de las dramaturgias colombianas participantes, incluimos en el equipo de investigación de VGC a dos grandes investigadoras del teatro colombiano: Marina Lamus, como asesora general de investigación y Manuela Vera como investigadora y analista de las obras presentadas para la convocatoria pública de dramaturgias regionales difundida a través del portal Kiosko teatral.

De manera que la investigación fue el esqueleto de este proyecto, su columna vertebral. Leer obras regionales podría ser un viaje caótico ¿por dónde empezar? ¿Qué es lo regional? ¿Escribir sobre las regiones o desde las regiones? Este tipo de cuestionamientos nos acompañaron durante todo el proceso, por lo cual empezamos a establecer redes con otros creadores de teatro que llevaran procesos afines tanto en investigación como creación. De esa manera, por medio de Marina Lamus, llegamos al valioso proyecto de Dramaturgia en el Espejo, comandado, como sabrán los lectores de este Boletín, por el maestro Henry Díaz, quien no solo nos abrió las puertas (virtuales) de su casa, sino también el acceso a los autores y los textos que han pasado por este programa. Este último gesto hizo que nuestra convocatoria creciera exponencialmente y que la región de Antioquia marcara una presencia muy fuerte desde sus temáticas, en particular, la región de Urabá, que aportó una de los 3 textos ganadores, Eleusis de María Victoria Suaza y Cabeza por Cabeza, de Hugo Valencia, como uno de los finalistas.



A Voces Colombianas en su primera edición llegaron más de 53 obras de las cinco regiones del país. Cada semana como equipo nos reunimos a discutir las obras, los temas que trataban, las estructuras e intertextos. Encontramos una gran riqueza temática y estética, tales como narrativas de la violencia, folclor, urbanidad, humor político, regionalismos y justicia poética. Del corpus de textos se eligieron 8 textos finalistas, 3 socializadores y 3 ganadores. Un paisaje de voces diversas como pudo verse en las funciones virtuales de lectura dramática que hicimos en octubre y que decidimos denominar, "Tecnodramas", un vocablo que mezcla las dos nociones de convivio y tecnovivio trabajadas por el teórico teatral Jorge Dubatti, a propósito del debate en torno al teatro digital que pulula por estos días pandémicos.

Además de la presentación de las obras participantes, en VGC estamos obsesionados con la creación de públicos, con hacer, ver, pensar y formar en teatro. Por eso tuvimos dos conversatorios abiertos al público: Leyendo dramaturgia regional a cargo de Manuela Vera y Marina Lamus y Producción teatral internacional dictado por Lora Krasteva, directora de Global Voices, nuestra hermana en UK.

En primera instancia el conversatorio "Leyendo dramaturgia de las regiones" a cargo de Marina Lamus y Manuela Vera fue el evento inaugural de la primera edición de Voces Colombianas. Resultó emocionante y enriquecedor darse cuenta de la buena recepción y disposición del público durante la charla. Contamos con la participación desde los comentarios de artistas provenientes de Pasto, Cali, Envigado, Urabá, Barrancabermeja, Bogotá entre otros.

Para este conversatorio se tomó como brújula el informe de lecturas realizado por Manuela Vera, quien justamente, compartió las cifras consolidadas en todo el proceso. Nos contó con ansombro que hubo obras provenientes de todas las regiones con excepción de la Orinoquía. De qué manera también se presentó la obra de una autora (que resultó ser una de las tres ganadoras) proveniente de Belén de los Andaquíes en Caquetá, pero que se formó y registró en Ibagué, Tolima. Por lo cual surgió uno de los interrogantes que atravesó todo el proceso ¿de dónde es entonces la obra? ¿amazónica? ¿tolimense? Esto dio pie para la siguiente gran conclusión: la mayoría de los textos recibidos fueron provenientes de la Región Andina, principalmente del departamento de Antioquía, de los cuales

resultó un texto ganador, Eleusis, de María Victoria Suaza (Urabá) y tres finalistas, Cabeza por Cabeza, de Hugo Valencia (Urabá), Funesta Diversión, de Leoyán Ramírez (Envigado) y Ríos de sangre, de Luis Alberto Chica (Itagüí).

Ya en el desarrollo de las temáticas, se enunciaron los temas predominantes en el corpus de obras leído. Fue predominante la presencia del teatro político y dentro de esta misma categoría encontraríamos vertientes relacionadas con el conflicto armado, la corrupción institucional, la desaparición forzada entre otras formas sistemáticas de violencia. De esto surgió, de acuerdo con las estrategias dramatúrgicas que se utilizaron para aproximarse, tales como el dramaturgo como testigo o lo que podríamos denominar como "justicia poética". Un término literario que requiere de tres conceptos básicos: castigo para el mal, el premio para el bien y el triunfo de la lógica. Cabe aclarar que, como dijo Marina Lamus, este último aspecto no tuvo que ver necesariamente con el teatro didáctico, sino como un triunfo del civismo.



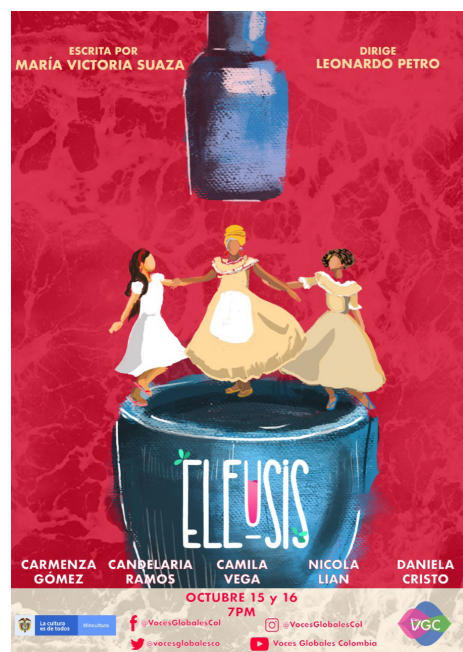
Otra de las estrategias recurrentes, mencionadas en el conversatorio, no solo en las obras leídas sino también en la tradición dramatúrgica colombiana, que se ha vuelto parte de los referentes ideológicos y culturales es que los muertos y los fantasmas den testimonio de los hechos ocurridos. De la misma manera, se encontró que para hablar del horror se presentaron una serie de elementos que distorsionan la realidad, tales como la animalización, lo grotesco y el extrañamiento. Esto va emparentado a lo que las dos investigadoras denominaron como "pensamiento mítico". Existe un resurgimiento o revisión de esta relación con lo sobrenatural, con dioses o seres superiores. De la misma manera en que hay un diálogo con figuras ancestrales del teatro como el coro griego que está adaptado o afectado con estas nuevas dramaturgias regionales.

Como conclusión de ese conversatorio tanto Marina como Manuela, Daniela y Ricardo nos sentimos motivados por la variedad y multiplicidad de voces dramatúrgicas que hay en esta pequeña muestra. Es el comienzo de una red de

investigadores, dramaturgos, actores, directoras, actrices, estudiantes.

Para seguir con el viaje integral, de lo que podríamos denominar "aparato teatral", optamos por incluir todo un módulo de formación en dos aspectos fundamentales: la dramaturgia, como materia prima y la gestión cultural, como la manera de hacerlo posible. De modo que, en armonía con nuestro componente formativo, impartimos dos talleres abiertos al público: Taller de autogestión cultural y Taller de Dramaturgia. Ambos con una entusiasta participación proveniente de varios rincones del país.

Posteriormente, para el Proyecto Voces Colombianas, los Tecnodramas incluyeron tres obras de dramaturgas de tres lugares distintos del país: Rocío León Mahecha, proveniente de Caquetá e Ibagué, María Victoria Suaza, representante de Apartadó, Urabá, y Rodrigo Vélez Ángel, oriundo de Filandia, Quindío con formación caleña. Después, juntamos un equipo profesional de siete actores y tres directoras para darle vida a los textos. Después de tres sesiones de ensayo, se grabaron y editaron las lecturas dramatizadas de las tres historias, para ser transmitidas en un evento público el 15 y 16 de octubre. En ambas veladas hubo foros post-función junto a los autores del texto, el público entusiasta y el equipo de VGC.



El proyecto atravesó múltiples cambios tanto por la pandemia como por la naturaleza experimental del mismo, por lo cual seleccionar solo tres escritores, considerando el volumen y riqueza cultural proveniente de nuestra convocatoria, se quedaba corto para nuestros sueños. Por esto decidimos abrir otro espacio de visibilización: Socializaciones. Tres escritores de teatro de tres zonas diferentes del país, le contaron al público cómo es el panorama teatral en sus ciudades y de qué manera su propuesta teatral involucra al público de su comunidad. Los artistas elegidos fueron Danny Suley Castro Maturana de Quibdó, Samuel Lazcano de Barrancabermeja y Javier Arredondo de Pueblorrico, quien también hizo parte del programa de Dramaturgia en el Espejo. Los tres hacen teatro. Los tres escriben. Algunos actúan, dirigen, gestionan proyectos, investigan. Hacen de todo, pues la industria teatral es ínfima. Este espacio es para visibilizarlos como artistas teatrales, y también para voltear nuestra mirada hacia la movida y el “rebusque” cultural en territorios que han sido impactados por la violencia y el abandono.

Finalmente, vale la pena que los lectores conozcan un poco de nuestra experiencia como nuevo colectivo en la producción de un proyecto como Voces Colombianas que por su naturaleza y el contexto implicó abrirse a nuevas posibilidades de gestión y producción. Fue buscar la mejor manera de llegar a las regiones desde las posibilidades que nos ofrece el mundo digital. Se trató de conectar y emigrar a nuevos canales que permitieron que los procesos no se detuvieran en tiempos de pandemia. De manera que pudimos coordinar y gestionar todos los procesos en una esfera cibernética, cada uno tenía una pantalla y a través de ahí pudimos consolidar los cronogramas, ejecutar el presupuesto y coordinar a la variedad de artistas que hicieron posible el proyecto. Logramos también las alianzas estratégicas para llegar a más personas y rincones tales como universidades, fundaciones, centros culturales.

Logramos unas cifras de impacto en parte gracias a la adaptación de nuestra propuesta a la virtualidad. Ampliamos la conversación en torno a pensar el teatro y las regiones. Y este es solo el comienzo, porque pase lo que pase, todos los hacedores y hacedoras de teatro siempre encontraremos la manera de seguir #haciendoteatro.

GANADORES
TETCNO-DRAMAS

Haciendo teatro

Montes de Tolima
RODRIGO VELEZ

16 Calle Sant Climent
ROCÍO LEÓN MACHECHA

Eleusis
MARÍA VICTORIA SUAZA GÓMEZ

15 y 16 de octubre a las 7:00 pm,
por el Facebook Live de VGC y nuestro canal de
YouTube.

La cultura es de todos Mincultura

@vocesglobalesco
@VocesGlobalesCol

Voces Globales Colombia

Homenajes



Fernando Vidal Medina exaltado por su vida dedicada al teatro en Cali

Por: Juan Carlos Zapata M.

"La vida se pasa tan rápido que de un momento a otro ya han pasado 52 años desde que inicié a hacer teatro como una dedicación y como un proyecto de vida"

Fernando Vidal Medina.



Fernando Vidal Medina

Director teatral, dramaturgo y docente universitario, Director Casa de las Artes MCN, programa de la Fundación Sarmiento Palau.

La Secretaría de Cultura de Santiago de Cali exaltó al maestro Fernando Vidal Medina por toda una vida de trabajo dedicada a la dramaturgia, en el cierre del Festival Internacional de Teatro de Cali 2020 (FITCali 2020), realizado el pasado jueves 29 de octubre de 2020.

Vidal Medina es caleño de nacimiento, estudió derecho y ciencias políticas en la Universidad Santiago de Cali, fue alumno en el Taller de Actores Profesionales de Uruguay, estuvo becado en el Taller Nacional de Dramaturgia del Ministerio de Educación Nacional y realizó un diplomado en Didáctica del Arte del Programa de Actualización Docente del Instituto Superior de Arte de Cuba.

A mí me movió haber visto teatro cuando era niño justo aquí en el Teatro Municipal y hubo una experiencia segunda que fue la obra 'La piel del otro héroe', con Andrés Caicedo, con quien éramos compañeros de curso. Esta vocación continuó como actor bajo la dirección de afamados maestros como Enrique Buenaventura, Helios Fernández y Phanor Terán. Y agregó que "eso nos permitió entrar a otro nivel de interés y de allí en adelante, desde el año 68 hasta ahora, estos años me han permitido mirar y compartir con generaciones de teatro, de ver los cambios y de también uno ir flexibilizando a lo que es la estética de cada momento".

Fernando Vidal Medina es gestor cultural y ha representado a nuestra amada Cali en diferentes frentes culturales, desempeñando roles como: director del Consejo Vallecaucano de Teatro, productor del proyecto Colombia 94, director ejecutivo del Festival Nacional de Teatro de Cali 1996; miembro elegido del Consejo Nacional de Teatro, representante de las directivas académicas en el consejo directivo del Instituto Departamental de Bellas Artes y de los Consejos Nacionales de Teatro celebrados en las ciudades de Medellín, Neiva, Bogotá, Cartagena y muchas otras designaciones en nombre de nuestra colectividad cultural.

