

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

"AQUÍ LOS SUEÑOS
SE TIENEN QUE CUMPLIR"
RAMIRO ÁLVAREZ

CONTENIDO

OPINIÓN:

EDITORIAL,
HENRY DÍAZ VARGAS

RUTAS PARALELAS,
FELIPE RESTREPO DAVID

TODOS LOS DÍAS TEATRO:
LEOYÁN RAMÍREZ

ENTREVISTA:
MOTIVOS DE CREACIÓN,
HENRY AMARILES.

BOTICA TEATRAL:
PEDRO MONGE R.
JORGE NAIZIR B.

COMENTARIO AL AZAR:
HENRY DIAZ VARGAS

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO:



N.º 15 – marzo 2022

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 - Henry Amariles Mejía -

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	Pedro Monge Rafuls
	Jorge Luis Naizir Banquez

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](mailto:academiadeteatrodeantioquia@gmail.com)

[Celular: 3137334628](tel:3137334628)

[Medellín – Colombia](#)

Contenido

Página **OPINIÓN:**

- 4 **Editorial**, Henry Díaz Vargas:
Acerca de la creación (Apuntes íntimos).
- 7 **Rutas paralelas**, Felipe Restrepo David:
Traducciones, versiones y elecciones
- 10 **Todos los días teatro**: Leoyán Ramírez:
Las palabras son nuestro material y las técnicas son nuestra herramienta

ENTREVISTAS:

- 12 **Motivos de creación**, Henry Amariles Mejía.
“Aquí los sueños se tienen que cumplir”: Ramiro Álvarez

BOTICA TEATRAL:

- 21 **Pedro Monge Rafuls**: Primera Conferencia de Literatura Latinoamericana.
26 **Jorge Luis Naizir Blanquez**: Hacia un teatro heterogéneo.

- 30 **COMENTARIO AL AZAR:**
Henry Díaz Vargas: Acerca del personaje teatral.

- 34 **DRAMATURGIA EN EL ESPEJO:**
La vasija de cristal

Reseña de autores: participantes en el presente número.



Henry Díaz Vargas

Editorial



ACERCA DE LA CREACIÓN (Apuntes íntimos)

Apuntes íntimos significa que cuanto se toman, se medita o se ocurren, son llamado de atención constante que se hace sobre las inquietudes, temas, excesos, vacíos, saturaciones, desconocimientos o descubrimientos, ejercicios que interesan y ayudan. Las anotaciones permiten mediante el lenguaje construir pasado, el recuerdo, articular el futuro e indagar cómo pensamos. Dice George Steiner que la esperanza es el futuro verbal.

Las anotaciones nos permiten mediante el lenguaje indagar cómo pensamos.

Es una revisión firme al ejercicio del teatro que se practica. Cada horizonte nuevo es un vacío y más allá otros horizontes también vacíos. Y el vacío para el hombre de teatro, para el dramaturgo, sí es el abismo. Un abismo extraño. No hay belleza más cruel que el abismo de un escenario vacío. Como el vacío de la página en blanco.

Sucede que cuando estos apuntes se quieren comunicar por la virtud de la fábula de conversa teatral, por escrito, además, se ordenan con rigurosidad en señal de respeto a quien lo quiera leer. Como se hace con cualquier texto dramático, así el apunte o el texto sea corto, solo sea verdad, reflexión o ficcionalidad en beneficio del propio ejercicio, sin querer convencer ni meter en la cabeza de nadie. Es compartir, un motivo que me parece bello, sincero, empático y muy responsable con nuestra cultura teatral. Lo poco que me fluye y lo mucho que he aprendido me lo han compartido. Y es bueno compartir cosas para el teatro, por el teatro y desde el teatro. Vivir, pensar, comunicar, como un juego de educación en la vida.

El teatro no solo es efímero, es frágil, tan frágil, como la ilusión y tan certero como la muerte. El teatro se puede corromper por complacencia al público o debilitarse en el seno de privilegiados. Es, desde tiempos inmemoriales, una cultura inteligente, amorosa, grosera, perversa, agreste, combativa, brutal, cándida y tenebrosa, dentro de la cultura de los pueblos, con sus mitos, secretos, originalidades, pecados, traiciones, veleidades, bellezas y vergüenzas. Todos los matices de la condición humana.

La escritura teatral, la dramaturgia, es una promesa dramática que nos prefigura esperanza en el alma y calidez en el espíritu artístico... a quienes lo hacen y a quienes lo verán. Hablamos desde principios del siglo XXI, tiempos de postpandemia, en medio de la lujuria de mirada turbia de la manutención de los artistas y los desbarajustes y negaciones nefastos del gobierno actual. No de este solamente. Doscientos años de patria

imbécil, de tragedia sangrienta en este país, donde cada brote de cultura y del arte, un nuevo del lenguaje original, verbal o escrito, crea conmoción como si fuera un anatema contra los lenguajes modernos de opresión, discriminación, tecnológicos, políticos, corruptos y de virtual servilismo.

Continuamos con lo creativo. Cada texto teatral es un nuevo aprender, un nuevo comienzo. La ignorancia asalta de nuevo, el vacío espera ser llenado. Aprender otra vez en un mundo ignorado con la angustiosa sensación de tener la alforja técnica vacía de herramientas, de lenguajes, para el conocimiento anónimo, los ignotos tiempos, los inesperados espacios, los nuevos amores, los nuevos riesgos, temores, violencias, en fin... En el nuevo empeño de escritura.

La poesía dramática aparece cuando el hombre piensa en la vida y en la idea del arte y del oficio, que es lo que lo distingue de los demás, como dijo Jacques Copeau: *La prueba de la invención*.

Sin esto una obra vacía, que se exhibe y no expresa nada sin acciones dramáticas con objetivos, puede estar bien hecha, a punta de fórmulas: buena elección de temas y materiales, ordenamiento de las proporciones dramáticas y disposición de los efectos, sentimientos y rencores, amaneramiento de los gestos y alteración de la voz.

El poema vuelve al hombre poeta decía Valery, así el escenario convierte dramaturgo al que lo intenta con honradez de artesano y creación artística. Si mantiene la devoción artística sobre la frivolidad escénica.

La poesía no es solo hacer rimas, como dramaturgia no es solo escribir conversaciones ni rendir culto a la trivialidad en aras del cotidiano entorno. El teatro es una experiencia vivencial en tiempo real desde el escenario y sobre la tierra que pisamos. No es estadística, informe ni reportaje de prensa de lo que nos sucede. Es convertir parte de la existencia humana en algo conmovedor y artístico, en una experiencia nueva que nos aborda y masajea el alma.

La escritura teatral es la narración del mundo posible o imposible, pero creíble y con sentido desde el ángulo diferente al habitual, al torrente vital, caótico y parlanchín de la cotidiana realidad. El pensar de manera auténtica, transmutar los tópicos, los manidos desechos de nuestras corrientes mentales en “pensamientos”, como escribió George Steiner, es la idea. La observación, análisis y meditación siempre de foráneo en nuestro propio universo que generen legítimo pensamiento anterior al lenguaje: el pensamiento contemplado no florece, vuela ni se traslada sin elementos hábiles ni esquemas mentales.

Tal vez así, evitando la facilidad y el desorden, se logre enunciar mediante la fortaleza de la palabra y la fuerza de la acción dramática las dos historias que se quieren que el lector y el espectador observen e intuyan, y les inquiete o les incomode, pero que lo piensen. Siempre habrá algo entre líneas y metáforas. Algo de misterio, como exiliado, que se alojará en la mente del interlocutor y lo perseguirá el resto de sus vidas.

Qué grato deseo y llamado de atención es tratar de construir un texto nuevo... Es aprender de nuevo a pensar.

Nuestro reconocimiento al
Grupo El Búho Teatro - Universidad EIA



Grupo: El Búho Teatro – Universidad EIA – Medellín Colombia

Montaje: Fragmentos encontrados

Elenco:

Alejandro Mendivil Sejin. Luisa Fernanda Castaño. Vanessa Camacho y Juan Esteban Guzmán

Textos de: Natasha Díaz, Ernest Hemingway y Henry Díaz Vargas

Dirección y adaptación: Henry Díaz Vargas

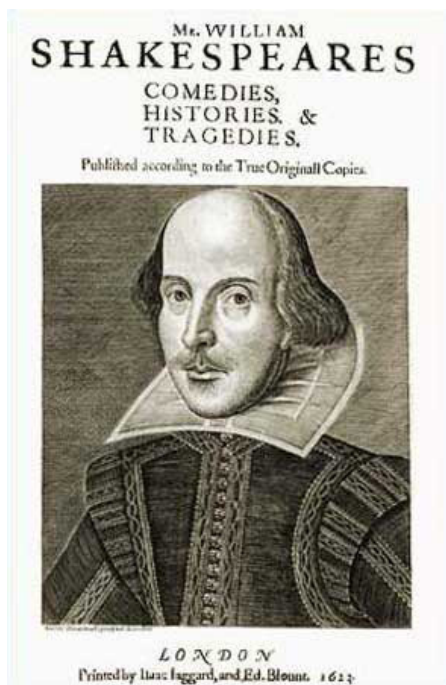




Rutas paralelas

Felipe Restrepo David

TRADUCCIONES, VERSIONES Y ELECCIONES



Una de mis mayores alegrías al ver montajes de los clásicos, como muchos, es volver una y otra vez a las palabras: a tantas de esas expresiones lacerantes, poéticas y paradójicas, que son ellas mismas ya como breves filosofías de y para la vida. Basta pensar en Sófocles o Eurípides para hacerse a una mínima antología de frases que parecen quedarse con uno.

¿Pero ese texto de dónde viene? ¿Cómo llega a nuestra escena? ¿Al provenir de otra lengua (cuya actualidad lingüística no existe más), de hace tantos siglos, cómo adquiere la textura, el sentido de la nuestra, el español? Son varias de las preguntas que siempre, siempre, me acompañan cuando veo cualquier montaje de algún clásico. Y el asunto no es menor: cómo una obra se mantiene viva después del tiempo, aún a pesar de nosotros, y cómo logra transitar de una lengua a otra... Eso que llamamos traducción.

No voy a resolver una cuestión tan honda y viva como esta: es imposible: ya los árabes, en plena edad media, cuando recuperaron muchos de los textos griegos, se habían enfrentado, con su infinito conocimiento, a estos desafíos; y lo hicieron mejor que nadie. Lo que me interesa es concentrar la discusión, o más bien mi invitación, en este aspecto: cuando un grupo de teatro,

un director, un dramaturgo, decide trabajar con un clásico, y pongamos por caso de una vez a Shakespeare (el más emblemático entre los clásicos), cómo elige, qué camino toma para construir su escena con esos textos, a partir de ellos, con ellos, contra ellos...

Y nada como un buen ejemplo para ilustrar y complicar aún más las cosas...

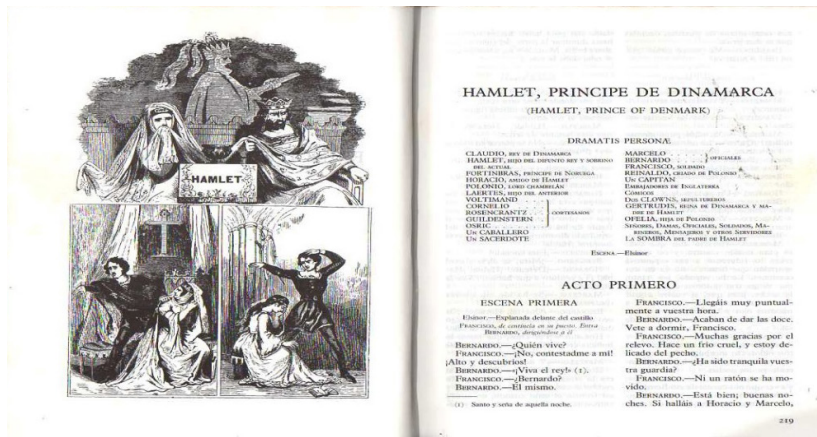
A todos nos es familiar aquella frasecita de la primera escena del tercer acto de Hamlet, cuando el príncipe, vengador de su padre, hace su aparición:

"Hamlet: To be or not to be, that is the question". Y sigue: "Whether 'tis nobler in the mind to suffer The slings and arrows of outrageous fortune, Or to take arms against a sea of troubles, And by opposing end them? To die: to sleep; No more [...]".

Pues bien, el asunto es que, si se elige una u otra traducción, dependiendo de ese aparente mínimo "detalle", se dirá una cosa u otra. Y ese detalle, nada más y nada menos, orienta toda una interpretación escénica, actoral, teatral. Ese "detalle" subestimado (como llegar al peregrino gesto de simplemente elegir cualquier "libro" de Hamlet). Y no se trata tampoco de preciosismos eruditos, académicos o caprichosos. Se trata de la orientación interpretativa. De qué "Hamlet" es el que se quiere hablar, qué príncipe se quiere llevar a la escena...

Por ejemplo, la traducción de Hamlet más difundida es la de Astrana Marín (de 1929), en parte por el enorme esfuerzo de expansión de la editorial Aguilar a inicios y mediados del siglo XX, dice:

"Hamlet: ¡Ser o no ser: he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades, y haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir..., dormir; no más! [...]".



Hasta aquí no habría problemas si nos acogiéramos a lo “más difundido”. Pero antes y después de él han aparecido muchas otras traducciones de la obra que son, en realidad, otros caminos para la comprensión. Y vistas, así las cosas, no es tan sencillo ya una decisión: la elección va más allá del gusto y sabor por las palabras de la época, o cualquier otro criterio editorial. Repito: elegir entre una y otra traducción es orientarse por diferentes direcciones.

