

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

*40 Años
1981 - 2021
Fundadores*

*"Un pueblo sin dramaturgia propia
es un pueblo sin alma"*

Martha Ofelia Pisa

Henry Díaz Vargas



N.º 14 – diciembre 2021

Boletín de la Corporación Academia de Teatro de Antioquia

Boletín digital.

Fundador-director-Editor: Henry Díaz Vargas

Consejo editorial: Henry Díaz Vargas - Felipe Restrepo David - José Assad - Rodrigo Rodríguez –
Fernando Vidal -

Columnistas permanentes:

Editorial	Henry Díaz Vargas
Rutas paralelas	Felipe Restrepo David
Todos los días teatro	Leoyán Ramírez Correa
Motivos de creación	Entrevistas – Henry Amariles Mejía
Invitados	

Portada: Fotomontaje Paulo Díaz Pizza.

Diagramación y Diseño: Paulo Díaz Pizza & Diseño y Empaque

Fotografías: Archivo de la Academia de Teatro, los autores, Cortesía e internet

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

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



www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín – Colombia

Contenido

OPINIÓN:

Pag:

- 4 **Editorial**, Henry Díaz Vargas:
- 5 **Conmemoración: Aña 40 años**
- 14 **Rutas paralelas**, Felipe Restrepo David:

ENTREVISTAS:

- 19 **Motivos de creación**, Henry Amariles. Entrevista:

36 **BOTICA TEATRAL:**

Reseñas de montajes: *Beso negro* de Elkin Holguín

Reseñas libros

1. **Gestos y voces** – Carlos José Reyes
2. **De dónde viene el movimiento** – Felipe Restrepo David
3. **Hermanas de sangre** – Jorge Eines
4. **Textos movedizos** – Mateo Navia Hoyos
5. **Obra inédita** – Ruderico Salazar

46 **Comentario al azar:**

1. Enrique Buenaventura y la dramaturgia hace 50 años.

51 **DRAMATURGIA EN EL ESPEJO**

La marquesa de Yolombó – Adaptación para teatro -



Henry Díaz Vargas

Editorial



Cuarenta años de la Corporación Academia de Teatro de Antioquia 1981 - 2021

De pronto son cuarenta años. Cuatro décadas. Cada década de diez años y cada año de 365 días... Si. Cuando menos pensamos tenemos cuarenta años de estar funcionando en Medellín como Institución dedicada al teatro, a la dramaturgia, a compartir, a editar libros, formación cultural y artística, en fin, a lo que nos gusta y une como familia. A la familia Díaz Pisa y luego Díaz Pisa Arbeláez... Nacimos, en el seno del Pequeño Teatro, en un momento de necesidades artísticas y creativas en nosotros y en los niños de la ciudad, enero de 1981, como ahora y como seguirá por los tiempos venideros, como los tiempos que se han ido mucho antes de nosotros nacer y nos esperaban para hacer algo. Bueno, aquí estamos, cuarenta años después. Y luchando contra problemas que mutan y parecen nuevos, pero son tan viejos como los molinos de viento... contra viento y marea, con o sin el Estado, con o sin la empresa privada, pero con nuestro entorno y el horizonte fijo y con el pensamiento propio: *No enseñamos para que se aprenda, enseñamos para que se sea. Y si no se es buen artista se será buen espectador o, en su defecto, buen ciudadano.*

Surgimos, de mucho abono anterior, como tantos de aquella época de metas y objetivos. Y hemos crecido como tantos también, mientras que muchos otros se han quedado o cambiado de rumbo como todo en la vida. El teatro ha sido para nosotros, La academia de teatro de Antioquia, algo que nos une como familia y proyecta a la sociedad a la que pertenecemos y a la ciudad nuestra a la que queremos darle desde lo que la intuición, el sentimiento, la razón y la imaginación nos aporta para tratar de hacerla mejor. Y el departamento al que conocemos y amamos por pluralidad de culturas, diversidad de gentes y variedad de climas que no en vano nos arroja en el nombre: *Corporación Academia de teatro de Antioquia.*

Estamos orgullosos de haber llegado a estas instancias en el tiempo con mejoras por aprendizajes en el concepto sobre el arte, la vida y la escritura teatral, la dramaturgia, a la que le hemos dedicado nuestra fortaleza en los últimos tiempos, con criterio oportuno: *Un pueblo sin dramaturgia propia es un pueblo sin alma.*

Planes, todos los que nos llegan a la mente. Del romanticismo inicial hemos pasado a punta de entendimiento, al racionamiento de las aspiraciones para no sufrir mucho con la decepción. Por ello, en este número exponemos algo de lo que hemos hecho durante este tiempo a conciencia y con el regocijo y paciencia de hacer lo que nos gusta, por fortuna.

Agradecimientos son muchos y a muchas personas en orden individual, colectivo y desde instituciones, a nivel local, nacional e internacional, que nos han aceptado como somos y creemos que podemos ser. Y hay un núcleo que todos conocen desde el origen y que han rodeado al hombre que funge de director artístico y representante legal: Henry Díaz Vargas. Son ellos doña Martha (mi esposa), Paulo (mi hijo), Claudia (mi nuera), David Felipe (mi nieto) y Sebastián (Mi nieto) ... Y unos espectadores, alumnos y amigos muy allegados que, como retazo de cajón de sastre, son innumerables e inenarrables porque la lista es interminable.

A todos todas las gracias del universo artístico que vivimos y el teatral dramático que creamos. Quiero recordarles que perduran en nuestros corazones y nos acompañaremos en las huellas que sigamos dejando al crecer en un mundo tan ancho y ajeno, pero que deseamos mejor.

PRODUCCIÓN INFANTIL Y JUVENIL 1981 - 1989



Teatro infantil:

Dulcita y el burrito – 1981-

Vámonos marques, vámonos – 1982 –

Romeo ratón siglo xx – 1982 –

La nariz del payaso bombín – 1983 –

El cucarrón aviador – 1983 –

El pleito de queso – 1984 –

La historia de los dos jorobaditos – 1986 –

En la diestra de dios padre – 1987 –

El sistema del Dr. Alquitrán – 1988 –

Antígona – 1989



PRODUCCIÓN UNIVERSITARIA



Asesoramos y realizamos en: Literatura dramática, dirección escénica, maquillaje, vestuario, musicalización y sonido, edición y producción de programas de mano.

Universidad Ces: once (11) Trabajos escénicos: 1984 - 2002

Gerontología del departamento de Antioquia: tres (3) obras montadas: 1986 - 1991

Cámara de comercio de Medellín: ocho (8) obras montadas: 1989 - 1996.

Universidad EIA, Envigado: 23 montajes: 1997 - 2020.

Universidad EIA, Envigado: 25 montajes: 1997 - 2019.

Diseño y realización escenográfico y publicitario: Paulo Díaz Piza

Diseño y realización de vestuario. Martha Ofelia Piza B.

Diseño y realización de maquillaje: Martha Ofelia Piza

Comunicaciones y giras. Asistencia de camerino y escenario: Claudia Arbeláez.

Diseño y realización de luces y sonido: David Felipe Díaz Arbeláez

El viejo celoso - 1997 - Miguel de Cervantes

El juez de los divorcios - 1997 - Miguel de Cervantes

La cueva de salamanca - 1997 - Miguel de Cervantes

Los intereses creados - 1998 - Jacinto Benavente

Asamblea de mujeres - 1999 - Eurípides -

Ventana al vacío - 2000 - José Assad -

Cruce peligroso - 2000 - José Assad -

Colon perdido y desconocido - 2000 - Henry Díaz Vargas

El Cerebro Y La Marioneta - 2000 - Henry Díaz Vargas

Antígona - 2001 - Sófocles -

El avaro - 2002 - Moliere -

Las diablitas - 2004 - Henry Díaz Vargas -

El enfermo imaginario - 2004 - Moliere -

Facetas, al fin y al cabo, de la vida - 2005 - Varios autores -

La parábola del edén - 2006 - José Assad -

El juicio a peralta - 2007 - Henry Díaz Vargas -

Musical Eia-30 Años - 2007 - Henry Díaz Vargas -

Woyzeck - 2008 - Ferdinand Bruckner

Tríptico de una profecía - 2010 - Sófocles - Adaptación H. Díaz V.

Colon perdido y desconocido - 2011 - Henry Díaz Vargas -

Retratos: Bolívar y Manuela - 2011 - Henry Díaz Vargas -

Comadre Mayo - Álvaro Campos - 2013 -

La caja de la culpa - 2013 - Varios -

Tres entremeses - 2014 - Miguel de Cervantes -

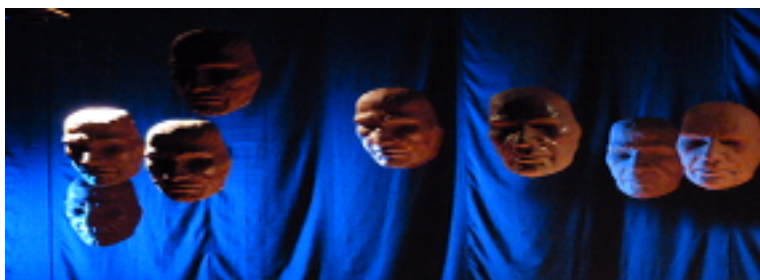
El Tartufo - 2015 - Moliere -

Divertimento ligero sobre violencia y horror - 2016 - José Assad *Las dos hermanas vivas de los dos hermanos muertos* - 2017-2018 - Versión libre de Antígona de Sófocles.

De pícaros y farsantes (El musical) Adaptación. Henry Díaz Vargas 2019



MONTAJES PROFESIONALES: LAS PUERTAS TEATRO DE LA ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA



Las Puertas Teatro. Paralelo a la actividad académica se fundó el grupo que realiza montajes teatrales de carácter profesional. Buscamos articular el entretenimiento y la diversión con el enriquecimiento de la vida interior de las personas con montajes de obras propias, de buena factura literaria dramática y revitalizadoras de propuestas escénicas. Elevar el mero oficio de ilustrar una obra literaria a la puesta en escena como una categoría del arte. Así pues, el grupo de La Academia Las Puertas Teatro busca ser un teatro de ideas que desafíe las convicciones del espectador con identidad nuestra.

La Vasija de Cristal 1985

Maduras Tinieblas 1990



Más allá de la ejecución – 1989



Krash! La escalera rota - 1997 – 1998 Festival Iberoamericano – Beca de creación.



El cumpleaños de Alicia – 2009 Premio nacional de dramaturgia 1985 U. de Medellín





DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

¿Qué es el Seminario Dramaturgia en el espejo, escribe tu propia realidad?

Dramaturgia en el espejo, escribe tu propia realidad, es un proyecto único. Es pragmático en su origen y aplicación. Escritura puntual de textos teatrales. Tiene fundamento en el estado del arte del teatro en su momento en Medellín, el departamento y Colombia. Tiene mucho que ver, y tratamos de entendernos con la realidad educativa y social del país. Nació de una urgencia en el teatro. De la falta de un pensamiento propio de nuestra gente que practica o quiere practicar teatro. La necesidad del ejercicio de escribir textos para ser representados en el escenario. Nuestro lema universal es tomado de un conversatorio del dramaturgo y creador del evento, H. Díaz Vargas:

“Un pueblo sin dramaturgia propia es un pueblo sin alma”.

En asocio fundamental con el Instituto de Cultura y Patrimonio y otras entidades se hace una convocatoria pública y abierta para la inscripción. Durante cuatro días los Aprendices y Maestros trabajan en un mismo lugar acondicionado para el efecto y se trabajan los ejercicios en grupos de acuerdo a la cantidad de inscritos, asistencia en otros seminarios y su conocimiento teatral.

El objetivo principal es brindar herramientas fundamentales para crear las bases de la escritura de textos dramáticos, ayudar a encontrar en cada alumno la propia poética, su voz personal, para expresarse dramáticamente. Para que manifieste su pensamiento.

Maestros a nivel nacional e internacional:

El Seminario en sus diez años ha contado con quince maestros:

Jaime Chabaud (México), Rodrigo Rodríguez (Colombia), Marcos Rosenzvaig (Argentina), José Assad (Colombia), Bertha Hiriart (México), Alfredo Valderrama (Colombia), Tania Cárdenas (Colombia), Felipe Vergara (Colombia), Pedro Monge Rafuls (Cuba-EEUU), Luis Alberto Sierra (Colombia), Fernando Vidal (Colombia), Zeca Ligiéro (Brasil), Jorge Iván Grisales (Colombia), Matías Feldman (Argentina), Henry Díaz Vargas (Colombia).

Año: 2008	Año: 2009	Año: 2010	Año: 2011	Año: 2012
Año: 2013	Año: 2014	Año: 2015	Año: 2016	Año: 2017

Los libros publicados por la Academia, bajo el sello de su Fondo Editorial, con escritos de los estudiantes y una antología de textos de los maestros:

			
Año: 2011	Año: 2012	Año: 2016	Año: 2017

IMPACTO DE DRAMATURGIA EN EL ESPEJO:

Al seminario han asistido 550 estudiantes de todo el departamento de Antioquia, desde Medellín hasta apartados zonas de la capital, con observadores nacionales invitados, quince maestros dramaturgos, nueve relatores profesionales y el equipo de atención por evento de ocho personas.

La publicación de cuatro tomos de la colección *Dramaturgia en el espejo, escribe tu propia realidad*, con textos de los participantes y de los maestros. Estos textos han tenido presencia tanto en lanzamientos como en conferencias al respecto en Festivales de Teatro como el de Cádiz, la Feria del libro d Teatro en ciudad de México, en la librería Paso de Gato de la ciudad de México, en la librería Yorick de Madrid. Han sido presentados en eventos en Santiago de Chile, Buenos Aires, Bogotá, cali. Estos libros han sido repartidos gratuitamente en todas las biblitecas del departamento y alguna de la ciudad de Medellín.

La calidad de la escritura de nuevas obras y de los montajes de estas obras propias de los grupos del departamento, del área metropolitana y de la ciudad de Medellín.

La influencia internacional del Seminario ha sido tal que ha sido invitado a participar en revistas especializadas, universidades y agrupaciones, como experiencia. Al igual que en Festivales nacionales, internacionales y eventos de caracter teatral de diversas clases.



Periódico El Comercio, ciudad de México, 2012.

Dramaturgia en el espejo, Escribe tu propia realidad
Maestros del seminario y su obra

2008 - 2017

Obras publicadas en el Tomo IV de la Colección Dramaturgia en el espejo

Henry Díaz Vargas (Colombia): *El deseo sin fin*

Jaime Chabaud (México): *Rashid 9/11*

Rodrigo Rodríguez (Colombia): *Cría cuervos*

Marcos Rosenzvaig (Argentina): *Familia*

José Assad (Colombia): *Divertimento ligero sobre violencia y horror*

Berta Hiriart (México): *La mirada del inventor ciego*

Alfredo Valderrama (Colombia): *Bip y Pop salvan el planeta circo*

Tania Cárdenas (Colombia): *Una mujer que ya no fuma*

Felipe Vergara (Colombia): *De mi para usted*

Pedro Monge Rafuls (Cuba): *La oreja militar*

Luis Alberto Sierra (Colombia): *Desconcierto, monólogo para único ejecutante*

Fernando Vidal (Colombia): *Ensayo general*

Zeca Ligiéro (Brasil): *El evangelio según doña Zefa*
(Documento teórico)

Jorge Iván Grisales (Colombia): *La dramaturgia y el acontecimiento social*
(Documento teórico)

Matías Feldman (Argentina): *El enredo del discurso realista*
(Documento teórico)

Boletín

De puertas abiertas



¿QUIENES SOMOS?

EL BOLETÍN, de Puertas Abiertas, es creado en los años 2014-2015 como un medio sencillo de difusión virtual de las actividades de la Academia de Teatro de Antioquia. Ante la aceptación de la idea y consejos de amigos del medio teatral, nos propusimos darle una presentación más estética y ampliar y definir el carácter del contenido, no ser informativo. A partir de diciembre de 2016, procedimos a invitar amigos, escritores, dramaturgos, teóricos y periodistas a que nos acompañaran para estimular y difundir la reflexión y la creación de lo que se hace y se piensa en la ciudad de Medellín. Hacerlo de una manera más profunda y sobre todo sin academicismos pretenciosos, con la idea y los objetivos definidos para esta nueva atapa. El lector encontrará ensayos, artículos, comentarios, reseñas, textos dramáticos, entrevistas e imágenes. Nos ven y leen en WWW.academiadeteatrodeantioquia.com

Bajo el sello del Fondo hemos participado en diseños y diagramación de otros libros:
Otros libros en los que hemos participado como diseñadores, diagramadores o editores:

Consejo de redacción del Boletín de Puertas Abiertas: Henry Díaz Vargas - Felipe Restrepo David - José Assad - Rodrigo Rodríguez - Fernando Vidal - Octavio Castro Bedoya

Columnistas permanentes: Editorial: Henry Díaz Vargas - **Rutas paralelas:** Felipe Restrepo David - **Todos los días teatro:** Leoyán Ramírez Correa - **Lector-espectador:** Ben Hur Carmona - **Motivos de creación,** Entrevistas: Henry Amariles Mejía - **Invitado:** Uno o varios por número. **Dramaturgia:** Un texto dramático.





Rutas paralelas

Felipe Restrepo David

Parte de la investigación *Voces en escena: dramaturgia antioqueña*, publicada en 2008 (Fondo Editorial Ateatro Revista), y resultado de una Beca de Investigación Teatral, 2006, llevada a cabo por Felipe Restrepo David en convenio con Atrae.

Por aquella época no había viajado a otros escenarios el dramaturgo Gilberto Martínez (Medellín, marzo 1934 – enero 2017).

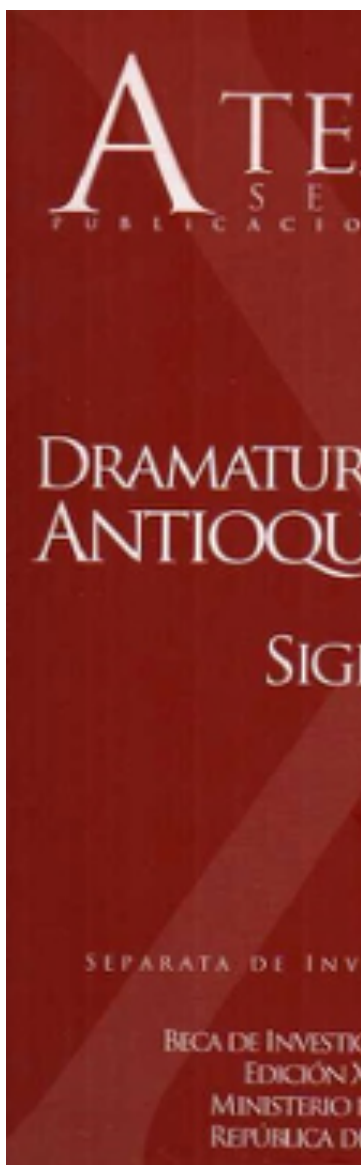
Introducción

Esta investigación tuvo como objetivo *realizar un estudio sobre las obras dramáticas publicadas de los principales dramaturgos antioqueños del siglo xx, en el que se diera cuenta de sus aspectos y fundamentos, así como de sus aportes a la dramaturgia colombiana*. Sólo se trataba, repito, de obras publicadas. Pues, de alguna manera, había que establecer un límite acorde con el tiempo, al igual que con las pretensiones y posibilidades.

El conjunto total de las obras publicadas superó considerablemente las expectativas iniciales, sobre todo en la época correspondiente a la primera mitad del siglo xx, que se creía pobre en cantidad y calidad. En el registro bibliográfico de obras publicadas durante más de un siglo en Antioquia (que aparece al final de la investigación), hay setenta y cinco dramaturgos, que suman más de trescientas cincuenta obras. Algunas de ellas tienen la extensión de cinco páginas, mientras que otras superan las doscientas.

El Proyecto de Investigación tuvo como hipótesis: *uno de los aportes fundamentales de la dramaturgia antioqueña han sido sus profundas interpretaciones de la realidad y de la historia del país*. Tal hipótesis es clara en la mayoría de los dramaturgos estudiados, a saber, José Manuel Freidel, Gilberto Martínez, Henry Díaz, Samuel Vásquez, Víctor Viviescas y Gabriel Latorre, entre otros. Y esto es lo que intenté demostrar. Sin embargo, entre las conclusiones principales está el hecho de que estos autores no se limitaron a una interpretación de la realidad. Su obra es mucho más amplia en temas, en exploraciones y en sugerencias, tanto artísticas como culturales. Por eso su literatura dramática puede leerse, sin perder vigencia, por muchos años más.

Según los resultados de la investigación, la cuestión esencial fue la existencia de una dramaturgia antioqueña. De acuerdo con el número de los dramaturgos consultados y leídos, setenta y cinco, la respuesta sería positiva, y aún más si se tienen en cuenta las obras publicadas. Pero la cantidad no hace a una tradición, pues la abundancia no significa necesariamente buena cosecha. Un gramo de oro se puede ocultar entre toneladas de tierra.



De acuerdo con los temas y el lenguaje, tampoco es clara la existencia de una dramaturgia regional. Si comparamos la producción de estos dramaturgos con la de ciertos narradores antioqueños, surge entre unos y otros una diferencia abismal. Ya que estos últimos sí han hecho de las costumbres y de los localismos la columna vertebral de su obra. Ejemplo de ello son Tomás Carrasquilla, Efe Gómez o Manuel Mejía Vallejo. En este sentido, el más antioqueño de los dramaturgos es Ciro Mendía. Mientras que los otros (Díaz, Martínez, Freidel, Mesa Nicholls) poco tienen de semejantes, en cuanto a temas, estructuras, experimentación y giros lingüísticos.

Pero no quiero entrar en discusiones áridas y complejas sobre nacionalismos y, mucho menos, sobre regionalismos, que oscurecen más que iluminan. Debatir sobre la dramaturgia antioqueña es como preguntar qué tan colombiana es la dramaturgia colombiana. Cuando hago mención a una dramaturgia antioqueña parto de un supuesto: la geografía. Nuestra literatura dramática es, para este caso, un fenómeno geográfico, así como la costeña, la valluna o la santandereana. Es decir, a lo largo de las décadas, se han reunido un conjunto de obras representativas, muy diferentes entre sí, que son la singular expresión de un grupo de hombres que, por razones espaciales, temporales, culturales, históricas y de azar, concibieron sus creaciones en un territorio llamado Antioquia. Esta confluencia entonces es lo que se ha llamado "literatura dramática antioqueña". Por esta razón abordé la investigación a partir de los autores, y no según las líneas temáticas o épocas determinadas. De otro lado, el *problema central* que pretendió afrontar esta investigación era analizar y hacer crítica literaria y dramática de las obras publicadas de los principales dramaturgos antioqueños del siglo xx, y de algunas de sus expresiones más notorias e importantes. Partiendo de la ausencia, precisamente, de estudios críticos y analíticos sobre el tema, y de la necesidad de dar cuenta de una dramaturgia "regional" que, desde sus inicios, se ha proyectado en el país y en Iberoamérica.

No obstante, antes se han realizado intentos de historia. Cristina Toro, por ejemplo, escribió un registro general de algunos acontecimientos como la fundación de teatros y de compañías de actores ("El teatro en Antioquia", *Historia de Antioquia*, 1988), pero dejando de lado aspectos esenciales como la dramaturgia y las obras, pues sólo menciona nombres y títulos sin profundizar, haciendo un recorrido rápido y muy incompleto.

Otro escrito sobre la historia del teatro en Antioquia es el de Humberto Bronx (*Historia de la novela, cuento, teatro, artistas y cinematografía en Antioquia*, vol. III). Este sacerdote empieza su breve historia con la labor educativa de los salesianos, que adaptaban algunas obras "convenientes" del teatro universal para "educar entreteniéndolo" y para "entretener educando". Entre los pocos autores que menciona está Ciro Mendía, pero considerado más como poeta que como dramaturgo. Se trata de un registro histórico desordenado que desconoce, sin razones, lo más importante del teatro en Antioquia.

Existe otra historia del teatro de Medellín escrita por Rafael Sanín (*Historia del teatro de Medellín*, 1924). Y aunque su título dice teatro, realmente es una historia de los espectáculos circenses, musicales y operáticos, que venían a Medellín a finales del siglo xix y principios del xx. Y, como las dos anteriores, esta historia brilla por la ausencia de información, de datos, de investigación y de análisis crítico. Pero también es claro que su fin era divulgativo.

La última por considerar es la de Eladio Gónima Chorem: *Apuntes para la historia del teatro en Medellín*, publicada en 1909, la más completa e importante de todas. Tiene en sus descripciones y narraciones la amenidad de un gran conversador, de la que carecen por completo las anteriores historias. Podría reprocharse que sea un libro demasiado personal, pues Eladio Gónima declara que sólo cuenta con su "débil memoria", de allí sus lagunas e imprecisiones. Sin embargo, es este aspecto el que da gran valor al libro, ya que no sólo es un recuento pormenorizado del nacimiento y del desarrollo del teatro antioqueño durante el siglo xix, con sus protagonistas y lugares, sino que es también una historia de Medellín a través de este arte. *Apuntes para la historia del teatro en Medellín* es el testimonio inigualable de un hombre que se utilizó a sí mismo para hacer historia, legando a la posteridad una valiosísima fuente de información. Incluso, hoy en día, es una consulta obligada para estudiar el teatro colombiano decimonónico.

Otras de las fuentes históricas consultadas fueron artículos y referencias aisladas o contenidas dentro de las historias y recopilaciones del teatro colombiano, como las de Emiro Kastos, Fernando González Cajiao, Carlos José Reyes, Marina Lamus, entre otros.

Por los antecedentes anteriores esta investigación pretendió aportar a la historia del teatro en Antioquia y, por ende, de Colombia: una historia en continua construcción y revaloración, de la que aún falta mucho por descubrir y divulgar. Y así, empezar a llenar vacíos hasta ahora ignorados, como el de la dramaturgia (la literatura dramática), parte esencial del arte teatral. Esta no fue una investigación sobre el teatro en Antioquia, ni mucho menos una historia formal y oficial del mismo, sino un estudio sobre su literatura dramática que tiene algunos de los mejores dramaturgos colombianos del siglo xx.

Muchos temas quedaron pendientes para otra investigación. Entre ellos, el del teatro regional y su dramaturgia, que no es tan pobre ni tan ingenuo como se cree. Es sólo que aún falta por explorarlo con más seriedad y profundidad. Otro, de trabajo más arduo y demorado, es la búsqueda cuidadosa de obras de dramaturgos del siglo xix y xx, inéditas y publicadas, que se encuentran empolvadas en archivos patrimoniales y olvidadas en periódicos y revistas de la época.

Respecto a la metodología, esta consistió en estudiar las obras de los dramaturgos, analizando sus elementos formales y de contenido, estableciendo relaciones entre los mismos autores y con la literatura dramática colombiana y, a veces, con la universal. También se tuvieron en cuenta, en algunos casos, los momentos históricos y las situaciones específicas de la creación dramática. También se acudió a otras investigaciones sobre teatro, así como a ensayos, estudios y registros bibliográficos. Los escritos y libros consultados aparecen en la Bibliografía General y de Referencia. Una de las mayores dificultades fue el acceso a las obras dramáticas, debido a la falta de divulgación y promoción de las publicaciones, sin mencionar la escasez de ellas.

La investigación contiene nueve capítulos. El primero, "Los inicios", trata sobre los aspectos más importantes del precario nacimiento de esta expresión en el siglo xix: el público, los espacios, los temas y los primeros acercamientos a una dramaturgia local. Los restantes ocho capítulos son una serie de ensayos críticos sobre los dramaturgos antioqueños más importantes del siglo xx. Ellos son, en orden cronológico de nacimiento:

Gabriel Latorre (1868-1935). Ensayo sobre la significación de este autor como el primer dramaturgo antioqueño, en relación con el teatro burgués colombiano.

Alejandro Mesa Nicholls (1896-1920). Ensayo sobre la vida y obra de este autor, como un dramaturgo joven malogrado.

Ciro Mendía (seudónimo de Carlos Mejía Ángel, 1892-1979). Ensayo sobre los conceptos de campo, ciudad y literatura en la obra de este dramaturgo.

Gilberto Martínez (1934-). Ensayo en torno al concepto de la Historia como material de creación dramática, y de fuente "alquímica".

Henry Díaz (1948-). Ensayo centrado en los personajes fundamentales de este dramaturgo, como propuesta dramática y literaria de su obra.

Samuel Vásquez (1949-). Ensayo sobre el concepto de teatro poético en la obra de este autor.

José Manuel Freidel (1951-1990). Ensayo en torno a la relación del lenguaje como esencia y estructura de la obra de este dramaturgo.

Víctor Viviescas (1958-). Ensayo sobre los conceptos de muerte, odio y sufrimiento, fundamentales en la obra de este autor.



La selección de estos ocho dramaturgos, como los más importantes y representativos de la literatura dramática antioqueña del siglo xx, se debe a que su obra concentra, hasta ahora, las búsquedas y los aciertos más notorios. El conjunto de su obra, que tiene desigualdades, es la mejor muestra de sus alcances. De alguna manera, con el pasar de las décadas, ellos han ido conformando, junto con los otros, la tradición de la literatura dramática antioqueña. Sin embargo, con los años, las concepciones y los juicios cambian: el que ayer era la gloria, mañana ni siquiera es nombrado.

El "Anexo" está conformado por tres apartados. En ellos se aborda un considerable grupo de dramaturgos y, aunque no estén todos, al menos la selección es representativa en términos generales. Pues, debido al espacio (más que al tiempo), hubo que limitar.

El primer apartado, "Otros dramaturgos", consiste en una serie de notas breves e informativas sobre las obras de los demás dramaturgos. Allí se encuentran: Juan José Botero Ruíz, Alejandro Vásquez Uribe, Alejandro Vásquez Barreneche, Bernardo Vélez Isaza, José Luis Restrepo Jaramillo, Salvador Mesa Nicholls, Emilio Franco, Sergio Mejía Echavarría, Juan Guillermo Rúa Figueroa, Luis Alberto Sierra Mejía, Héctor León Gallego Lorza, Juan Álvaro Romero Botero.

El segundo, "Dramaturgia infantil", aborda este género que en la literatura dramática antioqueña es nuevo, sin embargo, de plausibles logros, no sólo regionales sino nacionales. Los dramaturgos infantiles comentados son: Jairo Morales Henao, Mario Yepes Londoño, Henry Díaz Vargas, Samuel Vásquez, Óscar Manuel Zuluaga Uribe, Jorge Luis Pérez Valencia, Iván Zapata Ríos, Rodrigo Toro Londoño y Jota Villaza.