Por todo esto, la Secretaría de Cultura, en nombre de toda la caleñidad se permitió reconocer y exaltar la trayectoria artística del actor, escritor, director y docente del teatro Fernando Vidal Medina, por toda una vida dedicada al teatro.

Susana Uribe Bolaños directora del FITCali 2020, José Darwin Lenis Mejía secretario de Cultura y Diana Marcela Ledesma subsecretaria de Artes, Creación y Promoción Cultural fueron los encargados de entregar la respectiva placa y resolución al maestro Vidal.

Fernando Vidal Medina realizó estudios de Teatro en el Taller de Actores Profesionales que dirigió José Monleón en la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático) Madrid -España. Autor teatral con obras como Nocturno para Laura F. (publicada), Salón Unisex (ed. Paso de Gato, México),

Ensayo General (publicada en Ateatro, Medellín), Un cuarto para las Cuatro (Publicada en la revista de Artes Escénicas, Universidad de Caldas), Charleston el Andariego (Revista Papel Escena Cali), etc... Director de montajes premiados en el Festival Nacional de Teatro Medellín 1994 y Cali 1996: "Momo" (M. Ende) y "¿Quién no tiene su Minotauro?" (M. Yourcenar), y "Salón Unisex en la Fiesta del Teatro (Caracas-Venezuela). Pertenece al grupo de investigación en Estéticas Urbanas, con artículos como Imaginarios Urbanos, Los Demonios hacen catarsis en el Palacio de Justicia, Estética de la Habitabilidad. Representante del sector teatral en el Consejo Nacional de Teatro de Colombia entre 1999 y 2002, participa en la construcción del Plan Nacional de Cultura 2001-2010 Hacia una ciudadanía democrática cultural. Director del Festival Nacional de Teatro Cali 1996 y del Festival Internacional de Teatro de Cali 2016.



La flor de actor para Rodrigo Rodríguez



Rodrigo Rodríguez – Dramaturgo y actor, fundador de Teatro Ditirambo.

El pasado mes de octubre de este 2020, se llevó a cabo en la ciudad de Bogotá la segunda edición del Festival La flor del actor. La pandemia no fue obstáculo para celebrarlo de manera virtual. Este importante evento para la gente de las artes escénicas de la capital es organizado por la actriz, directora y gestora de proyectos de formación Mérida Urquía.

En este segundo Festival nuestro compañero de Boletín de Puertas Abiertas, de Dramaturgia en el espejo, de la Academia de Teatro de Antioquia, Rodrigo Rodríguez, fue premiado por sus 40 años como hombre de teatro, prolífico dramaturgo de obras premiadas, consignatario teórico de su propio sistema creativo en su hipótesis creativa: El Teatro Popular, Mestizo y Analógico, con su equipo de actores en el Teatro Ditirambo.

Sobre el quehacer teatral y su filosofía opina Rodrigo:

“Y muchas veces esa carencia potenciaba la imaginación. Le encontrábamos multiusos, 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, sobre todo, 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”.

Así mismo cerca de 15 artistas de la escena de la capital fueron galardonados por el aporte durante su vida al arte escénico, señalando sus huellas pedagógicas, artísticas y creativas: Jorge Cao, Ciro Gómez, César Álvarez, Iván Darío Álvarez, Javier Montoya, Diego Beltrán, Mónica Camacho, Mabel Pizarro, Rosario Jaramillo, Gerardo Torres, Clara Ariza, Esmeralda Quintana, Brunilda Zapata,

Nuestro director del Boletín, Henry Díaz Vargas, fue invitado a expresar algo acerca del trabajo del dramaturgo premiado. Un aparte de sus palabras:

(...) “Eso creemos de Rodrigo, un actor, un director, un dramaturgo, un gestor, un hombre de teatro y de familia como los que se han tenido que forjar en este país contra todos los vientos negros que soplan de tantas direcciones, de la ignorancia, la perversidad y el abandono, en contra de la aparente fragilidad del arte del teatro. El teatro no es frágil, es efímero, el actor y el dramaturgo son frágiles, son hombres poetas como cualquier llama al viento, pero el tiempo y el público los quiere y abriga en su seno más allá de lo efímero, en la memoria. Y la memoria no tiene tiempo y los espectadores para el teatro nunca morirán. Siempre ha de haber un testigo del escenario y la butaca, que sin saberlo ejecuta y conoce lo que encierran las palabras y los gestos del teatro popular, mestizo y analógico, tu concentración del pensamiento teatral. Lo demás flota en las hojas secas de los programas de mano y los afiches que quedan a la vera del tiempo en los anaqueles, en fotos, en libros o como los actores ahora, en videos.

Rodrigo en buena hora este reconocimiento en la flor del escenario. Felicidades y un abrazo Rodrigo desde estas montañas de Antioquia. Medellín, julio, pandemia del 2020”.



Rodrigo Rodríguez, en Gilaldo Samps
(30 años en cartelera) Fotos cortesía Ditirambo

Comentarios al azar



A propósito de la pandemia: El teatro y la peste

Edipo Rey y Romeo y Julieta

Por: Henry Díaz Vargas

Artículo publicado por el periódico

El mundo de Medellín

Junio - 2020

Al tenor de innumerables casos conocidos como asuntos de castigos, o desconocidos en el tiempo, la distancia o la simple desaparición, cuentan los estudiosos e intérpretes de escritos y leyendas que en el Antiguo testamento aparece Dios para castigar a Salomón por falta cometida. Pero le deja escoger: Siete años de hambruna, tres meses de guerra o tres días de peste. Bueno, Salomón escogió la peste y el pueblo se apestó y se diezmo en solo tres días. La falta de un jefe de la comunidad es castigada arrasándole su pueblo. El castigo o muerte a un hombre es una tragedia, a una comunidad una estadística para la historia. Pero en la memoria perdura el hombre y el castigo, divino por excelencia. La miasma trae su crueldad y horror desde antes y el hombre lo sabe, la padece en el presente, le obnubila el futuro, pero le abre el entendimiento.



Comienza a entender que la vida tiene sentido, va más allá de lo propio y le pertenece a cada quien. Y cada quien es trasto de su propio destino. Convoca, pues, arropado por el susto, sus fantasías escondidas por la soberbia, la ambición y el poder. Como le ocurrió hace 2400 años a un hombre tan importante para la ciudad, la cultura y el arte, la economía, la guerra y la política, la personalidad y el poder que gobernó no mucho, pero a su tiempo le llaman el Siglo de Pericles.

Justo por esos tiempos, el mismo Pericles sufrió, en su familia, en sus guerras y sus ejércitos, su ciudad amada, pero asumida como muy propia, y su mundo conquistado, los efectos letales de la peste. A Pericles en su pensamiento no se le habían aparecido los dioses para que escogiera. La soberbia y el poder ocultan u olvidan los huéspedes: el miedo y la vulnerabilidad, ahí, cubiertos con el vaho de la incertidumbre. Y la peste es democrática, dicen muchos, otros más descreemos. Es la crueldad de la lógica, del sentido común, de que la especie humana es igual. Es una especie. Un conjunto de seres que nacen, crecen, se reproducen y mueren, pero se dividen en clases.

Pericles murió (429 AC), por la intensidad y virulencia de la peste. Por esta misma época de esplendor y el inicio de caída, (la peste contribuye así al declive del imperio griego), existieron hombres como Tucídides y Sófocles que tuvieron que ver con la peste de una u otra forma, o la peste con ellos. Año 430 AC. Tucídides como contradictor político de Pericles e historiador, punta de la lanza en la disciplina, que escribió de la peste (no existe claridad en la fecha), para que se identificara cuando volviera a aparecer y como tal: diagnósticos físicos y síquicos fueron en su lenguaje prosaico, preciso, descriptivo, objetivo, fuente que aún bebe la ciencia buscando pistas para el alivio. Negó las posibilidades de remedio de la peste mediante súplicas, ofrendas, rituales y oráculos divinos. La miasma era un fenómeno de la naturaleza. Se dice que confiado en su maestro Hipócrates fue su pensamiento. En mucho que coincidía con su contrincante Pericles, pero en nada con su amigo Sófocles.

Sófocles (Atenas 496 AC – 406), tema que nos convoca, como poeta dramático asume también desde su oficio la peste y la tragedia. Para efectos personales y de este momento entendemos como tragedia el castigo inmerecido. Caso de la obra Edipo Rey (430 AC). Edipo es de la casa de los Labdácidas, una familia mítica, como lo fue la casa de Agamenón y su familia (los Atridas). Los poetas griegos comenzaron a entender que el Estado griego, en la cúspide, padecía situaciones delicadas que no llevarían a buen fin al cabo del tiempo estas ciudades estados. Y el tiempo así lo ha atestiguado. La condición humana, a pesar del caos indescifrable, es predecible si se le mira con inteligente detenimiento y perversidad creativa.

Edipo es un caso mítico como personaje y como tal, en la oralidad y los escritos desde Homero, le hacían matizaciones, modificaciones, variaciones y apreciaciones a su legendaria existencia, hasta hoy día. El pensamiento de aquella época, era importante para la sociedad que creía en su fábula, afamada como puente entre el hombre, los dioses y su trato con la existencia. La tragedia escrita para ser puesta en escena le da carnalidad al mito. Se vuelven universales sus caracteres, con significados que perduran en el tiempo. El teatro había adquirido, al renunciar a los dioses y dedicarse a los hombres, la capacidad y lucidez para ser vehículo universal de verdades éticas, morales, políticas y religiosas, económicas y sociales, y contener en él todas las demás artes. Escribimos de La tragedia y la comedia.

Vistas así las cosas y entre las múltiples interpretaciones, representaciones y conceptualizaciones del mito, ¿cómo entra en Edipo Rey, de Sófocles, la peste?

Dramatúrgicamente es el elemento fundamental (la falta, el subtexto y la pandemia, el detonante), para construir su obra maestra. La misión policíaca perfecta: El investigador descubre que él mismo es el asesino. El público conoce el mito y cuántas versiones seguramente habrá visto u oído y se apresta en este nuevo festival dionisiaco de 430 AC, ateniense, a ver qué de nuevo viene con Edipo y de la pluma de uno de los más grandes de su época, alumno del otro inmenso, Esquilo. ¿Cómo iniciar de manera diferente una historia tan conocida? Un hombre que asesina a su padre, se casa con su madre y tiene cuatro hijos con ella. Seguramente se dirá que la peste la lleva el hombre en su alma, así sea un castigo. Pero quien padece la peste física es el pueblo, la ciudad de Tebas donde reina Edipo y vive con su esposa que es su madre. Ninguno de los dos lo sabe.

Esta circunstancia viene desde antes, cuando Layo joven comete falta sexual contra Crispos y se le maldice: Tendrá un hijo que lo matará y se casará con su propia madre y tendrá hijos. Layo no hace caso, aunque el oráculo se lo recuerda, contraviene los vaticinios y se casa con la joven Yocasta. Y tienen un hijo: Edipo. Al nacer el niño reciben la misma predicción. Edipo, a quien no bautizan los padres mismos, sino otros padres: Edipo, pies torcidos, donde el destino emplazó al niño con los pies estropeados por los hierros puestos para que, al ser abandonado, muerto por un pastor de confianza de la familia, no pudiera escapar, si sobrevivía. Pero un vaticinio de origen divino es firme, incorruptible y se cumple. El niño es favorecido por la misericordia del pastor de confianza de la familia real. Edipo sin saberlo y en crecimiento va cumpliendo poco a poco su ruta al trágico destino, en medio de desafíos, encuentros, desencuentros, esguinces existenciales, adivinanzas y equívocos. En el momento propicio salva la ciudad de Tebas de la Esfinge, se casa, vive como rey con su esposa-madre-reina y tiene cuatro hijos. De un momento a otro, llega la peste a sacar al rey de la comodidad de gobernante salvador y amado, convertido en grande de la ciudad de Tebas. Un rey que no sabía quién era ni quienes eran sus padres. Era un enigma fatal gobernando, sostenido por una maldición profética.

El inicio de la obra es cuando llegan a palacio los sacerdotes y le manifiestan que la ciudad está llena de peste y que las ofrendas, ornamentos, súplicas y lamentaciones no surten efecto contra la miasma contaminante de muerte dolorosa de las mujeres gestantes, los niños, los hombres, los animales, las cosechas son arrasadas sin clemencia, el hambre se apodera de la humanidad. Se necesita del salvador Edipo para que conjure el mal con su poder y sabiduría. El Oráculo le dice que para salvar la ciudad de la peste hay que arrojar de la ciudad al causante de la muerte de Layo que se encuentra allí. Edipo, soberbio, promete que irá hasta el confín de la justicia para castigar al culpable y saciar la furia divina para que exterminie la peste y liberar, de nuevo, su ciudad de Tebas.