Miremos otra traducción, juzgadas entre las más rigurosas y celebradas hasta hoy: se trata de la hecha por José María Valverde, de 1968, uno de los mayores traductores del siglo XX (Joyce, Faulkner, Goethe...). La suya, dice:

“Hamlet: Ser, o no ser: ésta es la cuestión: si es más noble sufrir en el ánimo los tiros y flechazos de la insultante Fortuna, o alzarse en armas contra un mar de agitaciones, y, enfrentándose con ellas, acabarlas: morir, dormir, nada más [...]”.

Y esta otra, una de las últimas, y nivelada a la de Valverde: se trata de la hecha por el gran poeta, ensayista y traductor mexicano, Tomás Segovia, de 2002. La suya, dice:

“Hamlet: Ser o no ser, de esto se trata: si para nuestro espíritu es más noble sufrir las pedradas y dardos de la atroz Fortuna o levantarse en armas contra un mar de aflicciones y oponiéndose a ellas darles fin. Morir para dormir; no más [...]”.

Aquí va el corazón del problema: no es que una traducción sea “mejor” que otra, más “perfecta” que otra, más “correcta” que otra... Es que, para el caso de la escena, del dramaturgo, del actor, todo va a depender qué siente, quiere o piensa respecto a Hamlet: qué intención hay, qué manera de estar, de ser, de existir, de fluir, de moverse, propone para esta escena. No hay cómo revivir la actuación del Hamlet original, ese que por primera vez actuó el personaje, por allá, una tarde ya perdida, entre 1599 y 1601, en un inglés que tampoco ya se habla más. No hay referente.

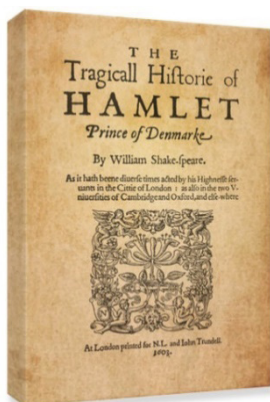
Todo depende, todo, de cuál es nuestro Hamlet, nuestro príncipe.

Pues de elegirse una traducción u otra, se estará decidiendo por “problema”, “cuestión”, o “de eso se trata”. Y tienen razón los traductores en tomar partido, pues si vamos a la raíz primera latina de esa palabra inglesa “question”, que es nuestra misma raíz para “cuestión”, es decir *quaerere*, esa palabrita aparentemente inofensiva quiere decir varias cosas: pregunta, súplica, duda, petición... Y si por extensión vamos a lo que sigue en el monólogo de Hamlet, después de lanzarnos su “*To be or not*

to be, that is the question”, nada se puede tomar a la ligera... Para los antiguos romanos, al usar ese verbo, *quaerere*, por los textos que aún se conservan, se iba hacia una u otra intención literaria. No decía lo mismo siempre.

Es decir, esa “question” bien puede ser un grito de angustia. Una pregunta a sí mismo o al mundo. Una duda de total incertidumbre. O pura indagación arrogante e impositiva. O, vaya uno a saber, la afirmación de un fracaso ya premeditado, o sea, certeza de lo que no cambia. Esa “question” puede ser una renuncia o un enfrentamiento. En fin, como dije, es un asunto de no terminar. Y, por ende, fascinante.

Moraleja: elijase uno u otro camino, respecto a la traducción, puede estar



uno diciendo lo que no pretende, lo que no sabe, o, por el contrario, puede estar encaminado hacia su tensión e intención. Por eso, será prudente hablar de versión (o adaptación, como gustan algunos). Es decir, no el Hamlet de Shakespeare, que le pertenece a cada lector, sino de mi Hamlet.

Adenda: va abajo una tabla que enlista la gran mayoría de las traducciones que se han hecho al español de *To be or not to be, that is the question*. La ofrece generosamente, para nuestra consulta, Pedro Pérez Prieto. Ahí están, servidas, para el gusto teatral y literario de los comensales.

Inarco Celenio (Moratín)	<i>Existir o no existir: esta es la cuestión</i> <i>Ser o no ser; he aquí la cuestión</i>	1798 1969*
José María Blanco White	<i>Ser o no ser –he aquí la grande duda</i>	1824
Gabriel García y Tassara	<i>Ser o no ser... tal es la cuestión...</i>	1862
Rafael Pombo	<i>¡Ser o no ser, es la cuestión!</i>	1864
Jaime Clark	<i>Ser o no ser: he ahí el problema</i>	1870-76?
Carlos Coello	<i>Existir o no existir;</i> <i>Hámlet: he aquí la cuestión.</i>	1872
Guillermo Macpherson	<i>Ser o dejar de ser: he aquí el problema</i>	1873
	<i>¡Ser o no ser, que la cuestión es esta!</i>	1879
	<i>¡Ser o no ser, la alternativa es esa!</i>	1882
	<i>¡Ser o no ser, la alternativa es esta!</i>	1885
J. Roviralta Borrell	<i>Ser, o no ser: he aquí el problema</i>	1905
Luis Astrana Marín	<i>Ser o no ser: he aquí el problema!</i>	1922
Gregorio Martínez Sierra	<i>Ser o no ser: esa es la duda...</i>	1927
José María Pemán	<i>Ser o no ser... ¡es la cuestión!</i>	1949
Madariaga	<i>Ser o no ser, de eso se trata, en suma...</i>	1955
Álvaro Cunqueiro	<i>¿Puede un hombre, al mismo tiempo ser y no ser? ¿Cuántos hombres son precisos en la oscuridad, para hacer en la luz un solo hombre verdadero? Esta es la cuestión, el meollo, el nudo.</i>	Traducción del gallego Xosé Cermeño 1958
Antonio Buero Vallejo	<i>Ser, o no ser: tal es la cuestión</i>	1960
Álvaro Custodio	<i>Ser o no ser: esa es la incertidumbre</i>	1968
Rafael Squirru	<i>Ser o no ser, ésa es la cuestión.</i>	1976
José María Valverde	<i>Ser, o no ser: ésta es la cuestión:</i>	1980
Vicente Molina Foix	<i>Ser o no ser, esa es la opción.</i>	1989
Instituto Shakespeare	<i>Ser, o no ser ... he aquí el dilema.</i>	1992
	<i>Ser, o no ser ... he ahí el dilema.</i>	2003
Ángel Luis Pujante	<i>Ser o no ser, esa es la cuestión:</i>	1994
	<i>Ser o no ser, ésa es la cuestión:</i>	2007
José Luis Alonso Sarra	<i>Ser, o no ser –esa es la pregunta</i>	2007
Tomás Segovia	<i>Ser o no ser, de eso se trata:</i>	2002
Pedro Pérez Prieto	<i>Ser o no ser, no es otra la cuestión</i>	2014

Fuente:

"A propósito de la traducción de *to be or not to be, that is the question*" por Pedro Pérez Prieto

<https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2021/01/08/a-proposito-de-la-traduccion-de-to-be-or-not-to-be-that-is-the-question-pedro-perez-prieto/>



Todos los días Teatro

Leoyan Ramírez

LAS PALABRAS SON NUESTRO MATERIAL Y LAS TÉCNICAS SON NUESTRA
HERRAMIENTA



Somos nosotros: dramaturgos, actores y directores los que o quienes, manipulando el mismo material con las mismas herramientas, decidiremos qué producto seremos capaces de fabricar y al servicio de por y para qué lo pondremos.

Invito a que hagamos el siguiente ejercicio: Si encerramos en una figura geométrica seis palabras al azar e incluso pensadas:



¿podríamos combinar estas palabras en una misma frase?

Si, ejemplo: *aparece el pájaro en la mañana y corta una rebanada de pan.*

¿podríamos formar otras frases con las mismas palabras?

Si, ejemplo: a) *una rebanada de pájaro corta el pan de la mañana que aparece.*

b) *Pan aparece a cortar la rebanada de mañana del pájaro.*

Si. En efecto. Las mismas palabras por el simple hecho de estar relacionadas de un modo diferente, son capaces de construir textos de significado y tonos también diferentes.

En la actualidad un significado utilizado para la expresión "Obra de Arte" es dar salida a los sentimientos. Por ello, cualquiera podría pintar, danzar, actuar, escribir un guion, dirigir una película, componer una canción, ser poeta. Aparece, entonces, la pregunta: ¿cuándo sería lícito juzgar ciertas premisas o escalas de valores, desde un punto de vista llamado "Obra de Arte" este canto, este texto, esa figura?

Cuando la "Obra de Arte" sale a la luz pública y se exponga ante otra sensibilidad o ante otro intelecto. Vale decir, en el momento que el autor se esté dirigiendo hacia el espectador, propine una experiencia convivida, aunque de diferentes modos los sentimientos, los estados de ánimo, las exaltaciones que el autor experimentó cuando puso esas notas sobre un pentagrama o artículo, palabras en un texto dramático obra literaria.

¿Será el propósito, entonces, el que convierta nuestra canción o nuestras palabras en objeto artístico?

¿Será nuestra intención la que haga surgir la necesidad de cierto efecto, de cierta eficacia?

Toda referencia a lo estético de la "Obra de Arte" gira sin duda alrededor de estas dos nociones: propósito e intención.



Un modo de expresión –canto, escritura, dibujo– será válido en primera instancia, más allá de todo juicio de valor en cuanto a su calidad, en tanto se constituyó en una manifestación individual puesta a nuestro propio servicio.

Sin embargo, en una segunda instancia, ex-puesta, es decir, dirigida a otro, se convertirá en una manifestación contaminada de lo ajeno, impregnada de lo social y necesitará, por otro tanto cierta técnica, para que esa re-sonancia, esa comunicación –"alegría estética" la llamaba Sartre– se produzcan.

¿Acaso no es a ese manejo de técnicas, en último término, al que llamamos Arte? (Entre los griegos, la palabra –Tecne– era precisamente la palabra que significaba Arte).

En la medida en que cada uno sea capaz de adquirir destreza en el manejo de las palabras, las técnicas, en la medida en que su propósito e intención sea resonar en el otro, será capaz de producir un objeto artístico –incluso una "Obra de Arte" un hecho artístico, que posea la fuerza suficiente de comunicar "emociones", de movilizar a aquellos a quienes esté dirigido. En este sentido en el que afirmamos que cualquiera puede escribir, danzar, cantar, pintar. ¿Sería necesaria la técnica? ¿Qué ocurre entonces con la espontaneidad? La técnica, ¿no hará perder la espontaneidad?

¿Espontaneidad?, es la expresión natural sin mayor dificultad para pensar. Es improvisar a partir de todo aquello que se ha venido incorporando desde que se nació (palabras desde la maternidad hasta llegar a los juegos infantiles, libros escolares y universitarios, discursos periodísticos, teatrales, televisivos, cineastas, etc.), en resumen, todo lo aprendido a través de los años. Nos provee de cierta licencia para tener un manejo consciente y deliberado de la palabra, instrumento específico de la literatura (como el color es de la pintura y el sonido de la música).

Tal vez pensemos que, porque venimos utilizando la palabra desde la primera infancia, seremos capaces de hacerlo en un texto escrito y lograr así un producto artístico propio del lenguaje de la dramaturgia. No creo que esto sea suficiente...

Técnica es una palabra en apariencia fría. Pero es la única que nos ayudará a dar forma a nuestro discurso que en primera instancia deviene de la espontaneidad. A fin de que éste se revele con todo su poder significativo y su mayor autenticidad en la "Obra de Arte".

Lo que llamamos Artes, en último término, no es sino forma. Un trazo, un paso de baile, una vasija, una melodía, una actuación, constituyen formas técnicas que permiten vaciar el subjetivismo de las emociones.



Cuando percibimos algo estéticamente no acabado decimos que es "In-Forme", sin forma. A nadie se le ocurriría componer una partitura sin poseer conocimientos básicos de armonía y composición. O pintar un cuadro sin saber cómo se maneja un pincel o se mezclan los colores en la paleta.

Debemos entonces descubrir si poseemos o no [el tono, el talento, la vocación, -el palito para la cosa-], la técnica necesaria para dar forma a nuestro poema en función de la acción dramática. La técnica de la buena redacción y ortografía (postre en toda narración literaria), técnicas dramatúrgicas, que ayudan a despojarnos poco a poco de lo incorporado, lo aprendido a través de los años, y que se nos fue pegando como las hojas secas al barro, pero que no sirve para darle forma de obra dramática.

Dicho de otro modo. Las técnicas son para depurar lo espontáneo. Son las herramientas que permiten desprender laboriosamente lo desechable, lo mal aprendido, lo repetido, lo ajeno, para que entonces, surja verdadero el discurso del autor encubierto con lenguaje propio de los personajes, en la Obra de Arte Dramática.

La técnica se convertirá en una herramienta útil sólo si hemos sido capaces de ponerla al servicio de nuestras ideas y nuestras emociones. Al tallerizar un texto y verificar la autenticidad y la profundidad de correspondencia entre él y su autor, tratamos de combatir la uniformidad (porque la generalidad mata el arte). Si buscamos el lenguaje propio a través del bosque de textos ajenos, será para encontrarnos a nosotros mismos, pero no para que hablen nuestros personajes.