El tercero, "Dramaturgas", está dedicado a la producción dramática escrita por mujeres, que por cierto es poca. No obstante, fueron consideradas aparte porque es un grupo que, cada vez más, adquiere importancia en el medio, no sólo por sus aciertos estéticos sino por los temas tratados. Las dramaturgas mencionadas son: Isabel Carrasquilla de Arango, Dolly Mejía, Lucía Javier, Regina Mejía de Gaviria, Piedad Bonnett, Doris Castrillón, Ana Eva Hincapié Mora, Liliana María Palacio Hernández, Alejandra María Barrada y Victoria Valencia. Estos dos últimas se destacan porque su obra también pertenece a la dramaturgia infantil.

Finalmente, se anexa el registro bibliográfico (lo más completo posible) de las obras publicadas de la dramaturgia antioqueña, desde el siglo xix hasta la actualidad. Y, por supuesto, la bibliografía general y de referencia consultada. Con seguridad, el lector encontrará ausencias en este registro. Por ello, pedimos disculpas, y por los demás errores que encuentre al paso.

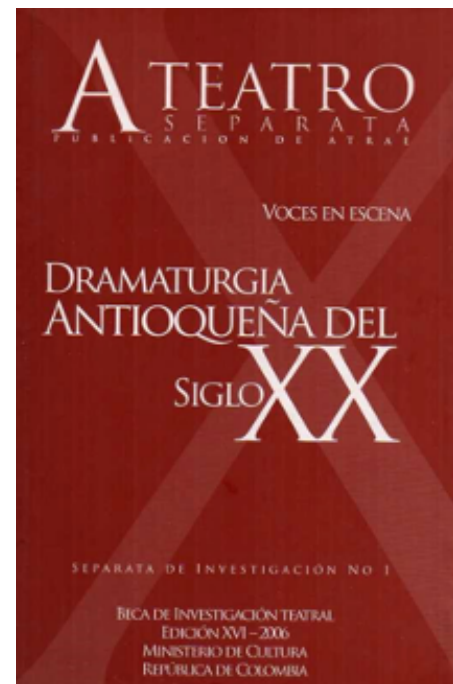
Noviembre de 2006, Medellín

Coda

(Quince años después)

Cuando escribí esta introducción en 2006, y los capítulos que integran la investigación y sus anexos (*Voces en escena: dramaturgia antioqueña*), los referentes de la escritura rigurosa, seria, fundamentada y meditada sobre la dramaturgia en Colombia eran muy pocos: mis luces eran Héctor Orjuela, Fernando González Cajiao, Carlos José Reyes, María Mercedes Jaramillo, Marina Lamus Obregón, Enrique Pulecio Mariño... En poco tiempo, década y media, vi cómo esos referentes crecieron, y la buena escritura e investigación teatral también (y la mala y facilista también, como en todo); y no solo la académica sino la independiente (y a veces, sobre todo, la independiente). Hoy en día, gracias a maestrías y doctorados, a becas y premios de investigación (estatales y no), y a muchos otros programas académicos y artísticos (institucionales y no), se puede afirmar con toda tranquilidad que, al menos respecto al pasado cercano, se ha crecido relativamente mucho en cuanto a esos referentes. Yo mismo, actual y permanentemente, soy jurado de proyectos y resultados de investigación en las universidades, en programas de pregrado y posgrado; y me emociono cuando consulto las bibliografías en varios idiomas y con autores locales cada vez más diversos; y celebro las erudiciones y los fundamentos teóricos... Por supuesto, esto no quiere decir que en sí misma la investigación haya crecido como idea y que el oficio se haya cualificado; nuestro contenido, en cantidad, se ha ampliado, eso sí, pero en muchos casos percibo lo siguiente: aún estamos muy temerosos del riesgo; y digo riesgo no en tanto haya que criticar, demoler, los referentes anteriores, sino en cuanto se vaya más allá de la bibliografía y se propongan conceptos propios, acordes a los contextos específicos, y se piensen y estructuren esos conceptos; creo que muchas veces hay comodidad en asumir conceptos sin readaptarlos ni reformularlos; en parte, creo que esto es así porque somos peligrosamente complacientes, porque en la actualidad a veces “nos puede” más lo “políticamente correcto” que hablar verdaderamente por nosotros mismos, por la poderosa vinculación del “dinero” a la investigación (y que esto se lea con todo y lo complejo que es)... Y así, cada uno tendrá sus razones. En este sentido, los referentes que yo llamo mayores de nuestra investigación teatral colombiana (Orjuela, Cajiao, Reyes, Jaramillo, Lamus Obregón, Pulecio Mariño...) siguen iluminándonos con sus riesgos, prácticas e ideas, aún vigentes y potentes. Una tradición no se hace de la noche a la mañana: se requiere de paciencia y de muchos intentos, errores y desaciertos. El caso es que ya contamos con una bibliografía propia, y generosa, de investigadores de temas colombianos, y eso es mucho decir. En mi caso, reconozco los muchos vacíos, ingenuidades y temores de esta investigación escrita hace quince años... Pero también reconozco esfuerzo, voluntad y alegría. Y eso, al menos, la mantiene viva en mí. Hoy sigo con mis lecturas e investigaciones, y me entusiasma tener un horizonte de diálogo abierto con el que puedo nutrir mis ideas, y, espero, mis propios riesgos. Lo que se escriba y se publique, ya es otro cuento.

Noviembre de 2021, Medellín





Henry Amariles Mejía

Momentos de creación

Sandra Zea y Oscar Botero, La lente compartida



Oscar Botero



Sandra Zea

Su vocación teatral se remonta a la infancia, pese a que nadie en su familia hace parte del mundo del teatro, ni de las artes. En su casa fueron cinco niñas y su mamá, quien quedó viuda muy pronto. Eran muy creativas. Ella en especial era bastante histriónica. Su mamá dice que, para rezar el rosario, la misa o para rezar en cualquier parte, hacía teatro. Donde quiera que se rezara nadie le podía decir que no oficiara de sacerdotisa,

A los 16 termina el bachillerato y ya la tenía claro: quería hacer teatro, actuar. Para ella «el teatro era como habitar muchos cuerpos, vivir muchas vidas. Yo me preguntaba, ¿cómo se hace para uno ser actriz? Eso me parecía imposible». Afortunadamente una profesora suya, la directora del coro del colegio, que estudiaba música en la universidad de Antioquia, le dijo que en el Alma Mater había la carrera de teatro.

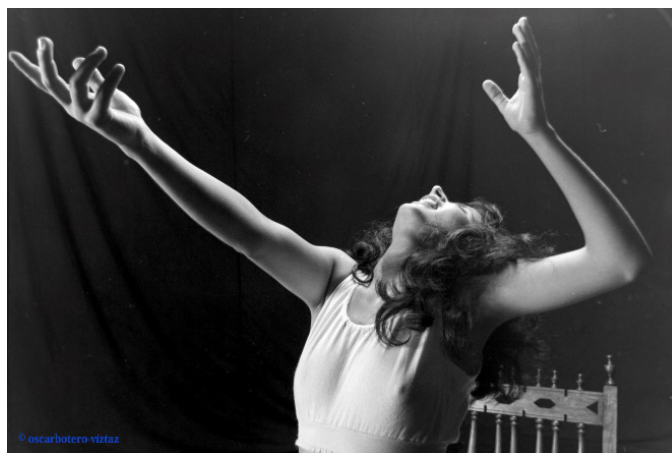
Una monjita le llegó a decir, cuando se graduó: «¿Usted va estudiar teatro? ¡Eso es para aprender a decir mentiras!» (risas).

Se inscribió para la Universidad de Antioquia estando todavía en el colegio.

En la semana de inducción fue con su uniforme de monjita, del colegio, a la Universidad. Pasó al preparatorio y empezó clases de uniforme de colegiala.

Era una bogotana que apenas llevaba dos años en Medellín y conocía muy poquito la ciudad. Ni siquiera sabía dónde quedaba la Universidad de Antioquia.

Su mamá nunca le dijo que no estudiara teatro «haga lo que usted piense que deba hacer. Usted sabe, usted diga».



El tinglado "Todas tenemos la misma historia" O. Botero-1988

Empieza con su hermana un negocio que después se volvió una empresa, Zea Diseño. De esa relación con la gente de Zea Diseño fue adquiriendo una especie de educación visual, pues hacían cosas muy visuales, muy gráficas. Esa sería la raíz de su conexión con lo visual y lo gráfico, desde que salió del colegio y que después la acercaría a la fotografía. Era 1985-1986.

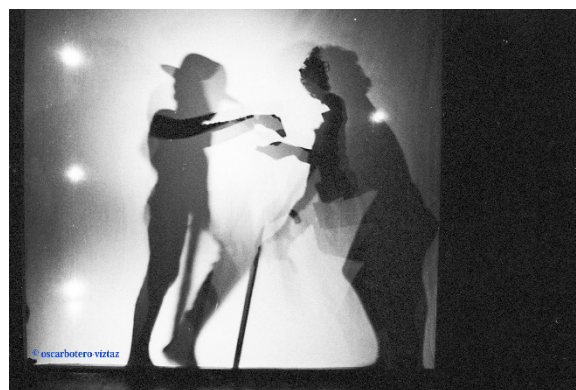
A finales de 1999 llegaría a la fotografía teatral. Era asistente de dirección del grupo La Hora 25 y se quedaba mucho tiempo viendo las obras. Su novio era Oscar Botero Giraldo, entonces le pide a él que si le presta cámaras y accesorios para hacerle un registro a Ricardo III y a otras obras del grupo. Así lo hizo éste. «Y como él es el super fotógrafo siempre tenía a quién recurrir para preguntarle cosas técnicas. Era el mundo digital, ya no era con rollo. Yo le decía ¿qué es tal cosa? Tenía mi profesor, cercano. Lo aproveché mucho». (Risas).

Casa Taller Teatro, el grupo en el que oficia de actriz, directora y dramaturga en este momento está en stand by. Esperemos que prontamente salgamos de ésta, pero no va a ser más rápido de un año. Todavía lo que nos toca esperar..."

Oscar Botero se inició en el mundo de la fotografía a los 12-13 años, a principios de los 70, en la época del rollo, en el que la fotografía era otra cosa; gracias a la influencia de su hermana Ligia, docente en la Universidad de Antioquia y amateur en las lides de la fotografía.



Teatro ambulante "El bufón" O. Botero 1982



Taller de artes "Los hampones" 1980 O. Botero

Era el menor de una familia de diez hermanos. A veces se iba a pie hasta el centro, a Junín, a curiosear a Foto Técnica y a la Casa del Niño y el Deportista, donde miraba rifles para matar pájaros, aviones aeromodelos -soñaba con tener un motorcito para hacer uno- y se babeaba con los artículos de fotografía.

Su goma surgió cuando su hermana compró un libro de Círculo de Lectores, sobre cómo hacer fotografía. Ahí empieza ella a llevarlo de la mano. En ese momento existían los clubes fotográficos,

Ahí asistió a sus primeros cursos. «Lo que yo hacía era andar detrás de Ligia. Me decía: Oscar, van a poner tal curso en tal hora, ¿vamos a ir? Claro, yo feliz, porque me encantaba la fotografía y yo

quería revelar. Aprendimos a revelar en blanco y negro con los compañeros de ella, que eran más avanzados».

Por esos días Oscar se aproxima al mundo del teatro. Ligia, que era amiga de Gilberto Martínez, iba a los ensayos del Teatro Libre, cuya sede quedaba muy cerca de su casa. Ellos en algún momento necesitaron fotografías y ahí estaban Oscar y Ligia para tomarlas, sin que exista aun la certeza de cuáles fotos son de Oscar y cuáles de su hermana. Lo único claro es que él tiene los negativos en sus archivos y por eso cree que son suyas, aunque existe esa duda.

En momento los grupos necesitaban fotos y podría decirse que no había fotógrafos, y era entendible: por los altos costos de la fotografía a nadie le interesaba tomarles fotos a los grupos de teatro, habitualmente sin recursos. Además, las condiciones técnicas eran extremadamente difíciles, a oscuras, por lo que había que iluminar lo menos posible.

Desde que Cupido lanzó sus flechas Sandra Zea y Oscar Botero son inseparables, afectiva y profesionalmente. Las líneas que siguen son el producto de una charla con ambos en torno a una pasión compartida, la fotografía.

¿Cómo financiaba las fotos que tomaba en sus inicios, en los 70?

O.B: Yo no sé quién, si el grupo de teatro, Ligia o quién. Nosotros hacíamos fotos e íbamos aprendiendo. Después, el Teatro Libre se dividió y Fernando Velásquez se fue para otro grupo y me llamó, y después otro grupo también lo hizo. A mí me tenían que pagar algo. A veces yo lo hacía gratis porque era amigo de ellos o me interesaba mucho la obra, y pensaba ¿cómo no le voy a tomar fotos a esta obra?

¿Cuáles obras recuerda de esa época?

O. B: Recuerdo *Las Monjas*...Recordaba tres hasta hace cinco minutos...*Libertad en América* era otra obra.



Matacandelas "Confesionario" 1989 O. Botero

¿Cómo se empiezan a consolidar como fotógrafos de teatrales?

O. B: Como te decía ahora los grupos necesitaban fotos para poner en las carteleras de las entradas del teatro. Era una forma de animar al público para que entrara. O para enviar a los periódicos, a El Colombiano y El Correo.

Un día, hablando con Oscar, el administrador del Matacandelas, le pregunto: Bueno, ¿sí les sirven las fotos?, ¿son interesantes para ustedes? «Si nosotros hacemos una función de títeres o de teatro el domingo y no sale una nota en el periódico vienen cinco o seis personas. Si sale un texto, vienen 10 o 12. Si sacan una buena foto vienen 25-30 personas. Para nosotros es vital esa cosa». Seguro que para el Teatro Libre era lo mismo. De manera que se conjuga que ellos quieren las fotos, a mí me encanta tomarlas, y me sirve para practicar.

Después me empiezan a llamar de distintos grupos, con derecho a unas pocas entradas a sus obras. Eso sí, no tengo que financiar las fotografías, mínimo con lo que me pagan compro los rollos, revelo —en esa época no hacía sino blanco y negro— y practico la fotografía.

Cada vez me empiezan a llamar más grupos en la ciudad y yo feliz iba a tomar fotos. Ya había pasado un tiempo desde que empecé. A los 18 ya tenía más experiencia. Ya era bachiller. Entro a estudiar biología a la universidad. Y, para bien o para mal, en la Universidad de Antioquia había paros muy largos y este tiempo lo dedico a hacer trabajos fotográficos.

Me contacto con la Cámara de Comercio. Ellos hacían fotografías de sus exposiciones, que cada 20 días cambiaban. Margarita Muñoz, directora de Cultura en ese momento, me dice: Oscar, quiero tener un registro y que llevemos un archivo de nuestras exposiciones porque aquí bajan una exposición y después no se sabe qué se hizo. Entonces cada que montamos una exposición usted viene y toma unas diapositivas y cuadramos un precio. A mí me parecía muy bien, porque iba a aprender. Yo no sabía tomarle fotos a un cuadro, aunque pasaba como con el teatro: Los cuadros estaban ahí 20 días. Yo iba el segundo o tercer día y hacía las fotos.

Obviamente empecé a estudiar de iluminación en los pocos libros que había, cómo había que tomarlas, en qué ángulo, teoría. Yo era encarretado y gomoso por tomar fotos. Eso implicaba prepararse meses.



Mauricio Duque "Informe para una academia" O. Botero 1980



Matacandelas "La zapatera prodigiosa" 1990 O. Botero

Eso me dio más vuelo. Conozco gente, pintores, artistas, necesitan fotografías. Me contacto con la Universidad Nacional, la gente de arquitectura. Un fotógrafo como yo, en esa época, no era fácil que existiera, porque tenía equipos relativamente buenos. Y como yo no vivía de la fotografía no tenía que cobrar lo que cobraría un fotógrafo que viviera de este trabajo, con dos hijos y que pagara un arriendo. Digamos, la calidad empezó a ser muy buena y manejaba equipos y técnicas que ellos no podían hacer. Con la plata que ganaba empecé a comprar equipos nuevos, lentes, gran angulares y, sobre todo, un equipo de iluminación de flash, contrario al flash normal que se le pone a una cámara.

En esa época ninguna cámara de esas grandes tenía el flash incorporado. Tenían una cosa que se le ponía arriba y variaba de tamaño según la potencia. Pero la luz siempre queda dirigida al frente. Mi equipo de flash tenía la posibilidad de ponerle hasta seis lámparas de flash y yo no tenía plata sino para comprar tres. Eso tenía sombrillas. Se usan todavía, en fotografía de moda, en cualquier cosa donde se necesite iluminar bien, el equipo de flash es una maravilla.

Entonces se empezó a dar la posibilidad, también dentro de la goma mía, de tomar fotografías a color.

S. Z: Por allá en el 2002, fui a mi primer festival, a tomar fotos, el Festival de Teatro Ciudad de Medellín. Ahí empecé a hacer una exposición que se llamó el Festival Día a Día. Yo iba a los festivales, veía las obras, tomaba las fotos y al día siguiente las exponía. Así se iba construyendo una exposición paralela al festival.

De manera que con el tiempo he ido recopilando las fotografías que he hecho en los distintos festivales a los que he asistido para armar un archivo de foto memoria teatral.

Con Oscar Botero he hecho exposiciones físicas que se van poniendo en diferentes partes de la ciudad. Y también he hecho otras cosas: En el 2008 una multimedia, y otras actividades. Definitivamente ahora tengo por ahí unas 900 obras de teatro registradas, de muchas partes del mundo.

¿Llegó a pasar que los grupos no tuvieran plata para pagar las fotos?

O.B: Recuerdo que alguna vez que el Matacandelas y también con Ex Fanfarria, que en esa época se llamaba la Fanfarria, no tenían plata y yo quería tomarles esas fotos. Primero se lo propuse al Matacandelas, porque me hice muy amigo de ellos. A veces arrimaba, camino a mi casa, a gorriar tinto y a botar corriente. Entonces les dije un día: Hagamos una cosa. Yo quiero tomar esas fotos y ustedes las necesitan. Yo les hago ese trabajo y ustedes no me pagan, pero me dan un pase para yo entrar a las obras. —¿Cómo así? —me preguntaron. Yo les resumí mi propuesta: A mí me gusta venir a las obras. A veces vengo con otras personas y tengo que pagar. Si ustedes me dan entradas yo las pago adelantadas, con las fotos que les tome. —Hágale—fue la respuesta de ellos—.

El hecho es que eso de tomar fotos se fue volviendo una cosa seria, bueno siempre lo fue, pero empezó a ser consistente y sobre todo se empezó a ver que era muy escasa, que era como el único.



Teatro de seda "Habitat" 1991 O. Botero



Matacandelas – "Juegos nocturnos 2" - 1992 – O. Botero

¿Cómo es el acercamiento, esa exploración al gesto desde la fotografía?, a sabiendas de que el actor no se va a quedar con el gesto congelado a la espera de la foto.

O. B: La metodología que empecé a desarrollar era ir a ver la obra, me decían: Ve, tómale las fotos a... ¡La zapatera prodigiosa!, del Matacandelas. Entonces yo iba y veía la obra como un espectador común y corriente para ir reconociendo la obra y seleccionar mentalmente las imágenes que debía fotografiar. Después cuadrábamos, ellos hacían un ensayo general de la obra, sin público. Yo montaba las luces, tenía la libertad de moverme por donde quisiera. O alejarme, subirme al escenario y deambular entre los actores y actrices. Yo les decía a ellos: Ustedes me van a ver aquí únicamente como que fuera un espectador. No piensen en eso. Ustedes están posando aquí, yo no les decía que para la historia porque no tenía esa conciencia, más bien: ustedes están posando acá, hagan de cuenta que esto está lleno porque estas fotos van a ser lo que la gente vea. Actúen, derecho, sin parar, sin prestar atención si titubeo o me arrimo demasiado, sigan, no se preocupen. Si vieron que no tomé nada la foto, háganle.

Proceder así me daba una libertad total. El grupo se aguantaba porque las fotos quedaban buenas. Era su posibilidad de tener un buen portafolio y de la prensa, como decíamos ahora. Y eso se empezó a hacer así en todos los grupos que estaban en ese momento (años 70-80).

El tiempo pasó y entre la goma mía y la necesidad de ellos fuimos formando un archivo.

A veces la prensa necesitaba una reseña de algún grupo de teatro, cuando era un grupo destacado, para un informe, el Día Internacional del Teatro o algo similar, y mandaban a un fotógrafo. Este iba y les decía: —Bueno, monten aquí una escena yo les tomo dos o tres fotos con flash, y listo, se iba.

Igual, en ese tiempo yo no era el único, había otra gente haciendo fotos ahí...estaba el Gordo de Barrio Comparsa, pero creo que mi archivo fue más grande, de más obras. No he encontrado a otro que las hiciera. Era difícil, se hubiera sabido.

También, como cosa rara, yo no tomaba cuatro-cinco fotos sino dos o tres rollos de 36. De unas obras tengo un rollo, no sé por qué. Y de otras tengo cuatro. Tomaba entre 72 y 108 fotos, aunque de muchas obras tengo 100-150 fotos.

Hubo un momento en el que dejé de fotografiar de manera exclusiva a blanco y negro. Si la obra era muy colorida, si era muy importante el color, empecé a revelar a color. El problema es que los laboratorios que había eran horribles, servían para las fotos de piñata. Afortunadamente llegó Colormatic a Colombia, que eran mucho más cuidadosos, el color empieza a ser muy bueno y le permiten a uno hablar con el laboratorista, uno ya puede decirles háganme esto-aquello.

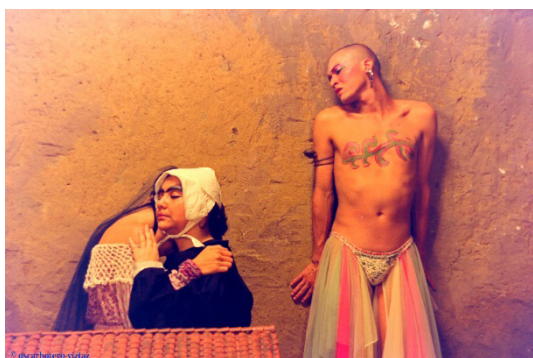
Realmente uno puede reconstruir la obra, a través de esas fotos. Yo he hecho dos o tres pequeños proyectos donde hemos empezado a hacer eso. Eso se puede ver en <https://vitzaz.org>¹.

le dan clic al botón El teatro en Medellín y ahí pueden ver algunas de las fotografías. Ese trabajo lo hice con Sandra (Zea) y entrevistamos como a ocho-diez directores. Eso fue hace cinco-ocho años. Entrevistamos a Gilberto (Martínez), Rodrigo (Saldarriaga), a Nora (Quintero), Henry Díaz, al Negro (Carlos Mario) Aguirre, a Cristina (Toro) a... ¡Bueno! Ocho-diez de los que les tocó vivir esa época del teatro y las preguntas fueron esas: ¿Cómo se hacía teatro en Medellín en esa época?, ¿cómo empezaron? Eso está montado ahí.

Al final terminé biología, por suerte. Desde antes sabía que no iba a ser biólogo, ya era fotógrafo.

S.Z: Y más en mi práctica que consiste en hacer las fotos durante la función. Yo siempre hago las fotografías desde la perspectiva de un espectador que es testigo de una obra de teatro. Yo no hago fotos montadas ni nada de eso, sino que las hago dentro del espectáculo.

Lo peor es que le ponen poquita luz, se mueven mucho y cambian las luces todo el tiempo. Es como contra el fotógrafo (Risas) ¡Hacer fotografía teatral es a prueba de fotógrafos! (pausa).



Escuela Popular de Arte EPA "Castillo Huzmer" 1989 O. Botero



EPA "Prométeme que no gritaré" 1989 O. Botero

Yo creo que una cosa es el ojo del teatrero que ha visto mucho teatro. Yo he visto mucho teatro, ¡muchísimo! Entonces yo voy entendiendo, ¿qué es lo que está sucediendo? Me parece super importante entender la obra. Me pasó una vez una cosa muy particular y es que estaba viendo una obra de Checoslovaquia o yo no sé de qué parte del mundo. ¡Y no podía entender qué pasaba! ¡No entendía el texto! Era muy compleja. Y no podía ver la escena completa: cuando uno está viendo como espectador la obra uno abre los ojos y ya está viéndolo todo. Cuando uno está a través de la cámara uno cierra un ojo y ve lo que le deja capturar la cámara. En esa obra era necesario abrir los ojos y ver toda la escena. Y como el oído no me dejaba comprender, no entendía ni siquiera el texto, era como a la loca, ¿a qué le estoy tomando fotos?... ¡No fui capaz de tomar fotos en esa obra! (risas). Una cosa es entender la obra, capturarla, atraparla, percibirla ampliamente. Entonces, aunque uno hace ese ejercicio de seleccionar la imagen, permanentemente, con un solo ojo, está

¹ «Vitzaz es una fundación, es un museo, fundado por Oscar Botero, en el cual yo soy asociada (Sandra Zea). No hago parte de la plata principal ni nada de eso. Pero si soy asociada y ayudo en lo que pueda. Me han contratado muchas veces como fotógrafa. Hacen un trabajo muy interesante. En principio lo que hacen a través de la fotografía han construido una reflexión muy amplia, que es como una perspectiva histórica de nuestro entorno, a través de la fotografía.

Ellos han hecho, en principio trabajos digitales en una época en la que estaba comenzando apenas el mundo digital. Con eso comenzaron, con la perspectiva de hacer notar que el mundo está cambiando. Observemos. Hicieron un trabajo buenísimo con la Cámara de Comercio, Realidad y Fantasía, en donde estaban mostrándonos a nosotros, aquí en Medellín, qué era eso del internet, qué era eso de las multimedias, qué era eso de hacer fotografía digital.

Y hoy nos están mostrando lo que se está olvidando. Por ejemplo, hoy están reflexionando mucho y haciendo trabajos sobre la fotografía del siglo XX. Están como en contravía. No están montados en lo normal sino en la perspectiva de ¿en qué mundo estamos?

Hoy estamos en un mundo que está perdiendo la memoria de la fotografía del siglo XX. Por eso en Vitzaz están haciendo el poncherazo, la fotografía del siglo XX de diferentes formas. Entonces Vitzaz es una fundación, es un museo. De hecho, lo están haciendo en el Pueblito Paisa». Ver también: <https://www.elponcherazo.com/>

capturándolo con los otros sentidos. Eso es fundamental, entender la obra.

Lo otro es percibir qué está sucediendo...O sea, anticiparse un poco, también, hacia dónde va la obra. Si uno logra entender hacia dónde va la obra también puede darse el tiempo de esperar. Tal cosa va a suceder...Y captarla. Y también tener la pausa, lograr llegar en el momento de la pausa. Siempre hay un momento en el que termina la acción, en el que el gesto se completa, no queda en la mitad. Lograr ese momento es muy importante. A veces hago cosas que son muy grandes. Yo digo: No puedo capturar todo eso porque no me da el lente que tengo aquí. Yo tomo tá tá, tá, tres fotos. Trato de tomarlas, digo: está pasando esto, es una maravilla, tengo que tomar las tres fotos, tac tac tac. Y después las junto, no a modo de serie fotográfica ¿verdad? Por ejemplo, si tengo un télex hago dos o tres fotos para capturar todo el escenario, las junto después y ya me queda todo el escenario. Pero esas son las posibilidades que tiene el mundo digital ahorita. Uno puede terminar...Yo creo que uno termina la foto hasta que la expone.

Para mí el teatro es una puesta en escena. Yo también participo en esa puesta en escena. Por eso yo me doy... yo no soy como con la idea de que mi foto...Yo soy teatrera. Me interesa es qué se estaba viendo en escena. Y tratar de lograr que se vea qué se estaba viendo en escena. Una cosa muy importante es que el ojo de uno es capaz de adaptarse a la iluminación con esos contrastes tan fuertes que tiene la escena. Pero una cámara no. Una cámara ve de una forma o de otra. Con esta luz o con la otra. No puede capturarlo todo. Si uno expone para un lugar intenso todo lo demás queda oscuro y si expongo para lugar oscuro todo lo que queda más iluminado queda sobre expuesto. ¿Qué hago? A veces tomo las dos fotos. La foto para el lugar oscuro y la foto para el lugar expuesto. De tal forma que puedo trabajar las dos. Hay muchas técnicas, ahora hay muchas posibilidades de hacerlo digitalmente.

Básicamente esa es la idea,

¿Por qué prefiere tomar las fotos en caliente, durante la función, en vez de hacerlo en los ensayos, en los que incluso podría manejar los tiempos de la toma y hasta armar una especie de puesta en escena para sus fotos?

S.Z: ¿Sabes por qué lo hago? Porque me interesa mucho que sea el registro de la obra. No es hacer una foto bonita con los elementos que componen la obra, sino capturar la emoción que como espectadora yo tuve,

¿Qué quiere decir eso? Que quiero capturar la iluminación, la escenografía, el conjunto de elementos, aunque haga un primer plano, aunque haga un trabajo con un solo personaje. Pero entonces sí es mi idea que haga parte como de...y además que quede el registro de la obra. Yo hago un estudio de la obra. Queda lo que alcance a ver de una obra de teatro. Ese archivo fotográfico termina siendo eso. Un registro de las obras.

Hay otro interés también, obviamente: hacer fotos hermosas, que sean potentes en sí mismas me da la posibilidad de hacer exposiciones que conmuevan. Pero eso queda como en segundo plano porque realmente mi interés es lo otro.

En ocasiones yo me quedo ¡quieta! y no tomo fotos, aunque sea la posibilidad de tomar una hermosísima para no molestar lo que pasa en escena, no irrumpir en un momento en el que es importante un silencio.

¿Cómo es su convivencia con los actores, en el escenario (y con el espectador), para que unos y otros no se distraigan?

S.Z: Yo creo que a veces, aunque sin querer hacerlo, he molestado gente. Muchas veces utilizo un trapo negro, me cubro para evitar el sonido, para evitar la luz, evito moverme. Escojo un lugar y trato de, en la medida de lo posible, no moverme. Eventualmente si me muevo es porque digo: este espectáculo no requiere una concentración especial del espectador que impida que me mueva. Pero cuando es un momento de esos que hasta la respiración se calma uno no puede hacer eso. Eso es como un sacrilegio. No se puede, no se puede, aunque sea la foto más bonita que se pudiera tomar ¡yo no lo haría, yo no lo hago! Prefiero sacrificar esa foto que el momento escénico.



Ditirambo Teatro – “Ni mierda pal perro” – Sandra Zea

Brutal eso...

S.Z: Sí, ¡la tentación es muy grande! Porque a veces uno dice: esta foto, esta foto... Me acuerdo una vez que pasó con un maestro, Tadashi Endo, en una obra suya, de danza butoh, ¡un espectáculo de obra, maravilloso, maravilloso! Y el Maestro sabía que yo estaba tomando fotos porque nos conocimos dentro del festival. Imagínate que llegó otro fotógrafo y empezó a caminar por todo el lugar, se acercaba, se alejaba. Yo decía: ¡ay Dios mío, el Maestro va a pensar que soy yo! ¡Fue horrible, fue horrible! Entonces...Yo no me moví. El fotógrafo este creo que lo sacaron porque ¡era muy imprudente!