Edipo emprende la investigación narrada dramáticamente de manera magistral, el recuento de la trama antiquísima es renovada mediante diálogos iluminadores de personajes complejos que generan acción dramática, suspenso, emoción, lástima, piedad y terror, por Sófocles. Es un torrencial dramático, hasta que el mismo protagonista descubre que él fue quien dio muerte a Layo, su padre, está casado con su madre, tiene cuatro hijos con su madre y es el causante de la peste. Yocasta se suicida.

El mismo se juzga y se castiga. Edipo cumple lo prometido, se saca los ojos, y se auto expulsa de la ciudad con las dos niñas, Antígona e Ismene, quienes lo llevan de la ciudad al destierro bajo el escarnio de la población. Edipo recibe el castigo prometido por los dioses ante la desobediencia de Layo a los designios divinos. Edipo recibe un castigo inmerecido. Y la peste se acaba. No nos atrevamos a injuriar a los dioses. No. Sófocles culpa a los dioses por la peste, Tucídides a la naturaleza. El teatro marca la grandeza y decadencia de un imperio.



Edipo con Ismene, saliendo de Tebas desterrado por sí mismo y repudiado por sus habitantes apesados.

El arte, la historia, ante un mismo acontecimiento nefasto. Tucídides y Sófocles enfrentando un mismo problema hace 2500 años, que aún nos sigue arrasando como humanidad. Hasta que otro hombre en medio de azotes pestilentes, que nos llama la atención, asume la peste como eje principal de una de las obras maestras de la humanidad moderna. William Shakespeare en Romeo y Julieta.

Un momento también esplendoroso por el brillo histórico del teatro. Es la época Isabelina en Inglaterra, exactamente en Londres. Renombrada y con autores dramáticos tan luminosos como los de la época citada. Shakespeare nace en Stratford en 1564 y muere allí mismo en 1616. Es una época de Inglaterra en crecimiento, idioma en formación y desarrollo, búsqueda de posicionamiento diplomático en el continente y allende los mares. Una ciudad en ebullición, costumbres groseras, de libertinaje en la calle y en lo privado y la vida dura, muy dura para el teatro. Con puerto dinámico, por lo tanto, ciudad activa de plagas de rata y pulgas que circulaban portando y esparciendo la peste bubónica que obliga a cerrar los teatros y antros de juego y peleas con animales. En la entrada sur al puente sobre el río se encontraban cabezas decapitadas de rebeldes políticos, religiosos o mercaderes de la miseria, expuestas en picas para escarmiento. Y ambiente y carteles de persecución de los puritanos a los teatros.

Pericles murió (429 AC), por la intensidad y virulencia de la peste. Por esta misma época de esplendor y el inicio de caída, (la peste contribuye así al declive del imperio griego), existieron hombres como Tucídides y Sófocles que tuvieron que ver con la peste de una u otra forma, o la peste con ellos. Año 430 AC. Tucídides como contradictor político de Pericles e historiador, punta de la lanza en la

disciplina, que escribió de la peste (no existe claridad en la fecha), para que se identificara cuando volviera a aparecer y como tal: diagnósticos físicos y síquicos fueron en su lenguaje prosaico, preciso, descriptivo, objetivo, fuente que aún bebe la ciencia buscando pistas para el alivio. Negó las posibilidades de remedio de la peste mediante súplicas, ofrendas, rituales y oráculos divinos. La miasma era un fenómeno de la naturaleza. Se dice que confiado en su maestro Hipócrates fue su pensamiento. En mucho que coincidía con su contrincante Pericles, pero en nada con su amigo Sófocles.

De las treinta y cinco obras del dramaturgo se destaca una donde la peste tiene su aporte decisivo en la trama del relato teatral. No tan invasiva como en Edipo, pero sí definitiva dramáticamente. Es una obra fuera de Londres, en la bella Verona, Italia, Romeo y Julieta.

Shakespeare bebió de las crónicas de Holinshed y otras fuentes para sus obras. El Rey Lear tiene muchas vertientes y una representación de una obra sobre el mismo tema y personaje había sido llevada a cabo en 1605 y él la retomó para escribir su drama del Rey y sus hijas. Igual se escribe que fue por la repartición de tierras que pensaba hacer el rey Jacobo a unos nobles y la estrenó en 1606,

después de una epidemia ante el rey Jacobo I de Inglaterra. Romeo y Julieta, también fue tomada de un poema traducido de un folletín, con nombre parecido, que rondaba en los círculos de los que sabían leer y de los que gustaban escuchar. En el Rey Lear se hace referencia a la peste en la voz del monarca cuando increpa su hija Gonerile con palabras impregnadas de la peste: *"tumor, úlcera pestífera, hinchado carbunclo en mi sangre corrompida"*.



Jorge Plata en Rey Lear, Teatro libre de Bogotá Foto Juan Camilo Segura.

A pesar de la dificultad para tener fechas referentes a la vida y escritura del bardo de Stratford y considerando que la urgencia propia era la actividad, el trabajo, antes que la posteridad, Romeo y Julieta, se cree, se dice, parece que fue escrita en 1596, a los 32 años, siendo una historia de amor en medio de peleas de clanes de abolengo y de la peste. Ambiente nada especial, como otras enfermedades, en Londres o cualquier ciudad puerto de Europa, en nada extraña como elemento argumental en una representación teatral o en la narración oral de las comunidades. En varias obras hay referencias leves al respecto y hasta en sus poemas de amor se encuentran referencias a la miasma. No está por demás recordar que la peste era la causante de pérdidas cuantiosas de las compañías, hasta la quiebra de los teatros, obligados a cerrar cuando en Londres durante la semana las muertes, por la epidemia, eran más de treinta. Para los hombres que vivían del teatro era la parte nefasta de su actividad. Los tatros eran fructíferos en verano y en verano se incrementan las pestes.

La historia de amor de Romeo y Julieta es tan intrigante, arriesgada, sostenida y vigorosa que opaca la importancia de la epidemia que azota la ciudad, en cuarentena, por cierto, y la disputa de las familias enfrentadas Montesco y Capuleto. Además, así lo plantea el narrador al público al inicio de la función: "Los trágicos pasajes de su amor, sellado con la muerte, y la constante saña de sus padres, que nada pudo aplacar sino el fin de sus hijos, va a ser durante dos horas el asunto de nuestra representación". Igual Romeo se lo expresa a Benvolio: "...Tal es el amor que siento sin sentir en tal amor amor alguno... El amor es humo engendrado por el hálito de los suspiros...". En Edipo, el énfasis al inicio de la obra es la peste en la ciudad. Dice, en un aparte, el sacerdote: "... las fiebres abrasan la ciudad, dios de la peste que despuebla la casa de Cadmo" ...

La obra es de jóvenes, con jóvenes en reyerta comienza y con pena de amor juvenil del protagonista por un amor pasado. Confinado por amor negado de Rosalina se encuentra Romeo hasta que rogado

llega al baile.

Romeo y Julieta se enamoran en el baile de máscaras. Otro elemento dramático de suspenso e inquietud. Y comienza el romance más famoso que termina por ser una tragedia. Para efectos de lo que escribimos, tragedia es castigo inmerecido como hemos señalado con Edipo Rey. Y lo trágico es dramático, fatal, más que la mala suerte de los amantes, como puede ser catalogado por los escépticos de los asuntos del amor literario. Más casi nunca se habla de la peste como elemento puntual de la historia. Si la carta llega a su destino sería un final feliz la obra no existiría, seguramente. Habiendo sido Romeo desterrado a Mantua por causarle la muerte a Teobaldo, después de haberse casado con Julieta a escondidas por Fray Lorenzo, esta va a ser obligada por su padre Montesco a casarse con el Conde Paris. Fray Lorenzo y Julieta traman el plan de la muerte ficticia y se le avisará a Romeo por medio de una carta toda la estrategia. Recordamos entonces que la ciudad está en cuarentena y el fraile Juan es el encargado de llevar la carta para darle aviso a Romeo. El fraile Juan y su amigo acompañante son retenidos por la guardia como sospechosos de estar cuidando enfermos de la peste y son encerrados y la puerta clausurada. Luego Fray Juan rinde informe.



Romeo and Juliet, óleo de Franck Dicksee, 1884.

Fray Juan: Yendo en busca de un hermano descalzo de nuestra orden, que se hallaba en esta ciudad visitando los enfermos para que me acompañara, y al dar con él los celadores de la población, por sospechas de que ambos habíamos estado en una casa donde reinaba la peste, sellaron las puertas y no nos dejaron salir. De suerte que aquí tuve que suspender mi diligencia para ir a Mantua.

Fray Lorenzo: ¿Quién llevó, entonces, mi carta a Romeo?

Fray Juan: No la pude mandar, aquí está de nuevo, ni pude hallar mensajero alguno para traerla: tal temor tenían todos a contagiarse.

Fray Lorenzo: ¡Suerte fatal! Por mi santa orden, que no era insignificante la misiva.

La carta no llega a Romeo y sucede la tragedia por todos conocida. Qué vulnerabilidad la del hombre. La de las familias, la de una ciudad...

La reina Isabel, su reinado se denomina época isabelina, hija de Enrique VIII, de fuerte decisión, de recia personalidad, fue tocada apenas por la epidemia de la viruela antes de los 30 años, la que le obligó a usar un menjurje de carbonato de plomo y huevo, blanco, como maquillaje para tapar las cicatrices de su rostro. Emplasto que con el tiempo le quitó por completo el hermoso, abundante y rojo cabello. Y según algunos historiadores la llevó virgen hasta el sepulcro. El reinado isabelino es el inicio del florecimiento y el crecimiento del imperio británico en medio de su desbarajuste político, religioso, económico y apestoso hasta que 60 años después de la muerte de Shakespeare, sobreviene un incendio bíblico en Londres que amainó por mucho tiempo las pestes. Con Edipo, hace 2500 años el imperio griego cae y con Romeo y Julieta, 500 años, el imperio inglés crece.

Ojalá todo pudiera reducirse a esto. Pero fueron dos eventos catastróficos entre infinitos de los que ha sufrido la especie humana, que demuestran su vulnerabilidad y a los que tanto le ha temido. La historia nos registra la peste con cifras aproximadas de seres con muertes pestilentes, sufrientes y un hombre y una mujer como cabezas de imperios nos sirven de referencias. El teatro nos deja dos historias y unos personajes tan humanos y entrañables como sus enseñanzas y desventuras de origen divino o natural. Aún perduran en los escenarios y en todos los idiomas del mundo y aunque parezcan inverosímiles hoy en día son creíbles en el escenario.

El miedo ha acompañado al hombre siempre. Su vulnerabilidad ha estado de manifiesto siempre. Y siempre el hombre será temeroso, vulnerable. Como hoy, cuando padecemos en carne propia el miedo y la vulnerabilidad. El temor es directamente proporcional al crecimiento del hombre. Entre más potestad más temor. Ahora podremos tener diagnósticos, identificaciones de los brotes, la cifra de los muertos, tal vez vacunas, pero ¿y la cura total?...

Y, en medio de la pandemia, los teatros cerrados, por supuesto. Y, hoy, ya en bancarrota. Los griegos tenían a los ricos que los patrocinaban en las fiestas dionisiacas, los ingleses tenían mecenas y dominaban el negocio. Hoy no tenemos ni mecenas, ni dominamos el negocio.

Solo gobiernos que a fuerza de luchas de los artistas se ha podido hacerles entender que el arte, la cultura, y el teatro en particular, son importantes para el alma de los hombres y no son un lujo sino una expresión de infinita humanidad. Pero no quieren escuchar. Solo miran a cuenta gotas para cumplir, nunca para crecer. Nulo amor al ser humano, puro amor al hedonismo económico más catastrófico que una pandemia. Los imperios y los ejércitos han pasado con pena y sin gloria dejando solo registros y cifras de humillación, saqueos, sangre, desolación y crueldad. Destrucción y abandono a la basura de las industrias es su legado para envenenar el mundo. El arte nos ha permitido conocer el alma del hombre desde el principio de la humanidad. El arte nos hereda la sabiduría, la inteligencia, el humanismo y sus personajes teatrales deciden si quedan o no quedan para la posteridad. Estos dos ejemplos nos demuestran que el teatro es para la Memoria humana fundamento de futuros mejores, mientras tanto, para hacernos más amables el miedo y la vulnerabilidad.





Reseñas

Prólogo

Por: Rodrigo Rodríguez – Dramaturgo -



Desde que recuerdo, siempre me ha inquietado todo el tema que tiene que ver con las fuentes de la escritura que no parten de una imagen. Creo que por eso le doy mucho valor a las piezas que se sustentan en un hecho histórico o una noticia de prensa, pero que no dramatizan la historia, sino que la utilizan poéticamente como detonante para favorecer la memoria, el pensamiento crítico-propositivo en una suerte de reconstrucción ancestral, de visita socio-política al pasado para comprender este presente, de utilizar como veta para la creación la conflictiva y desigual realidad colombiana.