El aprendizaje de técnicas diferentes nos ayudará al descubrimiento de nuestra personalidad profunda. Comentar un texto es: "comentarnos a nosotros mismos". No se enseñará qué decir. Sino cómo decirlo. Para que resulte más original (en el sentido profundo de "origen": aquello que surge de lo más hondo y auténtico de nosotros). Lo que menos nos debe interesar es escribir textos que intentan deslumbrar con técnicas gratuitamente complejas o novedosas. Personalmente la invitación es a desliteraturizar. No se trata de qué trata la obra dramática, sino de quiénes y cómo hablan en la obra dramática.

La novedad y complejidad, pensamos, deben de estar en función de la búsqueda honesta de expresiones nuevas y una investigación consciente del lenguaje como medio expresivo. El vocablo "texto" nos remite a "trama", y éste a su vez a "tejido". La escritura entonces es más que un tejido de palabras. Así como en la música el arte es combinar sonidos, la literatura no es más que el arte de combinar las palabras. Las notas sobre el pentagrama conforman una melodía; las palabras sobre el papel conforman un texto.



Un tejido: puede modificarse, corregirse, ajustarse, extenderse, comprimirse, manipularse. Se le va dando forma, se unen sus partes. Por último: se usa, se utiliza, es un objeto utensilio para leer. Del mismo modo un texto se trabaja hasta que cobra la forma (textura, color, espesor, liviandad, transparencia, suavidad, aspereza, etc.), que uno se propuso previamente. O no. A veces es algo que empezamos sin la más mínima -idea generadora- y sobre el hacer van apareciendo el tejido o material.

Ningún texto puede considerarse definitivo. El obtener la primera escritura de un texto no significa que ya esté terminado. A esa primera versión hay que reescribir mínimo cinco versiones más. El texto sólo empieza a existir (en el más dinámico sentido de la palabra -existir-), cuando sea sometido a consideración de los demás. A partir de allí -de la lectura del texto por los demás (espectador); resultará apasionadamente el hecho de reflexionar sobre (él) texto.

Reflexionar: Re-Pensar el asunto. Pensar varias veces sobre lo mismo con técnicas de análisis, ejemplo, utilizar la etimología o taxidermia. Pensar sobre lo pensado. Inclinarlos sobre (él) asunto. Vernos reflejados en (él). Verificar si se ajustan bien a nuestro cuerpo. Si se adapta a nuestra figura, si una manga no es más larga que al otra, si no quedó corto de talle, etc. Y poder modificar, ajustar, aligerando o enriqueciendo toda vez que nos parezca necesario.

Son los demás, también dueños del texto en cuanto lectores (en cuanto Re-Creadores), quienes harán duradera la acción de ese texto siempre que éste haya sido eficaz. La lectura de los demás nos provisiona de: crítica. Porque los otros, observan, consideran, comparan, quedan indiferentes o se entusiasman, rechazan o admiran. Entonces nuestro escrito (texto) se ha prolongado, se ha extendido, se ha proyectado su luz a su sombra, su poder significativo sobre los demás.

La mirada de los otros nos ayuda a tomar distancia y a mirar mejor nuestro propio trabajo. La crítica como reflexión sobre el texto y sobre nosotros mismos. Reflexionar sobre el ensayo y error de manera individual y grupal sobre el texto, la actuación y la puesta en escena. Volver sobre los ejercicios para calificar, profundizar, analizar. (Leer –decía Borges- es otro modo de escribir). La pauta fundamental es verificar si se ha dicho lo que se quería decir y cómo se lo quería decir. Si la forma adoptada por el texto respondió exacta y obediente a nuestra intención.



Fotografía: Teatro el Búho EIA
Obra: Fragmentos encontrados



Michel Foucault, nos invita a considerar que la función del autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos.

Luis Barrientos de Santos, nos señala que los textos dramáticos tienen una triple vida, se presenta de tres formas: a) el texto dramático obra literaria; b) el texto dramático partitura; y, c) el texto dramático documento.



Momentos de creación

Henry Amariles Mejía

“Aquí los sueños se tienen que cumplir”



Tiene en su tronco familiar una ligazón ineludible con la cultura de este país, puesto que sus tíos, César e Iván Álvarez son los fundadores (1976) de uno de los grupos de títeres y de teatro más emblemáticos del país, La Libélula Dorada. En ese entonces era un niño que había perdido a Rodrigo Álvarez, su padre, motivo por el cual se fue a vivir con estos y con una hermana de ambos, la tía Lucero. En esa convivencia se fue empapando de todo lo que hacían sus tíos. Apenas estaba en primaria.

Ya en su adolescencia, y después de varios años viendo los procesos de construcción, manipulación de muñecos, y los ensayos del grupo, empezó a trabajar en mensajería y compras, después de las clases. Estaba en tercerocuarto de bachillerato -lo que en la actualidad viene a ser octavo-noveno-

Luego pasó a la fabricación de muñecos, de vestuarios y, años después, de los mecanismos de los títeres. Le apasionaba poner a funcionar las manos, hacer articular la boca, los efectos especiales...

Desde muy pequeño ha sido muy inquieto por la electrónica, un legado que su papá le “dejó”; era técnico y hacía reparaciones de toda clase de aparatos: radios, televisores, equipos de sonido, etc. El niño en sus juegos también intentaba hacer arreglos, pero lo que hacía era daños y ahí le quedó la espinita de aprender.

Comenzó con un amigo de la Libélula Dorada, que le enseñó electrónica, de los 12-14 años. Empezaban a las 6 am, todo el día, trabajaban, y paraban a las 11-12 pm. En el transcurso de ese tiempo aprendió muchas cosas sobre mecanismos y sobre técnica. Después aplicó todo eso en la Libélula, en los mecanismos de los muñecos...

A los 17 años ya estaba metido tiempo completo en la parte técnica: hacía los montajes, de telones e iluminación y manejaba las luces.

Un día, Jairo Alemán se retiró de la obra Los espíritus lúdicos, en la cual actuaba con sus tíos, la misma que él, de tanto verla, ya se la sabía con exactitud: cómo eran los movimientos de los muñecos, las voces, los textos. Y a la semana siguiente tenían presentaciones. César e Iván, muy preocupados no sabían qué hacer, cómo sustituir al titiritero ido. Y él les sorprendió con propuesta de reemplazarlo. Tenía 19 años y nunca había estado sobre un

escenario, siempre detrás. Los tíos, escépticos, le dijeron: ¿usted sí es capaz de hacerlo? Y escucharon un sí terco. Así que le propusieron hacer un ensayo, un poco incrédulos.

Comenzó el ensayo y ellos quedaron asombrados. Contrataron a un amigo para que lo reemplazara en la parte técnica y quedó como titiritero de la obra.

Después de eso cuando alguno de sus tíos se enfermaba en víspera de una función, el sobrino lo reemplazaba, tanto en la actuación como en el manejo de los títeres, porque se aprendía los textos de los dos y sabía cómo trabajaban. Así ocurrió en *Ese chivo es puro cuento*, *Un pobre pelagato mal llamado Fortunato*, *Los espíritus lúdicos*, *El chivo del cafetal* y otras obras de finales de los 80 y los 90.

Otra experiencia que lo marcó fue la del programa de televisión *Reencauchados*, en el cual se caricaturizaban personajes de la política, el deporte y la farándula nacional, entre ellos el Tino Asprilla, el General Rosso José Serrano, Andrés Pastrana, etc.; era un trabajo con muñecos, que lo comenzó a desarrollar Carlos Riveros, un hombre que manejaba la parte plástica y construía esos muñecos con una técnica traída desde Francia, que los hacía muy cercanos a la realidad.

En el equipo de trabajo de esta producción había personas especializadas en distintos asuntos: unos hacían las imitaciones de los personajes. Otros, como él, de hacer el doblaje en vivo, mientras los imitadores hablaban hacían el lip syng del muñeco y de controlar sus movimientos. La grabación de ese programa la empezaban tipo 7 am y terminaban hacia la media noche.



Durante su etapa en la *Libélula Dorada* se movió entre la actuación y lo técnico. Ambos universos los habitaba con alegría.

Hacía los montajes cuando iban de gira. Luego le entregaba al compañero que lo estaba reemplazando y después se metía al teatrino, a realizar las presentaciones. Muchas veces llegaba sudando, sin cambiarse, porque no le daban los tiempos, los montajes de *La Libélula Dorada* son grandes y a veces los teatros a donde llegaban no tenían todos los recursos y a dos personas les tocaba hacer el montaje de telones, a las carreras, para una vez terminada la función, desmontarlos.

En 1987 se ganaron el premio Alejandro Ángel Escobar, y con él la oportunidad de comprar una casa y de cumplir el sueño de una sede, que aún funciona. Para ello tuvieron que trabajar muy duro, con mucha programación: festivales de jazz, de blues, festival internacional de títeres, además de las presentaciones del grupo. Había que pagar todas las deudas de la compra de la casa y de la construcción del teatro. Tuvieron apoyo de muchas personas y se pudo.

Su historia con la *Libélula* duró casi 13 años, en todos sus frentes: como titiritero, en la parte técnica y en la construcción de los muñecos. Y llegó el momento en el que lo sofocó ese mundo, sintió la necesidad de buscar algo; estaba agotado. Su vida se estaba convirtiendo en una rutina. Llegó a un nivel donde no veía hacia donde podía trascender más, ya había cumplido su ciclo en el teatro, quería trabajar más en la electrónica y decidió salirse del grupo y venirse para Medellín.

En ese momento estaba con Carmen, su compañera paisa, y con su cuñado, quienes también tenían parte de su familia medellinense y quienes planeaban crear una fundación, Mercurio; los acompañó unos dos meses, mientras conseguían oficina, la pintaban y adecuaban, entonces decidieron echar raíces en Medellín.

Su objetivo era montar un laboratorio de electrónica, una de sus pasiones.

De hecho, desde pequeño quiso estudiar robótica. Al terminar el bachillerato estudió ingeniería Mecánica en la Universidad de América, porque en el 87-88 no había pregrados en robótica, ni mecatrónica ni nada de eso. La opción era hacer una especialización en robótica, a mediano plazo. Las bases de la robótica eran la ingeniería mecánica, los sistemas y la electrónica. Él sentía que dominaba la electrónica entonces debía estudiar ingeniería

mecánica o de sistemas, luego continuar con cualquiera de las otras dos y después con la especialización en robótica.

Trabajó y estudió al mismo tiempo. Fue duro. Los informes eran en máquina de escribir y los terminaba a las 3-4 am. Hizo tres semestres y se tuvo que retirar. Hoy siente que quemó ese cartucho de la universidad porque para él era difícil estudiar cosas que no le gustaba hacer.



Después de esa experiencia en la Libélula Dorada se ha dedicado de lleno a estar detrás de telones. Se trata de Ramiro Alfonso Álvarez, el duro de la tras escena en el Teatro Pablo Tobón Uribe desde hace 22 años.

¿Cómo fue eso de llegar a Medellín y buscar qué hacer?

Llegué a Medellín el 27 de enero del 2000 con mis libros y las cosas que tenía. Inicialmente acompañé a mi hermana y mi cuñado. Ya después comencé a trabajar en electrónica. Saqué unos volantes en la unidad donde estaba viviendo, promocionándome: arreglo de ollas, televisores, equipos de sonido, la plancha, lo que tenga dañado. Tenía que comenzar, y en las casas siempre hay algo malo. Me comenzó a llegar trabajo, mientras arrancaba. Yo tenía algunos compromisos finales con la Libélula.

Yo a Medellín había venido muchas veces. Algunos ya me conocían. Una de estas personas, Jaiver Jurado, director de la Oficina Central de los Sueños, me llamó una vez y me dijo:

—Ramiro, ¿cómo estás? Yo sé que andas por aquí, por Medellín. Estoy aquí con Norela, ella es del Teatro Pablo Tobón Uribe, yo le dije que estabas por acá y a ella le interesa porque necesita a una persona con tu perfil, para un puesto vacante, digamos.

—Jaiver eso no me interesa. Yo te agradezco mucho. Yo vengo a montar un laboratorio de electrónica—le respondí.

—Ah bueno, listo. Seguimos conversando—me dijo.

Eso ocurrió en febrero del 2000. Me volvió a llamar en marzo. Y me recordó que ahí estaba esa oportunidad, que ¿por qué no la tomaba? Yo ya estaba trabajando. Había arreglado una puerta electrónica en otra unidad grandísima, y al administrador le gustó tanto mi trabajo que me recomendó y me puso en todas las carteleras de esa urbanización entonces me estaba llamando demasiada gente. Tenía bastante trabajo. Le dije que no, que eso a mi no me interesaba porque precisamente me había venido porque no quería saber nada del mundo de la cultura.

Hoy puedo decir que Don Jaiver fue el culpable de que haya caído en las tentaciones. Hacia finales de marzo volvió a llamarme y me dijo:

—Ve, mirá, tengo un problema. Yo ya le hablé a Norela. Le he dicho que tú no quieres estar en ese puesto. ¡Ella no me cree! Pues, ella dice que ¿cómo así? Que es imposible que alguien haya trabajado en la cultura, que ha hecho la parte artística, no quiera seguir trabajando en eso. Entonces, como no me cree por favor, te pido el favor de que vengas tú y se lo digas personalmente, porque ella no me cree.

—Listo Jaiver—le dije. Y agregué: Yo voy. Asígname una cita con ella, yo voy y le digo que no, para que dejemos ese tema listo.

Me dieron la cita para el 3 de abril, a las 2:30 pm. Llegué puntual y me senté con ella a hablar. Eran las 7:30 pm y no habíamos terminado de conversar. Hablamos de todo: de la Libélula, de arte, de teatro, de música. Nos pegamos una encaretada hablando de mil cosas. Nos pusimos a soñar con eventos, con cosas, con libros... ¡Me involucró! Fue una tarde bastante deliciosa. Y al final de la noche me dijo:

—Bueno, yo ya me voy. Pero yo quiero que mañana comience usted.