Yo de verdad pienso que tomar fotos en el teatro debe ser con mucha prudencia y con mucho respeto porque lo más importante es el hecho escénico y no la fotografía.

O.B: Yo hace mucho no tomo fotos de teatro y las últimas fueron digitales.

En esa época, como te digo, yo los preparaba porque las primeras veces me pasó que me arrimaba y el actor pensaba que tenía que detenerse o algo. Yo le decía: Usted no se detiene, siga actuando. Trataré de no estorbarle, si le estoy estorbando me hace el quite y sigue. Si cree que perdí la foto no vuelva a hacer la escena ni nada. Usted sigue.

Me gustaba mucho trabajar con un gran angular que tenía de 8 mm y después tuve uno de 20. Me los tuve que conseguir para fotografía de arquitectura y fotografía de restauración que hacía. Yo me le podía arrimar a un actor a 10 centímetros de cara, digamos. En el momento en el que él estuviera quieto me podía arrimar, pero igual me podía ir a las gradas y tomar la foto de lejos si lo que quería era un plano general.

¿Cuál fue el reto más complejo a la hora de fotografiar teatro, haciendo sus primeros pinitos, en un ambiente en penumbra, casi completamente a oscuras?

S.Z: Cada vez hay equipos más sensibles a la luz. Pero en esa época, aunque era digital era mucho más sensible. Todavía era muy difícil lo de la luz. Lo de la luz era un trabajo de quedarse quieto, de lograr hacer una buena y oportuna exposición.

No había posibilidad de un ISO 200-300-400 en adelante, había que trabajar con ISO 100. Todo lo que se fotografiaba con ISO 100 quedaba granulado, los negros horrorosos. Por eso había muchas fotos

que no se podían tomar.

Esa parte técnica era muy compleja. Afortunadamente no me era tan difícil. En general, me fluyó muy bien. Antes me asombraba mucho, ¡me encantó! ¡Eso era una cosa maravillosa!, ¡muy sorprendente! Era ver el escenario desde otro punto de vista. Me encantaban los encuadres, buscarle perspectivas, buscarle...Era...Yo le digo a Oscar (Botero) que para mí el teatro y la fotografía tienen una cosa a la par. Y es... aclarar un punto de vista. Siempre lo que estás haciendo cuando tomas una fotografía es concretar un punto de vista, de un asunto que uno está viendo...Cualquier persona está viendo algo en la luz, ¿verdad? Y vas a tomar una foto, ¿qué tienes que decidir?: El punto de vista. ¿Quién la está tomando, desde dónde, qué está diciendo? En el teatro es más o menos lo mismo. El Hamlet de cualquier persona es diferente porque son tus puntos de vista, desde quién está montando. Qué perspectiva estás captando y expresando...lo que estás viviendo.

¿Cómo es esa labor intuitiva de selección de la imagen al encuadrar y obtener?

O.B: En esa época, y todavía ahora, cuando termino una obra y me preguntan ¿cómo te pareció la obra? Yo digo: No sé, estaba tomando fotos. Y aunque parezca un chiste, no lo es. O sea, uno arranca mirando por el visor, atento, porque sabe qué foto viene o dónde me tengo que situar. Uno está en ese punto. Si yo estoy de este lado y sé que va a haber una acción al otro lado corro para allá. Si necesito cambiar el lente lo cambio y estoy atento. Y sé qué momentos hay. Y, sobre todo, yo lo voy viendo, no como si estuviera en la acción sino como si estuviera en una sala de cine y que el visor fuera una película.

Así, donde veo un encuadre bonito, que me representa algo que quiero hacer le disparo, de una.

Tomar fotos de teatro tiene la gran ventaja de que es como estar en la calle y ver pasar las cosas, pero con la opción de que se lo repitan a uno, porque si uno no la puede tomar esa vez uno va a otra función y la toma.



Congregación Teatro "El ensayo" – Sandra Zea

S.Z: Una está reencuadrando todo el tiempo, está reenfocando todo el tiempo, está cuadrando la exposición todo el tiempo y está tratando de lograr que se conjuguen los elementos, ¿verdad? Cuando se conjugan los elementos, ahí se toma la foto. No soy amiga de hacer ráfagas, porque me parece que una pierde mucho tiempo ahí. No está viendo sino dejando que la cámara haga lo suyo. Puede que salgan muy bonitas. O puede que salgan... ¡Yo no lo hago!

Creo que eso es lo que pasa cuando muchos teatreros ven mis fotos y les gusta. Se sienten reflejados, creo que ven su obra reflejada en mis fotos. ¿Por qué? Porque lo hago con respeto, queriendo entender, queriendo comprender su punto de vista y planteando el propio, mi propio punto de vista.

¿Ese punto de vista ha ido transformándose con los años?

S.Z: Creo que ha logrado profundizar. Pero me asombran fotografías que tomé muy al principio, y sigo pensando que son fotos que seguiría tomando hoy, que son muy afortunadas y me gustan mucho. Creo que si hay algo reflexionado. No solamente la práctica, ya hay una reflexión al respecto. Eso me

parece que es chévere...Me gusta porque me aclara a mí misma ¿por qué me gusta o no algo?, ¿por qué creo que vale la pena o no vale la pena compartirlo?, ¿dónde encuentro belleza?, ¿qué es lo que busco?, ¿cómo escudriño? Cuando yo me acerco a la fotografía es otra forma de acercarme al teatro.

En realidad, soy fotógrafa porque soy teatrera.

No tomo fotos de otros asuntos. He tomado con Oscar en fiestas, en el Carnaval del Diablo, en el Carnaval de Negros y Blancos, de turismo, de la fiesta de las flores, hemos tomado muchísimas y fotos así, que me encantan, aunque a mí me gustan son las fotos de teatro. Si a mí me dicen: Sandra necesito unas fotos...mmmm...Bueno, sí, para Viztaz con todo, yo soy fotógrafa para Viztaz y el proyecto de Viztaz, pero el principio para mi deseo, mi deseo, las de teatro.

¿Cómo decidía qué fotos revelar? ¿Era algo que definía usted o se sentaba con los grupos de teatro a escoger las fotos?

O.B: Yo tomaba las fotos y mandaba a revelar los contactos, una tira muy bonita, que era como la encima, digamos. Uno empezaba a verla por una punta y podía llegar a ser una tira de cuatro-cinco metros. Uno se la entregaba al grupo para que la viera y ellos se iban filando y se iban pasando los contactos como en la ansiedad de verse. Ahí se escogían diez fotos y se las entregaba en 20x30. En ocasiones las tomábamos a mitad de tamaño. Eran tamaños extraordinariamente grandes para la época.

Esas fotos las mandaban sacar casi que para enmarcarlas en las casas.

Estas también impactaban en los periódicos. No era normal que les llegaran fotos de ese tamaño, de buen color, bien trabajadas.

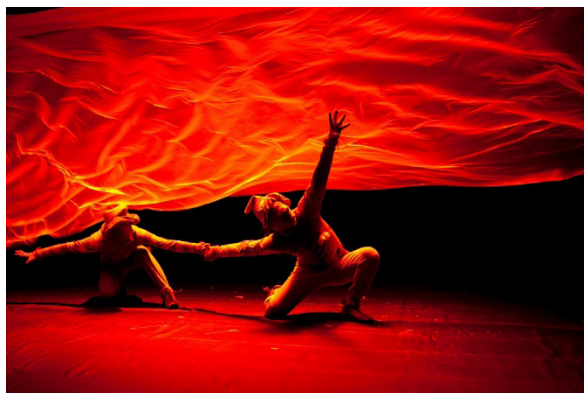
Las fotografías que han hecho con el tiempo se han convertido en una especie de trabajo de recuperación de la memoria teatral del país, que sin embargo solo conocen los que han ido a sus exposiciones. ¿Qué hacer para que más personas lo conozcan?

O.B: Ahora con la pandemia, incluso desde antes, empezamos a buscar recursos para digitalizar ese material y mostrarlo. Lo hemos logrado hacer con una-dos exposiciones. Incluso, estando todavía en los 90 o algo, exponemos, con esas fotografías de teatro, en la Cámara de Comercio, en el Iberoamericano de Teatro de Bogotá, en la en la Biblioteca Carlos Gaviria, en la Universidad de Antioquia.

Ahora, estamos en un proyecto con el Ministerio de Cultura: digitalizar y poner en internet parte de ese archivo. También vamos a hacer algunas entrevistas con la gente de la época, para que nos sitúe, nos contextualicen esas fotografías, y nos hablen un poco de algunas obras de teatro. Es que si uno ve 20-30 fotos de una obra la recuerda y eso permite hablar de la actuación, de los actores, de la forma como la montaron. Igual, dependerá de la actividad que cada uno desarrolló en esta.

También estamos hablando con la Secretaría de Cultura de Medellín y es casi seguro que hacemos una exposición en diciembre, en el Museo de la Calle, con parte de ese material.

La idea es...de pronto hacer un libro, hacer algo con esa memoria.



Sumus teatro de Brasil "Cucú y SS" Sandra Zea.

El proyecto que quiero llevar a cabo, si no me muero, es hacer fotografía con cámara de gran formato, pero no la de poncherazo, que esa cámara... ¿cómo lo digo para que no suene feo? Es una cámara ordinaria, hechiza, de poca calidad. Pero hay cámaras de ese estilo que el que no conozca le va a parecer excelente, aunque sean cámaras de hace 100 años. Se consigue material todavía.

Yo he empezado a hacer algo de ello. Por ejemplo, le tomé a Rodrigo (Saldarriaga), a Gilberto (Martínez), a Cristóbal (Peláez) tengo una, cuando lo fuimos a entrevistar.

Y fuimos al Festival de cine de Jardín, digo fuimos porque fui con Sandra (Zea). Eso es algo que quiero hacer: Ir a tomarle fotos al estudio de los artistas o a gente común y corriente. O a gente que quiera subir al Pueblito Paisa, vamos a montar en el segundo piso, un estudio fotográfico de los años 70, pal que quiera, se sube allá y que viva esa experiencia. Los viejos van a acordarse y los jóvenes van a ver cómo era la joda de tomarse una foto de los años 70 y revelarles ahí mismo. Ese es un proyecto que le acabamos de pasar al Ministerio de Cultura. Se llama Fotografías siglo XX.

S.Z: Sí, es verdad. Yo sé que eso es algo valioso, que puede perderse fácilmente. Es algo que en algún momento tengo que...ojalá... ¡afrontar! (sonrisa nerviosa). Hacer ese documento para el público. Lo he hecho con las exposiciones, que me parece muy valioso. Pero me parece que sería como punto de trabajo para mucha gente. Sería muy valioso, muy interesante. Una vez hice un intento de pasar un proyecto al ministerio, pero no lo escogieron. Pero...bueno, vamos a ver...algún día. Eso fue hace muchos años. De pronto con mucha más historia se pueda hacer.

Algunas de esas obras pudieron tener una temporada muy corta y hasta puede suceder que la gente ni las recuerda. O ser verdaderos referentes del teatro colombiano de los cuales se tienen pocas fotos...

O. B: Yo tengo fotos de Gilberto Martínez en Las Monjas. Y de otro personaje que tenía un protagonista muy aguerrido...Hoy creo que tengo la memoria peor. La disculpa mía es que no es solo los años, sino que me están haciendo una quimioterapia y cualquier cosa que me pasa se lo achaco a eso... Normalmente no se me olvidan tanto las cosas. ¡Luis Carlos Medina!, que también trabajaba en *Las Monjas*. Eran obras muy fuertes, de pancarta, para sindicatos o algo así que servían para caldear los ánimos en las huelgas y demás eventos políticos. De esas del Teatro Libre no tengo muchas. Después sí empiezo a tener más fotos de cada obra. Es una gracia que haya eso porque no sé si hay otras fotos.

S.Z: Total, total. Es verdad. Hay otra perspectiva. Sí es de memoria, ¿qué se estaba haciendo en cada momento en cada grupo de teatro o cómo estaba montando sus obras cada director?, ¿qué obras de teatro se estaban viendo?, ¿cuál es el estilo de la escenografía?, ¿qué trabajo hizo tal director? Hay muchas perspectivas en ese archivo, sobre todo en Colombia. Yo he hecho algunos trabajos en España y en Ecuador, pero la mayoría de mis fotos son de acá.

Por ejemplo, tengo fotos de ocho obras de Fabio Rubiano. De Shakespeare tengo unas 12-15 obras de diferentes directores. O tengo muchas obras de teatro en el que la iluminación es un elemento clave. Uno podría hacer la exploración de mirar la iluminación, el trabajo espacial, la escenografía de muchas obras de teatro. Sí, hay muchas perspectivas para acercarse a mi archivo.



Teatro Justo Rufino Garay "La ciudad vacía" Sandra Zea

¿Cómo ha ido regresando a la fotografía analógica?

O.B: ¿Qué es un fotógrafo viejo? Alguien que tenga 60-70 años. O más. Y pasado el tiempo yo me convertí en ese fotógrafo viejo al que le preguntaba por su quehacer hace unos años...

En los 70 íbamos a entrevistar fotógrafos en Popayán, Boyacá, Nariño y nos decían no eso (en blanco y negro) ... ya llegó el color, entonces tomábamos los matrimonios en color también. Tomábamos las fotos y mandábamos los rollos en flota para Medellín, donde Duperly. Ellos los revelaban, los copiaban y nos lo devolvían. Eso se demoraba unos 20 días y rogando para que no fuera a pasar algo y se nos perdieran, se velaran esas foticos.

Cuando yo cuento eso la gente mira a los ojos como cuando yo los miraba a ellos.

La importancia de la calidad de la foto se ha perdido mucho, en general. Antes la foto tenía que ser perfecta, ¿sí? Lo de perfecto cambió porque ahora lo importante es lo inmediato, que la gente lo pueda ver. Eso es bien.

Lo gracioso...Yo nunca abandoné la fotografía analógica. Ni vendí la ampliadora ni alguno de los chécheres. Siempre los tuve. Y creo que por ahí en 8-10 años nunca los utilicé. Pero después, en Viztaz, en el Museo, empezamos a hacer proyectos como el de Poncherazo y eso y ya la fotografía digital se volvió tan del pan de cada día, tanta gente hace (pausa) Yo creo que de las últimas fotos que me contrataron fueron para un libro de los 10 años del metro. Buscar fotógrafos no se justificaba, había cantidad de muchachos recién egresados que como yo en mi época, no tenían que pagar arriendo ni nada y las hacían mucho más baratas entonces ya no ameritaba...Ya no tenía sentido ponerme a hacer fotos y, sobre todo, porque estaba muy inmiscuido con lo de Viztaz.

Entonces empezamos a hacer fotografía analógica. Y ahora es particular porque cuando hicimos talleres de iniciación digital, como en el 95, y nos encontrábamos con esa la cara de asombro que hacían los fotógrafos análogos cuando llegaba con cámaras digitales, que eran una novedad, es la misma cara que me hace un muchacho ahora, cuando le muestro la cámara de Poncherazo o una cámara analógica. Son asombrados. Entonces ahora ando más metido en esa fotografía analógica para que no se pierdan esos procesos fotográficos del siglo XX.



Teatro Petra "Labio de liebre" Sandra Zea

A propósito, ¿qué tipo de fotógrafos había en los 70?

O.B: En esa época había, básicamente, tres tipos de fotógrafos, igual que hoy, pero la diferencia era mucho más marcada: Los profesionales, los que tenían los mejores equipos, estaban preparados. Muchos de ellos empíricos, diría que todos, aunque también existían unas capacitaciones ofrecidas por los laboratorios fotográficos, tanto de Kodak como de Alfa, que eran los que más se veían, pues a ellos les interesaba que los fotógrafos tomaran fotos. Entonces ellos los preparaban. Y en el año había tres o cuatro cursos a los que traían fotógrafos del exterior o los mejores de la ciudad; y había otra gente, digamos los del medio, aficionados, digamos avanzados, aficionados serios, que querían hacer fotografía. Pero ésta era extremadamente costosa: Una cámara más o menos buena no era

fácil de conseguir y menos en esa época en la que el mundo quedaba tan lejos; y en un tercer renglón tenemos a la gente común y corriente, que tomaba fotos en una Kodak, en la Instamatic de maji cubos, cámaras que permitían tomar las fotos que la gente necesitaba, en los paseos, a la luz del día, con flash en la noche o en las primeras comuniones, en las reuniones familiares.

¿Cuántas fotos puede tomar durante una función?

S.Z: ¡¡¡¡Uffffff!!!! Pueden ser... ¡muchas!: 600 fotos, depende de lo larga que sea la obra.

O.B: Uno en lo digital tiene el dedo más suelto porque no le está tocando el bolsillo directamente. Puede que la cámara sufra más, pero esas cámaras se hacen para reporterismo gráfico, en donde un tipo toma 1000-1500 fotos diarias. Entonces, con lo digital, tomo muchas más. Fácilmente pueden ser 400-500, si es en una obra rica en imágenes. En un desfile de silleteros, que es un trabajo que hice, también de memoria, podría tomar 3000-4000 fotos.

Después de tomar las fotos, ¿cómo es el proceso de selección de las que va a “encarpetar”, para el grupo o para tenerlas ahí en remojo para una eventual exposición?

O.B: Yo tengo una cosa y es que soy muy miedoso para botar fotos. Entonces prácticamente tengo todas las fotos que he tomado. En la época del rollo era relativamente sencillo porque eran 100 fotos, digamos, para escoger 10. El asunto era que la foto tenía que cumplir para los dos lados. Que tanto a ellos como a mí les gustara. Si era una foto que a ellos les gustara, pero tenía un error técnico que a mí no me dejaba satisfecho, no la ampliaba. Yo generalmente les proponía. O nos sentábamos y hacíamos una selección, en, no creo que más de, uno o dos tintos.

Normalmente si es una obra con 300 fotos tengo esas 300 fotos en una carpeta y empiezo a mirirlas en un visor rápido, algo que me las muestre, que las cambie rápido. Son fotos sin revelar, pero uno sabe hacia dónde van.

Y empiezo, creo una subcarpeta, las que van, y pongo ahí las fotos que me gustan y quedan en la carpeta las que no me gustan, las que son muy parecidas a otras. Eso es de las cosas pesadas y aburridas de lo digital. Es que muchas fotos son casi idénticas entre sí. Digo que es maluco porque son muchas. Pero es muy bueno porque en lo analógico uno dejaba de hacer fotos porque era muy costoso. Luego paso a una carpeta, que puede ser la mitad, una tercera...puede ser sin fotos. Y después hago otra carpeta, a modo de caja china, y la más interna es la que yo guardaría, digamos, aunque las guardo todas.

S.Z: Es un proceso de selección muy rigurosa en donde me demoro más tiempo viendo las fotos que tomándolas. Y después, revelando las fotos porque generalmente las tomo en un archivo que de ordinario no está comprimido, es mucha información así que después, para poderla imprimir o colgarla en internet hay que revelarla, entonces es ¡mucho más largo el que hay que emplear en el proceso de escoger la foto y revelarla, que el tiempo de tomarla! ¿cómo hago?: es por descarte. Yo miro las fotos y miro las fotos y decido cuál me va gustando más.

Efectivamente ese es uno de los cambios en el tiempo.



CasaTaller Teatro - Sandra Zea - Actriz

Ese, por lo general, es un trabajo largo. A veces no lo vuelvo a repetir en muchos años con la misma obra. Pero a veces me pongo a mirar las fotos y encuentro alguna que no había visto. En la primera revisión no la vi.

¿Es como si hubiera dos archivos: uno de los escogidos y otro de los descartados?

S.Z: El archivo lo dejo completo. No boto nada. Eso es un montón de gigas de información.

¿Cuántas fotos puede tener usted en todos sus archivos y cuántas solo de teatro?

O.B: Yo creo que entre negativos en blanco y negro y a color, diapositivas y demás...La gran totalidad. La gran mayoría son fotografías de 35, aunque yo trabajé mucho 120 y 4x5, que son los negativos más grandes de cámaras que permitían hacer cosas que las de 35 no... ¿cuántas?

¿Un millón?

O.B: No, no. Uno no tenía plata para hacer eso. En estos días dije que un millón, pero era por decir mucho.

¿Ustedes no saben cuántas fotos tienen?

O.B: En lo digital es más fácil hacer el conteo. Pero...sí, no, digamos 500.000 fotos. Por decir que es una barbaridad de fotos y yo no soy un fotógrafo de muchas fotos. Como si lo era la gente que hacía primeras comuniones o reporterismo gráfico para los periódicos, que tenía que salir todos los días o todos los fines de semana. Los trabajos míos eran más especializados, más de vez en cuando, de acercamiento a lo oscuro.

Entonces no es que tenga montones. Pero si tengo algunos proyectos...Nunca dije yo a mis 12 años me voy a dedicar a la fotografía teatral para 1990...En esa época no creíamos que llegaríamos al 2000. Eso estaba muy lejos. Yo nunca pensé en eso, se fue dando.

S.Z: ¡Montones! Además, porque tengo copias y copias entonces son muchas...por ahí ocho teras.



Teatro Tierra & Ensamble Teatro "La rebelión de las hormigas" Sandra Zea

¿Cómo es eso de armar una exposición?

S.Z: Tengo una base de datos donde voy registrando...Por ejemplo, el nombre de la obra, el director, el grupo, el país de la obra, dónde tomé la foto, en qué año, el autor, en algunos casos también. Y bueno, me piden una exposición con un tema en especial...Depende del tema, yo exploro todo este archivo y escojo las fotos.

¿Cuánto se puede demorar ese proceso?

S.Z: ¡Jaá! Depende. Puede ser muy largo y ¡además, tiene mucho trabajo!, ¡porque siempre vuelvo a mirar las fotos!, para hacer estas exposiciones especiales ¡vuelvo a mirar mucha información, mucha información! Pero si hay forma de encontrarlas, de ubicar las obras que quiero ver. Confío un poco en mi memoria en ese sentido...si estoy pensando en Cali... ¡Tal aspecto que quiero tener...! Voy a

mirar... ¡por este lado! Entonces busco las fotos de acuerdo con la información.

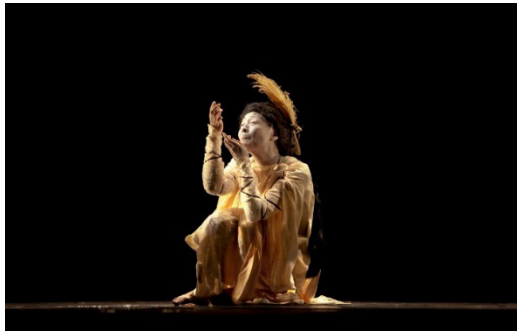
He tenido fortuna. El año pasado (2020) hice una hermosa exposición. Me gustó muchísimo, una exposición durante la pandemia que fue puesta en las fachadas de los teatros de la ciudad, en unos ¡grandes afiches! En el Pablo Tobón, en... eran como quince teatros en la ciudad. También se hizo virtualmente.

Era sobre dos grandes artistas: Santiago García y Tino Fernández. Entonces hablamos y me puse a pensar en el archivo las obras que tenía registradas de él, que era amplio. ¡Escogí una obra de cada uno! Y eran las obras en las que ellos hacían una reflexión sobre la muerte!

Por ejemplo, Santiago García hizo una obra bellísima, Nayra. Así que lo que hice fue hacer una exposición en donde yo hacía el eco de lo que ellos reflexionaban sobre el morir. Eso me encantó.

Eso de alguna manera posibilita que haya muchas exposiciones...

S.Z: Muchas...



Japón "Sumida River". Sandra Zea



"Romeo y Julieta de Aramburo" Sandra Zea

A partir, incluso del mismo tema en el futuro, en donde los protagonistas varían: la luz, el gesto, la escenografía, los actores, etc.

S.Z: Exactamente...

¿Ese archivo es una especie de caleidoscopio teatral?

S.Z: Es muy potente. Alguna vez espero tener vida y...y poder hacerlo...poder subir este archivo a internet. Es que es tan amplio y tan grandote que es muy difícil manejar en internet. Y yo no soy muy... Yo no soy como Oscar y como Viztaz que son tan juiciosos y todo lo montan a internet. Pero me gustaría porque ese sería un documento muy importante para mucha gente.

¿Qué pasa con esas fotos, después de las exposiciones? Tendría que tener un montón de casas para colgar tantas fotos, ¿cómo se almacenan después de...?

S.Z: Hay exposiciones que se quedan con quien las mandó a hacer. Comfama hizo la del año pasado sobre Tino y Santiago García. Eso se les entrega a ellos. Hay otras que me las quedo yo y las pongo a rodar en otras partes, de manera itinerante y algunas se deterioran, pierden valor, la idea es que estén en contacto con el público, entonces las desecho.

Esa es la vida de esas exposiciones. Yo las presto. O me las contratan. Bueno, etc., depende de muchas cosas y tristemente sí se van dañando.

Algunas, de las que me he enamorado, unas pocas, me las he quedado para mi casa.

¿Cuáles son esas fotos?

S.Z: En mi casa tengo... ¡cinco fotos! Hay una foto de 2004, coreana. Es una bellísima explosión de arroz, que tiran al cielo, son bailarines...Me encanta.

Hay otra que es de títeres, ¡que está en mi pieza, junto a mi cama! Me encanta. Es la fotografía de un títere de unos 20 centímetros de alto y está manipulado en un tipo de técnica que se llama el Bunrakus, en el que se necesitan de tres actores para manipular el muñeco: uno para la cabeza y un brazo, otro para el segundo brazo y un tercer actor para manejarle las piernas. Es de un grupo inglés.

Hay otra que es... ¡Uicchh! Una foto que es de (pausa)...a ver si sí me acuerdo. No me acuerdo si la tengo expuesta o si la quité.

Bueno, tenía una de Peter Brook que tomé en Bogotá.

Y tengo otra de un grupo de la cortina de hierro (risa). Mentiras, en esa época ya no existía la cortina de hierro, pero sí es de los grupos rusos. Yo digo rusos porque es de esas obras de teatro rusos con 20 personas en escena, todos impecablemente ubicados, que parece que todos supieran...mejor dicho, todos con una conciencia espacial la más loca. Esa es la otra foto que tengo expuesta.

¿Son cuatro fotos, entonces?

S.Z: Sí, porque la otra la...porque tenía una hermosísima, pero se deterioró. Era del Yuyachkani del Perú, un demonio grande, hermoso, que hace Amiel Cayo, un actor maravilloso con una máscara preciosa. La tenía en mi casa, pero se dañó.

¿Cómo ha variado ese acercamiento a los grupos de teatro y a los medios de comunicación, en este siglo XXI?

O.B: Los grupos tenían su público como lo es ahora, un público fiel a lo que ellos presentan. Pero nuevo público que se animara a salir un domingo con sus muchachos, necesitaba prensa. Eso cambió mucho, aunque inicialmente no. Cuando llegaron las cámaras digitales, las buenas, no eran baratas. Y el equipo para tomar fotografías en sitios oscuros es muy costoso. Las cámaras son las mismas pero los lentes...o sea, que un lente deje entrar el doble de luz que otro...puede ser que ese lente valga el triple. Un lente bueno que normalmente vale 300-500 US, por ponerle algo, si uno necesita que permita tomar fotos en sitios oscuros puede valer 1500-2000 US.

Eso ahora ya no es tan importante porque el desarrollo de las cámaras ha permitido trabajar con ISOs más altos y que la foto tenga una calidad buena.

Ahora, a principios del siglo XXI, que empiezan a salir esas cámaras, entonces los fotógrafos siguen teniendo ese status de que es el fotógrafo, el que toma las fotos, no es cualquiera. Eso varía. Y empiezan a aparecer o amigos del grupo, primos, que empiezan a tomar fotos relativamente buenas. Y siguen existiendo fotógrafos muy buenos como Sandra (Zea), que tiene un trabajo impresionante, amplio, y que tiene un muy buen ojo y que siguen haciendo fotos con lentes.

Pero los grupos, igual les pasa: No tienen plata o creen que no necesitan ese tipo de fotografía. Y empieza a ser más fácil para el mismo grupo hacer algunas fotos y a veces deja de recurrir a los fotógrafos profesionales.

Esto pasa en la época en la que coincide que yo me meto en el proyecto El Museo Vitzaz. Eso me absorbe por completo y ya no estoy tan interesado en hacer fotografía de teatro, ya no es la goma. Si sigo haciendo algunas, al Matacandelas y a otros grupos, en la era digital pero no fue mucho. Ya no tenía mucho interés, estaba Sandra (Zea) que hacía fotos mejores que las mías. Ya no, no tenía mucho sentido ponerme a pelear, a discutir, ni a tratar de poder tomar las fotos que, además, ni las pagaban o las pagaban menos que cinco-seis años antes. Todo eso hizo que dejara de hacer fotos. Cuando a mi me decían yo les respondía: Díganle a Sandra, que es la que sabe hacer fotos.

¿Cómo ha ido evolucionando su ojo a lo largo de estos 21-22 años de trayectoria?

S.Z: Hay más pericia técnica, como que hay una tranquilidad en ese sentido. También hay más claridad mental. Ya sé que me es importante comprender y conectarme con la obra. Inclusive de obras que no sean de mi propio gusto como espectadora teatral. Igual, hay que conectarse con ella, ¿con qué es lo que está planteando?, ¿dónde lo está diciendo? Ese respeto por eso me parece muy importante.

Creo que soy menos vanidosa, en el sentido de que uno a veces, más jovencito, le da mucha

importancia al propio gusto. Soy mejor escucha. Ahorita soy de escuchar con más paciencia al otro, me refiero a la propia obra. Y eso me parece importante.

¿Cuándo fueron las últimas fotos que usted tomó, a qué grupo?

O.B: ¿Sabes qué? No me acuerdo (pausa y después de un par de gestos de Sandra Zea, corrige). Ah perdón, es que tengo un contrato del que no me acordaba por obvias razones. Como Sandra es la líder de Casa Taller Teatro, yo hago las fotografías del grupo. Maravillado las hago. Pero porque son ellos. Y porque ella está actuando, ella no puede fotografiarse a sí misma. Exceptuando estas fotos... No recuerdo cuándo fueron las últimas...Tendría que ir a mirar los archivos y no, no tengo el dato exacto.

Y realmente el archivo mío valioso es el analógico, el de rollo. Ahí tengo color, blanco y negro y una que otra diapositiva. La diapositiva se tomaba porque el color es muy fiel, muy bueno. Pero la diapositiva exige una exposición muy certera. Medio punto de más en una diapositiva se sufre mucho y un punto de más, un punto de menos hace que ya no sirva para nada. En cambio, el negativo puede quedar un poquito sobre expuesto y en la copiada lo corrigen.

¿Qué le gustaría fotografiar?

S.Z: Teatro en general me gusta. Me gusta teatro cercano. Me gusta mucho ir al Festival de Teatro de Manizales porque es más de cámara, no tan espectaculares. Esas obras requetegigantes, eso no. Me gusta un teatro más simple.