Hoy me alegra hacer este prólogo, porque es sobre el trabajo dramático de un hombre de teatro, baluarte de Copacabana, actor, director, dramaturgo y gestor, pero por sobre todo una buena persona, esto parecería elemental o no digno de ser dicho, pero no es una cosa menor en esta pandémica realidad. Es también un maravilloso padre, y eso, en mi humilde opinión, hace parte del ser de un artista; constante, serio, responsable, que entiende el teatro en todas sus dimensiones: Alfredo Mejía Vélez es un remero contra corriente, un detallista estético, preocupado por la composición en el espacio, por el significado del más mínimo elemento, tanto cuando dirige, como cuando escribe para la escena.

El relevo generacional, está dignamente asegurado con Alfredo, que en su pieza *V i o l e n c i a*, proyecto ganador Estímulos: El poder de estar unidos, 2020. Área: Teatro. Categoría: Listo para la escena, nos recuerda el trágico suceso acaecido en Copacabana, Antioquia, por octubre de 1951.

De la forma como una fiesta se vuelve tragedia, ahí precisamente está el ojo del dramaturgo, y pagan inocentes por unas prácticas, creencias, costumbres y mitologías incoherentemente incubadas en la violencia partidista de mediados del siglo XX, en Colombia. Alfredo Mejía escribe desde el dolor que le causa la injusticia y honra la memoria de las víctimas, no escribe pensando en la banalidad, el chiste fácil, la superficialidad de lo unívoco para atraer espectadores en un teatro de mercancía, sino desde su conciencia ciudadana y solidaria.

La obra nos muestra un mundo de egos en funcionarios públicos de la época, de deseos de figuración para guardar las apariencias, los favores políticos, el clientelismo, la pérdida de conciencia al venderse al mejor postor y la falta de planeación que condujo a la muerte de estudiantes en la vieja escuela de niñas de Cuatro Esquinas, tragedia que se habría podido evitar si no hubiesen entrado armas a un centro educativo y las conspiraciones politiqueras no movieran corazones.

En la pieza el centro es el juego de relaciones entre comunidad y estamento, el primero representado por el matrimonio de costumbre entre Clara y Bernardo y el segundo, por el gobernador, el alcalde, hablada no solo construye el relato propio de los personajes, sino que va armando los demás elementos del tejido narrativo; la palabra como instrumento de la acción.

Como dije al principio, conozco a Leoyán desde hace ya unos cuantos años, me honra haber aportado con mis palabras a la publicación de esta voz, una más de ese coro que conforma su búsqueda estética, un coro donde todas las voces son la misma (su voz), pero también son diferentes.

Alfredo Mejía Vélez

Violencia

Porque al contar de la muerte, no se le puede dejar a un lado el amor



GOBERNACIÓN DE ANTIOQUIA



UNIDOS

Prólogo

Por: Leoyán Ramírez Correa – Dramaturgo -



Definir el tipo de literatura que escribe al autor en ocasiones es difícil, el ensayista, el dramaturgo, el cuentista y el novelista se prestan para la lógica de apreciaciones críticas basadas en su ambiente social, comercial o profesional. Quizá no sea del todo imposible relacionar a Javier Arredondo con el medio en que se desarrolla, porque, en cualquier campo de las letras, el artista puro, el inspirado, el espontáneo, el tipo shakespereano del “fino frenesí”, o el intuitivo de la teoría dramática, es el mago de la teoría básica y práctica para aprender a escribir teatro.

En el caso de Javier Arredondo es más fácil que el de muchos otros dramaturgos colocarle racionalidad en su ambiente material, porque manuales para escribir teatro existen muchos, todos muy técnicos, de grandes autores difíciles de digerir, lo cual no sucede en este texto, ya que la “materia prima”, su “contenido” en todo el sentido de la palabra es croceano, es decir, con filosofía o pensamiento, en este caso, dramático.

Sin duda alguna, el haber nacido en Pueblo Rico, Antioquia y presenciar la fabulosa capacitación de diversos talleres de formación artística generados por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia (ICPA), ha permitido que el hombre del teatro del suroeste amalgamara la existencia de muchos elementos culturales, distintivos de la actualidad y de antaño. Ahora bien, con la persistencia del estudio de la dramaturgia clásica y contemporánea, se nota en la obra de Javier Arredondo, un espíritu de levedad original y fuerte, emprendedor y agresivo, asertivo y ruidoso, provinciano y crudo, también inventivo, potente y lleno de fe en sí mismo.

No es aventurado afirmar que la crítica contemporánea, nacional y extranjera, asignaría el manual básico y práctico para aprender a escribir teatro, como un “simple” texto guía para niños que quieran escribir teatro, al no utilizar el metalenguaje erudito de la dramaturgia, siendo esto, lo más grande, sencillo y profundo del texto. Puesto que la obra tiene contenido y forma, tiene una intensa experimentación con muchedumbres de su terruño, con varias generaciones de niños y jóvenes que se han subido al Teatro La Escalera, para culminar sus procesos de formación, procesos en los que Javier observó que el sentido de enseñar teatro de una manera corriente, sin grandilocuencias, es más significativo.

El análisis del texto manual básico y práctico para aprender a escribir teatro no es fácil, porque no descarta totalmente los principios básicos y esenciales de la composición del texto dramático, sino que los utiliza de otra manera. Por ejemplo, explica con frases más sonoras y expresivas, no tan técnico, el director de la banda marcial, incluso por el amigo muy amigo de Clara, Marco, quien también es docente. Es de destacar igualmente, el manejo del tiempo a través del locutor de radio, que cumple el rol del narrador, es quien cuenta la historia, en tanto que el sacerdote y el estudiante de bachillerato Miguel, hacen parte de la oposición clandestina contra el gobernador.

Dionisios, Dios del vino, nos mostró un ejemplo de la vendimia, cuando se recoge la uva para elaborar el vino y celebrar el teatro. Alfredo Mejía hace parte de varios procesos formativos, sin embargo, creo que el camino de Antioquia vive el teatro y posteriormente del proyecto Dramaturgia en el espejo, donde lo conocí, por allá en el 2008, liderado por el maestro Henry Díaz Vargas, referente indiscutible de la dramaturgia colombiana para el mundo, quien en su estoica y profesional labor, ha formado centenares de jóvenes, con el apoyo de Hugo Valencia, coordinador del área de teatro del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. Hoy se cosecha y Alfredo bebe de la crátera de Dionisios. También lo hace su grupo Escena3, que nace en el 2003, con sus compañeros de lucha en las tablas, desde su sala de teatro en Copacabana, allí se crea dramaturgia Antioqueña y eso me llena de alegría. Los invito, entonces, a disfrutar de la dramaturgia de Alfredo Mejía y a permitirse viajar en el tiempo.

Manual básico y práctico para aprender a escribir teatro

JAVIER ALEJANDRO ARREDONDO RAIGOZA

FATOM



Ganador de la Convocatoria de Estímulos 2020
Unidos por la Cultura
Modalidad: Aprendiendo con el maestro

Prólogo



Por: Luis Alberto Chica Rojas – Dramaturgo -

Los textos dramáticos de Leoyán escarban en el territorio de lo existencial, lo religioso y hasta mundano (Blondy), o desde lo social y familiar (Funesta Diversión), con personajes en ocasiones “absurdos”, planteados desde complejidades extremadamente pertinentes con la “realidad real” de la que se alimenta para narrar.

En su dramaturgia, el tratamiento que le da a sus historias, la coherencia del lenguaje con el contexto y la poética de sus imágenes. Conozco a Leoyán desde hace ya unos cuantos años; le conocí como mi profesor de Grafía y Creación cuando cursaba mis estudios en dramaturgia y actuación, por allá cuando pensábamos que la amenaza más grande eran nuestros dirigentes y el conflicto armado, y no una pandemia mundial. La vida cruzó de nuevo nuestros caminos, en este caso como compañeros de clase y como compañeros de escena; compañeros en la creación. Ahora lo respeto y reconozco como colega y como un gran amigo, cófrade como él me llama.

En Díptico Bíblico de la Región lo anteriormente mencionado no es una excepción. Aquí Leoyan toma como base los relatos antropogénicos de la mitología griega y cristiana, y los divide en dos cuadros. El primero recuerda el mito de Prometeo y sus peripecias para entregar el fuego a los humanos, y el segundo cuadro nos sugiere la expulsión de Adán y Eva del jardín del Edén. En cualquiera de estos dos contextos religiosos, encontramos un Dios narcisista, ególatra, cruel y cobarde que descarga la responsabilidad de sus equivocaciones en los más débiles y los castiga de manera injusta. ¿Es entonces el texto una alegoría a lo religioso? Quizás, pero también es una crítica política y social, que, desde el lenguaje dramático, la metáfora y la teatralidad, refleja la realidad de un país cada vez más enfermo, donde los gobernantes son “santificados”, y la mayoría del pueblo son quienes los “beatifican”. Aquí quienes gobiernan son privilegiados, que empujan al más débil a abandonar lo que le pertenece, a huir de su propia tierra; los “desheredan”, les arrebatan la herencia que por derecho ancestral o personal les corresponde. Son castigados por defender sus valores absolutos; como en la tragedia griega, no son los dioses los que castigan, sino la palabra de dios en la tierra, en la boca de los privilegiados.

Díptico Bíblico de la Región es un boleto de viaje a recordar el teatro clásico, no desde la estructura general de la pieza, que desde el tratamiento de las acotaciones, la construcción de los personajes y la acción dramática navega más por las aguas de lo contemporáneo, sino desde la construcción de los diálogos y el lenguaje, que recuerdan la dramaturgia griega o shakespereana, donde la palabra es caprichosa de la literatura dramática. Se nota que no se busca amoldarse a otros manuales donde no se posibilitan ejercicios prácticos y fáciles de realizar.

Es un texto que habla de técnicas viejas e inalcanzables, pero actualizadas como las frescas montañas que el mago y dramaturgo aspiran en su ambiente sereno y tranquilo de la dramaturgia.

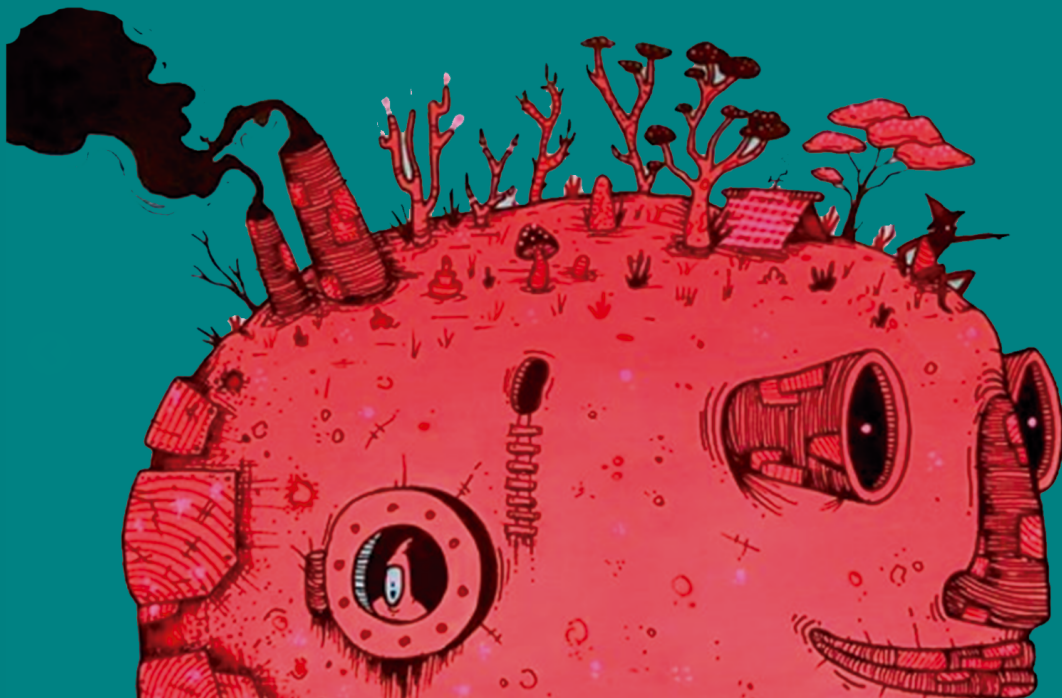
Leoyan Ramírez Correa

Díptico bíblico de la región

Fallidos Editores

DÍPTICO BÍBLICO DE LA REGIÓN

LEOYAN RAMÍREZ CORREA



Prólogo

Por: Jesús Eduardo Domínguez Vargas – Dramaturgo -



Durante el proceso dramatúrgico de la obra de Ruderico Salazar Alzate se encuentra una forma que trasciende su escritura dramática: el espacio autoficcional. La escena posdramática en la actualidad explora los espacios de lo biográfico, autobiográfico, autorreferencial e histórico para crear espacios liminales con lo ficcional. Estas búsquedas autoficcionales desdoblan el carácter de la memoria personal, donde el “yo” da un salto hacia un “tú” y el “nosotros” hacia un “ustedes”. El mundo espacial personal o colectivo busca en su parte ficcional o en el tema mismo de la obra, un rasgo mítico que lo agencia como universal y no se quede en la mera exploración del mundo

biográfico o autobiográfico como una especie de Narciso mirándose en el reflejo del tablado.