—No, no puedo.

—¿Por qué no puede?

—Tengo unos compromisos con La Libélula y el Festival Iberoamericano de Teatro. ¡Y yo tengo que viajar mañana porque tenemos presentaciones la otra semana!

—¿Y cuándo regresas?

—El 23 de abril.

—¡Lo espero el 24!

—Bueno, está bien—se sonríe.

Salí así, como diciendo, ¿qué hice?

Fui a Bogotá, hicimos las presentaciones y me regresé el 23 de abril y el 24 arranqué a trabajar acá. Pensé: está bien, vamos a darnos otra oportunidad. Y ya llevo 22 años aquí.

Yo ya había trabajado con los chicos que estaban en aquella época. Ya los conocía. Fue como llegar a una relación muy cercana, la gente del teatro es una gente muy querida. Me sentí desde el principio muy bien recibido.

Usted empezó como conserje, ¿qué le correspondía hacer?



En el teatro no estaban definidos los cargos, no estaba definido un organigrama en la parte técnica. Si estaba el luminotécnico, una persona que se quedaba en las noches, vigilando el teatro; el tramoyista y el encargado del teatro, que era como el conserje. Una figura más del ámbito europeo, más del argot italiano. Era como el nombre del cargo que tenía en el año 2000.

Como conserje me tocaba ocuparme de todas las llaves, del funcionamiento del teatro, de que cuando nos fuéramos el teatro quedara en buenas manos, las luces apagadas, me encargaba también de recibir el público, de hacer la interlocución entre los eventos y la parte técnica. A mi siempre me han picado el escenario y la técnica. Yo tenía una oficina. Era un puesto un poquito más administrativo que técnico, pero a mi eso me molestaba un poco porque yo no he sido de esa línea de trabajar en escritorio. Entonces yo llegaba y hacía lo que tenía que hacer y me iba para el escenario a ayudarle a los chicos en los montajes, a guiarlos, pues gracias a mi experiencia con la Libélula Dorada y al recorrido que tuve por toda Colombia, en todos los teatros tenía mucho conocimiento en los temas de sonido y de iluminación. La electrónica me facilitaba conocer todos los procesos eléctricos y electrónicos de los aparatos, así que para mí había muchas cosas muy fáciles de manejar.

Yo trabajaba en el escenario porque me gustaba, pero, además, porque nos tocaba hacerle el mantenimiento y el sostenimiento al teatro, que en estos lugares es muy fuerte. Estos teatros necesitan siempre manos que los estén trabajando en la parte de la mecánica teatral, en la iluminación, en el mantenimiento de equipos. Por eso me gustaba más irme a trabajar en toda esa tras escena.

Después fue Jefe de Escenario...

Es que a raíz del conocimiento de esa parte técnica de los eventos me comencé a encargar de todo: de manejar a los acomodadores, de las instrucciones para abrir telón, cuando encendíamos el micrófono, cuando hacíamos cualquier cosa. Y es de lo que se encarga un Jefe de Escenario.

Me apropié de ese puesto, digámoslo, por pasión y porque en realidad se necesitaba en la tras escena, porque únicamente había dos técnicos. A veces se contrataba otro, a veces lo suplía yo, en el sonido. Y por eso estuve como Jefe de Escenario. Aún lo soy, es una función que me gusta realizar, ya que eso es como la persona que se encarga de que toda la maquinaria comience a rodar perfectamente.

¿Cómo es eso de conectarse con los directores de los grupos? Muchos de los cuales tienen ya una infraestructura propia y llegan y hablan con usted: vea, nosotros queremos esto y aquello...

Ese es un trabajo maravilloso porque encontrarse con las personas que hacen arte es algo único. Son personas que tienen una creatividad y una inteligencia diferente. Y traen cosas ya en su cabeza en las cuales nosotros muchas veces nos tenemos que adaptar. Y en ese proceso de adaptación, en ese empalme es que entro yo a configurar lo que ellos quieren mostrar, hacer o realizar con lo que nosotros podemos hacer ver y transformar en el escenario. Es un juego de comunicación en el que siempre logramos entrelazar todas las ideas para que en el escenario se vea muy bien lo que está pasando.

Muchas veces es un proceso de búsquedas, de empalmes, de situaciones que son problemas, que a veces son complejos, a veces sencillos, y que se resuelven más por la experiencia y por el conocimiento de haber realizado muchos eventos.

La comunicación con los directores me encanta, cuando llegan las producciones al Pablo Tobón y comienza ese proceso de montaje, esa conversación sobre todos los aspectos que se necesitan para el desarrollo del espectáculo y de lo que debemos hacer, que es algo que se desconoce porque a veces los técnicos no escuchan al director, es como una pelea con ellos; pues piensan que lo que están haciendo no tiene suficiente valor. Ese valor está más reflejado en el desarrollo del espectáculo para el público. Ahí es cuando uno se da cuenta que cada uno de los detalles que ha cuidado, que ha hecho el director son muy especiales.

¿Qué se siente cuando se está en la tras escena y todo está saliendo perfecto?

Se siente una paz, una alegría... ¡una complicidad, con los actores, las actrices, los músicos, con los mismos compañeros porque para eso es que hemos trabajado! Eso es lo mejor que puede pasar, que todo salga perfecto, porque para eso hemos luchado, hemos pensado cómo colocar las cosas, cómo hacerlas, cómo realizarlas para que todo salga muy bien. Es algo maravilloso. Es como una paz.

Antes de empezar es la angustia, el miedo, la zozobra. A pesar de que ya esté todo, el primer segundo de arranque es muy fuerte porque uno añora que las cosas salgan bien y está pensando en eso. Es como ese miedo que tienen los artistas a arrancar, pero después del primer segundo comienza a desarrollarse lo que pasa en el escenario y se vuelve maravilloso.

¿Y cómo es eso cuando falta poco para empezar la función y hay un problema técnico que sin resolver o un asunto que el director pide y que ustedes no han podido concretar? ¿cómo es el acelere ahí?

Es pensar, es poner a funcionar el cerebro en pos de ese problema, buscar las soluciones. Siempre en el teatro tiene que poderse, de una u otra forma. Para mí si es teatro, se puede realizar. Cuando me dicen: ¿podemos hacer esto? Claro que lo podemos hacer: estamos en un teatro, aquí los sueños se tienen que cumplir. Por más raro que sea el cuento...tiene que haber alguna forma de poder realizarlo, de llevarlo a cabo y eso es lo que nosotros buscamos. Y eso es lo que me gusta de hablar con los directores, poder hacer ese puente de comunicación. En este caso, el empalme con el de luces, el de sonido o el de montaje.

Muchas veces de lo que se trata es de entender qué es lo que el director quiere mostrar. Y plantearle opciones, desde las posibilidades técnicas propias, con los recursos disponibles.

Y cuando llega una persona o un grupo que no tiene como muy claro qué quiere hacer, ¿usted le propone vea: para eso que ustedes quieren podría funcionar esto...?

Lo primero que hago es hablar y mirar. Ya con esta primera comunicación sé cómo son sus procesos y hasta dónde va el desarrollo de sus ideas y de ahí comienzo a plantearles necesidades para que se vea muy bien o se escuche muy bien o se enriquezca el trabajo de los artistas, lo que ellos quieren mostrar del espectáculo, mediante la iluminación, la puesta en



escena, los recursos que tenemos, etc. Ya sea baile, música, danza, teatro, en cualquiera de esas experiencias tenemos como la fortaleza de poder darles mejoras y ayudas.

¿Cómo es eso de ser partícipes de espectáculos tan distintos, enriquecedores y complejos como la música, la danza, el teatro, la literatura y quién sabe de qué otras ramas del arte?

Eso es lo que me ha mantenido en este espacio. Y es lo que durante 22 años no ha hecho que lo vea como un trabajo, ni me haya planteado como una situación en la cual he llegado a un límite como me pasó en la Libélula; aquí es el renovar día a día, que las presentaciones de todos los días cambian, diferentes clases de espectáculos. Hoy tenemos música, mañana teatro, pasado danza...Y ese cambio es lo que me encanta.

Muchas veces tenemos retos muy grandes, eventos bastante complicados.

}¿Cómo cuáles?

Uuuffff...Han sido varios. Uno fue en el 2006, estaba viendo con Norela un libro en el cual había la foto de un teatro tipo herradura, clásico, con una pista de hielo y una bailarina ahí, sobre esa pista. Y me pareció tan encantador que le dije a ella: Ojalá algún día tengamos algo así, aquí en este teatro.

Dos años después llegó al Pablo Tobón Uribe el Ballet Estatal de San Petersburgo sobre el Hielo y resulta que era lo que nosotros habíamos visto en fotos. Para mí eso fue emocionante. En ese momento no... estaba tan obnubilado con lo que estaba pasando que no me acordaba que era lo que había deseado dos años atrás. Como a la semana siguiente de que terminamos me acordé porque vi las fotos que había tomado y me vino a la mente ese recuerdo.

Fue un reto complicado porque era la primera vez que se hacía en el país un espectáculo de esa clase, porque la técnica eran unas grandes máquinas para producir frío en el escenario, las mangueras, los procesos del montaje, todo el teatro estaba lleno de cajones con el vestuario, no había por donde caminar, con los patines, había máquinas para afilar esos patines; nos tocó conseguir con EPM unas acometidas especiales porque la cantidad de kilovatios que manejaban estas máquinas eran muy altos.

Con decir que el montaje iba a empezar a las 11 pm que llegaba la primera tractomula y hubo un derrumbe por Cocorná y no alcanzó a llegar sino hasta las 5 am. Y la primera función era a las 5 pm. No sabíamos si alcanzábamos a tener la pista enfriando en ese proceso de hielo para que los bailarines pudieran deslizarse con sus patines. Y lo logramos hacer. Fue una tarea titánica la que hicimos con mucha, mucha gente.

El primer patinador que se montó en esa pista, apenas la vio medio húmeda, decía que estaba bastante complicado. Pero se logró hacer y estuvo muy divertido. Fue muy hermoso por ser la primera vez que se hacía aquí, en el país.

A partir del día siguiente empezaron a pasar otras cosas que eran mucho más deliciosas, como la complicidad con los técnicos de la compañía, los cuales nos sacaban los patines y nos enseñaban a patinar encima del escenario, en la pista de hielo.

Luego, después de ocho días echándole agua todos los días a la pista la capa de hielo había crecido casi 40 centímetros y como ya el grupo se iba había que desmontar el escenario y romper ese bloque de hielo, eso fue cosa seria. Después, sacamos un montón de hielo que colocamos afuera del teatro, en la calle. Al día siguiente venían los estudiantes de los colegios cercanos. Ellos venían a armar sus muñecos de nieve y a hacer sus guerras con la nieve y el hielo que sacamos. Eso se demoró unos tres días en derretirse...

Precisamente, ¿cómo es esa relación de colegaje con las personas que vienen con los grupos, con los técnicos, y con los mismos artistas?

Ehhhhh (silencio) Es muy cercana. Todos estamos trabajando por el espectáculo: realizadores, técnicos, y artistas. Se vuelve una cofradía en la cual muchas veces incluso nos preguntan ¿cómo nos pareció? Si tenemos recomendaciones, ¿nos gustó? Cosas de ese estilo. La relación se vuelve bastante cercana. Muy queridos.

Las fotos... ¿tiene muchas fotos de todos los que han pasado por el teatro?

No, a mi no me gustan las fotos.

Tendría un álbum increíble...

Sí, pero es que he sido como muy relajado en ese aspecto. Te voy a contar otra anécdota: En un concierto de Juanes, ya se había terminado, yo estaba con el director del teatro, hablando, en el escenario; Juanes salió y fue el que nos pidió la foto a nosotros: Venga nos tomamos una foto. Y yo: bueno, vamos a tomarnos la foto.

Con las únicas personas que me he tomado foto fue con Fanny Mickey, porque era una persona muy querida, que luchó mucho por el teatro en Colombia. Aquí tuve la fortuna de trabajar con ella y tengo por ahí una foto.

Soy de muy pocas fotos. A mi eso no me mueve, pero si lo hubiera hecho, sí, tendría una gran cantidad.

¿Un sueño?

Mmmmm (silencio) Bastante compleja esa pregunta...(silencio) Yo creo que...tener muy buenos espectáculos, seguir trabajando por la cultura y que la ciudad siga viviendo a ver todo lo que se presenta en un escenario como este, como el de la Universidad de Medellín, como el Metropolitano, como todos los teatros que hay en la ciudad.

¡Encontrarse con un evento en vivo es algo completamente diferente, único, irrepetible! ¡Es algo que te motiva de todas las formas! Es esa invitación para que cada que puedan vayan a ver cosas en vivo: obras de teatro, danza, música. Eso les enriquece el alma. Eso los aparta un poco de esa realidad caótica en el que a veces nos tiene sumergidos la cotidianidad. Encontrarse con los artistas es maravilloso.



Fotografía: María Camila Amariles

Botica Teatral



Pedro Monge Rafols

Primera Conferencia de Literatura Latinoamericana



La UNESCO, la organización de las Naciones Unidas que se especializa en la cultura, notificó el éxito del coloquio sobre Literatura Latinoamericana más importante del mundo, que haya ocurrido alguna vez. La Primera Conferencia Mundial de Literatura Latinoamericana, organizada y convocada por un importante profesor francés de Literatura Hispanoamericana, que enseña en Harvard, autor de cinco libros sobre el tema, se efectuó por primera vez en el siglo XXI. La UNESCO/ONU, con la colaboración de todos los gobiernos de las Américas, de la derecha y de la izquierda, invitó a los escritores más importantes de América Latina para encontrarse en una importante universidad de Madrid.