En general me gusta... la danza. Y...una cosa que pienso que podría fotografiar, pero nunca lo he hecho. Debe ser espectacular, es en deportes. Es muy parecido. Ciertos deportes son espectaculares para hacerles fotografía. Nunca lo he hecho, pero diciendo cosas locas...Salto en garrocha. Es que es una cosa muy loca... Esas posiciones que logra el cuerpo, esas expresiones corporales, eso es bellissimo. Me parece muy bello el trabajo de la fotografía en deportes.



Las Puertas Teatro de la ATA -Actriz Gloria Patricia Rendon – “Maduras tinieblas” – 1989 – Oscar Botero

Botica Teatral



BESO NEGRO
(00:00 – 02:00 Hs)
Trilogía – Parte I



Autor y director: Elkin Holguín

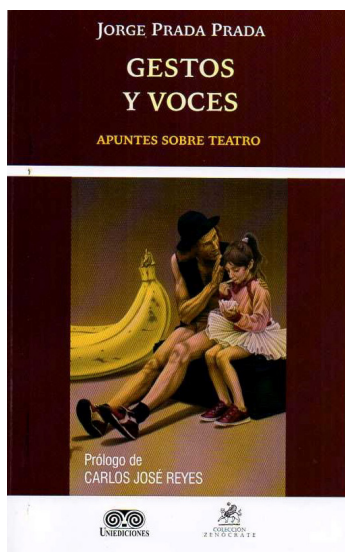
Performer: Juan Esteban Echeverry

Un recorrido por los recovecos de la memoria de un pasado en blanco y negro. Nos lleva al estado del detritus de la condición humana en el barrio, en la ciudad. Irónicamente ese pasado sigue siendo el presente, el aquí, el ahora. Beso negro: El sujeto en una esquina del centro ve pasar la vida y con ella los sucesos que van llegando a él. Transcurre entre las 12:00 (00:00 horas) de la noche hasta las 6:00 am (06:00 horas). La estructura es una trilogía con fundamento el tiempo cronológico de la acción dramática.



APUNTES CRÍTICOS DE JORGE PRADA PRADA

Carlos José Reyes*



* Investigador y teórico teatral. Dramaturgo y director de teatro. Bogotá, Colombia.
E-mail:fareyesster@gmail.com

La incursión en el mundo del teatro realizada por Jorge Prada Prada, a lo largo de varios años, lo ha llevado de la teoría a la práctica, de la actuación a la dirección y de la dramaturgia a la crítica, en una búsqueda constante de la apropiación de nuevos medios expresivos en las artes escénicas, en un tiempo en el que parecen haber desaparecido las reglas fijas, las formas tradicionales del arte escénico y las artes visuales y auditivas han roto los moldes, en un intento por abordar los distintos medios de expresión, superando los límites y la especificidad de cada una de las expresiones artísticas.



Carlos José Reyes.

En estos tiempos de transición, de valores relativos y de búsqueda de diversas formas de expresión, la sed de conocimiento, la experimentación y la reflexión han abierto nuevos espacios a la creatividad, de tal modo que los actores han dejado de ser simples repetidores bajo las órdenes de un director, para asumir nuevos roles creativos y colaborar en la elaboración de las obras con aportes personales y una relación integral con el trabajo, en un arte que el dramaturgo alemán Bertolt Brecht llamó *El teatro de la era científica*. Un teatro que no se limita a la antigua concepción de la *mimesis aristotélica*, del reflejo de la realidad observada de manera empírica, sino que busca abordar en profundidad los contenidos latentes del discurso escénico, la presencia del cuerpo en escena, integrando las diversas formas de expresión de los lenguajes verbales y no verbales, el gesto, la actitud, los silencios expresivos, así como las manifestaciones del inconsciente, al que Jacques Lacan llamó *el significante*. Un significante latente y misterioso al cual hay de descubrirle el significado, labor propia del arte, de la poesía y el teatro, que cada vez con mayor fuerza rompen los moldes y cambian las grandes preguntas en un constante cuestionamiento de los lugares comunes y las verdades establecidas por la tradición.

Para intentar abrir su propio espacio en esta nueva forma de entender y hacer un nuevo teatro, Prada ha recorrido un largo camino que se inició en Bucaramanga, su ciudad natal, en la cual creó un grupo en los años 60, al que dio el nombre de Culona, esa hormiga convertida en un alimento singular y propio del departamento de Santander, que en muchos sitios se mira con sorpresa o con asco, pero que para sus adictos comensales resulta un manjar exquisito.

El grupo Culona desarrolló sus actividades en la Universidad Industrial de Santander (UIS), donde Prada realizaba estudios de Ingeniería

Metalúrgica, campo que abandonó para dedicarse de lleno al teatro. Su grupo escénico fue el germen del trabajo de Prada, quien después de montar sus primeras obras en Bucaramanga decidió emprender el camino hacia la capital, Bogotá, en búsqueda de nuevos horizontes en su aprendizaje y actividad creadora.

Con una admirable tenacidad asistió a los cursos de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en la época en que la dirigía el maestro Santiago García, y más tarde ingresó al Taller Permanente de Investigación Teatral, dirigido por el propio García, en el período 1983- 1994. Realizó una Maestría en Estudios Artísticos en la Universidad Distrital, con una tesis titulada *Teatro colombiano en el siglo XX: tejido de representaciones simbólicas en la construcción de un teatro nacional*. Desde 1997 hasta el presente ha trabajado como maestro de artes escénicas en la Escuela de Artes de la Universidad Distrital, la ASAB, completando con su práctica docente la diversidad de tareas que ha emprendido en las artes escénicas.

En cuando a su actividad como investigador y crítico, asistió a las charlas y talleres del gran maestro y crítico del teatro José Monleón, director de la revista *Primer Acto*, de Madrid (España), recientemente fallecido. Monleón, un pensador dialéctico y profundo, uno de los más sabios y emprendedores de la crítica y la investigación teatral en España, aportó una visión más profunda y renovadora sobre el papel del crítico, como un serio investigador de las relaciones entre el teatro y la sociedad, el arte escénico y la vida, en la búsqueda constante del proceso continuamente renovado del imaginario colectivo.

En compañía de Fernando Duque Mesa, Prada realizó varios trabajos de investigación, el más destacado de los cuales fue un ensayo biográfico sobre Santiago García, basado en una larga serie de entrevistas que abarcaban la vida y obra del maestro desde su infancia hasta los primeros años del nuevo milenio, cubriendo cada una de las etapas de su obra como actor, director y autor teatral y su estilo particular de Creación Colectiva, que se renovaba de acuerdo con la temática y tratamiento de cada una de las obras. El extenso trabajo sobre el antiguo maestro de los autores se tituló *Santiago García: el teatro como coraje*. Fue publicado por Investigación Teatral Editores, grupo de estudio y crítica promovido por Prada y Mesa, y editado con el apoyo del Ministerio de Cultura en 2004.

El otro aspecto destacado en el trabajo teatral de Prada ha sido la creación y sostenimiento del Teatro Quimera, que fundó en 1985 junto con el dramaturgo, autor y director Fernando Ospina, cuya obra *De ausencias* es un trabajo destacado sobre el arduo y dramático tema de la desaparición forzada, realizado en forma sugerente y poética, aludiendo a varios casos de desaparecidos o planteando el doloroso drama de sus parientes y seres queridos.

El Teatro Quimera cuenta con una sala propia en Barrios Unidos (Bogotá), en la calle 70A No. 19-40, en la cual Prada ha dirigido varias creaciones propias, adaptaciones y obras de diversos autores de distintas épocas y países, como: *Diario de un loco*, de Nicolás Gogol. *Bartleby el escribiente*, basada en el relato de Herman Melville. *Faustos*, obra inspirada por diversos textos, sobre el personaje que llevó a cabo un pacto con el demonio para que le abriera las puertas del conocimiento, tema tratado entre otros por Christopher Marlowe, Wolfgang von Goethe y Thomas Mann. *Juglarada*, de Darío Fo. *Edipo Rey*, de Sófocles. Y las piezas de teatro breve medieval: *La moralidad del ciego y el cojo* y *La farsa de Maese Pathelin*, entre otras.

El libro *Gestos y voces* cubre un amplio repertorio de temas relacionados con la práctica teatral: las enseñanzas de Brecht, el teatro y la historia, y una reflexión sobre el quehacer teatral, los recursos de un actor de nuevo tipo, el oficio de la crítica, una mirada a los clásicos, así como notas sobre diversas obras, que incluyen una mirada sobre su propia versión del *Fausto*, un ensayo sobre el teatro de Alfred Jarry y la *Patafísica*, una particular visión del mundo sarcástico y cruel del Rey Ubú, nacido de las burlas a un tiránico profesor de Jarry en su adolescencia, que se convirtió en paradigma de la arbitrariedad de los dictadores.

También, en su libro, Prada se refiere a la presencia de Brecht en el teatro colombiano, que se destaca en los trabajos realizados por reconocidos directores, como fue el caso de Enrique Buenaventura, Santiago García o Ricardo Camacho, que no solo montaron varias obras del autor alemán, sino que además aplicaron su método del distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) y su teoría dialéctica del teatro de la era científica, como Brecht llamaba a su propia

praxis escénica. Entre los trabajos del propio Brecht, con varias versiones en Colombia, Prada cita las piezas *La ópera de tres centavos* (con el título *La ópera de tres pesos*, adecuando los valores monetarios a nuestra propia realidad), así como su pieza de teatro didáctico *El mendigo o el perro muerto*, o el coraje de la verdad.

También tiene una nota sobre *Mosca*, obra de Fabio Rubiano Orjuela inspirada en una de las primeras tragedias de Shakespeare: *Titus Andronicus*, influida por otra obra donde la muerte campea sobre sus personajes: *La tragedia española*, de Thomas Kyd, destacado autor de los inicios del teatro isabelino, nacido y muerto en Londres (1558-1594). Su obra es un sangriento baño de sangre, en el que los personajes van cayendo uno tras otro a causa de la implacable violencia de una época oscura. Rubiano, de algún modo, ha tomado la obra de Kyd como una alegoría contemporánea de la violencia que ha asolado a Colombia por diversas causas, entre ellas, el terror causado por el narcotráfico para impedir que el Gobierno impusiera la extradición de los miembros de sus carteles, sin caer en un retrato literal o costumbrista del tema, sino conservando la trama y los personajes de la obra de Shakespeare, vista con un estilo peculiar y metafórico. Menciona, a la vez, otra obra de Rubiano, presentada por su Teatro Petra, titulada *Cada vez que ladran los perros*, Premio Nacional de Cultura en 1998, como obra dramática, otorgado por el Ministerio de Cultura en su primer año de actividad, bajo la administración de Ramiro Osorio.

Otros temas sobre la ciudad de fantasmas, el mito del Che Guevara y sus manos amputadas, el miedo y la soledad, hacen parte de esta miscelánea crítica que Jorge Prada Prada ha elaborado con espíritu humanista, por medio de su constancia, su entrega y pasión por el arte siempre naciente y renovado del teatro.

DE DÓNDE VIENE EL MOVIMIENTO

Nota editorial (A una fiesta)

Por: Felipe Restrepo David

Fondo editorial Ateatro.2020,



Felipe Restrepo David



Todo libro de homenaje es un gran relato de nostalgia y celebración, hecho a una voz o como un coro múltiple, como es este caso.

Cada uno de los autores, o porque fue amigo o discípulo o colega (o espectador atento como lo fui yo en varios momentos), recuerda y dialoga desde algún momento de su relación o desde alguna faceta que más conoció o disfrutó, o con la que se identificó; otros, más tímidos, apenas informaron; algunos, más arriesgados, reflexionaron y criticaron, e incluso se preguntaron, no tanto por el "Luis Fernando Zapata Abadía" que fue amigo o artista o maestro, sino por "aquel" que permanece en sus obras, en su escritura, en sus dibujos, en sus montajes y direcciones.

En libros como este, hecho a retazos de memorias frescas, intensas, enteras o deterioradas, se cae en la tentación de que el "homenajeado" sea, él mismo, un personaje: versiones de las versiones. Y ni siquiera ocurre que sea una voz personaje para sí, como un espejo, artista con artista, conversación muda, hermética; sino algo mucho más fascinante: aquí Luis Fernando Zapata Abadía podrá ver, tendrá la invaluable posibilidad, de presenciar en palabra cómo lo sintieron, lo vivieron, lo pensaron; y si no todo él, al menos parte de él: lo que quiso poner en la escena de sí y llegó tal cual, o lo que no quería pero se le escapó, o lo que ni se dio cuenta pero sucedió, o lo que quiso expresar pero llegó de otra manera, o lo que ni él ni los mismos autores de estos textos supieron ni vieron: un "algo" que quedó ahí, en el aire, esperando ser contado. En este libro no hay control, hay relato abierto,

caminos de los que no estamos muy seguros adónde llevan. Eso sí, lo que se cuenta aquí es narrado por quienes lo vivieron, y estuvieron cerca, y a veces, por fortuna, en los instantes en que más cerca debían estar, y aún están.¹

Así las cosas, lo primero. Una confesión obvia pero necesaria: no todo Luis Fernando Zapata Abadía está aquí; no hay ansiedad de totalidad, hay acercamiento desde muchas orillas, afirmación de varios centros. En ningún sentido, este es un libro *proustiano*, aquí no se quiere recuperar ni detener ni regresar a ningún tiempo perdido. Aunque el pasado es el sustrato de todas estas escrituras, ellas mismas están en clave de presente. Aquí está el artista, el bailarín, a veces el actor, a veces el dramaturgo, a veces el amigo, y que sigue siendo todo esto... Hoy.

Sin embargo, lo que se cuenta sí es suficiente para que ilumine una parte de la memoria de una ciudad; para que esa ciudad, que llamamos Medellín, y en ocasiones para quien lo vea más justamente, es decir, un artista en el marco de la historia del teatro y la danza de un país, Colombia, pueda comprender que no se trata solo de obras, sino de los artistas mismos. Y artistas como personas, y dentro de un medio y rodeados de otros artistas y otras personas. Celebración y homenaje al arte y la amistad.

Ojalá en Medellín y Colombia pudiéramos reconstruir la historia de muchos de nuestros artistas de la danza y del teatro, de muchas más artes, a partir de los relatos de los cercanos, pues precisamente esa subjetividad, esa parcialidad es lo que ofrece una “maraña” (como dice una de las autoras) de tantos sentimientos y emociones, que son los primeros en perderse con el pasar de los años. Es como comerse un pan recién salido del horno. Sobre lo que exigimos como objetividad, crítica, valoración, otro será el espacio. Este libro no es una clase: es una fiesta.

Lo segundo: el corazón de este libro, como relato de una vida en el arte, está en varias partes. En la voz de Luis Fernando Zapata Abadía, en la presentación y agradecimientos al inicio; en la entrevista mucho después, en la mitad del libro; y, al final, en una rica serie de testimonios variados en intenciones, miradas, sensaciones, anhelos, reclamos, como una especie de mínimo confesionario en el que se hace público lo que puede hacerse público, y, a veces, cuando se va más allá, o más acá, o más profundo, con sutil insinuación se le habla al oído al lector (la escritura no lo puede todo, ¡ni más faltaba!, así que mucho o poco le queda a cada quien, como su secreto; la misma obra de Luis Fernando aplaude el misterio, la dificultad, lo deforme). Hay una parte dedicada a las prácticas y pedagogías, y que introduce este libro-homenaje; en ella se quiso mostrar lo que este artista, por medio de las palabras de sus compañeros y colegas, comprendía como entrenamiento corporal, escritura para la escena y el cuerpo, relación movimiento-imagen-plasticidad, proceso y constancia en la insistencia y el error.

Lo tercero: en tanto la memoria es por los ojos de los otros, las imágenes de este libro proponen una línea de tiempo. Muestran a quien lo siga de principio a fin, una larga trayectoria de obras, momentos y protagonismos; ellas no son otro libro, son raíz y tronco desde los que se desprende lo demás. Tras una detenida y juiciosa selección de archivo, se puede seguir ese camino que ellas cuentan, poco a poco, con deleite, sin afán.

Hay varias que parecen abrazar, que son resonancia pura de escenario; otras que no revelan misterio: son misterio mismo, envueltas, expansivas; algunas, testimonio de época, o eso que nos gusta llamar “hitos”, obras, actuaciones, montajes de referencia, a los que volvemos con admiración, con reverencia. Para un artista como este, que fue él mismo imagen, esta es una manera de seguir viéndolo, en un largo juego que no se detiene.

Esa es la verdadera estructura oculta-visible: la imagen. Es el océano que sostiene; los textos, para decirlo con una metáfora, son las islas de ese océano. Y esas aguas no son más que el relato de la vida del arte de Luis Fernando Zapata Abadía. Y a quien quiera detalles de cada imagen, encontrará al final del libro un específico índice, con todos los detalles y créditos.

Por último, el tiempo. Siempre el tiempo... Un libro como este se hace para el presente, ese es su sentido altruista y egoísta, conjuntamente: que el artista homenajeado, en vida, pueda recibirlo, olerlo, presenciarlo, considerarlo otra obra suya hecha por otros, para él. Pues este libro es gratitud de una ciudad, de un medio y de unos amigos, y de todos aquellos autores que escribieron y de sus

¹ Fernando Zapata, en vida, pudo ver algunas de las pruebas preliminares de impresión, a finales de noviembre de 2020. Por esa razón, esta Nota Editorial está escrita en el tiempo presente de su vida. Y así decidí conservarlo.

primerísimos lectores. Y esa gratitud es la alegría que lo acompaña como regalo, como presente. ¿Vanidad de y para el artista? Y qué no es vanidad en el arte, y en la sociedad, en la misma condición humana...

Digamos, mejor, que tal vanidad es urgencia por conocer la huella que se deja, por saber del aporte que se hace, el esfuerzo por dar las últimas puntadas al tejido que se hereda a los otros para que lo continúen; que no solo hay un sentido para sí, individual, sino que hay motivos comunes, que podemos compartir, ofrendarnos.

Este libro, así, es una de las tantas huellas de Luis Fernando Zapata Abadía; solo que es una huella potente, palpable, coral, cuidada, elegante, artística, y a la que muchos podrán acceder. De esa manera aparece el gran desafío y la paradoja: es un libro para el presente, pero que mira al futuro. Su conquista y su sacrificio.

Se entrega también a los demás, a los artistas que vienen, a los investigadores y curiosos que quieren saber qué paso antes, cómo eran las cosas antes, quiénes eran esos de antes, los de ayer. Ineluctablemente, una vez impreso, una vez en las manos de todos nosotros, de quien lo tenga en estos momentos, este libro ya es pasado; solo que pasado digno, profundo, sobreviviente, auténtico, que ofrece un bellissimo relato que completa la historia, que hace parte palpitante de ella.

Así que celebramos ya a Luis Fernando Zapata Abadía, pues en el tiempo, con ser nosotros presente, ya pronto nos leerán como "antes", pero "antes" vivo, siempre vivo en estas páginas, nacidas de una vida de arte, de donde viene movimiento.

Medellín, noviembre de 2020.

Hermanas de sangre

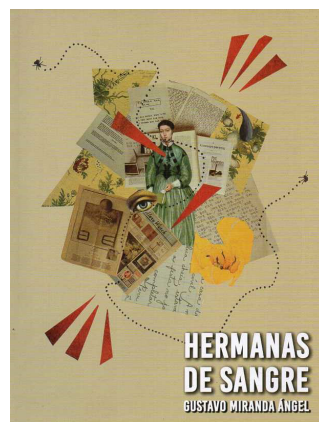
Fallidos editores 2021 – Medellín, Colombia.

Introducción:

Por: Jorge Eines



Jorge Eines



No un prólogo. Una reflexión para Gustavo Miranda Ángel.

La sangre. Eso que se lleva y se da. Eso que se tiene y acaba configurando toda una poética de ADN y más que nada un pretexto para cambiar eritrocitos por palabras. Hierro y azúcares por palabras y silencios.

Esa es la sangre. La que se va por las palabras.

Y bueno... si tengo que hacerme una transfusión con Gustavo Miranda me la hago. Hay gente del arte de la escena con la cual no me arriesgaría ni a compartir un mate. Con otros vale la pena cualquier riesgo.

Decía Nietzsche, mal se recompensa a un maestro si uno no pasa de discípulo. Gustavo lo ha conseguido. Vuela y volará por sí mismo.

Sus personajes han acabado por tener razón. La tienen porque entre todos juntos arman un paradigma completo de sentidos teatrales y ausencias de certezas cotidianas.

Hacen falta cuatro obras y muchos personajes para detectar la fe que encierra la palabra en un escenario.

"Dios es solo el resto de las cosas que uno no entiende".

¿Cuándo Nohemí y Marta no se suicidan a quienes hablan? ¿Al Dios que está muerto para volver a Federico Nietzsche o a ese territorio singular de lo escénico donde todo está permitido y nada es obligatorio?

Por eso Victoria sigue queriendo matar a su hermana a lo largo de toda su analogía que más que una improvisación programada es una anticipación radical de la misma condición del ser humano. Vivir para morir.

El cajón guarda la desesperación. Como cada obra en que nada se resuelve porque ya todo está resuelto de antemano. Por eso la voz de Jessica nos despide y nos recuerda que no todos los llantos son dolorosos.

Ni siquiera los de Leticia y Bárbara. Son clones, aunque lo nieguen. Son ateas gracias a Dios.

Llegar a ser lo que eres. O a través de la técnica que libera el talento tan bien oculto detrás de las obligaciones neuróticas que uno no sabe muy bien de donde proceden o sino quedarse tranquilo copiando la vida que ya inventaron otros.

Me parece que Gustavo Miranda ha elegido bien.

No se obsesiona por las palabras del pasado. Por eso nada obstaculiza las conductas de sus personajes en el presente.

Sus obras acabarán siendo un ataque contra la degeneración ética y técnica de lo teatral.

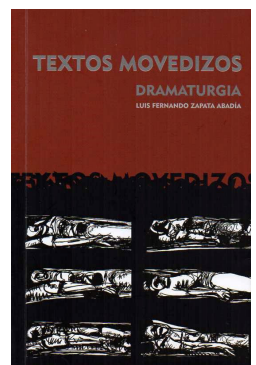
Gustavo Miranda Ángel no se quedará atrapado entre la estética de la naturalidad y las exigencias del mercado.

Bien venido Autor de Teatro.

Textos movedizos y violentos

Por: Mateo Navia Hoyos

Ateatro fondo editorial 2020



Mateo Navia Hoyos.

*No vaya a pisar el escalón falso, el falso montón de tierra,
la hierba falsa que explota y lo deja sin piernas.*

La Pajarera.

Tuve la experiencia de revisar y corregir las dramaturgias de la antología *Textos movedizos*, de Luis Fernando Zapata Abadía. Recuerdo varias conversaciones, en una mesa y por vía telefónica, para acordar decisiones sobre la forma como aparecerían algunas palabras, si en cursiva, entrecomilladas o no, pues su estilo está construido con expresiones locales y palabras inventadas exigidas por su poética. Cierro los ojos y veo a Luis Fernando atlético y enérgico; fuerte y macizo, y me parece escuchar su voz potente repitiendo de manera fluida las intervenciones de los personajes de las obras. En aquellos días constaté que no solo tiene memorizadas las dramaturgias en su integridad, siendo capaz de retomarlas desde cualquier extracto que se le lea, sino interiorizadas de tal manera que las actúa con pasión al recitarlas.

El orden como aparecen las dramaturgias compiladas en el libro, con las fechas de escritura, son: *Firmes* (2002), *Petra, maldita loca* (1998), *La Pajarera* (2002), *En el filo* (2003), *Hojas secas* (2004) y *Gatillo* (2002). Seis dramaturgias de las cuales pueden decirse algunas palabras, guiándonos con cuatro de los elementos fundamentales del teatro que plantea el teórico teatral español José-Luis García Barrientos: el espacio, el tiempo, los personajes y la visión-recepción.

En estas dramaturgias de Luis Fernando Zapata pueden captarse distintos abordajes de "márgenes", esto es, de situaciones y personajes que habitan periferias sociales, espaciales, mentales y espirituales, principalmente en contextos urbanos, con altas dosis, y descargas, de violencias, delirios y dolores. Todas las dramaturgias son actos únicos; cinco de ellas, coloquios, y una, monólogo. Todas contienen acotaciones, que suelen ser concisas y directas; escénicas y técnicas; con contenidos poéticos; con enunciaciones verbales y no verbales; con la indicación de espacios y ambientes; generalmente explicitando efectos sonoros, decorados y accesorios; en pocas, entonaciones o sentimientos en las intervenciones de los personajes; en ninguna, detalles sobre la iluminación o la época, y en una, efectos especiales.

El efecto especial aparece en la acotación final de *Gatillo*, cuando se indica que el personaje, Don Roque Absalón, "se convierte en un escombros más del lugar que se desmorona a pedazos". Solo en *Hojas secas*, no se indican efectos sonoros. En cambio, en *Firmes*, música operática; en *Petra, maldita loca*, "I Want to Break Free" de Queen; en *La Pajarera*, el personaje que titula la obra, canta, se oyen aullidos, bramidos, espuelas, cantos de plañideras y, en varios momentos, chicharras y la canción "El jinete fantasma"; en *En el filo*, motores de carros, disparos y la canción "Vírgenes del sol" de Alba del Castillo, y en *Gatillo*, relinchos, cascos y carreras de caballos.

Los espacios son únicos, no hay múltiples y en ninguna dramaturgia se altera la sala. Una librería, en *Firmes*; un cuartucho, en *Petra, maldita loca*; "lo alto de un lugar arrasado por la guerra", "casa en el aire o huevo trinchera", en *La Pajarera*; el borde del camino de un cerro, en *En el filo*; la cocina comedor de un pequeño apartamento, en *Hojas secas*, y un espacio "compuesto de residuos de antiguas posesiones", en *Gatillo*.

Dado que las dramaturgias de la antología son actos únicos, no se trata de escenas que requerirían de uniones o separaciones por nexos de interrupción o transición temporal. En razón de ello, puede decirse que los ordenamientos temporales son cronológicos, y que en los actos únicos ocurre el empleo de tres tiempos. Del tiempo *patente*, en *Firmes*, cuando las dos mujeres intervienen manifestando que esperan, una, a compradores que lleguen a la librería, y otra, a su amante; en *Petra, maldita loca*, cuando los dos hombres esperan la llegada de Petra, y en *En el filo*, cuando se representa el momento decisivo del asesinato de varios personajes. Del tiempo *ausente*, en *La Pajarera*, con las alusiones, sin representación, de personajes asesinados. Del tiempo *latente*, en *Hojas secas*, con la frustración que la pareja carga en su convivencia malograda, y en *Gatillo*, con la traición que carcome al personaje condenado.

Adicionalmente, y para encadenar el tratamiento del tiempo con los personajes, importa subrayar que si bien en las acotaciones de las dramaturgias de esta antología no se explicitan épocas históricas determinadas, los utensilios y las intervenciones de los personajes ofrecen una guía para su ubicación entre las décadas de 1980 y 2000.

Las dramaturgias corresponden a un monólogo, de Don Roque Absalón, en *Gatillo*, y cinco coloquios entre María y Margoth Asunción, en *Firmes*; Rodro y Marcos Rodolfo, en *Petra, maldita loca*; La Pajarera, Reinaldo "Dientes de leche", Tía, Comodín: "Espuelón" Arquinto Builes, Abuela, Cura sin cabeza, Comodín: Reinaldo Espantos y Ánimas en pena, en *La Pajarera*; Tomate, madre de Didier Camilo, Caramelo, Virgen, Luna y Didier Camilo, hijo de Tomate, en *En el filo*; y Laura y Fidel, en *Hojas secas*. Dichos repartos evidencian que los personajes son nombrados con nombres y de manera indeterminada, y no como posibles o abstracciones. Los personajes son *patentes*, y su interpretación se sugiere para las cuatro dimensiones que señala García Barrientos, a saber, psicológicas, físicas, morales y sociales; las cuales, junto a las caracterizaciones, están suministradas más por las intervenciones de los personajes que de las acotaciones.

Acercándonos al final de la descripción de estas dramaturgias, puede indicarse su visión-recepción, a saber, que en ellas se encuentra *ilusión de realidad* en *Firmes*; *Petra, maldita loca*; *En el filo*, y *Hojas secas*, y *distanciamiento* y *extrañamiento* en *La Pajarera* y *Gatillo*. En *Firmes*, claramente representada en la librería donde Margoth Asunción espera a su amante, y María a compradores mientras le inquieta

si su jefe tiene una amante; en *Petra, maldita loca*, en el cuartucho en el que Rodro y Marcos Rodolfo conversan sobre Petra, mientras la esperan; en el cerro de *En el filo*, en la que Tomate, Caramelo, Virgen y Luna conversan sobre su cotidianidad laboral y el barrio donde viven, y en la cocina comedor de *Hojas secas*, donde Laura y Fidel soliloquian, y cuando dialogan se descubren ante un abismo. En *La Pajarera*, en cambio, el *extrañamiento* se produce desde la indicación de la primera acotación de un espacio semejante al *Hieronymus Bosch*, de El Bosco, que se combina con personajes que son ánimas en pena de asesinados en zonas rurales, y en *Gatillo*, con el delirio de Don Roque Absalón, que ha sido forzado al encierro, en medio de un espacio en el que varios objetos y materiales ayudan a crear sus propias fantasmagorías.

A manera de síntesis, las dramaturgias de la antología, *Textos movedizos*, de Luis Fernando Zapata Abadía, son, como plantea Gilberto Martínez en el prólogo, *dramaturgia marginal*; o de la pose, como lo dice Mario Ángel Quintero en el epílogo. Dramaturgias que, según la presentación precedente, se dividen en diálogos y acotaciones, con las formas discursivas del coloquio y el monólogo. Actos únicos, en espacios también únicos, con ordenamientos temporales cronológicos en los cuales pueden distinguirse tiempos *patentes*, *latentes* y *ausentes*; personajes que aparecen en los repartos con nombres o de manera *indeterminada*, con *ilusión de realidad* o *distanciamiento* y *extrañamiento*. Dramaturgias de suburbios urbanos, subsuelos rurales, trasfondos psicológicos en los que se espera y desespera, se grita y brama. En las que se representan, evocan o recuerdan asesinatos. *Textos movedizos* que invitan al lector a caminar despacio, con cuidado, para no pisar un escalón falso, un montón de tierra o hierba falsa, que podría explotar. Textos movedizos y violentos, porque están cargados de las violencias lamentables que se han producido y continúan produciéndose en el campo y las ciudades colombianas.

OBRA INÉDITA

Lecturas dramáticas.

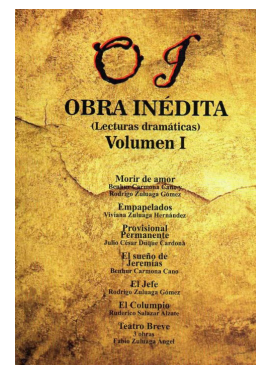
Por Ruderico Salazar

Editorial Manuel Arroyave Medellín, Colombia, 2021



Ruderico Salazar.