Estas tres obras encuentran dicho carácter mítico en uno de los temas explorados en este siglo y desde mitades del otro, sobre todo, en el teatro argentino: la familia. La obra sobre el padre, la primera de la trilogía, explora la memoria personal de Ruderico en relación con su padre, recopilando testimonios y fuentes, pero con un carácter diferencial de las otras dos obras: la ubicación y contextualización histórica y espacial del barrio La Toma de Medellín. El dramaturgo recopila una serie de testimonios de su familia (hermanos y madre), como de vecinos y habitantes del sector, donde los nombres de las tiendas, los bares, los personajes y amigos de su padre, las costumbres, la música, los bailes, entre otros, son ejes centrales del desarrollo dramático.

La segunda obra, que explora la figura de la madre, tiene como aspecto diferencial que no solo se basó en testimonios y la memoria personal del autor, sino que tuvo la fuente primaria más importante a la mano: su madre. Ella estuvo durante el proceso de escritura y en varias temporadas de presentación de la obra. Es de ahí que esta obra tenga un universo referencial basado en “ella me dijo”, “ella me contó”, que ninguna de las otras dos obras cuenta. Por lo tanto, esta historia tiene un carácter más biográfico, en una línea de tiempo a nivel fabular más larga que las otras: desde cómo conformó la familia y hasta el momento de morir. Dentro de la obra siempre hay un movimiento pendular de adentro hacia el afuera, comparando a su madre con la figura de las madres de esos tiempos y las de ahora. La obra, como casi todas las obras autoficcionales, tienen ese doble viaje que menciona el dramaturgo Sergio Blanco en el libro *Autoficción*, una ingeniería del yo: “un movimiento hacia sí mismo y hacia el pasado”. Entre ese doble viaje se aferra la línea dramática de esta obra, donde el protagonista explora la vida de su madre, marcada por el destino de la mujer en una sociedad machista, incluso, llegando a apartados donde el personaje principal adquiere una voz heredada hetero patriarcal donde mira de manera despectiva algunas formas de crianza de la mujer en la actualidad

en perspectiva con las madres de dicha época. Esta mirada, donde la mujer estaba anclada a una casa y a la crianza, explora la figura femenina en relación con los recuerdos de las familias numerosas y las casas grandes, de las relaciones entre hombres y mujeres, de las costumbres familiares enmarcadas en el mundo de la mujer, de la madre.

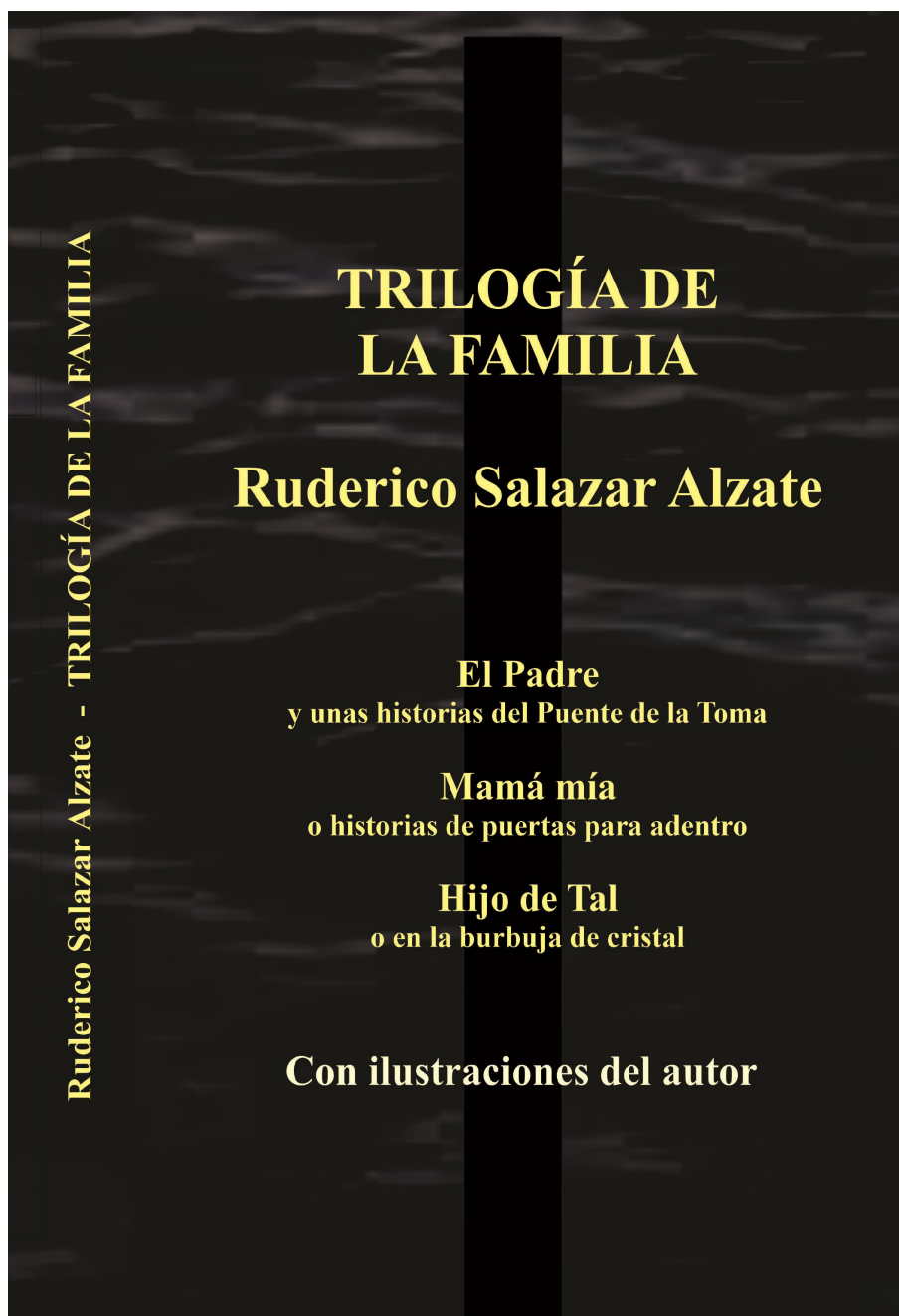
La última obra explora la figura del hijo. Esta se presenta como una obra de corte más experimental en su construcción dramatúrgica, aunque mantiene un estilo consolidado que tiene la trilogía: el humor, la comicidad, del contexto antioqueño. Esta obra explora juegos con el lenguaje, con la fragmentación, donde el hilo fabular es la línea de vida de una persona en el rol familiar del hijo, hasta llegar a la muerte. En esta obra el autor explora de manera menos denotativa la memoria personal o colectiva (familiar), puesto que el rasgo histórico en esta obra se pierde, entrando a un mundo posible ahistórico, donde se navega la concepción de la vida y la muerte, del estar y del irse (a nivel de familia), de la violencia y el conflicto, del cuerpo y la mortalidad, la identidad y el crecer, desde textos propios del autor hasta textos de otros (León de Greiff, Rafael Pombo, Joseph Beuys).

Como vemos, esta trilogía explora tres formas de la construcción de las estructuras de parentesco,

donde lo autoficcional tiene un papel primordial en la exploración dramática, partiendo de obras con una estructura fabular convencional hasta otras con una apuesta exploratoria en lo fragmentario, en la interseccionalidad de discursos, entre otros.

También es menester resaltar que, dentro de los discursos de la posmodernidad, de sus formas y procedimientos dramáticos, como temas y formas establecidas (y quizá vistas como forma legitimante para crear), esta trilogía mantiene un carácter particular: un universo popular y mestizo del contexto del autor, explorando desde lenguajes "cultos" hasta refranes, chistes, apodos, entre otros.

También, no cabe duda que se debe elogiar y celebrar esta publicación, puesto que un libro de dramaturgia, paradójicamente, en un país que ha tenido un gran número importante de dramaturgos y dramaturgas y una incidencia dentro del mundo teatral latinoamericano y mundial, pero que tiene una industria editorial poco fortalecida para sus publicaciones, es un logro no solo para Ruderico Salazar, sino que suma a la tradición teatral del país un ejemplo de cómo una persona puede llegar a publicar sus obras a pesar de las adversidades que se presentan y lamentablemente, por el contexto actual a nivel político y cultural, se seguirán presentando.



Textos

José Assad Cuéllar



Actor, dramaturgo, guionista, director y docente universitario. Maestro en arte dramático y Magister en Escrituras Creativas con énfasis en Dramaturgia de la Universidad Nacional de Colombia. Docente del Seminario Dramaturgia en el espejo en varias oportunidades.

Miembro del ITI-Unesco y de la Cátedra ITI Unesco región Sudamérica. Exmiembro del Consejo Nacional del Teatro periodo 2008-2010 (delegado de la ministra). Miembro de la Red Nacional de Escuelas Teatro y del comité organizador del encuentro de Escuelas de Teatro. Sus obras dramáticas han sido publicadas y traducidas en diferentes ediciones nacionales e internacionales. Sus obras montadas por un sin número de colectivos tanto en Colombia como en otras naciones. (EEUU, Uruguay, Argentina, Barbados, Cuba, entre otros). Columnista y miembro del comité editorial del Boletín de Puertas Abiertas de la Academia de Teatro de Antioquia.

Docente de tiempo completo del Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con sede en Bogotá,

Premios y menciones recientes:

Trabajo de Grado Meritorio "Tribulaciones de un autor desconcertado" Maestría en escrituras creativas. Universidad Nacional de Colombia 2011.

Finalista Convocatoria de cinematografía en la categoría de guion para largo metraje. Ministerio de Cultura de Colombia. 2008.

Premio de cinematografía Ministerio de Cultura convocatoria año 2000. Cortometraje "Ascensor para tres" Guion José Assad. Dir.: Juan Carlos Vásquez

Crítico invitado a la VI Muestra Regional de Teatro de Sao Pablo.

Reunión Regional e Instalación del Centro ITI-Brasil. 2011

Dramaturgia Publicada:

"Cenizas Sobre el Mar". Antología del teatro colombiano contemporáneo. Colección: Teatro Contemporáneo. Latinoamericano. Fondo de Cultura Económica. Ministerio de Cultura de España. 1992 "Cenizas Sobre el Mar". Antología del Teatro experimental. ED. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. IDCT. 1990.

"Biófilo Panclasta" Revista Gestus No.32 Ed. Ministerio de Cultura de Colombia.2001

"Ventana al Vacío" Ed. Teatro a la mano. Bogotá. 2000

"Cruce Peligroso" Ed. Teatro a la mano. Bogotá. 2000

"Los Juegos de la Luna" Ed. IDCT. -Antología: Dramaturgos en la ASAB. 2004

"Parábola del Edén" Ed. Universidad Distrital Francisco José de Caldas Colección Teatro Colombiano. 2006."Derrumbe en Semana de Pasión" Ed. Universidad Distrital Antología Dramaturgos en la ASAB Tomo II. 2011

"Tribulaciones de un autor desconcertado o la saga del espejo constante" Colección Pensar el teatro, dramaturgia colombiana contemporánea Antología I. Ed. Paso de Gato. 2013.

Publicación en portugués de su obra "Tribulaciones de un autor desconcertado o la saga del espejo constante"; Por el Proyecto Periférico Dramaturgia Latinoamericana que otorga la Escola Sesc de Ensino Medio de Brasil.

Divertimiento ligero sobre violencia y horror

Obra en siete fragmentos

De José Assad Cuéllar

Un escenario vacío.

Cuando el público se acomoda entra un hombre joven empujando su propia silla de ruedas. Pide ayuda para subir al escenario. Da instrucciones de cómo deben hacerlo y agradece.

A este joven en silla de ruedas seguramente el público ya lo ha visto durante el preámbulo de la función bien en la entrada del teatro, en la cafetería, o en lobby; es decir, que ha fungido como un espectador más.

En la medida en que los personajes van entrando a escena permanecen allí hasta el final de la obra, pasando de ser personajes a espectadores.

Personajes:

Juan José Varela, que interpreta a Pedro Liscano

Hernando Pulido, que interpreta a Juan José Varela y así mismo

Pedro Liscano, quien dice representarse a si mismo.

Yolima Casadiego, que interpreta a Martha Varela

Amparo Isaza Giraldo, que representa a Yolima Casadiego

Martha Varela, personaje ausente pero no inexistente

Fragmento I

Juan José Varela: Mi nombre es Pedro Liscano Osorio oriundo de Santander de una vereda de nombre el Edén. Yo venía por la trocha, camino a mi casa.... Algo afanado pues era tarde ya... como las siete de la noche. Todo estaba negro, no había luna y se rumoraban cosas... Temprano hice el mismo recorrido camino al pueblo, pero me sentía más tranquilo.... De pronto un fogonazo y ahí sí, oscuridad completa.