El hecho es único e importante, no solo por lo que se discutió, pero, sobre todo, porque sucedió en Europa, el continente que trajo la cultura y la literatura al Nuevo Mundo. Los más sobresalientes novelistas y poetas de las Américas estuvieron presentes en el trascendental encuentro, que comenzó la semana pasada, formando parte de las mesas de discusión, realizadas el día después de los paneles en los que un seleccionado grupo de trascendentales escritores expusieron, por géneros, los temas seleccionados y hablaron sobre sus propias obras.

En el panel de Poesía presentaron grandes poetas, todos reconocidos, uno es el ganador de un importante premio europeo. El panel planteó la riqueza del primer género literario conocido en el Nuevo Mundo cuando la poeta barroca Sor Juana Inés de la Cruz, considerada la primer gran poeta hispanoamericana, escribió siguiendo el complejo estilo de los grandes maestros del Siglo de Oro español, particularmente el de Luis de Góngora y Argote, logrando que surgiera la literatura en la tierra descubierta por Cristóbal Colón. Al siguiente día del panel, los poetas, críticos y académicos presentes, discutieron sobre el primer género conocido en las Américas, surgido en el siglo XVI.

En el panel de narrativa, disertaron los mejores escritores de la novela actual, incluyendo un Premio Nobel latinoamericano, sobre la riqueza de la novela del Nuevo Mundo, desde *El Periquillo* Sarmiento del escritor mexicano José Joaquín Fernández de Lizardi, publicada en 1816, durante la guerra de Independencia de México, considerada, según Wikipedia, la primera novela hispanoamericana, hasta la importante novela moderna. Al siguiente día se llevaron a cabo las mesas de discusiones, a las que, según se dijo en la prensa, no se aceptaron todos los solicitantes a participar, pues las mesas de discusiones estuvieron a capacidad llena, a pesar de que se adecuaron dos salones más de los programados.

El panel de Ensayos contó con importantes investigadores de Literatura Comparativa, cuyos libros han sido publicados por significativas editoriales. Las mesas de discusión, al día siguiente estuvieron a aforo lleno.

El panel de Dramaturgia, ha llevarse a cabo mañana, aún se encuentra en un punto de formación. Hasta el momento, está compuesto por dos conocidos dramaturgos nacionales de dos distintos países.

El coordinador del Congreso de Literatura Latinoamericana de la UNESCO aún lucha para reunir tres dramaturgos más, para que el panel sea parejo al de los géneros más importantes. Hasta el momento no se conoce si habrá mesas de discusiones sobre la dramaturgia, pues, al día de hoy, no hay ningún teatrista inscripto para las discusiones sobre la dramaturgia. Se invita a cualquier interesado solicitar su cupo, pero se le recomienda averiguar antes de inscribirse.

La noche anterior al día dedicado a la dramaturgia, los dos autores del panel están nerviosos, pues a pesar del éxito en los paneles de poesía, narrativa y ensayo, no saben si habrá un panel de dramaturgia, puesto que hasta el momento solo se han inscrito cuatro personas para estar presente en el panel y ninguna para la única mesa de discusión que se esperaba.

Después de discutirlo, los dos dramaturgos decidieron que fuera uno solo el que hablara. Se lo comunicaron al creador y director del seminario organizado por la UNESCO. Inmediatamente, el Director del evento convocó a su oficina al dramaturgo que hablaría. Este estaba nervioso, y revisaba sus apuntes y la forma de enfocar la presentación, para dar todos los detalles al profesor-director.



Francisco Covarrubias (1775-1850)

Director. *(Con acento francés mezclado con angloamericano.)* ¿Qué está planeando? Este panel es un desbarajuste. Deberíamos suspenderlo... Nunca debí incluir el teatro. *(Nervioso. Caminando de un lado al otro en la oficina.)* Total, si como dijo Octavio Paz en una entrevista en El Mercurio de Santiago de Chile, el teatro latinoamericano no está a la altura de los otros géneros. No tiene autores importantes. *(Se sentó y apoyó sus manos en la cabeza. Silencio tenso. El Director suspiró resignado.)* Bueno... está bien. Salgamos rápido de esto. Déme los detalles de lo que piensa hacer.

Dramaturgo. *(Mirando al Director. Primero lentamente. Enseguida, habla sintiéndose seguro de sí mismo.)* Primero, miraría al público fijamente y haciendo una pausa teatral, inquiriría como si no quisiera preguntar: ¿Qué sabe cada uno de ustedes del teatro latinoamericano?

Director. *(Brincando en su silla. Casi tumba una estatuilla de las máscaras de la Tragedia y Comedia que está en su escritorio. Gritando.)* ¡¿Usted está loco?! ¿Cómo va a comprometer a la audiencia con esa pregunta tonta? Se irán los pocos asistentes que haya. ¡Quedaré en ridículo!

Dramaturgo. Necesito saber que conocen.

Director. *(Furioso, al borde del colapso.)* ¡Nada, nada, nada! ¿Qué van a saber? ¿Qué es lo que hay que saber? ¡Carajo!

Dramaturgo. *(Seguro de sí mismo, habla sin detenerse, mientras que el Director estupefacto no sabe que decir frente a tales incongruencias.)* De los incas, que tenían dos géneros, el aranway y el wanka; que los aztecas adoraban a Xochipilli, al que consideraban dios del amor y del teatro; señal de que había teatro; de que *Ollantay*, la obra de amor anónima inca, es precursora del romanticismo, estilo que, sin embargo, se dice que los españoles trajeron a las Américas en el siglo XIX, casi quinientos años después que los incas lo trabajaban. Para que se dejen de decir que la poesía y la novela fueron los primeros géneros literarios. Les diría que Fernando de Orbea, de quien no sabemos si era neogranadino, español o peruano, escribió su pieza *Comedia nueva: la conquista de Santa Fe de Bogotá*, compuesta a finales del siglo XVII y copiada en el siglo XVIII; una pieza bastante alocada pero importante por eso y, más aún, esa construcción alocada la separa de todas las tendencias dramáticas conocidas en la época, lo cual le confiere un gran interés, haciéndonos pensar además que existen en ella influencias remotas del teatro indígena, sobre todo el peruano.¹ Pero, más, *La competencia en los nobles y discordia concordada* del cartagenero Juan de Cueto y Mena posiblemente fue la fuente de inspiración para Calderón en *La vida es sueño*. Eso, sin tener en cuenta que el presbítero dominicano, Cristóbal de

¹ *Historia del teatro en Colombia* de Fernando Cajiao, 52.

Llerena, el primer dramaturgo que se aparta del tema religioso en el Nuevo Mundo, que, irónicamente, se creían haber descubierto, introduce en 1588, con su *Entremés* una serie de características que nos permiten afirmar que nuestro teatro ha presentado peculiaridades distintas a las del teatro europeo desde el primer momento de la era colonial y que pudo haber influido a Tirso de Molina, que llegó a Santo Domingo cuando ya estaba ardiendo el escándalo por el *Entremés* de De Llerena.



Manuel Eduardo Gorostiza (1789-1851)

Director. (*Airado. Interrumpe.*) No desconozca que el teatro llega a Hispanoamérica en el siglo XX y que tiene que agradecerle a Antón Chéjov, Henrik Ibsen, James Joyce, George Bernard Shaw, Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Ionesco...

Dramaturgo. (*Interrumpe. También airado.*) ¡¿Sí?! ¿Y el mexicano Juan Ruiz de Alarcón? Él redujo la intensidad de las situaciones habituales del teatro español del Siglo de Oro, lo humanizó y permitió vislumbrar elementos distintivos y precursores del romanticismo, eso sin pensar en *Ollantay*, el precursor. Sin Alarcón, el Siglo de Oro hubiera sido de plata. No nos olvidemos de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, precursora del realismo mágico con *La hija de las flores* y del existencialismo con *Baltasar*, antes que Camus escribiera *Calígula*. Y sobre el teatro del absurdo de Ionesco no hablemos. ¿Se leyó usted *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera, escrita en La Habana en 1948, antes que Ionesco escribiera *La cantante calva*, y se llevara el reconocimiento? (*Directa y emocionadamente al Director.*) ¿Sabe usted lo que ocurrió el 5 de enero de 1845? (*El Director se ve perplejo.*) Se estrenó, por primera vez, y digo por primera vez, porque, luego, en 1855, o 1856, se reestrenó con mucho éxito, tanto que quedó como la fecha con la que se le identifica, *Ña Catita* del peruano Manuel Ascencio Segura (1805-1871), uno de los tres dramaturgos americanos que introduce personajes y el habla popular en sus obras. Los otros dos: el cubano Francisco Covarrubias (1775-1850), quien, con una intención más nacional que discriminatoria, se adelantó en más de treinta años a Daniel Decatur Emmett (1815-1904), reconocido como el autor de *Dixie Land*, quien lanzara los *Minstrels Shows* estadounidenses. También Covarrubias introduce el habla y la música popular cubanas, e implanta al campesino y al negro en su teatro en 1812, creando el tema afroamericano antes que lo hicieran en Estados Unidos, por ejemplo. O sea, diecinueve años antes de que el español Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) alcanzara fama en 1831, con el éxito de *Marcela*, o ¿cuál de las tres?, y se dijera que con sus tipos locales influyó el teatro de las Américas. Y seis años después que el mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) estrenara su primera obra, creando un teatro propio en las Américas, presentando personajes de "sabor" local. De Gorostiza, un embajador, para que usted lo sepa, pues parece que nadie lo sabe, estrenaba en Madrid y fue traducido al francés... (*Despacio y recalcando.*) ¡En-vi-da! (*Un poco triste.*) Bueno, debo reconocerlo: nadie presta atención al hecho. Si fuera al revés: un español estrenando

en América. (*Presionando sus dedos sobre el pecho del Director que lo empuja violento.*) Óigame, el dominicano Francisco Javier Foxá (1816-1865) presentó *Don Pedro de Castilla* el 11 de agosto de 1838 en La Habana. (*Apunta al Director en su cara, pero, por precaución, no lo toca.*) Con-si-de-ra-do el primer ejemplo típico del romanticismo americano, bueno eso si nos olvidamos de *Ollantay*, como siempre (*Triunfal.*) y uno de los primeros de la literatura hispánica. Pero, lo curioso, para gente como usted... (*El Director se levanta airado. Con el puño levantado, amenaza.*). Le llamo la atención sobre una reflexión curiosa. En su libro *El Rey don Pedro en el teatro*, publicado en 1899, como parte del homenaje a Menéndez Pelayo (1856-1912), de quien el autor, José Ramón Lemba y Pedraja (1868-1951), un estudioso y crítico del Teatro Romántico, se consideraba el último discípulo, escribió desconocer el trabajo de Francisco Javier Foxá (pág. 271), pero, no obstante, sugiere que su drama nunca debió presentarse en la Península, sino en la isla de Cuba. Curiosamente este juicio lo escribe mientras afirma no conocer el drama, sin saber siquiera la existencia del autor. Sin embargo, sabía que la obra se había presentado en Madrid, donde fue maltratada por la crítica. ¡Confunde que sí no conocía al autor y a la obra lanzara tremenda observación! La indiferencia hacia el teatro del Nuevo Mundo ha sido continua en los escenarios españoles. (*Silencio largo y molesto.*) Ambos, Covarrubias y De Gorostiza, repito, lo hacen años antes que el español Bretón de los Herreros alcanzara fama en 1831, casi al mismo tiempo que Manuel Ascencio Segura escribía y montaba su teatro en el Perú. Sirva la reflexión para introducir a *Ña Catita*, siempre comparada *sin razón*, por los europeizantes, con *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas (1470?-1541), y peor, es llamada "*La Celestina americana*". Las dos protagonistas, *Ña Catita* y la *Celestina*, no se parecen en nada: la primera es una vieja beata bochinchera; y la segunda es una madama, antigua prostituta, marañera. Ya, en esas características, la diferencia es garrafal. La *Celestina* maneja un burdel con prostitutas que tienen parte activa en la obra, al igual que sus novios; mientras que *Ña Catita* es una chanchullera, llevando chismes por todo el barrio; quejándose de sus dolores y penas; y creando problemas. Ninguno de los personajes de las dos obras permite comparación. Las comunidades donde vivían eran muy distintas. Los intereses de ambas son muy disímiles. *Ña Catita* es una agradable comedia, yo diría que con más picardía que *La Celestina*. En la obra peruana, Doña Rufina, impulsiva y ciega por la pasión al dinero, sin el apoyo de su marido, Jesús, quiere casar a su hija, Juliana, con don Alejo, un vejete acaudalado. Juliana se niega y le repite que no lo ama. Ella, realmente ama a Manuel y es correspondida. En esta trama interviene *Ña Catita*, una vieja beata, oportunista, procurando que le den comida y otras cosas, que anda desperdigando chismes sobre todos. Una obra que debería ser mejor conocida y representada en todos los escenarios latinoamericanos y españoles... (*Pausa para respirar, pues el Dramaturgo está excitado por la emoción.*) Y eso no es todo, el teatro en las Américas...

Es interrumpido por un golpe fuerte que da el Director sobre el escritorio. Mientras grita: ¡No no nooo! Y sale de la oficina, tirando la puerta violentamente. El Dramaturgo se sorprende al principio, pero, inmediatamente, levanta la mano derecha hacia la puerta, con el puño cerrado y, sólo, el dedo del medio elevado, recto, mientras levanta los hombros y hace una mueca con la cara.