"Una apuesta a la nueva Dramaturgia Nacional"



En octubre del año 2017, en el marco de la versión XVI del Festival de Teatro Colombiano ciudad de Medellín, en una conversación alrededor de un café, le dije a Benhur Carmona: "Qué interesante sería crear un espacio de lectura de obras inéditas de algunos de los dramaturgos de la ciudad"; fue así como se sumaron Viviana Zuluaga, Eduardo Cárdenas, Julio César Duque, Rodrigo Zuluaga, Fabio Zuluaga, Jesús Eduardo Domínguez, y un grupo de directores, actores y espectadores interesados en escuchar y participar de las lecturas dramáticas. ¿Por qué no darle un nuevo aliento a la creación? ¿Por qué no leer cada semana una obra para reflexionar acerca de las nuevas temáticas y formas de la escritura? ¡Qué interesante poner a consideración material dramático para grupos, actores, estudiantes y lectores de teatro para sus nuevos repertorios! Fue así como emprendimos este camino y en el primer año ya habíamos leído casi cuarenta obras, algunas de dramaturgos invitados con una amplia trayectoria como Rodrigo Rodríguez, Henry Díaz Vargas, Rolando Hernández, María Soledad Lagos, entre otros. Hemos hecho una selección cuidadosa de las obras leídas, para la publicación de este primer volumen, con piezas diversas, tanto en sus temáticas como en sus estructuras dramáticas, lo que le da un valor agregado a esta compilación.

Un agradecimiento muy especial al maestro Eduardo Cárdenas quien nos ha acompañado en todas las lecturas dramáticas y que, con su experiencia y trayectoria como actor, de más de cincuenta años, ha evocado los referentes de obras muy significativas e importantes de la historia del teatro universal.

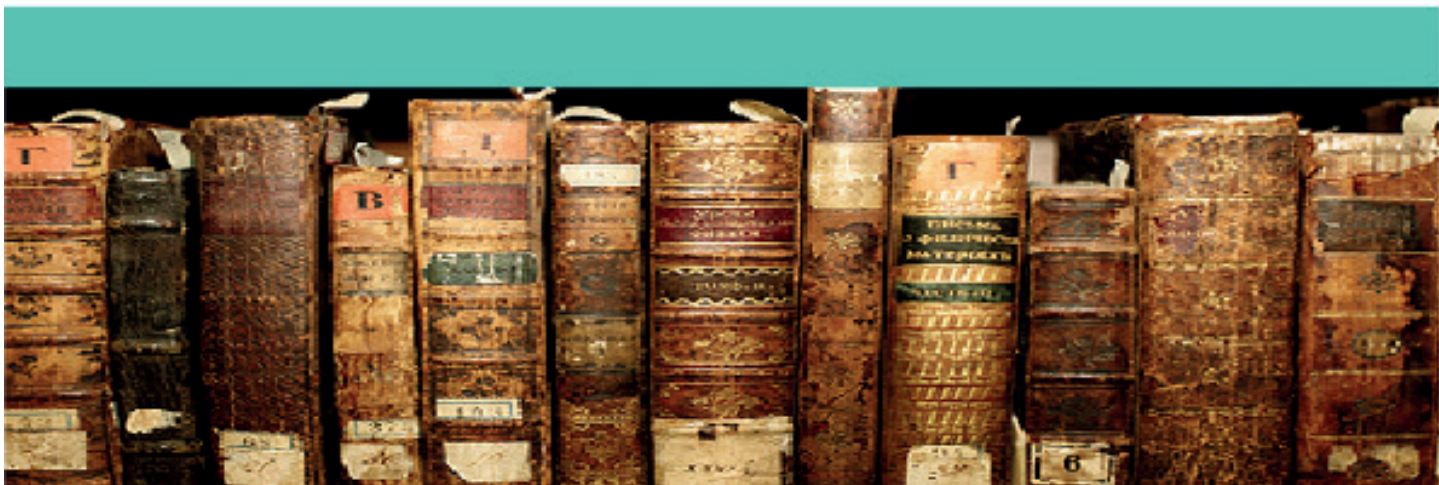
Un agradecimiento a nuestro espacio de trabajo y reuniones permanentes el “Gran Pequeño Teatro”, donde no solo las locaciones, sino actores, directores y estudiantes se han sumado con sus deberes y han entregado lo mejor para hacer posible este sueño de “navegar” por los más recónditos espacios de la imaginación.

A partir de este momento pensamos en un nuevo volumen, ya que el repertorio crece año tras año, porque seguimos en búsqueda de las nuevas dramaturgias y esperamos que las nuevas generaciones lean y consideren estas escrituras que hacen parte de las artes vivas, como lo es el teatro hace más de 2.500 años en occidente.



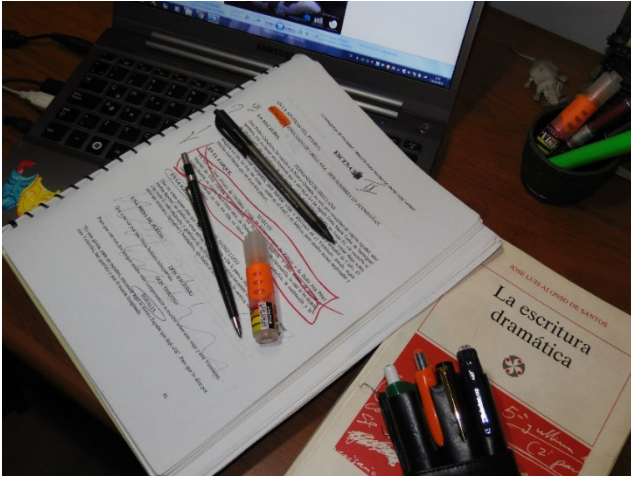
Presentación del libro: Henry Díaz Vargas, Juan Pablo Ricaurte, Viviana Zuluaga y Ruderico Salazar. Sala Tomás Carrasquilla del Pequeño Teatro de Medellín. Fotopantalla de la transmisión en vivo.

Comentarios al azar



La dramaturgia en Colombia

Apuntes



Cuando se indaga sobre la escritura teatral, como literatura dramática, en Colombia desde mediados del siglo pasado en adelante, y también como fundamento para una probable puesta en escena, encontramos varios apuntes fundacionales de hombres de teatro que nos aportan bastante a esta inquietud de conocimiento sobre el desarrollo dramático de nuestros días. Las discusiones que vivimos y nos encontramos al respecto no son de ahora, y las que históricamente han sido, son significativas por nuestro propio interés creativo y vienen de tiempos lejanos. Y se han mantenido y prosperado a través de la historia, debido a que el teatro forma parte de la condición humana por su carácter recíproco con el hombre, la vida y su universo.

El reflejo de la historia de la dramaturgia en el mundo llega a América latina por inercia o catequesis entre la espada y la cruz, y luego por actividad de nuestros amantes de la literatura y del teatro de entonces, a Colombia.

En nuestro medio por los años 60s, 70s y 80s, la historia fue muy interesante por lo cálido de las cuestiones teatrales enfrentadas entonces. Encontramos sectores y discusiones sobre la educación y la creación de todas las artes: literatura, música, pintura, danza, visual, cine, en fin... y en teatro las más significativa para nuestros beneficios, la creación colectiva y la creación individual, adobados con criterios artísticos, creativos y tintes políticos bastante marcados. La dramaturgia de ahora, primera mitad del siglo XXI, es producto de ello y de muchas más influencias positivas, formativas, disímiles, opuestas y conscientes o intuitivas, en buen número por ciento.

La Creación Colectiva tuvo como sus mayores exponentes al Maestro Enrique Buenaventura (Cali 1925 – 2003 - director, dramaturgo, poeta, pintor, pedagogo) y al Maestro Santiago García (Bogotá 1928 – 2020, fundador y director del teatro La Candelaria hasta su muerte).

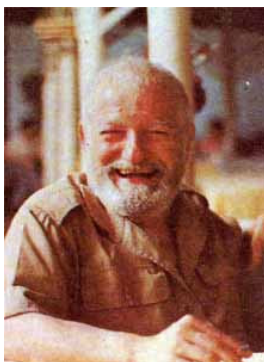
Del Maestro Enrique tenemos que, en octubre 10 de 1985, poco antes de los apartes de la ponencia que tenemos (noviembre), escribía en su diario sobre el Autor y texto: ... *"El arte, cualquier arte, no es en últimas, otra cosa que el arte de la guerra. Estrategia y táctica. Uno puede creer que lo importante es el coraje (y es importante) o la técnica (y es importante) o ambos (y son importantes) pero lo verdaderamente importante está "más allá". Primero en dejarse derrotar por el texto y, segundo, en haber obtenido la pírrica victoria del sentido."*

En el año de 1985 siendo presidente de la CCT regional de occidente Enrique Buenaventura, director del TEC (Teatro experimental de Cali – 1965 - 2003), expresó en el mes de noviembre, en el marco del *Encuentro Latinoamericano de Dramaturgia Nacional*, el planteamiento en la ponencia titulada *Dramaturgia nacional y práctica teatral*, para abrir el importante debate sobre el significado del Nuevo Teatro en Colombia durante el encuentro y a nivel nacional e internacional. Expone, en siete apartes, interesantes apuntes de los que presentaremos apartes a nuestros lectores para ilustrar al respecto y tener conciencia de que es un tema que siempre ha estado en la mesa principal del estudio para el desarrollo del teatro en el país y es pertinente e inevitable conocerlo y cotejar con otras opiniones que iremos publicando.

Expuso el Maestro Enrique:

"Qué entendemos por dramaturgia nacional:

... Ahora bien, si la acusación es insostenible, no está hecha desde luego, desde un punto de vista neutral.



Aparte de que tal punto de vista no existe, hay que situar claramente la acusación dentro de la polémica de teatro colombiano, polémica que lleva mucho años. Pero que en la actualidad se centra en dos aspectos fundamentales: La existencia y la consolidación de los **grupos** teatrales, independientes, del Nuevo Teatro con sus formas específicas de producción teatral, frente a las diferentes formas de **compañía**, para las cuales el proceso de producción es secundario y solo cuenta el producto y el mercado teatral. El otro aspecto, concomitante, por supuesto, se plantea así: O un teatro que se preocupa, fundamentalmente por elaborar imágenes tan complejas y artísticas como sea posible, de nuestra sociedad o un teatro condenado a repetir – ritualmente – el repertorio universal con la idea de que todavía no estamos maduros para la dramaturgia nacional, con la idea de que seguimos en la etapa de aprendizaje e imitación de modelos predeterminadamente indiscutibles. Para nosotros no existe ninguna incompatibilidad entre el desarrollo de una Dramaturgia Nacional y el montaje del repertorio universal, pero si existe una profunda incompatibilidad entre la concepción del teatro como especie de ritual cultural que nos instruye e informa sobre la cultura universal y la concepción del teatro como un aporte nuestro a esa cultura y como una forma de asimilación de todas las influencias a la expresión de nuestra identidad cultural.

No se trata de que busquemos La identidad cultural porque esa identidad existe, se trata de que le estamos dando forma, de que la estamos expresando en el teatro, como ocurre, para citar un ejemplo, en la literatura. En Colombia ha existido el teatro desde la época precolombina y se ha ido transformando en el proceso de formación y transformación de la identidad nacional. El teatro misionero, en la conquista, recoge elementos de la tradición indígena y de la tradición traída por los esclavos. Este sincretismo da origen a un teatro campesino, del cual quedan todavía formas marginales diseminadas en carnavales regionales u otras fiestas populares. En las pequeñas ciudades de la colonia en teatro religioso donde se aclimatan formas medievales europeas. La Independencia y la República abren la posibilidad de influencia francesa e italiana y una comedia como “Las convulsiones” de Vargas Tejada, mezcla 4tas formas con elementos típicos de una Santa Fe provincial y mojigata, pero tiene, ya, un lenguaje crítico.

El lento ingreso del país en el mundo moderno, en las relaciones de producción preponderantemente capitalistas, puede registrarse en Alvares Lleras y en el esfuerzo titánico de Luis Enrique Osorio.

Así llegamos a los albores del Nuevo teatro. Que no se llamaría de ese modo sino mucho después, cuando nace, en los años setenta La Corporación Colombiana d Teatro.

“Un nuevo concepto de dramaturgia:

El nuevo concepto de dramaturgia que pretendo teorizar en esta ponencia nace de treinta años de la práctica teatral de los grupos. Inicialmente esta practica se orienta al montaje de obras europeas y norteamericanas modernas. Incluso un “no” japonés se monta en Bogotá en esa época, entre los años 50 y 70. Los grupos se ponen al día y esos montajes engendran intentos de una nueva dramaturgia nacional que empiezan a multiplicarse. Me refiero a la aclimatación de técnicas modernas, del absurdo y brechtianas. Viene, luego, el auge del teatro universitario. Coincide con un auge revolucionario en el mundo y, especialmente, con la influencia de la Revolución Cubana. Entre todas las artes el teatro es la que logra una relación más inmediata y directa con el público. Las nuevas generaciones de universitarios, escolares e intelectuales em general, ven él un instrumento ideológico. Ahora se habla peyorativamente del teatro de pancarta, pero es necesario situarlo históricamente y ver su enorme importancia en ese rico proceso de des-sacralización del arte en general y del teatro en particular. A través de ese proceso los grupos se apropian y desarrollan la práctica teatral. Ese proceso arrojará textos literario-teatrales, algunos de los cuales han trascendido y siguen trascendiendo las fronteras nacionales.

“La relación práctica teatral – texto literario – teatral:

Subrayemos, pues, la aseveración anterior: los textos literarios de dramaturgia nacional, escritos en su mayoría por gente de teatro, nacen de la práctica escénica. Más que un punto de partida son un punto de llegada, más que el inicio de un proceso, son el resultado de un proceso. No engendran ellos el teatro. Por el contrario, son engendrados por el teatro. Ya hemos dicho muchas veces y no sobra repetirlo: el teatro es el espectáculo con todos sus lenguajes visuales y sonoros, uno de los cuales es el texto literario. De ese texto, si resiste al tiempo, nacerán otros espectáculos que engendrarán, probablemente otros textos.

“La práctica teatral del Nuevo Teatro:

Lo anterior no reza solo para el Nuevo Teatro Colombiano. Reza para todos los textos de todas las épocas y lugares. La semiótica teatral contemporánea se ha encargado de comprobarlo y podemos remitir a los interesados a los mejores textos de esa disciplina.

... “... Si tomamos como ejemplo la Comedia d’Il Arte (siglos XVI y XVII) vemos que con ella se produjo la más importante revolución teatral de Occidente. Los actores se tomaron el poder teatral, rompieron las normas establecidas por cierta preceptiva trasnochada sobre la acción, el tiempo y el espacio, se apropiaron de la dramaturgia, convirtiéndola, fundamentalmente, en un proceso de montaje y cambiaron, en toda Europa, el gusto del público, dando origen a los grandes textos isabelinos, a los de Lope, Molière y Goldoni, para solo mencionar los que mejor han resistido el paso del tiempo. La Comedia del Arte inventó una metodología empírica pero eficaz de producción colectiva del espectáculo que contrasta con las formas jerárquicas implantadas a principios de este siglo mediante las cuales se instituye la supremacía del texto literario – teatral sobre los otros lenguajes del espectáculo y la relegación de los actores a la mera y simple condición de intérpretes del texto a través de la concepción que del mismo ofrece el director.

La creación colectiva no es, pues, un invento nuestro ni una moda más o menos pasajera. Es la conquista del campo expropiado de la dramaturgia del actor y cuando hablamos de dramaturgia del actor, no hablamos de los casos esporádicos y específicos en que con mayor o menor eficacia el actor escribe el texto. Algo que debe quedar bien claro es que no se puede plantear la falsa dicotomía: teatro de creación colectiva – teatro de autor. La creación colectiva puede hacerse en un texto de Shakespeare o de Sófocles y su característica esencial es la creación del discurso del espectáculo, con todos los lenguajes que le son inherentes, mediante la participación organizada de **todos y cada uno** de los integrantes del grupo.

“La Dramaturgia:

Si nos ponemos de acuerdo en que el texto literario es uno de los lenguajes del espectáculo, si entendemos que estos lenguajes sonoros y visuales, pierden su especificidad, su carácter absoluto al combinarse entre ellos para estructurar otro texto: El texto del espectáculo, tendremos que llamar, con propiedad, **dramaturgia** a ese proceso de combinación que se produce en lo que llamamos montaje. De allí tendremos que deducir que existe una la dramaturgia del autor, una del director, una de los actores y así sucesivamente con cada uno de los lenguajes que conforman el espectáculo: Lenguaje verbal, lenguajes no verbales del actor, lenguaje pictórico, musical, objetual lumínico, etc.

El director es el encargado por excelencia de la imbricación de tales lenguajes, de la totalidad del discurso del espectáculo. Este, por supuesto, no es un simple trabajo de coordinador sino un trabajo creador. No existe combinación sin selección ni sustitución y ese terreno específico de la selección corresponde, no de manera exclusiva, pero sí de manera importante, a la dirección.

... “¿Qué significa este **modo de producción de sentido** para una dramaturgia nacional?

Significa que el actor no se limita a “hacer vivir el personaje” (que, en otra parte de modo estricto no “vive” porque no es una persona) sino que tiene que plantearse la significación de ese personaje y, por supuesto, de los otros y de las relaciones entre ellos en el espectáculo y tiene que plantearse – como cualquier artista, como el poeta, el narrador o el músico – la validez del espectáculo en un contexto dado. Es claro que esta validez no es absoluta ni menos inmanente. No es la validez de

un solo espectáculo de por sí. Depende de las relaciones del **grupo** con el público, del rol que el grupo se plantee a nivel estético-social, de la confrontación con otros espectáculos del grupo y del movimiento teatral, en otras palabras, de la conciencia que el grupo haya desarrollado acerca de la importancia de una dramaturgia nacional.

“El problema de fondo:

Me parece importante en este Encuentro Latinoamericano de Dramaturgia Nacional, justamente por su carácter heterogéneo, que reúne experiencias y trayectorias que, si bien están unidas en un propósito, son disímiles y, quizá, opuestas en sus formas de producción de espectáculos, destacar lo que nosotros consideramos el problema de fondo.

Los intentos de renovar la Función social del teatro en América Latina han sido muchos y muy variados como muchos y muy variados son los contextos histórico-sociales en los cuales han tenido y tienen lugar.

Personalmente he vivido algunos de ellos y valga citar el proceso del teatro independiente argentino en los años cincuenta y los movimientos brasileño y paraguayo de los cincuenta a los sesenta.

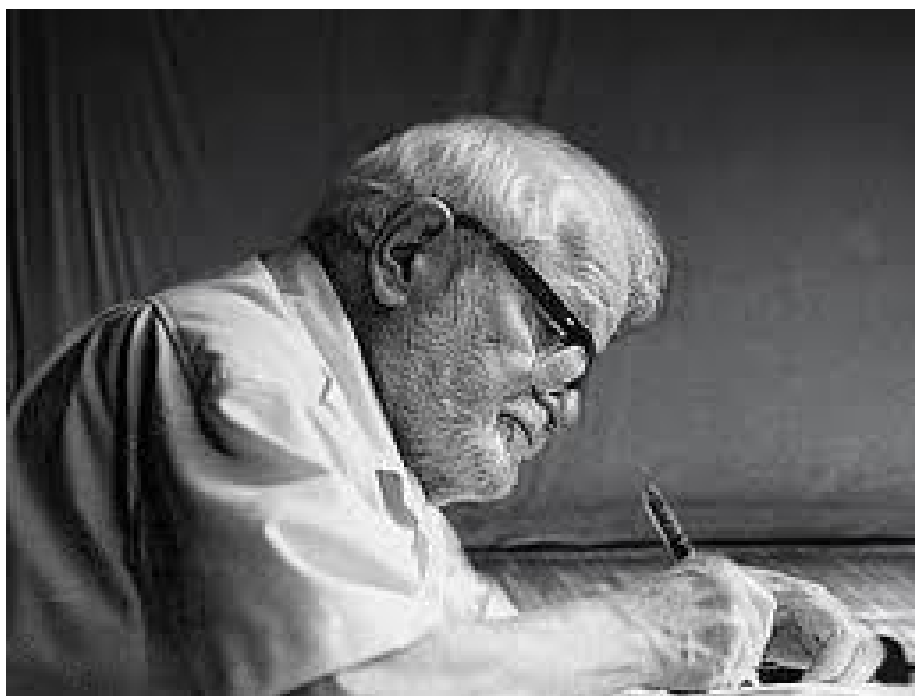
En general se renovaba, con tales intentos, la temática, pero el modo de producción (con excepción más o menos esporádicas) se dejaba intacto.

El problema de fondo de una dramaturgia nacional es, sin embargo, a nuestro parecer, el modo de producción de los espectáculos. En primer lugar, la defensa de **grupos** tan estables como sea posible y realmente independientes y autónomos.

En segundo lugar, el modo de funcionamiento interno de esos grupos. Un modo de funcionamiento que busque y metodice la plena participación de todos los integrantes en la producción.

Una dramaturgia nacional no es tarea de dramaturgos más o menos aislados. Ha sido siempre y sigue siendo tarea de un movimiento teatral consciente de su rol en un contexto histórico-social.”

**Los subrayados y en negrillas son del original del documento.*
Fotografías de Enrique Buenaventura: Bitácora Teatral.



DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Textos

La Marquesa de Yolombó

Adaptación para teatro

Por

Henry Díaz Vargas

De la novela de

Tomás Carasquilla

Medellín 2013

La obra adaptada en 2013 fue estrenada por el grupo Teatro Cañaveral de la Institución Educativa Eduardo Aguilar con la dirección general de la profesora y directora María Eugenia Álvarez y la dirección artística de Henry Díaz Vargas, en el Auditorio de la misma Institución Educativa de Yolombó en septiembre 6 del año 2014, con el siguiente reparto:

Por orden alfabético

Agudelo Castro Julián
Arango Gómez Edison
Borja Querubín Andrés
Cano Mejía Alejandro
Cataño Zapata Karla Cristina
Estrada Goez Esneider Abad
Echeverri Goez Esmeralda
Galvis Mesa Melissa
Gómez Cadavid Sebastián
Gómez Cardona Francisco Eladio
Gómez Sierra María Alejandra
Granda Zuleta Lorena
Henao Cárdenas Néider Joan
López Alzate Dionery
Martínez Gil Carolina
Muñetón Ochoa Sulman Yurley
Muñoz Bustamante Alejandro
Osorio Alzate Julián
Parodis Echavarría Alejandro
Patiño Cadavid Manuel

Pregonero, Vieira, Juan Pablo Oquendo
Esclavo, Don Jerónimo, Inspector
Sacerdote
Luciana, Transeúnte
Bárbara Caballero y Alzate ya mayor
El Ñurido, Transeúnte
María de la Luz
La Ñurida, Transeúnte
Fernando de Orellana, Joyero
Don Pedro
Antonina
Doña Rosalía
Esclavo, Guadalupe, Timoteo, Guamo
India Yalí, Transeúnte
Bárbara niña, Niña, Transeúnte
Liborita
Niño, Martín, Transeúnte
El taita Moreno
El negro Pacho, Transeúnte
La Negra Sacramento

Ficha Técnica

Dirección general:
Autor:
Adaptación y dirección artística:
Preparador de actores:
Preparador de voz escénica:
Diseño y realización de Vestuario y maquillaje:
Sonido y musicalización:
Coreografía:
Diseño y realización de:
Escenografía, Utilería, Luces:
Video:
Asesoría investigativa del proyecto de
Colegio Innovación de:
Agradecimientos sinceros a:

María Eugenia Álvarez
Don Tomás Carrasquilla
Henry Díaz Vargas
Wilson Zapata
Luis Alberto Chica
Martha Ofelia Piza
Raquel Gómez Cardona
Walter Gómez

Paulo Díaz Piza.
Javier Andrés Vicini Ruan:

Teresita Rivera Ceballos.
Gustavo Adolfo Londoño (Q.E.P.D.).

El texto teatral de la novela:

La novela, publicada en forma de libro en 1928, (en principio se publicó por entregas), tiene varios niveles de significación. Uno, narra la historia de Bárbara y otro donde mantiene la tensión moderna de una América Latina naciente e indefinida y otros de los personajes y su entorno, envueltos en relaciones con todas las formas de convivencia de nuestros pueblos enclaustrados en las montañas y en su tiempo de la colonia. La adaptación para teatro de una novela tan importante para la literatura latinoamericana, famosa, significativa como La marquesa de Yolombó, de don Tomás Carrasquilla, es un ejercicio interesante desde la concepción de la idea inicial. Por ello es importante poner en contexto al lector y al espectador acerca del proceso de escritura del texto teatral (adaptación), para su posterior puesta en escena.

Consideramos dos razones importantes: Una, el lenguaje narrativo y otra, muy diferente, el lenguaje dramático, tanto en lo verbal como en la estructura del relato. La novela es para ser leída e imaginada y el teatro se escribe para ser representado en imágenes artísticas que se expresan verbalmente y mediante la acción dramática, enmarcadas en efectos visuales y elementos sonoros. Un conjunto de lenguajes en armonía para formar una pieza estética, poética, artística y teatral. No literaria, aunque su componente lo contenga. Así mismo se tiene presente que la novela se puede leer en el tiempo que se desee y en el sitio donde el lector quiera, mientras que la pieza de teatro, puesta en escena, si bien no tiene un tiempo limitado ni definido si hay que tener en cuenta la duración apropiada de una pieza de teatro, que será vista en el escenario de un edificio adecuado para ello, por un determinado número de espectadores y más aún si se trata de un auditorio compuesto por espectadores que no han leído la novela, o sí, o de jóvenes estudiantes.

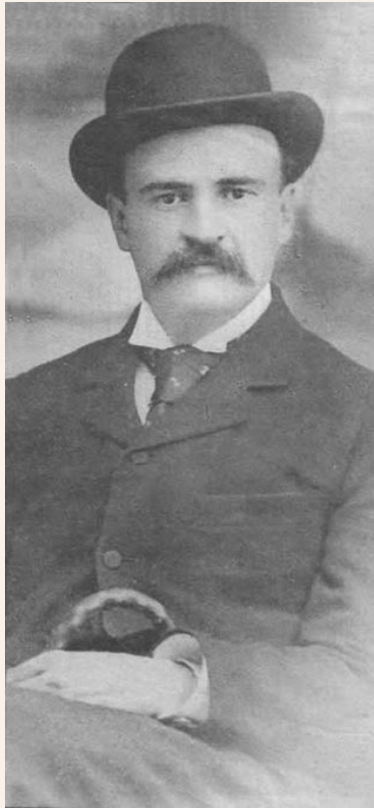
El teatro asume cualquier tema. Si la novela es el telescopio el teatro es el microscopio. Desde este nos podemos acercar a lo más íntimo del tema y en nuestro caso se trata de la vida de Bárbara Caballero y Alzate. Por lo que tomamos el primer nivel de significación de la novela que es propiamente la historia de Bárbara Caballero y Alzate. Y de esta vida lo más revelador posible, a nuestro real saber y entender. Se ha buscado mantener el carácter de la protagonista y sus allegados, la certeza y expresión del lenguaje del autor original y su línea de tiempo en el desarrollo de la historia.

Para ello es preciso conocer los dos lenguajes apropiados: el narrativo y el teatral. Incluso para la puesta en escena hay que tener consideraciones de buen calado escénico y bagaje literario. Por todo esto, el proceso de adaptación, que no de versión libre, ha sido bastante interesante tanto en la configuración dramática como en el aprendizaje al respecto y se puede ver en la calidad del producto, de la puesta en escena. En la cual aún se sigue y seguirá trabajando la adaptación. Producto de lo cual es la presente versión (Boletín de Puertas abiertas N°14) y poco intervenida en cuanto a la publicada en el libro "El Teatro en Yolombó, 30 años de historia". Se tuvo en cuenta la redundancia del texto con la acción dramática fundamentalmente.

Con la adaptación buscamos mantener la esencia de la novela en cuanto a su personaje protagonista. Con Bárbara Caballero y Alzate no solo se vislumbra la América latina naciente, vemos el rechazo de la mujer a los mitos opresores sobre la mujer de su época. Vemos la aparición de la liberación de la mujer de una manera moderna pues, aún sin renunciar a su condición de fortaleza y control de lo que giraba en torno a su vida, en su intimidad nunca negó la posibilidad de enamorarse, casarse y conocer los reyes de España.

Henry Díaz Vargas

Don Tomás Carrasquilla Naranjo



Santo Domingo, Antioquia:1858 - Medellín:1940.

Desde su natal Santo Domingo llegó enviado por sus padres a Medellín, a los trece o catorce años de edad. Inició estudios de derecho, pero la guerra civil obligó a cerrar las Universidades de Medellín. Gran lector, permanente observador de costumbres y comportamientos de las gentes que lo rodean. Se desempeñó como juez y columnista de varios periódicos de Medellín y Bogotá, pero su oficio constante fue el de escritor. Trabajó también en varias minas de donde tomaba el lenguaje, mitos y sus relatos así como de su propia familia, y cuanto "chisme" oía para recrear en los escritos. En sus obras plasmó la cultura de los pueblos en que vivía. Su escritura demostró que los hechos cotidianos podían novelarse, según se desprende de sus conversaciones en tertulias caseras y cafés de Medellín con intelectuales y artistas de su época. Así lo demostró con la apuesta que hizo para escribir La Marquesa... Dentro de sus textos más destacados se encuentran: La marquesa de Yolombó (novela de tiempos de la colonia), En la diestra de Dios Padre, frutos de mi tierra, Luterito, Salve Regina, El Zarco.

Henry Díaz Vargas:

Armenia, Quindío 1948. Dramaturgo, director de los montajes de Las Puertas Teatro, de la Academia de Teatro de Antioquia, actor, editor y director del Boletín de Puertas Abiertas. Su obra está compuesta por más de 50 textos en los que se encuentran varios guiones para cine. Sus obras han sido publicadas y puesta en escena por grupos del país y algunos del extranjero. Autor de textos teóricos, ponencias, artículos y conferencias sobre el teatro.

LA MARQUESA DE YOLOMBÓ

Personajes:

Bárbara Caballero y Alzate

Don Pedro Caballero

Don Vicente Moreno

María de la luz

Doña Rosalía

Don José María

Liborita

Antonina

Sacramento

Guadalupe

Martín

El Ñurido

La Ñurida

La india Yalí

Don jerónimo

Don Timoteo

Fernando de Orellana

Un par de curas.