No volví a ser "yo" hasta que me desperté una semana después en el hospital. La primera imagen que vi fue terrorífica: una enfermera horrible, inmensamente fea...mejor dicho, ¡fea con convicción!!, con verdadera vocación de fea.

Levantó la sábana y se dispuso a cambiarme de pañal. Solo una persona así de desagradable puede hacer algo tan asqueroso con tanta diligencia y humildad, como cambiar de pañal a un amputado de las dos piernas... Porque ahí en medio del hedor que se liberó, fue cuando miré hacia abajo y me enteré de lo que me había pasado. Mis piernas ya no estaban a pesar de que las sentía completas. Pero esa sensación de existencia iba en contravía de lo que veía. Así que instintivamente trate de tocarme, para determinar quién tenía razón, si mi visión borrosa, o mi sensación precisa. (Pausa) Pero ella no me dejó moverme y finalmente le creí a mi visión borrosa. Despejadas dudas acepten que había perdido las piernas ... ¡Mierdaaaa! ¡Me las quitaron!, porque no fue que las dejara olvidadas en el alguna parte. También tres dedos de la mano derecha y una esquirra del mismo lado que me dejó el ojo prácticamente inservible, con una nube permanente. Pero estoy vivo. Agradecido no, pero vivo... ¿por qué iba a estar agradecido?

Después de tres meses regresé a la casa y lo primero que hice fue regalarle todos mis zapatos a mi cuñado. No porque lo estime más que a mi hermano menor, solo por el número. Yo calzaba 42 como él... Lástima de mis botas nuevas, no me las pude estrenar. Claro que si me las hubiera puesto ese domingo se habrían vuelto mierda. Siempre quedé con la duda de qué habría sido mejor... ¿vueltas mierda, pero estrenadas o nuevecitas, pero sin poder estrenarlas nunca? A veces esa duda no me deja dormir.

Pero al final, si lo miro con objetividad es mejor verlas en las patas de mi cuñado. ¡Eso sí!, el hombre es cuidadoso. No sé si las mantiene como nuevecitas para agradarme o para joderme, pero la verdad me da es rabia por dentro cuando se las veo puestas y las exhibe en mis narices de una manera chicanera, como pensando, "vea cuñadito lo bien que me lucen sus boticas que no se pudo estrenar" ... Mejor dicho envidia es lo que me da. No por las piernas que me faltan y él si tiene, sino por las boticas... Nunca había sentido envidia por algo que fuera mío. Es muy rara esa envidia. (Pausa) y el desgraciado siempre que me visita se las pone y me queda la duda si el hijueperra lo hace de malaleche o por congraciarse conmigo.

Pero así es la vida... incompleta tal como tengo el cuerpo ahora ... Por culpa mía. Debí de haberme largado hace tiempo de ese territorio. Y ahora que estoy incompleto ya para qué... bueno... eso es todo, todo lo que tengo que decirles y todo lo que me queda. No es mucho, como se puede ver. Igual nunca he tenido mucho; ahora menos. Así que si quieren saber cómo era antes solo tienen que sumarle las dos piernas, sus correspondientes boticas nuevas, los tres dedos de la mano derecha y medio ojo del mismo lado... Ese pedazo que quedó, soy yo ahora completo. Pero lo perdido, perdido está, como el tiempo que perdí jugando billar en el pueblo en lugar de haberme ido a estudiar a la universidad tan pronto terminé el bachillerato. Sí, así es; ese día fui al pueblo a jugar billar con mis amigos. A perder el tiempo y vean lo que me gané. De lo contrario hoy sería un ingeniero o al menos un vago de cuerpo entero y no de medio cuerpo, en cualquiera de los dos casos, lejos de mi casa. Pero no hay nada que hacer... Pero bueno, con los muñones del meñique y de los otros dos dedos que perdí tengo más base de apoyo y me queda la horqueta precisa, para direccionar bien el taco en el billar. Así es que puedo seguir jugando sin las piernas y sin los tres dedos de la mano derecha porque hasta tuve suerte porque soy zurdo. Así que si alguien piensa que lo que me pasó fue un castigo de dios para que no siguiera perdiendo el tiempo jugando billar, pues taca burro.

Ahora juego mejor y la silla de ruedas hasta me da más movilidad. (Larga pausa mirando a los espectadores)

¿Qué piensan?... ¿no me digan que sienten lástima por mí? ¿o sí? ¿Querían saber por qué estoy en esta silla? ¡Pues ya lo saben! pero... ¿Y con saberlo qué cambia?... ¿Me devuelven mi integridad? Pues ¡No! Solamente se le da gusto a la curiosidad morbosa de todos ustedes que se morían por saberlo.

Bueno, supongo que aun así les es importante saber qué fue lo que me pasó y sobre todo la manera como me pasó. Como en las noticias que no es suficiente informar sobre el hecho sino contar los detalles. No quiero juzgar sus verdaderas intenciones, al fin ya al cabo el morbo es un placer muy rico, sojuzgado por la doble moral de los solapados, y se los digo de frente precisamente para que comprueben que no soy ningún solapado. Pero volviendo al tema pienso que hay que reivindicar el morbo como un placer positivo, como satisfacer el hambre, porque el morbo satisface el hambre de la curiosidad. ¿O no? (Pausa) Pero en resumen lo que le pasó a este hombre, me refiero al hombre que represento... porque... ¿ustedes no estarán pensando que en verdad me pasó esto a mí de verdad? No son tan imbéciles... ¿Pero si lo saben, entonces que es lo que hace que se conmuevan y pongan esa cara de santurrones solidarios?... Porque están conmovidos, es evidente, lo pude percibir mientras les contaba la historia... ¿Para qué lo van a negar?, no sean desagradecidos, yo los pillé y sí se alcanzaron a conmover con el cuento que les eché; bueno así es el teatro, uno hace conmover a la gente a través de la vida de otros. (Se levanta con agilidad la silla de ruedas) en este caso a través de la vida de Pedro Liscano. Yo en verdad me llamo Juan José Varela, y lo que le pasó a Pedro Liscano fue por su culpa. Es más fácil culparse cuando uno es víctima, porque los que lo dejaron así están seguros de haber obrado bien, a lo sumo un efecto colateral indeseable pero inevitable cuando las cosas han llegado al punto en que están. O, sino que el que esté libre de culpa que tire la primera piedra. Ser criminal o héroe lo define el punto de vista, no la moral, ni la ética. Los mutilados son unos perros que lo tienen merecido por pretender jodernos, pero los mismos mutilados son también unos héroes que ofrendaron sus presas por defendernos. Pero son mutilados eso si no es relativo.

(Entra un actor)

Fragmento II

Hernando Pulido: Yo soy Juan José Varela, actor nacido en esta ciudad, tengo 33 años y soy egresado de la Escuela de Arte Dramático, estoy vivo gracias al teatro, pero mi única hermana está desaparecida desde hace 10 años. Ella era estudiante de derecho. Era muy política sí; a mí en cambio me gustaba el teatro. Lo que quiere decir que a ella se la tomaron serio y a mí no. Ella siempre fue la seria y yo el payaso. Ella la preocupada, y yo el fresco. Por eso estoy vivo, por mi inutilidad agraciada. No soy ninguna amenaza, salvo para el teatro... diferente a ella. Su seriedad la llevó a la muerte... esto de "muerte" no lo puedo pronunciar en mi casa... aún existe la esperanza... aunque sabemos que no hay tal... 10 años es tiempo suficiente para confirmar su muerte; 10 años son la prueba reina y fehaciente de que la asesinaron. Pero no lo aceptamos... es una soberana idiotez, pero así es, y hay que respetarlo ... Es una creencia como la religión... o la política... bueno así es y punto; sin ponerle seriedad al asunto, porque miren lo que le paso a Martha, así se llamaba mi hermana que era menor que yo tres años. Cuando desapareció tenía 20. Hoy yo tengo 33 ahí están los 10 años de desaparecida. (Pausa larga) Mi hermana es una desaparecida, pero con ella también desapareció algo que nos parecía como parte de la familia, eso que uno llama la "ilusión" de hogar, de sangre o de apellido. La ilusión del parche familiar, por los sueños a pesar de las dificultades, por progresar, por alcanzar, por obtener.

Ahora mi mamá y yo seguimos haciendo las cosas, pero sin ilusión. Es muy verraco eso porque la llamada ilusión es como un órgano y sin él uno ya no es el mismo, como cualquier amputado.

Mi mamá sigue viviendo por mí y yo bueno no solo por ella, también por Yolima, mi novia, bueno por ella y por la china que viene en camino y porque me gusta la vida a pesar de todo. A veces pienso que la nenita que viene es la reencarnación de mi hermana, pero luego desecho esa idea que no es más que un deseo producto de la frustración; yo no creo en la reencarnación, ni en la otra vida, ni en esas carajadas y menos en dios, porque si creyera en él tendría que odiarlo por hacerme creer que es capaz de ayudar a quienes le piden sus favores en medio del dolor y la urgencia para luego quedarles como un mentiros chicanero. Mi madre sí es creyente y me da rabia verla rezar y tirarse la plata en velas que le pone a la virgen de no sé qué diablos. Depositar tanta fe y esperanza en esas imágenes de mal gusto es como creer que la investigación de la fiscalía con relación a mi hermana, va llegar algún día a buen término. Pienso que es mejor así, seguir aguantando el silencio y viendo su cama desocupada. No me imagino que pasaría si aparecieran sus huesos. ¿para qué? ¿Para enterrarlos? Eso no tiene sentido, aunque para la mayoría de la gente sí. Puro fetichismo. Mi mamá espera y reza, reza y espera. Yo maldigo y sigo para adelante, sigo para adelante y maldigo. Esa es la diferencia entre un resignado y un resentido.

Pero al final trato de pasarla bien con este cuento del teatro que es como un buen vivero, un buen recurso para vivir chévere sintiéndose importante. Famoso así sea para los cuatro pelagatos que vienen a verlo a uno en las funciones. (Pausa) Ah, aunque no creamos en la reencarnación porque Yolima, es más escéptica que yo, pensamos ponerle a la niña el nombre de mi hermana, o sea Martha; bueno es una forma de resucitarla. Es un ejercicio de consolación. ¡Ve! no estaría mal bautizarla con el nombre de Martha Consolación... decía que ponerle el mismo nombre alivia en algo el faltante como cuando uno quiere comer espaguetis y no hay sino sopa de pasta. No es lo mismo, pero al menos se le parece. Pero también tiene un fin practico y es que mi mamá sí esta ilusionada con lo del nombre; entonces a lo mejor cuando nazca la nieta le ceda la habitación de mi hermana. La verdad en medio de tanta estreches es un desperdicio tener esa cama desocupada. Mucho lujo para tantas escases.

Esa es mi historia, bueno, la historia de Juan José Varela, el actor que yo represento esta anoche ante ustedes. O sea, a él. (Señala a Juan José Varela). **Juan José Varela:** Él me representa a mí. Por cierto, yo no le he dado esa representación, ¿pero ¿qué puedo exigir?, yo tampoco pido permiso para representar a nadie. Mi historia sí es esa que él dice representándome. Aunque mi verdadera historia no es la mía sino la historia de mi hermana. "La ausente" "La despedirse" "La noestaenelmomento". La que ocupa la cama vacía en la que nadie se acuesta desde hace 10 años. Como si el vacío tuviera el poder de llamarla, de atraerla hasta

hacerla volver un día... Como si durmiendo allí otra persona se cortara el cordón umbilical entre Martha y su hogar. Por eso debe permanecer vacía, perfectamente tendida, sin una sola arruga y con la muñequita de trapo que dejó explayada sobre la almohada como una premonición de su cuerpo abatido. ¿Se dan cuenta? La historia de uno puede ser la historia del otro. Cada historia individual está hecha de pedacitos de otras historias individuales. De esta manera es posible que lo más importante de mi vida sea un hecho que la haya ocurrido a otro. Así es la historia, como la historia de mi hermana Martha Varela, que viene a ser mi propia historia y la historia de mi mamá y ahora también parte de la historia de ustedes. Su corta historia sirvió para la historia de dos personas más y de quien sabe cuántas otras, inclusive para la historia de quienes que le dictaron el final a la historia de ella misma.

Lo triste y más probable es que cuando mi mamá yo nos vayamos de este mundo a lo mejor se irá para siempre su historia porque ya no habrá quien la recuerde como tantos desaparecidos que al final se esfumaron de la memoria de sus seres queridos, cuando ellos desaparecieron también. Pero esa cama vacía es un desperdicio un derroche del dolor y los pobres tampoco tenemos para esos derroches, ¿pero quién le tuerce el pescuezo de la terquedad a mi Mamá? Ella es bruta pero consistente y lo peor de todo con una perseverancia de acero que lleva sobre rieles inflexibles su incapacidad de pensar con inteligencia, mejor dicho, de ser pragmática. Espero que el plan de ponerle por nombre Martha Consolación, a su única nieta resulte o sino nos llevó el putas. Lo único que no me ilusiona del nacimiento de mi hija es que tenga que vivir en este país tan grande, pero en donde se tiene la sensación de que no cabemos todos. Si Martha estuviera viva a lo mejor ya se habría casado y tendría hijos y casa propia. Porque ella tenía más futuro que yo. Muy dentro de mi siento que debí ser yo el desaparecido y no ella; y lo más triste es que estoy seguro que mi mamá también piensa lo mismo. A veces cuando nuestras miradas se encuentran en el silencio de los recuerdos, sabemos juntos lo que cada uno piensa, que es el mismo pensamiento; mejor dicho, que el muerto debí ser yo. Para que negarlo, pero es difícil de decirlo en voz alta. Esta culpa siempre la cargaré y mi mamá también porque cuando baja sutilmente la mirada es porque siente la misma culpa. ¡Que pendejada! y los verdaderos culpables por ahí tranquilos en sus casas que seguro son más grandes que la nuestra.