Manuel Ascencio Segura (1805-1871)



Jorge Luis Naizir Banquez

HACIA UN TEATRO HETEROGÉNEO



El teatro de Jorge Naizir es el resultado del esfuerzo mancomunado de un grupo de actores llamado **Teatro Taller Atahualpa**, de Cartagena, Colombia. Desde 1990 deciden desafiar el hecho creativo, la búsqueda y las exploraciones que nos señalen un camino hacia nosotros mismos. Empezar así un viaje hacia ustedes: el público. Lo que permite el desarrollo del teatro como un acontecimiento, la relación directa en un tiempo y espacio presente.

Ese teatro es el resultado de la audacia que ve sus frutos en el riesgo. Esto nos ha llevado a tomar una denominación: teatro "HETEROGENEO". Este mestizaje amplía su resonancia hacia el diálogo de técnicas provenientes de diferentes latitudes, de estilos y estilísticas disímiles.

Pienso que la dirección teatral se mueve en dos ámbitos: una es la que indaga afanosamente en la **coherencia del sentido**, anclado en el teatro clásico aristotélico referencial y otra, la que explora la **incoherencia del sentido**, aferrado en el posdramatismo que encuentra su potencia en la postmodernidad; la primera crea un universo donde los lenguajes funden una narrativa a través de un tejido de relaciones que se da a partir del objetivo de la escenificación y descolga en la unidad, hacia un todo armónico. Por ejemplo, si el objetivo de la escenificación apunta hacia una narrativa realista, todos los lenguajes deben apuntar a ese objetivo cuyas leyes están en la cotidianidad, y debe verse reflejado en la interpretación, el vestuario, la escenografía, la luz, el sonido, y la utilería, etc.

En contraste con esto, el ejemplo del segundo ámbito sería la yuxtaposición, el rompimiento, la fractura de ese sentido, el caos, un teatro donde el tiempo y espacio no es lineal, y donde cada acción es autónoma. Esta otra postura es una avalancha visual producto de la segmentación que reside en un equilibrio asimétrico con un ritmo dinámico siempre creciente y sin oportunidad a la pausa reflexiva. En este estadio, los códigos y lenguajes de la puesta son soberanos de su discurso: cada uno impone sus categorías para precisamente no caer en un tejido que unifique la historia. En contraste, el espectador, que se expone a ver esta narrativa visual, de colores, formas, texturas, ritmos, debe encontrar sus intenciones en las múltiples lecturas que pueda construir en el laberinto de expectativas que se desentrañan.



Este teatro de la imbricación debe entrenar un actor que, a partir de la reformulación constante del mensaje, lo pone en una nueva tentativa de encontrar un nuevo lenguaje desde donde el cuerpo queda comprometido. Como un instrumento que debe encontrar su afinación, el actor se compromete en la comprensión de la dramaturgia del espectáculo, donde él es el centro de la creación dramática, de la acción que se manifiesta en el manejo del movimiento como signo y que crea una partitura que encuentra su fuerza en los cambios de ritmo, la repetición, la dilatación, la fragmentación y la reiteración.

Son éstas las herramientas con las que el actor deconstruye mundos posibles en la imaginación del espectador, para que alcance lecturas polivalentes, y propicie un nuevo orden, el reordenamiento de la realidad en una realidad metafísica, en una tentativa por crear nuestra propia partitura, la cual obedece a premisas y conceptos que el director va ofreciendo y que el actor indaga tanto en el espacio escénico, como la mesa de trabajo, donde cobra impulso la creatividad.



Este es el teatro por el que bregamos en nuestro grupo, un teatro que rompe con la linealidad clásica, que ofrece saltos en el tiempo, que fragmenta la historia y propicia un público activo.

Heiner Müller dice: «una historia con pies y cabeza no le hace justicia a este tiempo». Esta aseveración es punta de lanza que da impulso a nuestra narrativa que rompe con la homogeneidad y se intrinca en un teatro híbrido que vislumbra un paisaje, que da opciones de intercambio multicultural, como en la obra de teatro – danza, *Crónica de una Muerte Anunciada*, versión libre del grupo a partir de las adaptaciones de la novela de García Márquez, hechas por Farley Velásquez y Todd Dohlin.

En esta puesta en escena indagamos coreografías a partir del movimiento de las danzas africanas, con una intervención musical del medio oriente y norte de África, que crea puntos de encuentro en la propuesta percutiva de nuestras danzas tradicionales.

La Crisálida, es una de nuestras primeras obras montadas, en ella se funden diferentes literaturas para crear una dramaturgia polifónica, con voces que se yuxtaponen como: la poesía, la narrativa, el diálogo, los cuales perviven en un mismo espacio que anuda a todos en la propuesta escenográfica. Una telaraña gigantesca que conceptualmente traduce la metáfora del enredo en el que se encuentran atrapados los personajes y los autores que tocamos, como Juan Rulfo, Raúl Gómez Jattin, y Jorge Naizir.

En la oscuridad calle luna calle sol de Jorge Naizir, se transgrede el espacio de la representación, ampliando su accionar en toda la sala. Al lado del patio de butacas de espectadores se erige una pared que es metáfora del infierno y donde los personajes purgan sus pecados. Esa multiplicidad



espacial nos enfrenta a dos terrenos: el espacio de los vivos en el escenario y el espacio de los muertos en el patio de butacas. Este dualismo además rompe con la cuarta pared, creando un dispositivo tal como dice Artaud "el teatro debe brotar de la sala y no solo del escenario".

En *Ofelia o la madre muerta* de Marco Antonio de la Parra los personajes ya están esperando a los espectadores con luces tenues, no hay entradas ni salidas pues todo se ofrece de un solo golpe ante el ojo del espectador. Al final, los personajes vuelven al inicio en una tentativa por crear una dramaturgia circular, los espectadores toman la decisión de irse o quedarse y empezar de nuevo la obra.

En estas propuestas podemos señalar también cómo el actor, en un mismo espectáculo, puede contener en el personaje los diferentes sistemas interpretativos, constituyéndose en una multiplicidad de referentes obedeciendo a las necesidades expresivas y al efecto que queremos lograr en el espectador. La actuación puede pasar por diferentes técnicas en el mismo personaje, siempre y cuando la narrativa lo requiera. Ahora podemos interpretar y de repente detenernos, hacer un rompimiento y presentar. En ese sentido, Stanislavski, Brecht

y Grotowski pueden convivir en el cuerpo y mente del actor – personaje: esta categoría hegemónica en el teatro clásico, toma otro matiz en nuestro proceso creativo, pues el personaje como resultante de un trabajo riguroso del actor, por momentos rompe su estado de concentración permitiendo un distanciamiento al mejor estilo del sistema interpretativo de Bertolt Brecht, para hacer reflexiones en una relación directa con el público.

Por último, el actor en el Teatro Taller Atahualpa, dentro de su entrenamiento, incluye la exploración del objeto inicialmente reconociéndolo con todo su poder sensorial: el volumen, la forma, su peso, su textura, su sonido, para así encontrar una relación que le permita dialogar con él. Luego pasamos al virtuosismo que le da posibilidades de jugar en el espacio escénico con nuevas estructuras dramáticas, seguidamente lo transforma, lo que le da al objeto su valor poli semántico. Aquí el objeto es sujeto de la acción y el cuerpo objeto, y viceversa. Como el tronco de *Crónica de una muerte anunciada* que cobra un grado de equivalencia con el personaje de Santiago Nasar, pues, al final se propone asestarle los golpes homicidas al objeto y no a Santiago quien se retuerce de dolor como si los recibiera. Esto es inquebrantable, pero lo más significativo de este entrenamiento es cuando se lleva a la escena y la palabra enunciada por el actor-personaje crea segundos niveles de sugerencia, esto se logra haciendo casar la palabra con la acción que suscita el objeto transformado. Por ejemplo: el texto es: "Con dos puñales te mato" detonando una acción: clavar una flor al aire, al reaccionar el otro actor con sufrimiento la flor se convierte en puñal, la siguiente acción es tirar los pétalos de la flor – puñal al cuerpo del agredido, inmediatamente los pétalos adquieren la significación de la sangre en una riquísima metáfora, que ha infringido los patrones de la realidad aparente.

Toda nuestra investigación es una iniciativa que se fundamenta en una necesidad del grupo por contar de forma diferente más allá de la realidad cotidiana, jugando con la misma para crear la propia, pero diciendo verdades, estar acordes con nuestro tiempo y entorno, y por reconstruir un mundo en oposición con un sistema de confort, que encuentra en el teatro, en nuestro teatro una forma de decir que estamos fragmentados.





Fotografías: Viviana y Peretti y teatro taller Atahualpa
(Ofelia o la madre muerta y Crónica de una muerte anunciada)
Cartagena - Colombia

Comentarios al azar



ACERCA DEL PERSONAJE TEATRAL

(Desde la experiencia propia)

Por: Henry Díaz Vargas

Texto elaborado para conversar en Antioquia vive La música (teatro) 2021

"... el personaje solo fue en sus orígenes una máscara (una persona) que correspondía al papel dramático del teatro griego. A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de persona, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana"

Patrice Pavis

Diccionario del teatro.



Las Puertas Teatro – *El cumpleaños de Alicia* – Gloria Gutiérrez y Luz Amparo Londoño
Foto: Arch.. ATA

No tengo dudas. Nada da nada. Algo nace de algo para algo en la naturaleza humana. Igual en el teatro. El teatro no se puede separar de la vida, de la existencia del hombre. Forma parte de la cadena del misterio de la inteligencia, el sentido y la razón del ser humano y su capacidad de duda, asombro, entendimiento, reflexión y conclusión. Por eso es bueno escribir más para el teatro que escribir sobre el teatro. Prever y contar a los nuevos que llegaran al mundo como extraños, diría Hannah Arendt en *La condición humana*.

Somos la suma de la humanidad, del pasado, de la multiplicidad cultural y heterogeneidad étnica, retoño en el presente y eslabón del futuro. Somos fruto de nuestras lecturas, cosas oídas, imaginadas y vistas, hemos sido y seguiremos siendo frutos de nuestros sueños y pesadillas, de nuestras incertidumbres, pensamientos, elucubraciones y torpezas, afortunadas porque nos generan paciencia, entendimiento de nosotros mismos y comprensión de lo efímero y leve de nuestra existencia, de la condición humana. En fin, casi un personaje teatral. Solo nos falta que seamos escritos teatralmente. Si es que ya no lo estamos en la vida, en nuestra propia ficción. Bueno, ya lo dijo Shakespeare en *Macbeth*: “... *La vida es solo una sombra caminante, un mal actor que, durante su tiempo, se agita y se pavonea en la escena, y luego no se le oye más. Es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y furia, y que no significa nada*».

Los personajes teatrales son piezas fundamentales en la memoria de la humanidad. Para el hombre la realidad es apasionante y la ficción, el mito, algo admirable. La realidad real y la realidad ficcional en filigrana alimentan el espíritu. Esta mezcla conjugada a propósito en una historia teatral con sus personajes en conflicto, tiene su encanto y misterio para la escritura, en el ejercicio.

Abordar la literatura dramática significa abordar la realidad, la inmediatez, la cotidianidad, la vida, la humanidad y la ficción. Desde el nacimiento del pensamiento que se expresa en poesía, allá en los abismos de nuestro pensamiento. El tiempo de existencia, en mi país, ha sido en medio de la guerra, el desplazamiento, la pobreza y la ignorancia siempre y la descomposición de las gentes del gobierno, aún desde antes de nacer y durará ese hedor muchas generaciones más y ojalá me equivoque con este pesimismo sobre el futuro.

Aunque dudo mucho, recordando una cita que encontré sobre Thomas Wolfe quien subraya sobre su escritura, en su *“Historia de una novela, el proceso de creación de un escritor”*. [...] *Vi actos de repugnante violencia y crueldad, la arrogancia de los poderosos; una autoridad cruel y corrupta pisoteando despiadadamente las vidas de los pobres, los débiles, los infelices y los indefensos de la tierra*”. Esa situación, se ha entendido con el tiempo, es una impronta, contra un querer personal muy fuerte, que se lleva en el alma en lucha constante con la esperanza innata, que las más de las veces se manifiesta en la escritura, como dije, contra el mismo autor en la mayoría de las oportunidades.



La sangre más transparente.

Caja Negra: actor: Fernando Velásquez –

Foto archivo personal-

Tal impronta se refleja por más que la creación artística se quiera aislar del autor. Pasa, aunque el dramaturgo en su dimensión personal, crea que como elemento no es importante para la creación artística, que no forma parte de un enorme argumento teatral ficcional, como la vida. Sin embargo, hay algunos que se exceden en la escritura de su auto ficción dramática y hacen de los escritos monumentos de piedra o de humo de sí mismos. Tan pesados o insulsos que nadie los mueve ni los carga para llevarlos a un escenario. Y aunque tengan sabor no tienen sustancia como dice Mauricio Kartun de algunas palabras.

Desde el primer texto formal “Los honores”, en 1970, hasta “La vida en un sueño”, en 2021, tras haber trajinado por diferentes caminos y realizado experimentos varios, uno va pensando y buscándole explicación a lo que ha hecho, sobre todo cuando nos lo solicitan, explicación a uno mismo la más de las veces, y nace el deseo de compartir en ocasiones como la presente.