Vieira

Indio Guamo

Juan Pablo Oquendo

Alifonso

Negros esclavos y libertos

Indios

Joyeros

Remigia

Gentes

– La marquesa

– Padre de Bárbara

– Cuñado de Bárbara

– Hermana de Bárbara

– Madre de Bárbara

(Taita Moreno)

– Amiga de la casa

– Sobrina de Bárbara

– Negra al servicio de Bárbara

– Negro marido de Sacramento

– Sobrino de Bárbara

(Rosendo Querubín)

(Naciancena)

Nueva granada. La acción se desarrolla en la mina, en las afueras y en la población de Yolombó.

Finales de la colonia.

PRÓLOGO

En la antesala del teatro para dar entrada al público a la sala: Redoble de tambores.

Pregonero: En estos tiempos de la colonia y en finales del siglo dieciocho por voluntad del dignísimo Alcalde Mayor, Regidor y Capitán a Guerra de esta villeja minera, de San Lorenzo de Yolombó, Don Pedro Caballero, oriundo de Aragón, Comandante General de las fuerzas de tierra y mar si hubiese y quien arribó nombrado de España tiempo ha, con el puesto comprado, a vosotros queridos Yolomberos informase que se da libertad así: Iniciar las representaciones teatrales cómicas y de drama de la historia de la vuestra su hija amada y celebración de las fiestas de San Juan como siempre se han hecho y estando enterado de los desórdenes y aprovechando que no hay caballos en Yolombó las carreras de San Juan, se sigan celebrando en Yolombó por simulacro y en calles fuera de aquí, allá en la calle del tigre. Las riñas de gallos tan sangrientas y enervantes del espíritu que terminen en sancochada si don Chepe, el mismísimo Taita Moreno, no se emborracha antes. En el estanco hay aguardiente gratis, se tirará a la jura los riales y se les dará a los músicos la paga que se merecen según comportamiento y su buen arte. Con tal objeto se pone, de nueve a diez, una mesa aquí a la puerta de la Alcaldía, con las mochilas de plata. Negro por negro, desfila y recibe su peseta. Ahí se sitúan también los otros magnates que quieran darla a todos esos bailarines que festejen.

A los comediantes y saltimbanquis se les llama a representaciones piadosas y edificantes sin contener escarnio ni afrenta alguna, ni vicios ni ladrocinios. Lo que hiciere remembranza debe ser hecho apuestamente y con gran devoción so pena de ser desterrados destas provincias del rey. Mucho respeto y pudor se les pide. No atentar contra las buenas costumbres deste paraje y mentar el temor a nuestro rey soberano y a Dios nuestro señor. Eso no se advierte y ¡que comiencen la representación y más luego, al transcurrir las mismas las festividades!

Redoble de tambores.

El público pasa a la sala.

Escena I

La mina. Bárbara de 16 años barequeando.

María de la Luz: (Voz off). ¡¿A dóndeeeeee?! ¡¿A la hideputa minaaaaaa?! ¡¿Y a quéééé?! ¡Tas loca Chatica! ¿Ayudales a qué?... ¿Y nuestra madre? ¿Me dejas sola? ¡Sos boba! ¡Tásss loca! ¿Te largas para una puta mina?... Mis pañuelos... Mi marido y mi papá, esos desvergonzaos, mantienen haciendo porquerías con las malditas negras... Madre se va a enfurecer... Mira que tiene sangre sevillana...

Antonina: (voz en off). Es que ningún macho se le arrima y por eso se metió a la mina... En cambio, a mí me buscan los de Río Negro y Marinilla.

María de la Luz: (Voz en off). ¡Esos negros como huelen de maluco ¡auchchchch!... ¡Busque marido que la preñe en vez de buscar problemas, boba!...

Taita Moreno: (Voz en off). Acuérdate de las aventuras mineras de Doña María del Pardo y sus tesoros recogidos en estas encañadas antioqueñas. Doña María del Pardo, con sus heroicas andanzas de aluvión en aluvión; Doña María, con sus ingentes tesoros, arrancados a los pedriscos ribereños...

Rosalía: (Voz en off). Cuélguese esto de su trisabuela, con Santa Justa y Santa Rufina con hilitos milagrosos de las túnicas de ambas. Y repita conmigo y siempre:

San Pablo: si Dios te hizo

Tan grande y tan milagroso,

Líbrame de las culebras

Y de animal ponzoñoso.

Las voces en susurro van quedando en el fondo de la memoria.

Llegan don pedro y don Vicente

Don Pedro: Mira, Chatica, por todos los servicios que nos has prestado. Ya calmaste las ganas. Te doy dos libritas y media de oro, el regalo por tus servicios en la mina que han sido los mejores de mi vida contigo. Y nosotros vamos para Yolombó... ¿Vamos?... ¿Y, entonces, qué le digo a tu madre?

Bárbara: Le agradezco a su Merced un regalo tan bonito; pero es a cuenta de gracia. Y miren, los negros me quieren. Yo trabajaría en cualquier cosa, con alma, vida y corazón, como cualquier hombre; pero bien sabe, su Merced, que a las blancas no nos enseñan nada de servir, porque las negras lo hacen todo.

Don Pedro: No seas tan creidita, mi Chata.

Don Vicente: Cuñada, ¿qué tal que supieras leer y escribir?

Bárbara: ¡Que leer ni que escribir! Eso se queda para los machos.

Don Pedro: ¡Pero, hijita, por Dios! Eso es una sublevación y un disparate, a una niña de tu clase no le conviene saber tanto.

Bárbara: Asina será, su Merced, pero mi madre sabe leer y escribir, y, sin embargo, su Merced se casó con ella.

Don Pedro: España es una cosa y esto es otra. A su Sacra Real Majestad no le gusta que sus súbditos, de estas Américas, sean muy sabidos y quiere que las mujeres de aquí sean muy inocentes y que vivan en el santo temor y amor de Dios. Pueden aprender cosas muy malas, en los libros. Si saben escribir, pueden cartearse con hombres malos, que están por perjudicarlas.

Silencio.

Bárbara: Es mejor callarme.

Don Pedro: Lo que sea échalo afuera, hijita.

Bárbara: Pues bueno: yo creo que al Rey nuestro Señor le levantan falsos testimonios. A su Majestad lo puso Dios Nuestro Señor en el trono, para que nos mande. Su Majestad no puede querer que las mujeres de aquí no sepan leer ni escribir.

Don Pedro: ¡Vive Dios, mi Chata, ¡estás tentada del Enemigo Malo!

Bárbara: ¿Qué quiere, su Merced? Estoy entrada en los diez y siete años...

Don Pedro: ¡Válgate Dios, Chata! ¿De suerte que quieres saberlo y hacerlo todo como los hombres?

Bárbara: Todo no, su Merced.

Don Vicente: Pero ¡si este es el destino de las mujeres, Cuñita!... Pues bueno: ya que estas tan encantada aquí, arriéndale la mina a mi compadre y te metes de minera.

Bárbara: Usted en cuatro meses me enseñó todo lo de la mina y yo me lo aprendí, ¡Ojalá esa boca dijera la verdad!

Don Vicente: La dice, Cuñita. ¡Pero eso sí! En estas minas desiertas, no tienes riesgo de pescar, ni tan siquiera un negro jetón, porque a todos los casamos en agüita.

Bárbara: Por eso no se afane, Cuña: Matrimonio y mortaja del cielo baja.

Don Pedro: Si como nació en Yolombó hubiera nacido en Salamanca, sería un pasmo de sabiduría; por lo mismo, peligra su fe y hasta su reputación si aprende a leer y a escribir. Bueno, ahí iremos pensando que hacemos con esta Chata, si es que no me la quitan muy pronto.

Bárbara: Gracias, su Merced, y por la quitada no tenga recelo, yo mantengo mi corazonada de que la casanga mía ha de ser muy difícil. Por ahí me salen y ¡maldito el caso que les hago! Si cuando ya esté bien quedada me da la embestidera, yo misma sabré curármela, aunque sea con azotes a cuero limpio, como receta Liborita. En ridículo nunca a Bárbara Caballero y Alzate.

Don Pedro: ¡Si de veras te dictara la soltería y nos acompañaras hasta la muerte, a tu madre y a mí!

Bárbara: Mi Dios lo sabrá, su Merced: no le quitemos el oficio.

LUCES

Escena II

El cepo. Bárbara de 24 años. Al Negro Pacho, carlanca al cuello le aplica emplastos en las heridas y en los golpes.

Vieira: Del cepo a Yolombó... Pa ´ser juzgado, Pacho Castellanos, ¡negro ladrón! Te jodiste del todo Pacho... Acordate que en Yolombó sí´an horcao a varios por robo dioro en vetas y aluviones.

Bárbara hace un gesto de "ya no más".

Pacho: Lo que gano no alcanza y la india y los hijos viven con hambre...

Vieira: ¡Cállate! ¡Asina le pagas a doña Bárbara! Desde hace ocho años la conoces, desde que vino una pollita... *(Silencio)*. Opuso resistencia, doña Bárbara.

Bárbara: No es grave. ¿Duele? *(Silencio)*. ¿Qué si duele?

El Negro Pacho asiente.

Barbara hace señas a Vieira de que salga.

Bárbara: Yo tengo un llusión de tomo y lomo, es muy elocuente y muy sabido y me lo sopla todo al oído... *(El negro pacho asiente sumiso y lloroso por la vergüenza)* ... Decime tu vida...

Pacho: Me casaron a los quince años, no tuve hijos y pude rescatarme con mi mujer pero ella se murió... Entonces me casé libremente con la india que si me ha dao seis hijos, muy chiquitos todavía... Y como es enjermosa no puede trabajar y...

Silencio.

Bárbara: Y ahora, ¿Cómo fue?

Pacho: De a poquitos... lo iba guardando en la boca... *(Pausa larga)* ... Lo tengo en el camino bajo unas piedras, más allá de la santa cruz de mayo que cuida la entrada de los espantos...

Bárbara: Bueno, Pacho: te regalo el oro, sea el que fuere, y te suelto, con tal que no vuelvas a tocar lo ajeno. Si en tu casa hay hambre, yo veré como se acaba.

Pacho: ¡Se lo juro a su Mercè, por lo que quiera! *(Clama, entre un sollozo)*.

Bárbara: No necesitas jurar. Prométemelo, y sé que me cumples... Te vas a ganar jornal triple y vas a trabajar en gancho con Guadalupe y Sacramento. ¡Vieira!... *(Entra el hombre)*. Desátelo, que Sacramento le de comida y le acabe las curaciones... Que prepare más emplastos que yo se los pongo y déjelo andar que ya hablé con él...

Vieira: *(Refunfuñando)*. Justicia suavizada por la caridad... Con razón la quieren y respetan tanto estos negros ajenos y propios...

Bárbara: Ya de rezongos... Y me desbarata este cepo. Aquí no se vuelve a castigar ni a golpiar a ninguno de mis negros. Los quiero disciplinados... Van a tener dos días libres por semana, buena alimentación, buen alojamiento, buena ropa y buenas medicinas. A la primera falta, amonestación; a la segunda, medio ayuno; a la tercera, pa´ venta, así sea a menos precio.

Vieira: Con razón don Pedro dice que en su hija tiene un talismán de carne y hueso. Día por día la

fortuna aumenta sus favores.

Bárbara: Así es. *(Sale. Regresa)*. ¿Y de quién depende la próspera fortuna?... Qué cosa más maluca y enredada...

Salen. Vieira sin entender y el Negro feliz.

Bárbara: ¡Muy bien hasta aquí! Pero ¿si la fortuna me vuelve la espalda? Y ¿a quién obedece la fortuna cuando da? ¿Sería a Dios o a los santos?... ¡Problema peliagudo y torturante!

LUCES

Escena III

Cuarto de Bárbara en la mina. Bárbara de 24 años.

Bárbara: *(Con un manojo de plumas. Las contempla. Allá, al frente está el monte. Lo observa. Piensa. Suspira. Se estremece. Para sí)*. Y pensar que ahí, en ese monte, viven Los Ilusiones, esos seres que nos revelan secretos feos y pecaminosos desde que nacemos... Antes somos buenos para esas cosas tan horrendas que nos enseñan **¡Cosa más rara sentir todo esto, por un monte endemoniado! Ahí** están El Patasola, La Madremonte, El Patetarro, El Bracamonte... ¡Y si fuera sólo eso!... Siento ganas de volar hasta él, lo mismo que un pájaro y meterme bien adentro. *(Sonríe erotizada. Se estremece)*. Embrujamientos o tentaciones del diablo tienen que ser estos antojos tan particulares... Y, viéndolo bien, todo lo que sale del monte es como embrujado. ¿y los micos? ... qué muecas tan... tan groseras parecen que se vuelven cristianos, o los cristianos se van a volver micos... ¡Mico cochino! *(No sabe si reírse o asustarse; piensa y se sonroja)*. **Válgame el Señor con estas tentaciones tan malas, a mí... Qué dirán mis padres si me ven en estas... Qué cosas tan sumamente malucas que hasta pecado serán...** *(Se detiene ante la imagen de su santa patrona, santa Bárbara, le reza en murmullos)*.

La devuelve a su sitio. Comienza a llover. Está erotizada.

Bárbara: ¡Sacramento! *(Entra Sacramento)*. Me parece que me ha colao causón del bravo.

Sacramento: ¡Mi Señora Santa Bárbara no lo ha de permitir! Pero, si le ha calao, yo se lo ahuyento, entualito. *(Le palpa la frente y la pulsa, hasta en la garganta del pie)*. Tanto como causón si no tiene; pero está con mucho fogaje. Tengo lista "la fleta de las cuatro virtudes" ... *(Saliendo)*. ... Que m'enseñó mi madrecita, la difunta María de la O. Es como con la mano. *(Regresa con Guadalupe quien trae la tina de baño. La deja donde Sacramento le señala y sale)*. Y vaya zafándose la ropa. *(Sale también)*.

Bárbara se desnuda se mete en la tina y espera pensativa.

Sacramento regresa con un barreño de agua hirviente, un estropajo y una tutumita de tarralí. Le chorrea con delicadeza extrema el agua en el cuerpo. El sobijo va espinazo arriba y espinazo abajo.

Sacramento: Ocho años ya ende que llegó y puso orden a este desgreño... Cómo ha rendido mi amita dioro... ¿Qué me quiere preguntar...?

Ambas sonríen cómplices.

Bárbara: Eso del Familiar y de Los Ayudaos.

Afuera la lluvia arrecia.

Sacramento: *(Se cerciora que no hay nadie)*. Pues vea: El Familiar es un muñequito, algo chirringo que uno carga y no deja que a uno le suceda cosa mala y que le salga muy bien todo lo que uno hace y en toito lo que emprenda. Agache le sobo la nuca... Guadalupe, ai onde lo ve tan acondutao era antes d'eso, el zambo más vagamundo, más alzo y más peliador. Precisadamente, en la cura de unas puñaladas que le metieron, fue qu'el y yo nos enchamicamos. Estire y pásame las piernas. Pero,

por fin, tope con Guadalupe, lo rescaté, nos casamos y mandamos levantar El Familiar, y ai nos ve.

Bárbara: ¿Y cómo es la levantada del Familiar?

Sacramento: Pues es que uno lo manda a hacer al que sepa levantalo y se lo paga. Comprao no sirve. Y no se le puede enseñar a nadie.

Silencio. Se escucha la lluvia afuera.

Sacramento: ¿En qué se quedó pensando?

Bárbara: En que es muy dificultoso conseguir el tal Familiar.

Sacramento: Pes eso, alsigun. Agora agua chorriada, pa'que se acabe de refrescar.

Le chorrea por el cuerpo agua fría.

Bárbara se levanta. Sacramento la seca y le pasa una bata larga.

Sacramento: Y arrecuestese bien tranquila, y vera qu'entualito se recobra. Esta fleta no falla. *(Sale con los chirimbolos).*

Bárbara esta inquieta y se detiene ante la imagen de su santa patrona. Pero no le reza.

Bárbara: Y, ahora esta se me hace rara, extraña. ¿Que sería esto? ¡Qué día...! Qué idiática que estoy. *(Se acerca a la imagen, la besa y le murmura).* Quítame esto, mi Santa Barbarita querida... *(Escucha en la puerta).* Siga...

Entra Sacramento y luego Guadalupe.

Guadalupe: ¡Hoy si pues, Amita! ¡Como que se lo saco toito! Ai vide a Pacho secándo el oro en el jogón, y nian podía mover la callana de puro rebosada.

Bárbara: Dos libras escasitas.

Sacramento: ¡Si Amita se resolviera! ¡Miren! Ni un grano les quedaba a estas playas.

Guadalupe: Don José María también...

Bárbara: Si, dicen todos que Don Chepe es muy acaudalao.

Guadalupe: ¿Acaudalao no más, Amita? Esta aporcao en oro. Ya ve como tiene a la negra Bonifacia y a la mulata Nativida. Los vestidos que sacaron el día de San Juan son como pala mesma reina. Hasta flores de oro tenían esas telas tan preciosas.

Sacramento: Y vos te pusites a vigialas.

Guadalupe: ¡Eh! ¿Yo pa'qu'iba a vigialas? ¡Vean esta boba! Pase p'sacá el agua...

Silencio. Ha escampado.

Guadalupe: Ayudao es Don José María y Don Vicente y los señores Castellanos y los señores Ceballos y toito el señorío prencipal. El amo Don Pedro, el padre de su Mercè, que manda a todos por nustr'amo el Rey y, después d'el, esos del comercio rial, que llaman los canarios, son los más Ayudaos de todos. Porque haberá de saber, su Mercé, que los señores de la España del Rey, nuestro Señor, vinieron Ayudaos dende allá. ¡Allá es la mata de l'ayuda! Por eso jue que repuntaron hasta estas cantumbas y acabaron con los indios; y, por eso, sacaron a los negros de los montes del África y les echaron la carlanca y los vendieron como a manadas de cuchinos. Por eso, los negros de agora, que no sean Ayudaos, como yo y esta, viven pu-ai cual más por debajiao. Y nos contaba el di junto Pulgarín que el Rey, nuestro Señor, es El Ayudao más grande de toito el mundo y que de ai pende que mande a más cristianos que otros reyes, que ai por esas tierras.

Bárbara: *(Admirada).* ¡Ave María, Guadalupe!

Sacramento: Es que su Mercecita no sabe entuavía lo qu'este taita tiene en esa chonta. Por eso fue que me enchamicó.

Guadalupe: ¡No salgas, agora, con esas! Te parecía un zambo muy cuadrao y por esto me dites quereme y me rescatares. ¡Eso fue todo! Si, Amita: esta vieja tan fea, me empendejó, ¡bien empendejao!

Bárbara: Menos para aprender.

Guadalupe: Antes de cargalo, yo no entendía cuasi y toito se me olvidaba; pero, apenas me lo colgué, me golví atencioso y eché a recordar.

Bárbara: De manera que Los Ayudaos se vuelven muy sabidos...

Silencio.

Sacramento: Voy a servir los frisoles...

Bárbara: Yo no quiero...

Sacramento: ¡Esu-es, Amita! Quédese aí, sin pasar bocao y atajando esas ganas. Yo se lo qu'es una gana de Familiar, bien pegada. En Zaragoza vive el Usebio, hijo del mágico Pulgarín. *(Sale)*.

Bárbara: *(Para sí)*. ¿Qué voy a hacer con estas dos serpientes del paraíso? ¡Dios mío, que hermoso es el saber! Su Majestad el Rey de España no puede desearle la ignorancia ni aun a esos judíos que habían crucificado a Nuestro Señor. Amita de oro, sigue el consejo del liberto: ¡Adelante! ¡Adelante! ¡Guadalupe!

Saca del baúl una bolsa de oro. Se la entrega a Guadalupe.

Bárbara: Andá donde el Eusebio en Zaragoza mañana mesmo de madrugón. *(El Negro sale)*. Y agora quién diablos va a dormir...

Juego de luces de paso del tiempo y llegada del encargo.

Bárbara desnuda en su cuarto cuelga en su pecho una taleguita diminuta, entre el relicario de santa Justa y santa Rufina, el rosario y los escapularios de las Mercedes y del Carmen. Una luz oblicua, extraña, de luna le ilumina la piel blanca del cuerpo

LUCES

Escena IV

Bárbara en su cuarto con sacramento.

Bárbara: Sacramento, no hago sino pensar en Liborita, se me ha venido a la memoria...

Sacramento: Esa es la adivinación, es l'ayuda Amita d'oro, ya l'está llegando la memoria del ayudao...

Bárbara: Arregla todo ya, a la carrera que nos vamos pa Yolombó. *(La negra sale)*. Las cosas y los tiempos cambian; ya soy Ayudada y de la ayuda debo aprovechar; soy libre, y alguna libertad debo gastarme. El oro fluye todos los días... Por más que sea una rebeldía a las órdenes del Rey, tan querido, tan santo, pero tan lejos y un desacato a la voluntad de mis padres, tan bondadosos, tengo que aprender esas brujerías supremas de la letra y los números... *(La negra regresa con ropas)* ¡Mañana nos madrugamos para Yolombó!

LUCES

Escena V

Casa de Bárbara. Marcos, le entrega cuatro abecedarios, muy gordos y claros, en el revés de naipes: dos de minúsculas y dos de mayúsculas, en tipo de molde y en tipo de manuscrito.

Liborita inicia la enseñanza y Bárbara el aprendizaje.

Bárbara: Aprender a leer es más difícil que montar una mina. Esto...

Liborita: Letras, Barbarita... Letras.

Bárbara: Estas letras son una cosa hacia arriba y otra cosa hacia abajo; esto es horrible de trabajoso. Tan solamente son fáciles de leer estas que se dicen ¿cómo se llaman?

Pasa el tiempo, cada descubrimiento, entendimiento, comprensión es una celebración.

Bárbara: ¡Esto es brujería, magia, fantástico!

Don pedro observa preocupado. El cura Romedales fisgonea, solo gestos de preocupación. Se dan por vencidos.

Antonina por su lado fisgonea todo.

Bárbara: (Para sí). ¿Quién lo iba a pensar? ... Los números son una simpleza. Tiene que haber sido el diablo en persona. ¡Eso no lo inventó la gente! ¿Y cómo harían las gentes para meterle el diente a ese enredo?

Bárbara aprende a leer.

Bárbara: (Lee). ... Las quales su sanctidad otorga a todos los fieles christianos... haze contra los infieles enemigos y perturbadores de nuestra sancta fee catholica... (Deja de leer). ¿Y no hay p'a leer más que las bulas, las amonestaciones, algún bando real y trozos de los evangelios, misales...?

Liborita señalando, con un puntero, por letra, la vida de santo Tomás de Villanueva.

El cura Romedales y Antonina fisgonean. Murmurando y chismoseando.

Bárbara: (Copia. Sola, moja que moja la pluma, mueca va, ladeo viene, ante las muestras nuevas. Señala que señala, pasando y repasando, palabra por palabra, no cesa hasta que saca en limpio. Lee en voz alta, muy despacio). "El temor de Dios es el principio de la sabiduría". ¿Temor? ¿Y por qué? Yo no siento eso: amor bastante, confianza mucha. ¿Pero temor...? Yo no puedo tenerle miedo a Dios. ¡Cómo! No copio eso, escribir una cosa es tal vez contraer un compromiso y yo no puedo cumplir este. Esta sí: "Da mucho, si tienes mucho; poco, si tienes poco, porque la limosna rescata los pecados". Todo mi corazón quiero ponerlo aquí. Me quedó parejito y claro. (Sigue copiando).

Entran dos niños a aprender a leer y a escribir. Bárbara les enseña con Liborita.

Voces por toda la región.

Voz: ¡Hay escuela en Yolombó!

El eco: Escuela en Yolombó... Cuela en Yolombó... en Yolombó... Yolombó... Bó... Bó...

Voz: Yeso que's... Yeso que'sss... Que'sss... Qué'ssss... Sssss...

Otro eco: Yeso que's... Yeso que'sss... Que'sss... Qué'ssss... Sssss...

Voz: ¡Doña Bárbara Caballero enseña a leer y escribir!... enseña a leer y escribir... leer y escribir... bir... bir...

Eco: ¡Bárbara Caballero enseña a leer y escribir!... enseña a leer y escribir... leer y escribir... bir... bir...

Otro eco: ... enseña a leer y escribir!... leer y escribir... escribir... bir... bir...

Voz: Virgen Santísima, Dios nos guarde...

Eco: Santísima, Dios nos guarde...

Otro eco: Guarde... de... de...

Voz: ¡Eso es brujería!...

Eco: ... es brujería!... es brujería... Brujería... ría... ría...

Otro eco: ... Brujería... ría... ría...

A don Pedro se le saltan las lágrimas.

Bárbara: Agora, si es tiempo de conocer y preparate Liborita que nos vamos con mi hermana María de la Luz a Antioquia, a Santa fe de Antioquia...

Antonina sale farfullando insultos y vomitando y María de la Luz bosteza. El cura Lugo hace una mueca boba; el cura Romedales está preocupado.

Don pedro los llama aparte.

Don Pedro: Quiero encarecerles que no vayan a echar prédica y a gruñir, por ahí, contra la escuela ni en contra de Bárbara.

Padre Lugo: ¿Yo acaso lo he pensado?

Padre Romerales: Me alegro que nos avise porque ya estaba medio orejón. Y en solo diez meses mire todo lo que armó. Pero escuela, del tiro, asina para tantos, tal vez no le agrada a su Majestad.

Don Pedro: Su Majestad no quiere sabios aquí; pero tanta ignorancia, tampoco. Hay que decir como el compadre Timoteo: "Mandemos como queramos que Dios lo perdona todo y el Rey no sabe nada". Y véanla ahí, mañana va para la mina cargada de libros, tinta, papel y gansos p'a las plumas de escribir. Qué va a molestar a su majestad... Ya se imaginan cómo va a alborotar esa poca blanquería y toda esa negramenta... Cómo irá a ser eso en Santa Fe de Antioquia.

Padre Romerales: Me prometió evangelizar ahora que sabe leer y escribir

LUCES

Escena VI

La mina. Sacramento y Bárbara de 29 años vestida con todo el esplendor. Sonidos de naturaleza.

Bárbara: *(Para sí).* No solo de oro vive el hombre. Si yo tuviera la seguridad de quedarme en Yolombó, le enseñaría a estos hombres inútiles y rutineros, lo que es trabajo y ganancia; sembrar leguas de caña, poner más de veinte trapiches, echar rozas y más rozas, criar miles de marranos, para abastecer a esas minas de Remedios y no dejar que esos arribeños patimorados se lleven toda la plata de estos lados, con sus víveres rancios y sus porquerías. *(Silencio).* ¿Moriré sin ir a España, sin conocer a su Majestad? ¿Tanta así será mi desgracia? Tengo arrestos suficientes para atravesar, sola, mar y tierra, enfrentar todos los peligros y volar por el mundo, como el hombre más resuelto... Pero una mujer sin quien le maneje los intereses ni la haga respetar ¿qué papel podría hacer fuera de su tierra, por esas tan lejanas y remotas? ¿Y en mi casa quien puede acompañarme? ¿Quién puede velar por mis haberes, en mi ausencia? Mi padre no está para andanzas, y esta tierra lo arraiga; mis hermanos, con obligaciones, mentecatos y montunos, están más para esconderlos que para mostrarlos. Y pensar en mí media naranja, a estas horas, es casi una insensatez: veintinueve años no son moco de pava. Y ya me he colado a los treinta. Mis sobrinas, mis hermanas, menores que yo, casi todas se han casado y son madres. Si alguno cae sería un milagro. No me pesa mi cara fea, siempre lo he dicho, ni envidia, tampoco, el rostro de la beldad más celebrada. Pues no, carajo: Bárbara Caballero y Alzate se arma

con un español de verdad o visto santos: bien casada o bien quedada. No hay término medio. Mientras tanto llevar una temporada a Santa Fe de Antioquia a la gorda de mi hermana María de la Luz para ver si bota ese grasero... Y a conocer, ¡qué diantres!...

Sacramento: *(Para sí).* La negrería se desvanece de la dicha. Brilla el aseo, lujo del pobre. Ser bondadosa riendo no es mal vivir. Como no se peina pa ningún galán, se peina pa su negrería. ¡Faltaría más que sus esclavos la vean de cualquier facha! El zapato y la media, antes que todo y en cualquier parte y como sea: por eso se saca el señorío de una dama. Este pie, pulido y bonito. Aí ta, la hembra de raza. Pero... sabrá Dios pa'que destino la tiene. Oro el que quiera. Las cosas tan contradictorias de la vida; ella, la más noble, la más sabia, la más rica de Yolombó, la más garbosa y tonable, si no la más bella. Si amita, la más bella. ¿Está destinada a vivir aquí, sola y lóbrega toda su vida, entre sus pobres negros? Las fiebres, de las minas, la'an desmejorao y avejancao. Y, tiene deslustradas las colores de la cara, La Negra Narcisa le arrebola las mejillas con unos pases de papelillo y la blanquea con "Pasta de la reina". ¡Negra más recursada y más artista! La amita esta quedada: vieja y todo, no puede conformarse con cualquier ordinario cinchado destos de por acá. ¡Ni riesgo! Hartos desdeñó de jovencita, pa salir, a las diez últimas, con estas calamidaes tan risibles ... *(A Bárbara)* Y ¿a su Mercè l'esta amagando la congoja? Ai la veo medio aburridona.

Bárbara: Es parecer tuyo. Estoy pensando lo del viaje a Santa Fe de Antioquia con mi hermana María de la Luz...

LUCES

Escena VII

La plaza de Yolombó. La mañana.

Suenan las chillonas y desvencijadas campanitas de la iglesia.

Cohetes y pitos, tamboriles y guaches anuncian la llegada, el regreso de Bárbara y su comitiva de Santa fe de Antioquia.

El Ñurido: ¡Hiji! ¡Fiestas reales en Yolombó! ¡Asómese, Antoninita! Llegaron los ricos del paseo a Antioquia.

Antonina: ¡Ah solterona pa más ridícula! Barbota ésta, midiendo puño. ¡Ah malaya una escopeta para bajarte de un tiro!

La Ñurida: Y miren lo decorativa y empingorotada... Izque voliendo abanico jajajaja...

Antonina: Y cuando se fue pa Antioquia no tenía tan siquiera una mecha de esas, esa es mucha caranga resucitada. Y pa sacale plata le deben haber dicho: vea mi niña, con ese cuerpo y ese andao y esos vestidos tan ricos... mejor dicho...

El Ñurido: ¡Pero fíjese en el lujo! Montando en ese alazán tan gallardo. Y vean esos esclavos tan bien vestidos, cómo la bajan del caballo. Eso sí es esclavitu...

Antonina: ¡Sí! ¡Con lo que no es suyo! Parece una guacamaya, la maldita. Cómo vendrá hablando de fino. ¡Figúrense la maestra! Pero véanle los embelecós. Ésta si es la uñona más descarada: ya puso de escudero a ese pendejete de Martín montado en un cuartajo. Y vean a mi mamá tan gorda como la marrana preñada, caminando...o...

La Ñurida: Ya su lado la parihuela, pobres negros que la cargan.

El Ñurido: Quesa María de la Luz camine si es brujería...