Fragmento III.

Hernando Pulido: (Este personaje tartamudea cada tanto) Yo en verdad me llamo Hernando Pulido, de vocación actor dramático. A mí me gusta representar, pero no me gusta que me representen, me siento burlado, minimizado, estigmatizado, esquematizado, vulnerado. Es una tara, una impronta del colegio. Seguramente yo tenía una apariencia risible además de mi tartamudeo, que es psicológico. Lo notaba, desde la profesora de tercero de primaria que me veía o me escuchaba y disimulaba la risa que yo le causaba. Y cuando los demás me remedaban, mi caminado y mi modo de hablar, dije el caminado porque también he tenido el defecto de echar el pie izquierdo para adelante como dando una patadita; pero es involuntario o mejor, es voluntad inconsulta de mi pie. Bueno el hecho es que se hacía la idiota y songo sorongo, ella cohonestaba, que digo, participaba en secreto de la burla colectiva; lo que ahora llaman matoneo. Creo que por eso soy actor, porque fui víctima de esa violencia representada. Lo curioso es que cuando estoy actuando, no como, ahora sino con un personaje de verdad, es decir, un personaje con su carácter, su vestuario y sus textos, mejor dicho, otro que no sea yo, tal como pudieron comprobarlo cuando representaba a Juan José (Señalándolo) no tartamudeo, pero ni una pisca. Ustedes mismo pudieron comprobarlo. Eso debe ser porque mi inconsciente se traga el cuento de que no soy yo sino otro el que habla... (Pausa larga)

Ser objeto de burlas hace que uno se ría de sí mismo, o al menos que acepte esa condición porque no le queda más remedio, pero en el fondo uno acumula esa rabia hasta que algún día explota, y claro, cómo se justifica uno ante los demás después de hacer cualquier barbaridad "¿Solo porque se reían de su caminado o de su tartamudeo hizo lo que hizo? No me crea tan... "Eso no es una justificación". Es que no lo van a entender porque como es una rabia que va llenando la paciencia de a poquitos, días tras día, año tras año. ¡Claro! ¿supongo que ustedes estarán pensando que yo les cuente sí a mí me pasó?, es decir, si a mí se me llenó la paciencia a punta de acumular piscas de violencia, hasta que un día ... ¡Pues sí!, también me pasó, pero no se lo he contado nadie. Pero bueno, ahora si estoy

dispuesto. Esto ocurrió durante el bachillerato, y estoy decidido, porque finalmente el padre Clemente ya se murió... ¡No vayan a pensar que lo maté!... pero a lo mejor sí le aporté a su muerte. Pero tampoco se vayan a creer que el Padre se llamaba realmente Padre Clemente, y tampoco era Padre, era Hermano... fulano de tal. ¡Voy a contarles el milagro, pero no el santo! Ese era un desgraciado borrachín y algunos dicen que perverso; a mí no me consta porque yo le caía como un culo ... siempre se burlaba de mí, y me castigaba por cualquier pendejada. Me castigaba porque sí, porque le ofendía mi modo de ser... de hablar, sobre todo, de mi caminado no me consta.

Una tarde me puso como castigo que llenara el tablero con caligrafía impecable repitiendo la siguiente frase: "cuando se vacila al hablar es que se esconde una mentira" si me excedía en el tamaño de letra me borraba lo que había hecho y me tocaba comenzar de cero. Cuando se le dio la gana y después de haberme hecho repetir el castigo no sé cuántas veces me dijo que me largara... Salí corriendo con la mano encalambrada de tanto escribir, pero se me olvidó el libro de ética y pensé: - juemadre me lo van a robar, porque en este colegio se roban a hasta un libro de ética.

Entonces me devolví, y cuando salí del salón, el padre Clemente que no se llama Clemente y no era padre sino hermano, estaba caminando por el corredor y se disponía bajar la escalera sin percatarse de mi presencia. Él se detuvo por un instante. Con el miedo que le tenía y todo, pero yo seguí avanzando empujado más por la determinación de mis pies que por mi voluntad propia. Cuando estaba justo detrás dio el paso para bajar la escalera y sin saber porque, mi pie izquierdo, por iniciativa propia, le pisó la sotana y él se rodó la escalera; yo quedé petrificado por la acción inconsulta y criminal de mi pie rebelde. Rodó hasta el descanso. Allí con dificultad se levantó y trato de mirar hacia arriba como procurando entender que había pasado; y yo allí perplejo, paralizado, mirándome el pie criminal, y cuando pensé que me iba a ver, entonces dio un tumbido repentino y se volvió a rodar las escaleras hasta el primer piso. Después de que me descongelé seguí a hurtadillas hasta el descanso y veo al malparido allá en el suelo bocabajo chorreando sangre... yo continúe bajando cagado del susto no por lo que le había hecho mi pie inconsulto, sino por miedo a que se volteara y me castigara mandándome a escribir, en el tablero mil veces la frase: "Por malparido que sea el prefecto de disciplina no se le pisa la sotana". En fin, al hermano Clemente lo encontraron hasta el otro día más muerto que vivo. Regresó al colegio como a los seis meses en medio de grandes recibimientos y lambonerías de directivas, profesores, administrativos, padres de familia y estudiantes. El desgraciado sufrió una fractura de cráneo y como consecuencia quedó más tartamudo que yo. No se imaginan el cariño que me cogió en adelante el malparido, y yo le llevaba la corriente, mejor dicho, le actuaba, pero sentía un fresquito por dentro cada vez que lo escuchaba hablar, y entonces ya todos dejaron de burlarse de mí, no porque supieran que yo había, mejor dicho, que mi pie había sido el verdadero autor de su desgracia, sino porque el prefecto de disciplina y yo tartamudeábamos de tú a tú.

Desde entonces mi pie dejo de ser rebelde hasta el día de hoy, pero nadie lo notó. Pensaba que eso me delataba. Ese fue mi secreto durante todo mi bachillerato, finalmente hace como tres años se murió el tartamudo ese, de un derrame cerebral. A lo mejor como consecuencia de mi impulso pedestre. (Pausa) Claro, todo esto que les he contado no es nada comparable con la situación de Juan José con la historia de su hermana o de Pedro Liscano, el que pisó la mina. Bueno, no estoy seguro en ese caso porque... ¿Quién da fe de que ese tal Pedro Liscano en realidad exista como tal? A lo mejor es un invento...que digo una creación del autor de esta pieza.

(Entra un actor con muleta)

Fragmento IV

Pedro Liscano: Yo soy Pedro Liscano y sí existo de verdad, casi de la misma manera como él –Juan José Varela me representó- solo que no perdí las dos piernas, la verdad solo una, porque ese día iba con Bolívar, mi perro, y él fue el que en verdad estalló la mina. Así que lo de las dos piernas, los tres dedos de la mano derecha y lo del ojo, es una exageración ...que digo... un ensañamiento. Suficiente tragedia perder una pierna. Pero como al público le gusta las exageraciones pues se le da gusto.

Así que el cuento de las botas es pura mierda. No eran botas. Todo el mundo se imagina a los campesinos con botas y eso no es cierto. Yo si estaba estrenando, pero tenis, y ese domingo sí me los puse. Y uno quedó vuelto mierda, el de la pierna derecha. ¿Si ven el izquierdo? esta buenecito, ¡miren! De esto hace ya dos años y en cambio observen el izquierdo intacto y en cambio miren el derecho, está más gastado y eso que por la prótesis hace menos esfuerzo, pero es que este es imitación, en cambio este si es de marca. Ambos chinos sí. Uno chiveado y el otro una chimba. No volví a comprar tenis de marca. Conservo el izquierdo que ha enterrado ya como a cuatro de estos chimbos. Los derechos ahora los colecciono, porque no me doy maña de botarlos, y los voy a usar cuando este que si es de calidad saque la mano. Y si quieren saber de Bolívar, pues les cuento que le cambie de nombre y ahora en estado póstumo lo llamo Antonio Ricaurte... como el del himno Nacional ... ¡En átomos volando! ¿Recuerdan? En cambio, a mi nuevo perro no le tengo nombre de prócer porque no quiero que pierda su vida por salvar la de otros; el canchoso se llama Hermógenes, como mi abuelo que murió de viejo a los ciento dos años. El era campesino de los de antes. (Pausa) A mí me gustaría ser actor para tener una larga vida. Cómo estarán las cosas que hoy en día es más seguro ser actor que campesino. Pero un actor cojo no tiene futuro en ninguna parte, siempre estará condenado a hacer de cojo por ser cojo y los cojos no abundan como personajes en el repertorio universal. Pero lo voy a intentar. Al menos mi cojera ya figura en el teatro, ¿o no? Ellos me convencieron de que lo intentara, con el cuento de que, si hay cirujanos con Parkinson, ¿porque no puede haber un actor cojo? Si un actor en buen estado no le hace daño a nadie, menos un actor cojo. Y me convencieron... ahora me hace falta convencerlos a ustedes, los del público.

Pero no quiero ser actor por conmiseración, por lastima o solidaridad, tampoco necesariamente por puro talento, quiero ser actor por perseverante, por terco por insistir en llevarle la contraria a mi cojera. Si la pierna es el precio que debo pagar pues valdrá la pena, porque cuando las tenía a las dos no había pensado en ser actor, solo me interesaba el billar. No estoy agradecido por lo que me pasó, pero si con esos hijueputas que sembraron la mina, porque por ellos voy a ser algún día un gran actor. Dije que agradecido, no que los perdone, porque si se me presenta la oportunidad de poder joderlos, pues lo jodo. Hablo legalmente porque no tengo sangre para matar. La legalidad es para proteger a los cobardes como yo. Los valientes se defienden solitos, no necesitan de leyes. Por eso las leyes son para los güevones. (Pausa) Así que ustedes tienen la última palabra y espero que le den la razón a esos hijueputas y me acepten algún día como un actor cojo pero versátil, es decir destinado a representar no solamente a personajes que sean cojos. También cabe la opción de que por ser tan buen actor pues los dramaturgos escriban personajes cojos especialmente destinados para que yo les actúe, ¿quién quita? Pero hablando un poco más en serio escuchen (Pausa) yo no hice nada para merecerme esto que me pasó... me refiero a perder mi pierna derecha, no al hecho de querer ser actor. Pero uno no puede pensar la vida como una cadena de merecimientos sino de acontecimientos casuales y ya. (Entra Actriz)

Fragmento V

Yolima Casadiego: Yo represento a partir de este momento a Martha Varela, bueno, a su memoria, a su huella en este mundo... Siempre tendré la edad de cuando desaparecí. Ya conocen algo de mi por boca de mi hermano y del actor que lo representó. Tengo por siempre 20 años. Durante estos últimos diez años quedé inmortalizada con mis veinte en la memoria de mi hermano y de mi mamá que no ha querido que nadie se acueste en mi cama con la esperanza de que cuando yo regrese, también devuelva el tiempo creando la impresión de que solo pasó un día desde la última vez que nos despedimos.

Ese martes primero de mayo de 2006 a las ocho treinta de la mañana. Ese día llevaba esta misma ropa. Tenis blancos, jean y blusa blanca también, y este saquito café. Salí para participar en la manifestación tal como habíamos acordado con mis amigos de la universidad, todos estudiantes de derecho...menos uno... el Federico García... el de la facultad de ingeniería. Cuando llegué al punto de encuentro, no estaba ninguno, aunque desde la buseta me pareció ver a Federico en la esquina, pero cuando me bajé y trataba de ubicarlo fue cuando me tomaron por la espalda y a la fuerza me metieron a esa camioneta. El resto no quiero recordarlo para no hacerles pasar un mal rato.

Realmente no me costaría contarle, es cosa superada ya que lo peor que le puede pasar a una persona ya me pasó... pero bueno ese no es el tema. ¿Entonces cuál es el tema? ¡ah sí! Pienso que fue el tal Federico García, el que me vendió. Quien sabe cuál sea su verdadero nombre, solo representaba a Federico García el estudiante de Ingeniería. Reflexionando... a nadie le constaba que estudiara ingeniería. Mi mamá paga ahora mi imprudencia por ser tan confiada.