La concepción del tiempo y el espacio en teatro ya están intervenidos desde que nace el pensamiento dramático recompuesto de metáforas con intenciones teatrales. Espacio y tiempo donde ha de

flotar el personaje, los personajes con sus acciones dramáticas en busca de sus objetivos, deseos, obsesiones...

La presente charla versa, pues, a pesar de tantos teóricos que lo han hecho a su manera, entendimiento e inteligencia, sobre un acercamiento en conversación a El Personaje teatral. Un valor específico de la dramaturgia escrita para teatro, desde un ejercicio particular: el propio. Es un tema que agrada bastante desde el punto de vista teórico y práctico, como hemos leído y escrito, y hablaremos de manera sucinta, por supuesto. El personaje como habitante de las literaturas, donde ha construido su hábitat, es un componente del que se ha escrito mucho y preferencialmente desde la literatura narrativa por teóricos de la escritura de la cual también, aparte del teatro, se ha bebido y se seguirá bebiendo para alimentar el ejercicio de la escritura teatral. La escritura con motivo escénico.

Lo abordaremos desde la experiencia propia y aprovechando que ustedes no solo son directores de teatro sino escritores, actores, técnicos y espectadores de sus propias obras, lo que nos permite fluidez o confusión de pensamiento, por fortuna, porque de eso se trata: formularnos preguntas siempre. Y de la confusión saldrán las ideas correctas, dice un viejo adagio de la actividad política.

La última palabra la dará la comunión del personaje en su mundo activo y en su momento sobre el escenario y el espectador desde su butaca. Y del efecto ninguno de nosotros está seguro. Allí se consolida la teatralidad del pensamiento dramático sobre nuestro mundo creativo.

El tema general es muy amplio pero lo mejor es iniciar esta conversa y luego pensar, hablar al respecto. El personaje teatral es la fundamentación del teatro y se asume con atención y rigurosidad por darle vida propia desde su biografía, autorretrato, correspondencia, deseos, voz, palabra y relación con su pensamiento, entorno y la lucha por su deseo y la sobrevivencia. No desde el punto de vista lastimero, "heroico", sino por la lucha por la vida biológica, colectiva, social activa y espiritual. Lo más cercano posible a lo pensado para que entre consolidado, tanto en su fortaleza como en sus debilidades, a la instancia ficcional de una narración argumental para ser representada sobre un escenario, espacio ficcional por naturaleza. Donde llegará, es lo más probable, transformado a lo pensado en principio. O no.

La rigurosidad es una opción inicial. Hay otras maneras de asumirlo igualmente, tal cual se nos presenta la idea, la imagen, la palabra, el recuerdo, la intuición, el concepto que genera el pensamiento teatral. Sin olvidar que el personaje puede ser persona, animal o cosa, alrededor del personaje confluye toda la actividad dramática, toda la esencia y diligencia de una obra de teatro.

¿Cuál puede ser el origen del personaje dramático, teatral? Estamos hablando desde la escritura, porque su interpretación sobre el escenario, por parte del actor, es un profundo diferente, (que deberá ser atendido en otras instancias), que ha tenido muchos filtros a parte de lo llevado a cabo por el dramaturgo. (Entendiendo por dramaturgo el que ha escrito el texto con visión escénica, para ser representado en un escenario con sus causas, presencias y consecuencias).



La sangre más transparente – Foto Grupo Gama, Medellín.

El personaje, un ser, una identidad, un individuo, un símbolo, que tiene un nombre, tiene un deseo o necesidad y participa en la acción dramática en busca de su objetivo. El personaje teatral es una mezcla de gentes, tanto, cuanto pueda acoger, según la destreza de la escritura por parte del autor dramático. Según la capacidad de tejido en la historia pensada a propósito. El personaje teatral en su misión dramática, en el transcurso de una historia, es todo menos un brote de corporalidad y verbalidad de generación espontánea. El personaje teatral tiene tras de sí una estela de existencia alimentando el presente activo que asume y confecciona con miras a su futuro. Un personaje teatral es un "individuo" que vive su vida lo más independiente posible y no es razonero de nadie. Hay autores, muchos, que no lo consideran así e inician sus textos con bocetos de personajes, situaciones o espacios. Igual es el germen.

Por general no escribo para un determinado actor, para un grupo en especial. Escribo para el teatro. Un actor o un grupo mirará si lo que se ha escrito le sirve, le funciona, le conmueve, le propone, le atrae, o no. Seguramente como son personajes de nuestro propio universo, tanto real como fantástico, o de otras instancias, ha de existir atracción, probable y recíproca, ahora o nunca, entre el grupo, el actor, el director, el productor y el texto escrito.

El personaje para cruzar el umbral de la realidad a la ficcionalidad, como dijimos ahora, debe despojarse por fuerza de voluntad del escritor, de tanta pesadez de la realidad, del mundanal ruido y ajustarse a la levedad del mito ficcional y del pensamiento creativo, tal vez espiritual... Como expone, así lo quiero entender, aunque él mismo señala que interpretar el mito es empobrecerlo, en su texto de *Las seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino. Allí mismo observa que ha tratado de quitar peso a la estructura y al lenguaje. Libro que vale la pena estudiarlo a profundidad por los escritores de teatro.

El personaje dramático, de tinta y de papel, en un todo organizado en su conflicto, equilibrado en el orden y el desorden, armonioso en el mandato y la desobediencia, en un universo en conflicto o generador del mismo y bello en su equilibrio dramático, será parte de una texto teatral importante, poético, seguramente. Será un elemento que ayude a percibir las claves para entender el universo que pretendemos tratar. Y ello depende del autor, de su contemporaneidad, de su lectura del entorno, de la dinámica y acervo de su lenguaje y de la condición humana en sus relaciones culturales, sociales, políticas, económicas, sus gustos y sus miedos, etc. etc. Depende del improvisador de historias reales y fantásticas para contar, compartir con su comunidad. Depende de la aspiración del cargador de la cultura y las historias portadoras de su necesidad expresiva, del costalado de palabras y pensamientos que lleve a sus espaldas como botín de elaboración poética.

Esta idea constructiva de El personaje teatral como fundamento de una historia dramática, que se va a representar, se ha asumido como parte constitutiva, activa, de la historia más que como elemento literario u objeto técnico de una futura y probable puesta en escena. El personaje teatral, artístico, así conformado, en su identidad, en su unicidad dentro de la pluralidad del mundo, en su anécdota, de tiempo y espacio dramático, en acción y diálogo buscando su objetivo y los niveles de relaciones, es el epicentro por donde cruzan todos los demás lenguajes significativos que forman parte de la historia y tienen sentido en el espectáculo, para el espectador, como ya hemos señalado.

Asumirlo así es una forma de trabajo, es una técnica nacida de la labor de vida, de la realidad, la intuición propia y la obligación expresiva, del pensamiento desde la teatralidad para el autor. La técnica, el manejo de las herramientas son innatas o adquiridas, o se estudian y aprenden y el sistema o el método se inventa en cada experiencia de escritura. Las obras son acciones de la actividad humana, pensamientos, mundos diferentes, únicos y creíbles o ambiguos al espectador. Al menos eso se pretende. "Material", el personaje, que al final será finiquitado por el director y el actor según su leal saber, entender sobre el texto escrito y el contenido de su pensamiento. Y este es otro tema interesante que se ha de tratar en otras instancias dijimos en principio.



El deseo sin fin – Actor: Luis Alberto Chica-
Fotos: ATA.



El deseo sin fin – Actriz: Luz Amparo Londoño

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Textos

LA VASIJA DE CRISTAL

HENRY DÍAZ VARGAS



Actor: Alveiro Pérez – Actriz Lina Arboleda –

Las Puertas Teatro

Dir. Henry Díaz Vargas

Foto: Rafael Aguirre. Archivo ATA - Medellín 1993 -

A:

Paulo y Nino

Huellas de un Zafiro.

"Gotera incesante en tiempo de lluvia

Y la mujer rencillosa, son semejantes.

Pretender contenerla es como refrenar

El viento con las manos

O sujetar el aceite apretando los dedos".

Proverbios (27: 15-16)

PERSONAJES

Zafiro

La maestra

El marido

Linda verónica

La acción se desarrolla en un cementerio árido y abandonado.

Años noventa.

AURORA FRESCA DE ENERO

En penumbras del amanecer, y de las raíces entre hojas secas de un árbol emerge linda verónica. Es una dividida en dos. Forma parte del árbol que trata de succionarla. Algo le atrae y flotando se desplaza por el espacio. Va dando vida al cuerpo de la mujer y del hombre que se hallan dispersos, cada uno, junto a su desvencijada media cama.

Linda verónica regresa al árbol que la succiona sensualmente.

De la oscuridad y de cualquier parte del escenario o del público emerge zafiro.

Trae una vasija de cristal con ron y una vela encendida.

En uno de los bolsillos del saco carga un reloj de cuerda.

Es encorvado hacia delante como obligado a buscar algo que no quiere encontrar.

Esta bastante calvo. Los ojos azules muy grandes, muy vivaces y los labios prominentes y rojos.

Lleva puesto un collar de zafiros de varios colores a lado y lado de un enorme zafiro azul.

ZAFIRO

¡Por Dios! ¡Por Dios! ¡Por Dios!

Un pordiosero.

...

¿Ya callaron los que reían?
¿Ya callaron los que hablaban?
¿Ya entraron los que llegaron?
¿Ya dieron los que tenían?
¿Ya llovieron los que tronaban?
¿Ya enterraron los que murieron?
¿Ya nacieron los engendrados?
¿Ya soñaron los que dormían?
¿Ya pernoctan los que soñaban?
¿Ya secaron el agua?
¿Ya arrasaron los sembrados?
¿Ya se antropofagiaron a los animales?
¿Ya se carnearon los colegas sus colegas?
¿Ya vomitaron la luz que se tragaron?
¿Ya desmintieron la verdad mentida?
¿Ya se juntaron los divididos?
Pues
¡Que no se reconcilien los separados!

...

¡Que desgracia!
Para todos.

...

Yo si tengo nombre.
Me presento: Zafiro.
¡Y por Dios! ¡Por Dios! ¡Por Dios!
Un pordiosero
Por expresión.
Más nunca malandrín,
Cuelloblanco ni desgraciado.
Mis ojos lo pueden decir.

...

En esta madrugada
Advierto: No voy a pedir.
No los quiero amedrentar.
Voy a dar.
A contar.
He de referir hechos reales
Por encargo

Acaecidos en el atardecer de ayer
Pues, como todos, yo
No decido, aunque de pronto lo parezca.

SOL CALIDO DE AGOSTO

El escenario se llena con la luz de un sol canicular. Es un cementerio árido y abandonado de tierra cálida. Una árbol de almendro.

Muy separadas se encuentran dos mitades de una misma cama casi convertidas en desvencijados ataúdes por la acción del tiempo y la intemperie.

El marido y la maestra se encuentran en cada una de ellas.

Sufren el sofoco del insomnio y del sol canicular.

EL HOMBRE

No puedo existir...

LA MUJER

... Si no tengo nombre. No puedo vivir...

EL HOMBRE

... Si no tengo padres. No tengo salvación...

LA MUJER

...

EL HOMBRE

... Si no tengo luz. No tengo paz...

LA MUJER

... Si no tengo agua. No puedo estar...

EL HOMBRE

... Si ustedes no me ven. No puedo hablar...

LA MUJER

... Si ustedes no me escuchan. No puedo cantar...

EL HOMBRE

... Si ustedes no lloran. No puedo reír...

LA MUJER

... Si ustedes no sufren. No puedo llorar...

EL HOMBRE

... Si ustedes no ríen. No puedo morir...

LA MUJER

... Si ustedes no viven. No puedo elegir...

EL HOMBRE

... Si no tengo patria. No puedo ser condenado...

LA MUJER

... Si no tengo ley. No puedo ser ciudadano...

EL HOMBRE

... Si no tengo nación. No puedo ser hombre...

LA MUJER

... Si no soy mujer. No puedo ser hembra...

EL HOMBRE

... Si no soy macho. No puedo ser hijo...

LA MUJER

... Si no soy madre. No puedo ser hija...

EL HOMBRE

... Si no soy padre... Si no tengo hijos...

LA MUJER

... No tengo huella. Si matan la prole...

EL HOMBRE

... Asesinan la huella. Si desaparecen los hijos...

LA MUJER

... Desaparecen los padres. Si desaparecen los padres...

EL HOMBRE

... Desaparece el amor y se esfuma la verdad...

LA MUJER

No puede ser si ustedes existen.

EL HOMBRE

Si ustedes no son no me pueden ver.

LA MUJER

Si ustedes no me ven no pueden ser.

EL HOMBRE

Que ustedes no me vean no puede ser.

LA MUJER

Que todos no nos veamos no puede ser.

EL HOMBRE

Que todo así sea...

LA MUJER

Así sea

ZAFIRO

¡No puede ser!!!

EL HOMBRE

No puedo dormir si no tengo sueño.

LA MUJER

No tengo sueño si no puedo dormir.

EL HOMBRE

No puedo si no tengo

LA MUJER

...

LOS DOS

Si tuviéramos nombre tal vez pudiéramos existir.

Si tuviéramos huella...

EL HOMBRE

No tengo hambre de pan.

LA MUJER

No tengo sed de venganza.

ZAFIRO

No hay sueños,

No hay nombres,

No hay hambre,

No hay sed,

¡Qué vergüenza!

¿Qué piensan? ¿Qué soy un triste?

No.

Indigente.

Zafiro.

No un tristero

De esos que andan por ahí

Bien trajeados

Infectando a la gente de tristezas.

No.