Entra el cortejo precedido por Martín, entre su cuadro de negros, al detonar de los cohetes, al son de los instrumentos, entra triunfante doña Bárbara, fiel y los diez comisarios ordenadores la enfilan, en calle.Toda gente la acompaña en romería celebrante.

En su casa la esperan toda la familia y trabajadores. Saca los puñados de reales, los riega por encima

de las cabezas, y las gentes se dan trescaídas.

La Negra: ¡Viva doña Bárbara!

Todos: ¡Viva!!!

Don Pedro: Tres meses de descanso en Antioquia si te ha dado tiempo a reflexionar, ¿hija?

Bárbara: Sí. ¿Está el concejo reunido, su merced?

Don Pedro: Si, están esperando que descanses.

Bárbara: Hay mucho por hacer, que este pueblo está muy feo, muy estrecho y muy escueto... las iglesias muy abandonadas y un pueblo sin caminos buenos es pantano... Mejor dicho, su merced, en esta comitiva que traigo de Antioquia, viene maestro de canto eclesiástico, para poner coro. Traigo maestro de música, con los instrumentos y todo, porque vamos a armar banda. Ahí vienen un pintor y un dorador para retocar los altares y las paredes de Santa Bárbara. Y traje un montón de arbustos y frutales prendidos porque voy a plantar una arboleda. Pero primero lo primero y lo primero es la jura real. ¿Está todo listo?

Don Pedro: Todo listo para jurar al Rey.

Bárbara: Madre, las palabras del poeta Moratín al Rey, a la Reina y al Príncipe Fernandito. Ahí las tengo bien guardadas para aprenderlas y decirlas.

Rosalía: Si, hija.

Bárbara: ¡Criaturita más adorable el Princesito! Es idéntico al Niño Jesús ¡Idéntico! ¡Como irá a ser de asombroso cuando mande! Pero el Princesito no se queda sin su buen regalo. Hasta en sueños lo he visto.

LUCES

Escena VIII

Un después. La plaza. Todo Yolombó en ramas y colgajos de trapo. La iglesia de santa Bárbara recién pintada. El tablado, tendido de bayeta roja y amarilla, con flores y follaje,

La banda retumba; los voladores estallan. Todo el pueblo bien vestido.

Suben al tablado todo el ayuntamiento, reforzado por todos los notables. Bárbara también sube, papel en mano; y Martín con la bandera. Dignatario por dignatario la saludan reverentes.

Una genuflexión al pabellón de su España querida.

Don Pedro: *(levanta la vara autoritaria, hace seña a la banda. Silencio. Se descubre).* ¡Quítense todos el sombrero que va a principiar el reconocimiento y la jura. ¡Hagan silencio, que esto es un acto muy serio! *(Pausa, toma un papel en la mano izquierda, pone la derecha sobre un libro abierto, tose y lee):* "Ante el misterio de la Santísima Trinidad, ante Nuestro Señor Jesucristo, María Santísima, los Santos Apóstoles, especialmente Santiago, y demás santos del cielo; ante los otros reyes cristianos y demás hombres del mundo, puesta la mano sobre los Santos Evangelios, juro obediencia y vasallaje a nuestra Sacra, Real Majestad, señor Don Carlos IV, actual Rey de España, de estas Indias y de los países y colonias, comprendidos en sus dominios... De la misma manera reconozco y juro a su augusto hijo, el Príncipe de Asturias, Don Fernando, que será el VII Rey de este nombre, como a legitimo sucesor de la corona de España." *(Mira el auditorio. Silencio total).* Como primera autoridad de esta Villa, reconozco y juro, también, en nombre de sus habitantes y súbditos que no lo hagan personalmente.

Bárbara lee y jura la última.

Don Pedro: Si hay alg'otro blanco que sepa leer y escribir puede venir a reconocer y jurar al Rey y al Príncipe y firmar esta diligencia". (*Nadie se mueve*). Se van a leer, ahora, unos versos a su Majestad el difunto Carlos III, a los Reyes actuales y al Príncipe, que hemos jurado. Son compuestos por un hombre muy grande de España, De nombre Moratín. Pongan mucha atención, que es una cosa muy buena.

Martin, baja de la silla, avanza con el pabellón adelante de la mesa, doña Bárbara se cuadra. Desenrolla el papel. Mira al público. Mira al cielo.

Bárbara: (*Lee*). A la muerte de Carlos tercero y advenimiento de Carlos cuarto al trono.

Robó con dura mano

La parca el alto honor del patrio suelo,

Y su espacio llenó de asombro y pena;

Y al golpe absorta, procurando en vano

A su aflicción consuelo,

La madre España con la faz llorosa,

Pálida y triste, la región serena

Y el mar turbó con lúgubre gemido

De el África arenosa

Al cántabro feroz nunca vencido...

Nadie entiende. La escuchan sobrecogidos. Al terminar se siente el rebullicio espontaneo del entusiasmo, no el palmoteo que se contagia, porque la gente ignora ese modo de aplaudir.

Don Pedro: ¡Viva Carlos cuarto!

Todos: ¡Viva Fernando séptimo!

Taita Moreno: ¡Viva Bárbara Caballero!

Todos: ¡Viva!

Taita Moreno: ¡Música! ¡Música!

Las firmas del acta. En la tarima Bárbara y Martín han sacado mochilones de menuda y tiran de lado y lado a la jura. El Taita Moreno saca el bolsico, don Pedro y don Vicente siguen con las suyas y arrojan dineros porque les toca.

Don Pedro: ¡Todo por la chata y el príncipe Fernando que se ha inventado la Bárbara Caballero de mi hija!

Todos: ¡Viva el Rey Carlos cuarto, viva el Príncipe Fernando, viva Doña Bárbara!

El Taita Moreno apenas firma coge la bandera de España y arma procesión gritando vivas al rey, al príncipe y a Bárbara Caballero.

La procesión regresa más alborotada entre músicas y pólvora.

Suenan las campanas de la iglesia. Todo queda quieto y en silencio como si una voz hubiera mandado a callar. Todos miran hacia lo alto de la torre de la iglesia. Bárbara disfruta del estupor de la gente.

Bárbara: ¡Esas son las nuevas campanas de bronce que le puse a la iglesia! (*Silencio y murmullo de admiración*). A las tres es el tedeum con música y coros dirigidos por los maestros traídos de Antioquia y de Marinilla y de Rionegro, coros nuevos algo que jamás han oído cantado. Vamos a ver la iglesia pintada por dentro también, los santos con vestidos nuevos y los altares bañados en oro.

Taita Moreno: Hasta los curas estrenan sotana. ¡Viva doña Bárbara Caballero y Alzate!

Todos: ¡¡¡Viva!!! ¡Viva el Rey Carlos cuarto, viva el Príncipe Fernando, viva Doña Bárbara!

Don Pedro: Por la noche hay licor libre, de seis a siete.

Todos: ¡Viva doña Bárbara Caballero y Alzate!

Don Pedro: A los que no van al estanco se lo llevan a donde estén;

Todos: ¡Viva doña Bárbara Caballero y Alzate!

Bárbara: Esta noche hay refresco bailable en mi casa para que vean nuevas danzas y canciones que aprendimos en Antioquia.

Todos: ¡Viva doña Bárbara Caballero y Alzate!

Bárbara: Agora vean el papel escrito, el acta y el relato que se manda a Santa Fe y a España, al real Concejo de Indias con el oficio del caso diciendo la jura que hacemos. *(Don Jerónimo muestra el documento. Silencio y murmullo de admiración. Barbara muestra una toalla bordada)*. Esta belleza es para que el Rey-Niño Fernandito se seque las manitos... *(Silencio y murmullo de admiración)*. Y vean, *(Los joyeros le entregan al aguamanil y la olleta de oro)* ¡El regalo para el Princesito Fernandito que nos va a gobernar! *(Silencio y murmullo de admiración)*. ¡Y que se sepa en Antioquia, Remedios, Segovia, Rionegro y Marinilla, en todo el mundo, que en Yolombó no somos amarretas!

Ovación total. Músicas y danzas.

Antonina: Las cosas mejores siempre tienen su lado malo: solterona tiene que morir, porque ¿de dónde gallo pa echale?

La Ñurida: Siempre es mejor, para las mujeres el ser bobas y casasen con cualquiera que salga.

Suenan las campanas de nuevo llamando a la misa.

LUCES

Escena IX

Calle frente al rancho de los Ñuridos. El mismo día de la jura.

Antonina: Si ven pes, la ladrona me invitó al refresco desta noche y al paseo de mañana porque no está mi marido. ¡Váyase al cuerno con sus convites!

El Ñurido: Le aseguro una cosa, Antoninita, si esa leyenda ha sido en Santiago de Rionegro la bajan a piedra.

Antonina: Y ¿se iba a quedar ella sin hacernos el papel de que sabe leer?

El Ñurido: Pero si lee muy bonito, valga la verdad, y tiene muy buena prenuncia. Y ¿si es cierto que don Pedro y Doña Bárbara son Ayudaos?

Antonina: ¡Demás de Ayudaos! Lo mismo que Taita Moreno y los Castellanos y los Montoyas y todos los ricos de aquí.

El Ñurido: ¿Usted cree, por un momento, vecina, que yo le tengo envidia a estos ricos Ayudaos de aquí? ¡Ni un pite! De envidiar, sería a los de Rionegro. Esos si son ricos, que han conseguido, sin robar y sin brujería de ninguna laya; Usted sabe, vecina, que en España y aquí en Cartagena al que cogen en brujería lo queman vivo, hasta que se vuelva chicharrón. Por eso, Antoninita, deje que su marido Cancio pase trabajos, sin ayuda mala. ¡Ai está mi Dios!

Entra la india Yalí.

La Ñurida: ¿Y estaba muy bonita la Niña Bárbara?

La India Yalí: María Madre. ¿Por qué no van a asomarse un ratito? Ella debe estar bailando, entuavía.

La Ñurida: Pero ¡cómo estará de jedionda, con esas fuentes, que izque no hay quien se las aguante!

Antonina: ¿Qué es lo que dice, La Ñurida? Hágame el favor de repetir, porque no le entiendo.

La Ñurida: ¡Eh, Antoninita! ¡Se viene a hacer de las nuevas, usted, ¡que no les tapa nada! ¡Y no dizque carga agua en la boca! ¡Ju! ¡Ju!

Antonina: Pues, si no me lo explica, no sé lo que quiere decir.

La Ñurida: ¡Valiente novedad! Todo el mundo sabe, en Yolombó, que la negra Sacramento le abrió a Bárbara una fuente en cada pierna; y que aquí, tienen fuente María de la Luz, si, su mamá, Rosalía y cuasi todas las principales, porque en ese clima, tan enfermo, es como pueden vivir alentadas, porque por ahí supuran los malos humores y la materia corrompida.

Antonina: *(Se lanza contra La Ñurida. La agarra del pelo y le da trompadas).* ¡La materia corrompida la tendrás vos y toda tu ralea, zamba atrevida y lengüilarga! *(Queda ahí tirada la vieja).* ¡Es pa' que aprendas a respetar las señoras, mugrosa tolerada!

La India Yalí: *(gritando calle arriba).* ¡Socorro! ¡Socorro! Socorro, que están matando a mi seña Naciencia.

El Ñurido trata de levantar su mujer.

El Ñurido: ¡Viene a maltratar a mi señora, porque la ve delgadita! ¡Barajo con las matronas yolombras! ¡Ésta dizque es la nobleza de aquí! ¡Hasta cuchilleras serán todas estas!

Antonina: ¡Callá la boca vos Ñurido porque también chupas conmigo! Vos sos un sinvergüenza, fundilliroto, que no ganás ni con que comprar unos calzones. No te has muerto de hambre porque esta zamba te mantiene.

Antonina se planta frente a su casa y se insulta de acera a acera delante de la gente que llega.

Antonina: ¡Esto es lo que uno saca de hablarle a la gentuza!

El Ñurido: ¡La trató de lengüilarga y ella habla hasta de los abuelos!

Antonina: ¡Vos también hablarías de los tuyos, si los tuvieras, zambo bastardo! ¡Ni vos sabes quién es tu taita, caratejo asqueroso! Te parece que no sabemos que sos hijo de Ña Cuncia Querubín, la vieja más vagamunda del tal Rionegro.

El Ñurido: ¡Del tal Rionegro! ¡Ja! ¡Ja! Ya se quisieran un pedacito pa oír misa, los que viven en este mugrero. ¡Por mal de mis pecados vine yo a dar a esta maldita bodega!

Él que dice y la gritería se arma y la piedra le llueve y los Ñuridos se meten a la casa.

La Gente: ¡Los vamos a acabar a palo! ¡Lárguense a jeder a otros lares! ¡Los vamos sacar a palos!!!

Llegan don Pedro, don Vicente, que no pueden creer que Antoninita esté en la revuelta, y tres horqueteros.

Don Pedro: ¡Silencio he mandado! Despeje Fiel, hasta la esquina.

Don Vicente: *(A Antonina).* ¡Hija, por Dios! ¡No me hagas desesperar! ¡Entrate!

Don Pedro: Si, Antonina. Te lo mando como autoridad. Obedece.

Antonina se entra.

Don Pedro: Haga salir a la señora maltratada, para reconocerla.

El Ñurido: No merece la pena, señor alcalde.

Don Pedro: Hágale salir, le digo.

El hombre trae la mujer. Sale temblando. La examinan detenidamente.

Don Pedro: Oigan, pues, lo que voy a decirles: a ustedes se les ha acogido aquí muy bien; pero no han querido o no han sabido corresponder. Si me quieren acusar, les doy permiso, desde ahora mismo. Ahí están, para oírlos, el Gobernador de la Provincia, el Virrey o su Majestad. Si nos quieren acusar a varios de aquí, por brujería y pactos con el diablo, ahí está la Santa Inquisición, en Cartagena de Indias. En cuanto a la riña, entre ustedes y mi nieta, oigan mi sentencia: ella o su marido o su padre pagarán, inmediatamente, una multa de cien patacones. Mañana, de siete a ocho, me hacen el favor de esperarme, porque tengo que tratar con ustedes un asunto, no como Justicia Mayor, sino como particular. Vayan preparando sus cosas y aliste precio que yo sé quién le compra su casa. Siento mucho todo lo sucedido y ... Buenas noches.

LUCES

Escena X

La alcaldía.

Bárbara: Pero de qué ha servido tanta expectativa de meses y más meses. Nadie da razón. *(Silencio)*. Y rece que rece para que esos piratas moros y esos ingleses herejes, no asalten el barco de su Majestad. ¡En manos de Dios está todo! ¡No haber pedido que me enviaran algoito del Príncipe! Cualquier cosa.

Liborita: Barbarita oiga de nuevo...

Bárbara: Lo he leído miles de veces. Eso ya es historia.

Don Pedro: Vean lo que llegó de España.

Bárbara: Otra bula de la guerra.

Liborita: Una petición de mano.

Don Pedro: ¡Una real cédula del Rey, fechada en Aranjuez!

Entrega a Bárbara un pergamino.

Bárbara: *(Lee)* ¿Y esto con qué se come? *(Y se lo pasa a Liborita)*.

Don Pedro: Su Majestad Carlos cuarto, te ha premiado por tanto amor y fidelidad.

Liborita: Por lo cual le concede el título de Marquesa de Yolombó.

Bárbara: ¿Marquesa de Yolombó? Explíquenme ahora bien patente cuáles son las obligaciones de una marquesa.

Don Pedro: Pues, para decirles la verdad, yo no sé.

Llegan don Jerónimo, Timoteo, el Taita Moreno, Liborita, doña Rosalía. Traen a María de la Luz.

Antonina merodea.

Jerónimo: Si, Marquesa: vuestra Excelencia merece el premio.

Bárbara: ¡No me diga, todavía, asina, Don Jerónimo, ¡porque me avergüenzo!

Doña Rosalía: ¿Cómo y cuándo ha de ser la toma y posesión del Marquesado?

Taita Moreno: (Chocho, rimbombante y aparatoso). Como la Marquesa es toda una lumbrera y autoridad espiritual y que a la muerte de este alcalde monterilla, ha de dirigir todo el trapiche gubernativo del distrito, porque la marquesa lleva corona y el alcalde vara, con todo en eso la posesión ha de ser con reconocimiento y jura individual y colectiva. (Muestra índice y pulgar en cruz, y gritando): "Reconozco y juro a Doña Bárbara Caballero y Alzate como Marquesa de Yolombó". Negros, zambos, indios le doblan la rodilla...

María de la Luz: (Mordiendo pañuelos de seda). ¡Maravilloso!!! ¡Y podemos jugar tute rial ansina todos agora sí, hasta que amanezca!!!

Don Pedro: Bastan el simple reconocimiento y el acto oficial.

María de la Luz: ¡Aaahhhh! Valiente gracia las bobadas de la tonta de Bárbara, ¿si el tal marquesado no es pa bailar, jugar y vivir en bureos y francachelas pa' que diablos sirve eso?

Don Pedro furioso sale. Luz devora pañuelos. Marcos entrega el cuadro con el documento puesto bajo el vidrio y encima de la lámina de la virgen.

Liborita: (Rezando) ...Que, a Barbarita, la Marquesa, le venga pronto un Marquésón. (Salen).

Entra Sacramento con una bebida. Bárbara hace cara de reproche.

Sacramento: Ya lo va a ver. Dinese escuchame. Cuando su Majestad, el Rey entual, l'envio papel de Marquesa, es porque le v'a enviar el Marqueso, mas hoy, más mañana.

Bárbara: Ahí vamos comiendo y tanteando. Organiza con Marquitos lo de los libros de la finca y vamos pala casa por favor que necesito estudiar mucho.

Salen.

Aparece de nuevo Antonina.

Antonina: Ustedes también están creyendo en el tal título de Marquesa. ¡No sean inocentes! Eso lo ha escrito el viejo Jerónimo, por sacarle plata a esa boba. Le ha hecho creer que vino desde España. Es que ustedes no saben cómo es ese viejo de fregao y de falsario. ¿Taita Caballero? Por la Chata, jura hasta en falso. Y venido a ver el tal marco: un mugre que tenía la vieja Rosalía, por ahí botado. ¿Que el sello de su Majestad no pueden fingirlo? ¡No le digo! ¡Ustedes están todavía por conquistar! ¿Le daba mucho trabajo al viejo Jerónimo untale la mano a algún mandón de España, de esos que viven con su Majestad, para que le mandara un papel con ese sello? O ¿no podían tenerlo aquí pa algún escrito o mandato? Por la plata baila el perro, mis queridas. Y, a esa boba, le sacan el oro, por arrobos todos los adulantes. Ya ven: con las retajilas que le escribió el viejo, dizque para contarles al Rey y a la Reina, todos los papeles que ella hizo en la tal jura, le sacó un rigor de castellanos. Y ¿ustedes creen que el viejo envió eso a España? ¡Al fogón lo echaría! Pero el lavamanos y el paño sí los enviaron. Eso se dice. Si acaso lo han recibido ¡como habrán hecho de chacota la Reina y sus damas, con el dichoso regalo! ¡Demás que se han reído!... Porque, acá entre nos, esos trastes le quedaron muy chontales. El paño, tan ponderado por Justa, es de lo más chambón y montañero. Teodosia y Luciana se lo hubieran labrado, mil veces mejor, y con labor más bien ideada. Yo mesma, que no se ensartar una aguja, se lo labro mejor, con una pata. Pero persuádanse que el tal regalo no ha ido a España. ¿Que no pueden? Pero ustedes ¿dónde viven? Todos los chapetones, que mandan aquí y en otras colonias, hacen cuanta trampa y picardía les da su gana. Ellos no están sino por meter la uña y embolsicarse el oro. ¡Qué va a saber el Rey! Algunos dicen que no es porque no crean en el Marquesado, sino porque debe darle bochornito el ser Marquesa, asina tan quedada y tan sin esperanza. ¡También es por eso! Culeca sin gallo no hace más que enguerrar. Y ¡chito! porque nos confinan como a los Ñuridos. Esto es si no nos dan una pela, en media plaza. No crean que me escapo, aunque sea nieta del viejo Caballero y de Taita Moreno.

LUCES

Escena XI

Casa de la marquesa. Mañana. El salón lleno de gente. Los altos dignatarios y el padre Lugo. María de la Luz en su sitio jugando solitario. La banda toca. Afuera la pólvora estalla.

En la mesa, papeles, escribanía, los santos evangelios, y, sobre un cojín colorado, la corona de ocho picos de oro y pedrería. Guardan la puerta del aposento dos negros enormes. Llevan media y zapato, y lanzas puestas a plomo.

Don Pedro se levanta.

Don Pedro: Primeramente y a nombre de la Marquesa de Yolombó quiero expresar los sinceros agradecimientos por la tanta cantidad de tributos que le han llegado a esta casa y al marquesado en su honor de parte de tantos mineros acaudalados y señores ricos que se encuentran aquí y en el pueblo para celebrar así como también a los negros e indios que también han presentado sus ofrendas, empezando por Don Chepe que le ha regalado un par de esclavos recién casados y otros seis que han hecho llegar, así como piezas de oro, chicharrones, telas, pieles, plumas, canastos, gallinas, huevos, colmenas y tantas que se olvidan. A todos muchas albricias de parte de la Marquesa. *(Murmullos de admiración)*. Ahora sí, Servíos poneros en pie. Muy bien... Ante todo, debo manifestar a la nobleza aquí reunida, que, de acuerdo con los empleados reales y con el Ayuntamiento de este Distrito, he resuelto no recusarme para presidir esta solemnidad. Aunque atañe directamente a mi hija, Doña Bárbara Caballero y Alzate, no hago, con ello, más que cumplir órdenes expresas de su Majestad, nuestro Rey y Señor, Don Carlos IV. Podéis presentaros, señora Marquesa.

Rumorcillo. Ansia. Silencio. La puerta se abre. Aparece la marquesa de Yolombó pausada, imponente. Avanza. Se detiene en el centro. Admiración total.

Don Pedro: Señores Cabildantes, señor Personero: ¿Como representantes de este Distrito, reconocéis y acatáis a Doña Bárbara Caballero y Alzate, que aquí tenéis presente, como Marquesa de toda esta jurisdicción de Yolombó?

Todos: ¡Sí! ¡Sí!

Don Pedro: Yo, a mi vez, como primera autoridad, la reconozco y acato, ante vosotros. Dignaos, señora Marquesa, avanzar y poner vuestra mano sobre este libro de los Santos Evangelios. *(Bárbara avanza hasta la mesa y coloca su diestra sobre el libro abierto)*. ¿Juráis y prometéis delante de Dios y de los hombres, puesta la mano sobre los Santos Evangelios, obedecer y servir a su Majestad el Rey de España y de estas Indias, con el reconocimiento de súbdita fiel, velar por los intereses de la Monarquía Española y de la Religión Católica, Apostólica y Romana, como Marquesa de este territorio de Yolombó?

Bárbara: Juro.

Don Pedro: Si así lo hicieréis, Dios y el Rey os lo premien, o, si no, ellos os lo demanden. Servíos, señor cura, bendecir esta corona.

Aparece el padre Romerales, por entre una cortina, de sobrepelliz y estola, con todo y monago y caldereta. Echa latines y asperges.

El alcalde toma la nobilísima insignia, y con más torpeza que gallardía, se la pone a la hija, en el propio nudo del peinado.

Don Pedro: En nombre de su Sacra Real Majestad, nuestro Rey y Señor Don Carlos cuarto, os coloco esta corona en la cabeza. Quedáis inscrita en la nobleza titulada de la Monarquía Española.

Doña Rosalía con mano hábil ajusta al nudo la corona.

Por la bulla no se escucha la lectura del acta, pero se ve firmarla ella se sienta en una silla, arreglada al caso como trono, y principia el besamanos. Todos los labios tocan esa diestra generosa; todos: hasta los amigos de Antonina.

Taita Moreno: ¡Viva la Marquesa de Yolombó!

Todos: (Adentro y afuera) ¡Viva!

Taita Moreno: Dignaos salir, Marquesa, a los portales, que vuestro pueblo os quiere aclamar.

Y el viejo le ofrece el brazo y salen. La banda rompe en triunfal marcha. Cuatro indios, bien vestidos, traen la litera de viaje consabida, toda endamascada y enflecada-

La marquesa se sienta y se apoya hierática; la alcabalera dispone, ya abullonando, ya desplegando, aquella cola.

Una voz enérgica: ¡Palos al hombro!

Todos gritan y responden: "¡Viva!"

Antonina: (Obligada). ¡Viva!

Luz ha quedado adentro jugando solitario; doña Rosalía y doña Gregoria, apoyadas en la baranda del portal, contemplan la fiesta al través de sus lágrimas rezando un padre nuestro.

LUCES

Escena XII

En la afueras del pueblo en silleta Fernando de Orellana. Dos hombres lo acompañan hasta llegar a la alcaldía.

Fernando de Orellana: Don Pedro Caballero, he venido a la Nueva Granada, no solo por curiosidad de viajero español, sino también, por reclamar una herencia que a mis hijas les ha legado Doña María Tadea de Sanmiguel de Medinaceli, tía y madrina de mi mujer, viuda Acaudalada, muerta en Santa Fe, sin sucesión ni ascendientes. Regresando de San Fe, he entrado a esta rica provincia, a fin de tomar datos sobre regiones mineras, por encargo muy especial de mi tío. Él es comerciante y armador de Cádiz. Él proyecta formar una compañía, para trabajar vetas y aluviones en el Virreinato, donde, según asegura mi tío, las hay tan ricas... como en el Perú y en Méjico, pero mucho menos explotadas y mucho más barata que en esos dos países.

Rosalía: "Es una gloria, para un español, encontrar aquí la misma España que dejé allá". Pero que lo dice por este Yolombó, tan querido y por él nunca imaginado.

Casa de Taita Moreno

Fernando de Orellana: Para encontrar esposa, tú lo sabes mejor que yo, nadie busca ni elige: es el corazón. El da el grito y la orden: "¡A esa"! A ese grito uno le obedece, ciego, sin pensarlo siquiera.

Taita Moreno se alza, a su vez, le toma por los brazos.

Taita Moreno: De aquí no te vas, gitano del demonio, ¡hasta que a nosotros nos dé la gana! Estás prisionero. ¿Lo oyes?

Fernando de Orellana: Pero, ¿cómo me quedo aquí más tiempo? ¡Eso es abusar de la hospitalidad!

Taita Moreno: ¡No digas pendejadas ni vengas a injuriarnos con reparos! Mi casa, la del Capitán, las de mis hijos, son tus casas. Aquí descansas unos días, tomas tus informes y vas escribiendo la cosa sobre el Virreinato y jugamos tresillo y rumbamos dao y le metemos al vino y al aguardiente; y, si quieres, hasta zambitas bonitas te conseguimos.

Fernando de Orellana: ¡Ah viejo noble y barbián! (Lo soba y palmotea la espalda). ¡No desmientes la raza!

Atrio de la iglesia.

Liborita: (Sola). Caer un Grande de España, viudo, libre, en donde hay Marquesa por casarse, no

es ninguna casualidad. Lo envía Dios o el Rey o el diablo. *(A lo lejos música y pólvora)*. Ahí llega la Marquesa de la mina. Voy al parque

Entra la marquesa. El Taita Moreno con gran desenfado saluda. Hace seña hacia los contentulios y Fernando de Orellana avanza sombrero en la izquierda, la diestra al pecho, se inclina cortésano.

Taita Moreno: ¡Marquesa: Don Fernando de Orellana, de la nobleza española, ¡que desea conoceros!

Bárbara: Me complacéis muchísimo, señores. Os lo agradezco.

Fernando de Orellana: Os saludo, Marquesa, con todo mi respeto. Ya pensaba que iba a partir, sin tener el gusto de conoceros. ¿Seré tan feliz que me admitáis una visita?

Bárbara: Sois muy cortés, señor Orellana. La feliz seré yo si os veo en casa.

Se despide. Solo un agachadito y una media sonrisa.

Fernando de Orellana: ¡Por Cristo que es mujer bien interesante! Jamás había visto una Marquesa tan marquesa. Es una criolla más fina y más noble que cualquier española.

Taita Moreno: ¡No te lo decía, hombre paisanito! *(Se van)*.

Plaza central.

Jerónimo: Y ¿si será cierto que viene en busca de la Marquesa? Usted es muy zorro, Don Timoteo, y siente crecer la hierba.

Don Timoteo: No lo crea, Don Jerónimo; no hay tal yerba. Aquí se les ha metido en la cabeza el tal casorio. Bien puede resultar. Bien puede ser que Orellana haya venido también a eso. El Marquesado ha hecho ruido en Santa Fe y todo el virreinato. Mire, Jerónimo... *(Atisba de lado y lado y baja la voz)*. Pero vámonos a media plaza, donde nadie nos oiga... Aquí estamos bien. Este Orellana es culebra echada. El cuento de que viene a tomar informes sobre minas es un pretexto muy bobo: él viene, mandado por el Virrey, a enterarse, con disimulo, de todas las trampas y ladronicios de estos recaudadores de los quintos reales y de las alcabalas. Su Majestad, no recibe de este Municipio, tales quintos: cuando más los décimos y eso porque Dios es grande. La mitad, o más, se la embolsican estos uñones. Y, si Pedro acusara, lo acusarían a él, levantándole mil crímenes; y esto se volvería una matanza tremenda, como dizque pasó aquí, cuando trabajaba estos ríos y quebradas Doña Ana de Castrillón, y como ha pasado en Remedios.

Jerónimo: Pues eso es Orellana. ¡No le quede duda, Don Timoteo!

Don Timoteo: Y no soy el único en pensarlo...

Casa de Taita Moreno.

Taita Moreno: ¿Qué sucede muchacho del diablo?

Fernando de Orellana: ¡Si es el grito! ¡El grito! ¡Aquí lo estoy oyendo! *(Se frota en el pecho y se tapa los ojos y se agacha y se pasea)*. ¡Esta Marquesa! ¡Esta Marquesa! Pero ¿no has visto como me tiene? ¡Qué aire! ¡Qué aristocracia! ¡Y esa voz! La tengo en las entrañas. La seguiré oyendo toda mi vida.

Taita Moreno: ¡Pues a obedecer al grito, como has hecho siempre! Te le avientas cuanto antes. No hay que perder tiempo. ¡Al amor no se le deja esperando!

Fernando de Orellana: Don Chepe. Tú has sido, aquí, mi padre. A ti te he abierto mi corazón, sin ocultarte nada; tú lo puedes todo, ayúdame, recomiéndame; exagera, si es preciso. Recuerda que somos de un mismo suelo; recuerda que allá me espera un viejo, y no a mí, solo. Piensa que aquí está la esposa que él se sueña para su hijo viudo, la madre para sus nietecitas. ¡Ayúdame, paisano, y Dios tendrá de premiarte tan buena obra!

Taita Moreno: ¡Cuenta conmigo, hijo querido! *(Se abrazan)*.

Escena XIII

Casa de Bárbara.