Mi hermano al fin y al cabo lleva su vida y mi recuerdo en su memoria, si bien le acompaña no es imprescindible, en cambio para mi mamá, sí, por eso me está esperando, por eso no deja dormir a nadie en mi cama tal como la dejé ese día, intacta perfectamente tendida, porque yo era muy seria y perfeccionista en mis cosas, por eso fui la primera en llegar a la cita, y la primera en llevar del bulto, no como mi hermano. Si el desaparecido hubiera sido el, no creo que mi mamá hubiera dejado sin tender su cama durante diez años, conociéndola... definitivamente no. Espero que cuando nazca la niñita de Yolima a la que le pondrán mi nombre le den mi cama y sin remplazarme sea ella un buen motivo para tener por quien preocuparse en adelante. Eso de esperarme con mi cama tendida es un desperdicio esa cama vacía sin usarse me trae la imagen de los latifundios improductivos de este país y con tanta gente necesitada de tierra para trabajarla.

Fragmento VI.

Amparo Isaza Giraldo: Yo represento a Yolima Casadiego, y voy a hablarles sobre un tema que a ella no le gusta hablar, ni siquiera recordar, pero que me autorizó para que yo se lo contara a ustedes y así se enteraran de su vida sin tener que exponer su pellejo. ... ¿Con que fin? Habrá que preguntarle a ella, yo solo me limito a representar con el mayor respeto su drama. Procuraré hacerlo tomando distancia de los acontecimientos para no exacerbar ni el sadismo, ni el masoquismo de ustedes los espectadores. Yo creo que ella, Yolima ahora en condición de espectadora de su propia vida sentirá que compartiendo a través de mi actuación lo que le pasó, le permitirá mirarse en el espejo del teatro. Espejo delator de nuestra condición humana... la definición de "ser humano" según la voz del autor de este texto no es más que el eufemismo para referirse a la crueldad en su más alta expresión por tratarse una crueldad deliberada. Después de este paréntesis o cuña publicitaria del pensamiento personal del autor, paso inmediatamente a representar a Yolima. Así que soy a partir de este momento, no yo, sino ella. Ella en mí, y yo en ella. Mejor dicho, a la cuenta de tres hagan de cuenta que yo soy ella y ella uno de ustedes: Uno...dos...tres.

(Cambiando sutilmente el tono y la convención actoral)

-Todo comenzó un domingo por la tarde: yo tenía siete años, lo sé con precisión por que el día anterior me habían celebrado el cumpleaños. Estaba sola en la casa, recuerdo que recostada en la cama jugando con la muñeca Barbie que mi tío me había regalado. Era una versión chiveada de la Barbie enfermera, pero eso no me importaba, yo hacía de cuenta que era la original. Lo que si no recuerdo es porque estaba sola... en fin.

(Yolima la interrumpe)

Yolima Casadiego: Estaba sola porque mi mamá se había encontrado en el parque con Hugo, el vecino. El viudo dueño de la panadería. Siempre se encontraba con él cuando mi papa salía de viaje. Después de grande entendí porque en mi casa se comía tanto y tan variado pan: blando al desayuno, mogollas a la medias nueves, chicharronas a las onces, y cuando mi papá no estaba, roscones de ariquepe en la noche, que mi mama traía después de su encuentro con don Hugo. Por eso estaba sola ese día, porque mi papá andaba de comisión y mi mamá a la caza del roscón. . Cada vez que escucho la palabra "cuernos" se me viene a la cabeza la sugestiva imagen de un rebosante roscón de ariquepe. Esa es la verdad. Aunque también la imagen voluptuosa del roscón tuvo otro significado en mi infancia, por fortuna ya superado...eso creo. Pero eso quedó atrás y ahora que estoy embarazada en las noches me da antojo de roscón y el pobre Juan José, sale a buscar uno a como dé lugar.

Amparo Isaza Giraldo: De pronto escuché un ruido... o varios ruidos como si alguien más estuviera en casa. Yo seguí jugando, en un intento de negar aquella presencia asustadora, pero luego sentí unos pasos y ruidos más concretos, identificables. Ahí me asusté, pero no me atrevía a asomarme.

Solo atiné a echarle seguro a la puerta de la habitación. Me senté en la cama aferrada a mi Barbie enfermera que en mi imaginación estaba más asustada que yo, tanto así que la calmaba con mis caricias sobre su cabecita forrada con ese pelo artificial y le rezaba palabras tiernas al oído.

Luego sentí el chirrido de la puerta de entrada de la casa, seguido de estrépitos y lluvia de cachivaches; finalmente la puja de una lucha: gritos, quejidos, insultos - Ahí fue cuando reconocí la voz del Tío Alberto, bueno y su léxico arrevesado.

Yolima Casadiego: El Tío Alberto es el único hermano de mi mamá y es dos años menor que ella.

Amparo Isaza Casadiego: Después, un momento de calma... pasos que se acercaban a la puerta de mi habitación. Ahí fue que me escondí con mi Barbie debajo de la cama. Yo me imaginaba que era más por protegerla a ella que a mí, porque yo me sentía su mamá y mi deber era estar menos asustada que ella. Luego escuché el forcejeo con el pomo, desde el otro lado. Silencio.... y después una seguidilla de recatados golpecitos en la puerta. Y por fin el sosiego ¡Era la voz ronca e inconfundible de mi Tío Alberto! - ¿Nenita, estas ahí?... Yolimita, ya puedes estar tranquila, abre la puerta. Ya pasó todo... Yo estoy aquí gracias a mi dios que es muy grande. (A Yolima) Eso fue lo que te dijo el tío Alberto, ¿verdad?

(Yolima asiente)

Yolima Casadiego: (Como recordando) Ya puedes estar tranquila, abre la puerta... Ya pasó todo... Yo estoy aquí gracias a mi diosito que es muy grande.

Amparo Isaza Giraldo: (Dirigiéndose al público como Amparo) Y Yolima abrió la puerta, y vio a su tío con la nariz sangrante, y de refilón el caos de la trifulca. El tío Alberto se había topado dentro de la casa con el jardinero del vecindario... ¿qué hacía el allí? ¿cómo entró? ¿qué quería?: ¿robar? ¿abusar de la niña? ¿Acaso entró por la misma ventana por donde se fugó? ... (Imitando la voz) -o sería más bien que tú, Yolimita ... ¿lo dejaste entrar? ...voluntariamente. Tal vez te convenció o te ofreció algo a cambio. Posiblemente, como siempre se la pasaba por los alrededores, seguro ya había entablado conversación contigo y se había ganado tu confianza... hasta dulces o chocolatinas te pudo haber regalado... ¿No sería eso lo que pasó?...

Yolima Casadiego: ¡No tío! No fue así ... ¿Cómo piensa eso? Ese señor siempre me dio como miedo.

Amparo Isaza Giraldo: (Al público) ¿qué razón podría tener el tío Alberto para suponerlo?!... Haber... se me ocurre hacer un paneo especulativo sobre probabilidades... (Señalando al público) con ustedes, así que no se hagan los desentendidos... haber repito la pregunta. ¿qué razón podría tener el tío Alberto para suponerlo?

(Invita a los espectadores a responder la pregunta)

Yolima Casadiego: (Indignada airada y visiblemente afectada) ¡Tenía una razón de sobra!

Amparo Isaza Giraldo: No sigas, por favor Yolima, porque si actúas tú, vas a convertir esta pieza didáctica en un melodrama. Y no se trata de eso. Esto no es un reality. Esto es una obra de teatro que quiere invitar a los espectadores a pensar y no ha inmiscuirse en la marisma emocional de los protagonistas.

(Yolima, se recompones y recupera su serenidad como espectadora)

Amparo Isaza Giraldo: Entonces el tío Alberto aprovechó aquel incidente para que la niñita inocente le comenzara a limpiar la sangre de su nariz tal como lo habría hecho su soñada y humanitaria Barbie enfermera... (Larga pausa. Luego se expresa en el tono de voz típico del narrador que cuenta un manido cuento infantil) Valió la ocasión para que el tío Alberto sentara sobre sus piernas a la pequeña enfermera y entre lamentaciones, frasecitas venenosas, ajetreo ecuestre y contactos epidérmicos, poco a poco fuera venciendo las resistencias instintivas del pudor hasta llevar sus manecitas blancas y caritativas a aliviar otras dolencias corporales muy distantes de su nariz sangrante.

- ¿Que tal que tu mami piense, al igual que yo, que tu hiciste entrar al jardinero, quien sabe para hacer que cosas con él... y que por eso me rompió la nariz y se dañaron sus porcelanas y el florero que tanto le gustaba. ¿te das cuenta de lo que has provocado con tu mal comportamiento?... ayayaiiii... mira, toma este pañuelo y límpiame, pero ven, siéntate aquí en mis rodillas para que te quede más fácil...

Yolima Casadiego: ¡No más! esto no es un melodrama Amparo. ¡Cállate! Esa noche mi mamá trajo como siempre el roscón de ariquepe, de cuando mi papá estaba en comisión. Hasta los 20 años asocié el roscón de ariquepe con aquella historia asquerosa que se inició entre el tío Alberto mi Barbie enfermera y yo.

Nunca volví a comer roscón de ariquepe, hasta bien grande cuando mi tío se largó para los Estados Unidos. Entonces fue cuando asocio el roscón de ariquepe con los cuernos. Mi Tío Alberto allá se casó en con una gringa escuálida, y ahora son miembros de una comunidad cristiana y él esta dando sus primeros pasos como predicador. Tiene dos hijas, y adivinen que... ¡Coleccionan Barbees! El otro día vi una foto que le mandó a mi mamá de un cuarto pintado de rosado repleto de Barbees. ¡No hay duda! él las inicio en el gusto por las Barbees. Se ve que son su adoración. Quiere mucho a sus hijas y seguramente cuando la mami esta de comisión hasta él se mete al cuarto con ese par de soles a jugar con los cientos de Barbees que han coleccionado en estos años de vida familiar.

Allí en ese cuarto rosa están exhibidas por orden de aparición en estantes de vidrio como las vitrinas de Ámsterdam, todas las series de Barbees: Barbie Nurse la Halloween, la Candy, las Bike Barbees en sus cien versiones, la Fashion y su ajuar de ensueño, la Rock Star y sus fachas... en fin todas las Barbees que ustedes se puedan imaginar. Sí mierda yo la barbee puta...puta... ¿eso es lo que quería escuchar Amparito, pues bien ya te di gusto... pero cuéntanos ahora tu historia, sí, tu historia por que no existen seres sin historia, no te hagas la muerta... vamos te escuchamos, te vemos, te palpamos, te olemos.

Fragmento VII

Amparo, desamparada frente al público, pausa eterna.

Amparo: El telón ciérrenlo por favor

(El Telón se abre aún más.)

Las luces por favor, apáguelas

(Se encienden todas las luces)

La música, quiten la música.

(la música sube al máximo volumen)

Amparo titubea, Amparo balbucea, se inquieta se desespera. Amparo Intimidada, observada, interrogada por la mirada de los espectadores que aguardan su confesión bajo presión.

Amparo, se orina temblorosa en el escenario invadida por el pánico escénico. Oscuridad súbita.

Fragmento VIII

Pedro Liscano: Todas estas historias, que nos hemos inventado aquí, incluyendo la mía, porque la verdad yo tampoco soy el tal Pedro Liscano. Es decir, estos fragmentos de vidas que vieron desfilan

antes sus ojos o estos ecos de existencias que escucharon sus oídos no son más que el producto de los artilugios de la imaginación de algún irresponsable que nosotros alcahuiteamos.

Juan José Varela: Nada tienen que ver con nuestras vidas ni con las de ustedes. Nosotros hacemos teatro principalmente para divertirnos; bueno y para divertir a otros. No pretendemos retratar la realidad, ni cambiar el mundo, mejor dicho, ningún propósito loable ni mesiánico; esa misión se la dejamos a los parientes cercanos de nosotros los actores, me refiero, a los sacerdotes... pastores; bueno y políticos también.

Ellos viven de predicar propósitos loables en el plano terrenal y metafísico.

Yolima Casadiego: Nosotros solamente de prestar nuestros cuerpos para el goce ajeno representando vidas imaginarias sin ninguna incidencia en la realidad... como las putas, somos bálsamo para el aburrimiento.

Ellos hacen teatro de la política y de la fe y nosotros a veces hacemos política y actos de fe con el teatro, pero este no es el caso.

Amparo Isaza Giraldo: Bueno, ahora pueden estar tranquilos y pensar que la vida es menos perversa que como la referimos en esta representación cargada de truculencia, exageraciones y coincidencias improbables.

Pedro Liscano: Simplemente estamos haciendo alarde de nuestra capacidad tremendista y provocadora para ponerle un poco de pesimismo a este mundo tan maravilloso en el que nos tocó vivir.

Todos: En...fin, que se hayan divertido, muchas gracias y buenas noches.! ¡Tan tan!

Cae el telón... si lo hay



El Búho Teatro - David Sánchez - Universidad EIA

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

La distribución del Boletín es completamente gratuita.

Quien se quiera suscribir puede hacerlo
en nuestras direcciones.

www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: boletindepuestasabiertas@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín - Colombia