Don Pedro: Bueno, Orellana: no vengas a pulirle a la Chata, con tratamientos y ceremonias cortesanas: por más Marquesa que sea, es tan sencillota y tan montañera como Rosalita.

Bárbara: Sí, señor Don Fernando: tráteme como si fuéramos muy conocidos. Aquí, en Yolombó, no sabemos de etiquetas ni nos hacen falta.

Fernando de Orellana: La trataré de usted y le diré "Marquesa", como si fuera su nombre. ¿No quedará bien, Don Pedro?

Don Pedro: ¡Muy bien, hombre! Mira, Orellana: si quieres quedarte charlando con la Chata, quédate, con toda tranquilidad. Aquí no celamos las mujeres, como en España.

Bárbara: Y hacen muy bien. Si no está aburrido, Orellana, quédese un rato más. Ya yo no estoy para que me cuiden, estoy para cuidar. Si quiere, lo cuido a usted y lo vigilo, no sea que alguna yolombero entre y se lo robe.

Fernando de Orellana: Sí, Marquesa, vigíleme, porque arriesgo a perder mi virtud, cuando menos lo piense.

Jardín de la casa.

Bárbara: Lo malo es que hay tan poco que conocer.

Fernando de Orellana: Y su arrojo en los trabajos de minas y sus escuelas y su amor al Rey y a los esclavos y a la ciencia. Y su caridad y su indulgencia con las faltas ajenas, y su corazón y su inteligencia.

Bárbara: Rebájeles la mitad o tres cuartos, a mí me quieren, como a hija. Pero si como me quieren, me aborrecieran, le habrían dicho de mí muchas cosas malas.

Comedor de la casa de Bárbara.

Bárbara: Cuénteme del Rey Carlos IV y de la Reina.

Fernando de Orellana: Pues, Marquesa, aquí me va a coger en delito de lesa majestad. Le parecerá increíble; pero no conozco a nuestros soberanos ni tengo mayores datos sobre ellos.

Bárbara: Es muy raro, realmente.

Fernando De Orellana: Con ese amor al Rey, no ha querido ir a España siquiera por conocerlo...

Bárbara: No solamente lo he querido, sino que ha sido mi sueño; pero no puedo, Orellana.

Fernando de Orellana: Ya comprendo por qué no ha querido y no quiere casarse. ¡No es capaz de separarse de Doña Rosalía y Don Pedro, Marquesa!

Bárbara: ¡Alto ahí, Orellana! Yo no estoy soltera por amor a los padres. Ya me ve, con tres docenas de años, y no sé lo que es un novio, ni siquiera un pretendiente.

Sala de la casa de don Pedro.

Fernando de Orellana: ¡Caramba, Don Pedro! La Marquesa puede figurar en cualquier salón de España. En Santa Fe de Bogotá se encantarían con ella.

Don Pedro: Gracias, hombre, por lo que me toca. A todos les agrada.

Sala de la casa de Bárbara.

Fernando de Orellana: Yo me comprometí a escribir algo. Marquesa. ¿Me da permiso para decir que usted es enemiga declarada de la esclavitud? ¡Eso sí que resultaría bien curioso!

Bárbara: Mire: ¡Yo no creo que haya un crimen más grande, en todo el mundo que la esclavitud!

Fernando de Orellana: Usted debe irse a España. Ese es su campo, allá es donde debe brillar la Marquesa de Yolombó.

Bárbara: En tierra de ciegos el tuerto es rey. Aquí soy la Marquesa y hasta linda les parezco. He deseado muchísimo ir a España y conocer a su Majestad. Pero jamás he pensado en quedarme por allá.

Misma de la Casa de Bárbara.

Bárbara: Si: "El grito". Ya lo sé. Me lo contó Don Chepe, muy bien contado.

Fernando de Orellana: Pues aquí vengo, Marquesa, a que me dé la sentencia. ...

Bárbara: Orellana: tengamos juicio, Usted es un señor viudo y yo cuasi una vieja.

Fernando de Orellana: ¡Pero dígame algo, Marquesa!

Bárbara: Como usted sabe, es la primera vez que me veo en estas circunstancias. Yo no sé ni entiendo nada en estas cosas de propuestas ni de amores.

Fernando de Orellana: Don Pedro tiene mis papeles: ahí está mi fe de bautismo, mi filiación, mi pasaporte, los visados y revisados por los consulados en todos los puertos: ahí están mis certificados de viudez y las cartas del Conde.

Bárbara: ¡Bien lo veo! Dígnese ponerse de pie; y contésteme con la mano puesta sobre estos Santos Evangelios, lo que yo le pregunte. Bueno, Orellana: ¿me jura usted, que no ha venido, desde Santa Fe de Bogotá, a pretenderme, por interés de mis caudales?... Ponga la mano.

Fernando de Orellana: Le juro, Marquesa, que la pretendo, porque me enamoré de usted desde el instante en que la vi.

Bárbara estudia el gesto, el ojo, la mirada, la voz.

Bárbara: ¿Me jura que me pretendería lo mismo, si yo fuera pobre?

Fernando de Orellana: Se lo juro, Marquesa.

Bárbara: ¿Me jura que es soltero y no tiene ningún vínculo con ninguna mujer?

Fernando de Orellana: Se lo juro, Marquesa.

Bárbara: ¿Me jura que no tiene ninguna enfermedad que pueda contagiar o afrentar a su esposa?

Fernando de Orellana: Se lo juro, Marquesa.

Bárbara: Está bien, Orellana. Siéntese usted. Yo soy una criolla, una Marquesa de chiripa; usted es un español, de alta nobleza, tal vez el heredero de un título. ¿Su familia no me haría el gesto? ¿No me verá muy abajo de su rango? Decláremelo con toda lealtad.

Fernando de Orellana: ¡De eso no me hable, Marquesa! ¡Si quiere, también se lo juro!

Bárbara: Basta con que me lo asegure. Pues... Bueno: aunque soy muy mayor de edad y me mando, en todo y por todo, yo someto este asunto a la voluntad de mis padres, lo que sus Mercedes me indiquen, eso hago. Ahora le pido, como un favor muy grande, que se retire ya. En esto viene Don Chepe y quien sabe cuántos más; y todo lo dan por arreglado.

Casa de don Pedro. Esa misma noche.

Don Pedro y don Jerónimo ya han examinado los papeles.

Don Pedro: Pues, Chatica: Después de esto no hay más pruebas.

Don Jerónimo confirma.

Bárbara: Yo no sé, su Merced, quiero a Orellana... No le miento si le digo que me fascina... Pero yo le tengo, allá, allá, cierta cosa como miedo ¡un miedo muy horrible!

Don Pedro: ¿Le tienes miedo, Chata? ¡Pues muy buena señal! Se ve que estas perdida por él. Amor, sin miedo, en una doncella, no es amor: es mera novelería. Cásate con él. No vaciles. Él te merece. Es Dios que te lo manda. Te lo digo yo y lo dice todo el mundo.

Doña Rosalía: Y todo el mundo es todo el mundo, hijita, por Dios. Cásate con él.

Bárbara en su habitación.

Bárbara: *(Sola).* Pues, señor: Doña Gregoria, que es una santa, lo presentía; Sacramento, que es bruja, lo adivinaba; a mí me lo venía anunciando el corazón tiempo hacía. A la llegada del hombre, Yolombó entero lo diputaba por mi esposo. ¿Y yo? Lo adoro, con toda mi alma. Si esto no es el destino o la voluntad de la Divina Providencia ¿qué podría serlo? ¿Por qué, entonces, esta inquietud, este sobresalto? ¿Por qué, tanto temor a este hombre? Yo, tan vieja, y de tanta experiencia en toda otra cosa, ¿por qué tan mentecata, tan ignorante en las de amor? ¡Que ridiculez! ¡Ay, Dios mío! Si tú y mi Santa Bárbara no me alumbran en este trance, yo voy a salir a la calle, tirando piedras, loca de remate. ¡Qué noches!

Se sienta rendida.

Bárbara: Bueno, sus Mercedes, díganle a ese hombre que venga. ¡Está de Dios! Y que el matrimonio sea en veinte días. Marcos que se encargue de todo.

LUCES

Escena XIV

Iglesia. El matrimonio. Imágenes del matrimonio. Es en condiciones de realeza. Fastuoso.

Bárbara vestida de novia al final del matrimonio reunida con toda la familia, los amigos y algunos negros.

Bárbara: Los he reunido a todos ustedes para celebrar el matrimonio y como acto central, únicamente, entregarle legalmente a su merced, padre mío, estas cartas de libertad para todos mis esclavos y los de esta casa.

Consternación y júbilo.

Después del baile quedan solos Bárbara y Fernando. El solo quiere viajar.

LUCES

Escena XV

Patio de la casa de Bárbara empacando bultos. Es el amanecer.

Bárbara: Tengo deseos de que nos llevemos a Narcisa, sus Mercedes se quedan con las dos negritas. Me hace mucha falta...

Fernando de Orellana: Los marineros te la enamoran y te la roban. Cuando mi madre se casó, se llevó una negra de Cuba y en Cádiz se le perdió. Tú no sabes lo que es esa gente de mar. Veo que te da tristeza dejar a Narcisa; pero ¿no tienes que dejar los seres que más quieres en el mundo?

Bárbara: Tienes razón, mi amor. Pero si tengo ganas de dejarle mi corona a la iglesia de Santa Bárbara.

Fernando de Orellana: Haz lo que quieras, Barbarita. Solo te advierto que no es propia para imágenes. En España trabajan esas cosas de santos que es una maravilla. De allá le enviamos una, como tú la quieras. Y mira otra cosa, mi reina, Dios mediante, hemos de tener hijitos. ¿Qué mejor herencia puedes dejarles que esa corona? ¿Qué mejor testimonio de su nobleza?

Bárbara: ¡No me digas más, mi amor! Tú siempre tienes razón, en todo.

Fernando de Orellana: Muy cierto. ¡Tengo tanta, que tuviste que quererme, de este modo, hasta aborreciéndome! *(Se besan)*.

Entran don Pedro, doña Rosalía y don Timoteo.

Todos empacan las talegadas de oro y alistan cargas.

Don Pedro: *(Hablando con mucha cautela)*. Bueno, el invierno va cediendo, y no hay que perder el tiempo. Este es el oro de la venta de todo, terrenos, casas, ganado, vajillas, muebles, en fin. Nadie en el pueblo sabe de la partida esta noche. Todo está arreglado. Las carguitas pesan entre cuatro y cinco arrobas cada una... Así que muy atentos y disimulados. Orellana, yernito, no te olvides de estar atento al fundir todo este oro en Cartagena. Organícelo bien. Todo se lo llevan... Así es que mucho cuidado.

La marquesa empaca el título, su santa Bárbara y sus evangelios. Todos la miran.

Fernando de Orellana: Mi mujercita pone en todo tanto corazón.

Don Timoteo: *(Aparte a don Pedro y a Rosalía)*. Qué le pasa a su yerno que lo veo tan extraño, no solo melancólico sino inquieto. Nunca lo había visto así...

Rosalía: ¿Yerno y usted que le pasa? Lo vemos maluco, como preocupado...

Fernando de Orellana: ¿Cómo no, paisana? Estoy algo intranquilo. Si partiera yo solo nada podía inquietarme, pero voy a exponer este tesoro de mujer, a los peligros de este viaje tan largo.

Rosalía: Entregados os tenemos a Santa Bárbara. Ella los pondrá sanos y salvos en nuestra tierra. Por eso no te acobardes yernito.

Don Pedro: Bueno, ahí llegó la indiamente para cargar... Todos ahí...

Silencio... Abrazos, llanto silencioso. Temores. Bendiciones... Silencio.

LUCES

Escena XVI

Escena simultánea con la siguiente. Los rezos al fondo Ante el altar a san Blas y santa Bárbara iluminado y lleno de ofrendas, las mujeres orando la novena del quinto día por el buen viaje, mientras la caravana avanza y la marquesa enferma.

LAS MUJERES: Quinto día. ¡San Blas líbralo a él de las borrascas del agua en toda su navegación! ¡Santa Bárbara líbrala a ella de las borrascas del aire en toda su navegación! En este quinto día de su partida. ¡A los dos de todo mal y peligro! ¡Del horror espantoso y los peligros de los galeones acosadores de los tramposos ingleses, enemigos del Papa y que son unos herejes malditos! De hoy quinto día de su partida en adelante. ¡San Blas tú que dominas los oleajes y los vórtices de toda navegación: ¡Líbralos de los horrores espantosos del mar de Cartagena a Cádiz!

Un descampado a la vera del camino. Mañana.

Acaban de desayunar y la india e indio cargueros están guardando los enseres para continuar la

marcha.

Fernando atiende a su mujer con mucho esmero y amor.

Bárbara se aparta con arcadas.

Llegan otros cuatro indios e indias.

Fernando de Orellana les pregunta algo.

Ellos contestan positivamente.

Uno interroga por la marquesa enferma.

Fernando responde ofreciendo tranquilidad.

Los indios recogen las silletas y se devuelven todos a Yolombó.

Fernando carga la desmadejada Bárbara en la silleta de una india y parten.

LUCES

Escena XVII

Llegan bajo un sol inclemente a una barraca. Fernando baja a la marquesa, quebrantada y vomitando. La acuesta en una barbacoa.

Bárbara: Es la falta de costumbre de dormir en estas condiciones, comer así y de viajar tan largos trechos en silleta. Ya se me pasará este malestar apenas embarquemos...

Fernando de Orellana: Descansa un rato, mi reina, que vienes medio muerta. Brega por dormirte, porque estas noches, casi no has pegado los ojos. Voy a que te hagan una limonada y te doy unas goticas de láudano inglés, para que puedas dormir. ¡No ves que, si no...! *(Le dice algo muy dulce al oído. Sale).*

Bárbara: ¡Lo que tú quieras, mi rey! Pero ¿y a qué horas nos embarcamos, pues?

Bárbara como puede sale y vomita. Regresa ayudada por una india. Fernando de Orellana regresa con la bebida.

Fernando de Orellana: *(Le da la bebida con cuidado).* Te la tomas todita que es por tu bien y el de nosotros. Nos embarcamos con la fresca de la tarde. Con este calor, en esta mañana que quema hasta los pajaritos, no te meto yo en un champan. Y no hables, que te fatigas más. ¡Calla esa boquita de tu Fernando! *(Le hace terminar la limonada. La hace acomodar y la soba).* Vuélvete del rincón. Yo te velo desde aquí mientras escribo la boleta, para los viejitos y despacho estos indios y hablo con Juanelo. Pero vuelvo a tu lado, inmediatamente.

Despacha a las indias y torna a su mujer. Se le sienta al lado a velarle el sueño. Cuando ella duerme se levanta, baja la estera que sirve de puerta y sale.

Afuera llama aparte a la seña Remigia.

Fernando de Orellana: Vea, hermana. Yo sé, desde la otra vez que posamos aquí, yo y mis dos compañeros, que usted y sus hijas son muy serviciales y muy mujeres de bien.

Remigia: Asina es, señor Don Gaspar, manque me este mal el decilo. Aquí no hemos quitao una aguja a ningún pasajero. Se lo pueden preguntar al Despertor del puerto.

Se van alejando y no se oye lo que hablan.

Tiempo después despierta la marquesa. Se levanta y busca a Fernando. Se encuentra con la posadera.

Bárbara: Fernando, mi esposo, ¿dónde está?

Remigia: ¿El señor Gaspar?

Bárbara: *(Corre en todas direcciones).* ¡Qué Gaspar! ¿Cuál Gaspar! ¡Fernando! ¡Fernando de Orellana! Mi esposo. ¿Dónde está que no lo veo, ni las cosas...? Ni las cargas... Ni nada... Nada...

Remigia: Mi señora, el señor Gaspar y todos se fueron esta mañana... Espere que ya la recogen a usted...

Bárbara: ¡Fernando! ¿Dónde me está esperando? ¡Fernando! Los indios...

Remigia: Nada, mi señora... Nadie... Nada... Esta mañana... *(Y señala río abajo).*

Bárbara: Nada... ¡No!... Nada...

Remigia: Nadie... Nada...

Las hijas de Remigia llegan. Intervienen.

La marquesa cae en cuenta de que ha sido abandonada. Lanza gritos, arranca sus ropas y cabellos y corre desesperada hacia el puerto, a brincos desatentados. Las mujeres la siguen.

Remigia: ¡Pal río no coja! ¡Al río no! Mi señora...

Llega el inspector del resguardo con tres carabineros.

Remigia: ¡Con mucha maña que jala mucha juerza!

Entre todos luchan con ella.

Bárbara quiere tirarse al río con una fuerza increíble. Logran dominarla y conducirla a la barraca.

La fuerza cesa, y, entre jadeo y jadeo, se dobla, flácida y endeble. Ya es un ente que gime, que suspira, que disparata.

LUCES

Escena XVIII

Días después. Caminando del rancho al puerto, harapienta y hablando incoherencias la encuentra el indio Guamo que anda con dos hijos. La reconocen.

Indio Guamo: Marquesa... ¿Qué le pasó a su mercecita?

Inspector: ¿La distingue?

Indio Guamo: Es la marquesa de Yolombó. Yo le llevo víveres a la mina y la finca...

Inspector: ¿Marquesa, Yeso qué es? A nadie distingue la loca.

Remigia: Mire lo único que tiene. *(Entrega una maleta abierta, con ropas, santos y otros objetos).* Indíace cinco días está loquita ahí... Nuabla ni jarta na... Va y viene. El señor Don Gaspar la dejó pa que la coja el marido della.

Indio Guamo: Yo distingo su casa en Yolombó... Y a sus mercedes de ella...

Inspector: Pues llévesela. Ayuda pues...

A la marquesa contra su voluntad la amarran en la silleta con una sábana. El Indio Guamo se la carga a la espalda a pura fuerza- Le ordena por señas a uno de los dos hijos que la vigile para que no se intente de nuevo a tirarse al suelo. Luego le ordena al otro.

Indio Guamo: Hijo, Ansina ta bien, vaya delante y diga al señor Don Pedro en Yolombó que topé su hija loquita...

El indio hijo parte adelante.

Remigia: Dele aguapanela pa' que aguante el viaje...

Remigia, el inspector y el otro hijo le dan la bebida a la fuerza.

El Indio Guamo parte con su carga agitada a la espalda.

LUCES

Escena XIX

Dos días después. Llegan al parque de Yolombó donde esperan Pedro, doña Rosalía, Sacramento, Guadalupe, don Vicente, don Jerónimo entre otros

Sacramento no tiene consuelo. La examina mientras la cubre.

Sacramento: Amita de oro no carga ya el familiar ni las reliquias ni nada. Ese diablo le ha robao hasta la ayuda.

Le arregla el pelo y trata de maquillarla.

Avanzan con la marquesa por el parque. De fondo sonando el ángelus en las campanas. Las negras vienen, a su pie, anegadas en llanto. La marquesa esta macilenta, demudada, compasiva. A nadie ha reconocido, a nadie ha mirado. Habla poco, de pronto disparates inconexos. Han luchado para que trague unas gotas de vino. Esta en otro mundo.

LUCES

ESCENA XX

Días más tarde. La marquesa en el cuarto más interno de la casa. Colgado en la cabecera de su lecho el retablillo de santa Bárbara y el título enmarcado. La asisten y la velan, Narcisa y Sacramento sin resistencia. Es un ser inerte, autómatas. No conoce a nadie. Por momentos toma actitud de quien escucha y sonríe con sonrisa triste de enajenación.

Bárbara: (Con entusiasmo). ¡Sí! ¡Sí!

Luego mira fijo en el vacío, estira el brazo, señala hacia arriba, con el índice.

Bárbara: (Vehemente). ¡Allá! ¡Allá!

La levantan, la sientan en la silla, la hacen andar por el cuarto, la pasean por los corredores, la llevan al huerto.

Así va pasando el tiempo... El mundo que la acompaña se va desvaneciendo en el tiempo y las personas también como velas que se apagan.

LUCES

Escena XXI

Muchos años después. Una tarde, tocan a la puerta. La anciana con espejuelos grandes, de bordón, se pone de pie va y abre.

Bárbara: ¿Quién?

Juan Pablo Oquendo: Juan Pablo Oquendo, señora marquesa... ¿Y onde anda el perro que siempre la acompaña?

Bárbara: Minero, se llama minero... Ese no es bobo va a buscar comida a otra parte, come y viene... Siga...

Juan Pablo Oquendo: ¿Minero? ¿No se llama parque, pues?

Bárbara: ¿Parque? No, minero...

Juan Pablo Oquendo: ¿Qué pasó, pues, señora marquesa?

Bárbara: Ah, las trampas de la memoria, entonces...*(Entre bostezos de sueño y de cansancio)*. Pero siga Juan Pablo. *(Entra)*. Me parece la tal Republica un embeleco del diablo. A la gentuza que no sabe escoger ni un triste cabildante, no tienen por qué meterla en esta escogencia de mandatarios. Eso de sacar Republica, es vicio viejo, en esa gente

Juan Pablo Oquendo: ¿Cómo se haya su mercecita la señora marquesa?

Bárbara: ¡Qué marquesa! ¿Quién soy yo? Así, si, si, siga...

Juan Pablo Oquendo: Vamos a pernotar, señora marquesa... Yo, Juan Pablo Oquendo y el Alifonso, mi hijo...

Bárbara: Siga pues, Y Don Vicente, mi cuñado, tan escrupuloso y estricto, llegó la revolución y él, sus hijos, el párroco y demás, se juntaron dízque a la Independencia y firman el acta. Pero enloqueció también el pobrecito y se murió cuatro años luego a según cuentan. El coronel Don Francisco Warleta quemó todo el rancharío de Yolombó... Ahora es un curato en ruinas, como yo.

Juan Pablo Oquendo: Aí va teniendo el juicio di apoquito.

Bárbara: Por Don Fernando de Orellana rezo siempre... Dios me escucha...

Juan Pablo Oquendo: Siga contando del tal Fernando...

Bárbara: Eso no se qués. Hablemos seriedades... En el rosario, pienso siempre en Bolívar, en Santander y demás muchachos de esa Reforma. Pero recemos por la defunción de Córdoba, ese pobre muchachito inconfeso y derrotado y asesinado por Bolívar qu'ía muerto también, pero eso sí, con todos los sacramentos... Recemos...

Juan Pablo Oquendo: ¡Jesús María y José! Ni devoción tuve pensando en ese enmarcao, con vidrera, con ese escrito o patente de hermandad. ¿Quiere vendérmelo, mi señora la Marquesa? ¡Y perdone la imprudencia! Yo se lo pago bien pagao, sea en plata o en bastimento.

Bárbara: ¡Hola! Y ¿para qué lo quieres?

Juan Pablo Oquendo: Fue que, en el último viaje que eché a la Villa de la Candelaria, me truje una Divina Pastora, muy perfeta y muy patente. Y, como la Divina es la patrona de Cancán, y la menor de mis muchachas se llama también Pastora, pensamos mandarle a decir su buena misa, el día que la bendigan; pero no hemos topao vidrio ni quien nos haga un enmarcao fino. En este queda como en su casa. Véndamelo, mi señora la Marquesa.

Bárbara: No es que te lo vendo: te lo regalo con mucho gusto.

Juan Pablo Oquendo: ¡Dios se lo pague! Pero, asina, regalao, siempre es, más bien, medio maluco.

Bárbara: ¡Esto no tiene precio, Juan Pablo! En este papel está la firma del Rey, de su propio puño y letra, en este papel puso él su mano.

Juan Pablo Oquendo: ¡María Santísima, mi señora la Marquesa! Siendo asina ¿cómo va a regalarme ese enmarcao?

Bárbara: ¡Precisamente, por eso quiero regalártelo, Juan Pablo! Yo en esto me muero. Llévatelo. Y cuando le digan la misa y cuando la invoques, pídele por el ánimo de su Majestad Carlos IV y por esta triste vieja. Alcánzalo con mucho cuidado. Eso, permíteme, yo te lo empaco en un momento.

Juan Pablo Oquendo: Hole, Alifonso: abrí el costal de los quesitos sanvicenteños. Aquel hojianocho, onde están los de La Magdalena. Escoge el más macuenco y échalo p'aca.

Bárbara: Aquí lo tienes muy bien empacado. Desde que no lo dejes caer, no tiene riesgo de romperse. Es la herencia que te dejo. Déjala tú al mejor de tus hijos y ojalá se transmita de generación en generación.

Juan Pablo Oquendo: ¡Que mi Dios le pague tantos favores a mi señora la Marquesa! Ai le dejo rial y medio, tan siquiera para que merque un pollo y se lo coma el perro... Minero, ¿no?

Bárbara: Minero. Debe estar que llega. ¡Gracias, Juan Pablo! Nos lo almorzaremos en tu nombre.

Juan Pablo Oquendo: También este quesito. Cómaselo con toda tranquilidad: es de casa de las Calderones, las mujeres más asiadas de La Magdalena. Y perdone la poquedad, mi señora la Marquesa. *(Salen)*.

Bárbara: De nuevo te doy las gracias. Ya sé que son muy ricos esos quesitos.

Voces en off:

"Pues, hija: eres libre y dueña de tus acciones".

"Nosotros no quitamos ni ponemos rey".

"Yo, con la experiencia del viejo y el amor de padre, tengo de decirte que la fortuna solo viene una vez en la vida y que hay que agarrarla por los cabellos".

"¿No decías de moza que, "matrimonio y mortaja del cielo baja"? Ahí te bajó" cuñita.

"Esto está de Dios. No te quede duda".

"¡Asina mesmo, hija! Cierra los ojos y avientate al charco".

"Allá veras lo feliz que vas a ser, con ese español tan noble, tan interesante y tan sabio".

Bárbara: ¿Qué será que hoy me siento tan contenta... Me parece que estoy livianita, que soy de seda y de algodón. ¿Qué será esto tan suave? ¡Dios es tan misericordioso con todas sus criaturas! *(Se sienta sobre una banca del corredor de su casa vieja)*. Aquí en este solecito tan sabroso... *(Mira el cielo)*. Tan lindo, tan nuevo el azul del cielo con tanta nube blanca. *(Cierra los ojos y se desvanece)*.

Afuera se escucha el lamento de un perro. Es minero.

OSCURIDAD FINAL

Autores del presente número:

Henry Díaz Vargas. Armenia, Quindío 1948. Dramaturgo, director de los montajes de Las Puertas Teatro, de la Academia de Teatro de Antioquia, actor, editor y director del Boletín de Puertas Abiertas. Su obra está compuesta por más de 50 textos en los que se encuentran varios guiones para cine. Sus obras han sido publicadas y puesta en escena por grupos del país y algunos del extranjero. Autor de textos teóricos, ponencias, artículos y conferencias sobre el teatro.

Felipe Restrepo David, Chigorodó, Antioquia. 1982. Doctor en Humanidades, Universidad EAFIT, 2019; Magister en Letras, Universidad de São Paulo, 2013; Filósofo, Universidad de Antioquia, 2008. Autor. Ensayista. Profesor universitario. Editor. Premios: Metropolitano de ensayo y Memoria de ensayo UdeA. Publicación: Alexander Von Humboldt: Homenaje. 2019. Ganador de la Convocatoria para estímulos 2020 con el libro Piedras para Hermes (ensayos) 2020 de Secretaría de Cultura Ciudadana,

Henry Amariles, Medellín, es Licenciado en Educación: español y literatura (1992), Periodista (2008) y Magíster en Literatura Colombiana (2000), UdeA. Especialista en Literatura: Textos e Hipertextos (2012) de la UPB. Autor del libro: El espejo fragmentado: Reportaje en cinco actos al teatro de ayer y de hoy en Medellín (OjoxojO, 2011). Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 2011 y 2012. En la actualidad es docente y es periodista-realizador del programa Voz en el espejo de U.N. Radio.

Leoyán Ramírez Correa, Medellín 1977, es licenciado en educación artística UPB, Tecnólogo en Teatro y dramaturgia de la Débora Arango de Envigado. Dramaturgo, actor y director. Técnico en luces y sonido. Relator permanente de Dramaturgia en el espejo. Jurado de Antioquia Vive el teatro durante cuatro años. Docente y actual miembro del Colectivo Balam Quitzé Teatro. Publicación del libro Díptico bíblico de la región, proyecto ganador de Estímulos El poder de estar unidos. 2020 del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia.

Mateo Navia Hoyos: Ex integrante de los grupos teatrales Oficina Central de los Sueños y Matacandelas, la ciudad de Medellín. Filósofo de la Universidad de Antioquia, magíster y doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Ha publicado reseñas, perfiles, notas y artículos en periódicos, revistas académicas y de divulgación artística y cultural, así como capítulos de libro, en varios países de Latinoamérica y España.

Carlos José Reyes Posada: Bogotá, marzo de 1941 – Dramaturgo, investigador, guionista, miembro de la Academia colombiana de historia. considerado uno de los fundadores del teatro moderno en el país. Fundador del teatro El alacrán y de La Casa de la Cultura (que posteriormente dio origen al Teatro La Candelaria). Ha sido director de la Biblioteca Nacional. Ganador del Premio Vida y obra 2008 de la Secretaría de Cultura Recreación y deporte alcaldía de Bogotá. Autor de los clásicos *Dulcita y el burrito* y *La piedra de la felicidad* entre otras muchas. Premio “Casa de las Américas” de Cuba en 1973 por sus obras infantiles *Globito manual* y *El hombre que escondió el sol y la luna*.

Jorge Eines: Buenos Aires, Argentina, 1949. Maestro de Actores. Catedrático en Interpretación, director de Teatro y Teórico de la Técnica Interpretativa, dramaturgo. Además de fundador y director de su propia Escuela de Interpretación “Jorge Eines”. En 1976 en el teatro Discépolo de Buenos Aires dirige *Woyzeck* de Georg Büchner. Este montaje es nominado al Premio Molière a la mejor Dirección en 1976. Jorge Eines deberá abandonar Argentina, perseguido por su militancia en la cultura, siendo considerada esta puesta de *Woyzeck* en escena un desafío a la dictadura militar. Se exilia en España y fija su residencia en Madrid donde actualmente reside. De sus libros teóricos publicados se destacan: *Las 25 ventanas*. Editorial Gedisa junio 2015 y *La astucia del cuerpo*. Editorial Gedisa mayo 2019.

Ruderico Salazar Alzate: Medellín 1966. Maestro en artes plásticas y en literatura colombiana de la universidad de Antioquia. Director artístico y actor del Pequeño Teatro. Director invitado en el Grupo Knockout. Creador del proyecto *Obra Inédita* (Lecturas dramáticas). Dramaturgo autor de varias obras entre ellas: *Nos mataron la risa*, homenaje a Jaime Garzón, *El columpio* y *Esperando a Gardel* y del libro Trilogía de la familia (2020), con las obras: *El Padre*, *Mamá mía*, e *Hijo de tal*.

Boletín

De puertas abiertas

Nº 14
Dic 2021

La distribución del Boletín es completamente
gratuita.

Quien se quiera suscribir puede hacerlo en nuestras direcciones.

www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín - Colombia