Indigente.

Esta palabra alberga cinco letras

De generosidad.

Honra a pesar de la deshonra.

Ser honrado hoy por hoy es pecado

Como pecado no es
Fornicar al revés
O nadar contra la corriente
Cada vez
Que un hombre zafiro pasa...
Yo paso: Y queda mi huella
Indeleble... hoy.
Cada uno
Cuando pasa deja
Huella indeleble.
¡Por que
No siempre
¡Fue así!
No siempre
Me faltó el aliento.
No siempre
Se amargó mi boca.
No siempre
Se fruncieron mis labios.
No siempre
Mi lengua imploró.
No siempre
Me faltaron besos
No siempre
Me escaseó el amor.
No siempre
Forniqué a escondidas.
No siempre
Me enloqueció la luna.
No siempre
Me emborraché de miedo
No siempre
...
Me envenenaron...
...
Este balde contiene agua,
Agua limpia,
Con el color transparente

Del oro derretido,
Y esta vela esparce luz.
Y este hombre contiene
Verbo y oficio.
Busco un hombre,
Busco una mujer
Para bañarlos
A la
Luz
De
Esta
Vela
Encendida.
Seguiré buscando.
Ya
No voy a dar.
Ya
No voy a contar.
Ya
No voy a hacer reír.
Ya
No voy a cantar.
Están asustados:
Tienen la imaginación
Como un espejo empañado.
No me ven todo,
Solo formas borrosas de mi presente
Con que voy a poblarles
La imaginación.
No saben qué va a pasar.
¡Adiós!
Nos volvemos a ver...

LUNA FRÍA DE ABRIL

El sol tropical desaparece y la escena comienza a llenarse de luz de luna, fría, opaca.

ZAFIRO

¡Cómo se pasa del sol tropical

¡Al frío del páramo!

¡Qué maravilla la naturaleza!

Como la vida...

El hombre y la mujer, cada uno en su cama, está bajo un chorro de luz helado.

Sufren el desespero del insomnio y del frío en medio de la neblina.

El marido comienza a vestirse.

La maestra fuma copiosamente.

ZAFIRO

Una mañana lechosa,

Fría...

Su mirada ausente

Sus gestos apagados...

Sus carnes pálidas

Su cabello revolcado...

Lejana la lozanía

Ajado el deseo...

Y la mañana lechosa,

Fría...

La ventana pequeña,

Vidrio cubierto de gotas frías,

Heladas...

Cada minuto

Más aburrida su figura

Cada espacio

Mas lleno de humo...

Su cigarrillo

El humo

Que roba su mirada...

- Vete, dijo más lejana...

Son veinte, veinte años
Separados
Te veo hombre, como ves
Lejano,
Lejana
Sin miradas presentes
Sin gestos encendidos
Sin ansiedad ardiente
Cono fue hace veinte años
Durante tantas mañanas.

El marido empaca una maleta de viaje.

MAESTRA

Era tu deber haberlo dicho con antelación.

MARIDO

Me cagaba de susto... El miedo no me dejó decirlo antes.

MAESTRA

...

MARIDO

Pero ya no tengo miedo, ya no tendré miedo... Me largo como se fue mi tío.

MAESTRA

¡Ya no eres joven!... Nunca fuiste de pelo en pecho.

MARIDO

Ahora si...

MAESTRA

Poco deja ver el humo. ¡Pelos en el pecho!... Yo me los quito. Venir con pelos a mí... Si en tu tierra, la que has escarbado toda tu vida, no has hecho nada, en otro país te vas a morir de pánico apenas te claven los ojos del reproche y el fastidio. En ninguna parte del mundo quieren a los colombianos y mucho menos con ese porte. Con esa maldita mansedumbre, con ese caminado lento y desgarrado te deportarán apenas te vean. Apenas te vean abrumado por el peso de un sueño te deportarán. Te sentarás en una calle por allá, a llorar del pánico. Vas a querer estar encaramado en los árboles.

MARIDO

Será muy difícil, pero...

MAESTRA

Doté tu pensamiento de palabra para que lo pudieras dar a conocer, pero no haces un esfuerzo. Legaste a viejo y no aprendiste nunca. Todo lo haces con las manos y no usas el cerebro. Aunque para ciertas cosas no necesitas el cerebro más que las manos.

MARIDO

¡No me azare! ¡No me azare! Mire, me voy a enfrentar con todas estas...

MAESTRA

Pueda ser que para ello si te sirvan esas glándulas.

MARIDO

...

MAESTRA

...

MARIDO

Y yo que hago si ya no me dan ganas con usted.

MAESTRA

El deseo viene del interior, del espíritu, del alma, de acá dentro.

MARIDO

Venga de donde venga ya con usted no se me para el deseo.

MAESTRA

Comente en su memoria el pecado de dar crédito a su propia mentira. No entiende ni lo que quiere.

MARIDO

No encuentro zapatos. Y no entiendo eso de memoria, pecado y mentira...

MAESTRA

Como siempre... Te engañé mostrándote que era una niña sin experiencia con los hombres... Hoy me volví a rasurar. Mira. Está limpia, suavecita, tierna como le agrada y satisface a esas manazas...

MARIDO

Déjeme terminar de empacar. Ya son muchos años y usted ya está muy vieja. Ya hubo hijos grandes vivos, ahora están muertos y otro desaparecido. Usted siga maestriando en las

escuelas que yo me largo de este camposanto a trabajar a los Estados Unidos...

MAESTRA

Revueltero que empaca con sus propias manos la maleta para irse a los Estados Unidos. No ha hecho cosa distinta desde niño a arar la tierra y a vender revuelto en un barrio donde nadie sabe que su mujer es una maestra de escuela. Una letrada. Una señorita profesora. Y el montuno no aguantó una noche tan quiera en la nocturna. Si supiera hablar la lengua propia...

MARIDO

Las manos y el ojo son los que trabajan no la lengua.

MAESTRA

Las manos y el ojo, no la lengua... El sentido del oído intacto.

MARIDO

He aprendido a adivinarle el pensamiento, así usted piense con buena ortografía o palabras nuevas. El mío, analfabeta pensamiento mío, he aprendido a esconderlo...

MAESTRA

¿Ayudante de carpintería, planchador de trapos, pegador de botones, montador de solteronas, consolador de viudas, recolector de basuras, distribuidor de bazuco, chofer o barrendero de sanitarios o lavador de platos? O ¿mesero como el tío?

MARIDO

¡A él lo respeta! Todo lo demás y ser maestra o doctor es la misma mierda.

MAESTRA

¡Vulgar! Dilo al menos en inglés para que no se te oiga tan feo. Di: Shit. O si te vas a Canadá es: Merde. Casi parecido, pero menos vulgar.

El marido termina de empacar.

MAESTRA

¡Te salvé del servicio militar!!! ¡Te rescaté de la ignorancia!!! ¡Practiqué en tu burda figura todas las obras de misericordia incluyendo el Kama Sutra! Nunca cogiste una escoba ni lavaste un plato para que ahora te vayas a servirle y a lavarles las sobras de comida y la mierda a los norteamericanos. ¡Qué disculpa tan pueril a estas horas de la vida! ¡Qué vulgaridad de pensamiento y hombre! Y a esta edad. Cuando espero que me jubilen para disfrutar en vez de amar ya que el amor se acabó. El tiempo no pasa en vano. Yo sabía que se acabaría sin más ni más, pero hay tiempo y gusto para cosas sin amor.

MARIDO

¡Me largo para la puta mierda!

MAESTRA

Además de grosero a vivir sin compromiso, ¡sin Dios y si ley!

MARIDO

No quiero compromiso con nadie. Ni usted es Dios ni es la ley. ¡Es una maestra arrecha y vieja que no sabe sino joder la vida porque ni enseñar sabe! Soy grosero y ¿Qué? ¡Carajo!

MAESTRA

Cuadrúpedo en dos. Bípedo perfecto. Perfección de naturaleza animal, ínfima proporción moderada de intelecto y escasa mezcla de componentes morales y espirituales. Puro instinto. Esto evita que sea cuadrúpedo perfecto.

El marido se va.

NOCHE DE ABRIL

En medio de la noche la maestra regresa a su media cama.

Zafiro la observa alejado.

ZAFIRO

¡Ah!

MAESTRA

¡Ah, vida!

¡Ah, nada!

¡Ah, voz!

¡Ah, luz!

ZAFIRO

¿Entonces?

MAESTRA

Me recuerdo

Hasta que te escucho.

ZAFIRO
¿Y ese tú?

MAESTRA
Corrompe la luz
La tristeza de la impotencia.

ZAFIRO
¿Y esa mirada?

MAESTRA
Que aún nace en las venas
Un hilo de sangre

ZAFIRO
¿Y esa voz?

MAESTRA
Desaparecen mi alma
Mordiscos voraces

ZAFIRO
¿Y esa quietud?

MAESTRA
¿Y esa quietud?
¿Y esa voz?
¿Y esa mirada?
¿Y ese tú?
¿Entonces?
¡Ah!

ZAFIRO

Ahora, en su lecho, antes de penetrar en su reinado, su pasado, está fracasada, deprimida, absurda y cansada. Va a maldecir su existencia... Desparramados senos sobre el pecho que guarda un gran corazón. Añora su juego de ser dos en una, siendo una sin poder ser

dos, inmensidad vacía de por medio. Ahora la época en que con estas mismas caricias se empinaban los pezones de cristal rosado y de cristal negro y la hundían poco a poco, lentamente, en mares cálidos, electrizantes, a ratos eternos, a ratos fugaces, multicolores, feroces, olas desahogantes que bajo el éxtasis las depositan en las playas doradas de Keela-Wee, frescas aún bajo el sol y cubiertas de cansancio y satisfacción salada y gelatinosa. A pesar de su marido, siempre ha estado así, desnuda, deshijada, sola, sabionda. Esa soledad le ha derramado las carnes. Sus manos pálidas han perdido la tersura y el calor del pubis negro como el carbón de piedra y rojo como el penacho de la mazorca –“Señorita maestra, yo me casaría con usted si fuera una niña que no tuviera experiencia con hombres”, le dijo su alumno de la nocturna -. Ahora, despierto está marchito y estéril. Es sólo un surco seco por siempre y húmedo por biología. “- ¡Me largo!”, oímos que dijo el marido.

MAESTRA

¡Pirata maldito! ¡Te había engañado rasurándome joven para parecer una niña... Pirata maldito! Maestra debes resignarte porque ya estás vieja y los hombres son alérgicos a las cosas viejas que no producen, que fastidian, indisponen y estorban la paciencia y castran la inteligencia. ¡Ahh! ¡Que viva la venganza y la desnudez! Sólo te enseñé a vivir aquí, anclado en esta lampiña bahía al vaivén de mi cadera... Esa es mi venganza. ¡Que viva la venganza! ¡Y este ejército en mi mano izquierda! ¡Mate-rile-rile-ron! ¡Qué feliz soy yo!... ¡Qué bueno ser una flor y que me chupe una abeja jijijijiji!!!... Si una abeja... Así, así, así... ¡Siiii antes de que lleguen mis zánganos insectos, súbditos! Ya llegan. ¡Niños cochinos no se me orinen en las matas del corredor que me las secan!... ¡Vean eso! Parece que todos los niños de este país se hubieran orinado en mí...

La maestra se queda dormida mascullando frases.

Amanecer que se transforma en atardecer.

TIC – TAC DE OCTUBRE

El marido con su maleta está escondido. Encaramado en el árbol.

Zafiro le da cuerda al reloj. Resuena como una tortura el tic-tac.

El marido observa que no hay nadie y baja del árbol. El marido en una tumba cerca al árbol de almendro desocupa la maleta y arroja las prendas. Saca chicle de un bolsillo y lo masca.

Zafiro, furtivo, observa al hombre.

Zafiro se acerca con la vasija de cristal y su vela. Huronea piso, prendas tiradas y rincones. Merodea el lugar

ZAFIRO

Los pies hablan

De puertas, asfaltos y cansancios.

La correa dice

De hambres, kilos y grasas.

El espejo susurra

De canas y arrugas.

La boca siente

Corromper el aliento sano.

Los ojos suspiran

La ternura de las carnes ajenas.

MARIDO

¿Por qué?

Zafiro llega al hombre.

ZAFIRO

¿Por qué te sientas

A marcar chicle

Cincuentón de ojos tristes?

MARIDO

¡...!

ZAFIRO

¿En este tiempo, qué hace aquí, solo, hablado solo, mascando chicle solo? ¿En un cementerio solo y abandonado, solo? *(Mirándose, luego al público)*. Bueno casi solo.

MARIDO

Estoy en el tiempo que de de la gana y hablo solo el tiempo que me de la gana y usted ni a nadie le importa.

ZAFIRO

Quién quita... En estos tiempos... El tiempo no se desliza suavemente sobre nosotros. Eres farsante. Ni fuiste ni volviste por que no te has ido.

MARIDO

Muy joven mi tío se largó de su casa a recorrer mundo. Se organizó en Cúcuta, allá en la frontera. En los diciembres llegaba por la casa y nos traía juguetes de cuerda y de pilas, de Venezuela... Trabajaba de mesero en las casetas de las ferias, de los festivales y los carnavales. Se mantenía con plata y nos daba monedas. Vivía rodeado de gente con plata, gente alegre,

entre orquestas famosas y mujeres bellas, entre comparsas y corridas de toros, cabalgatas, competencias, batallas de flores, en fin... Recorría los dos países, desde San Cristóbal hasta Pasto, meserando en las ferias y carnavales en una rumba permanente. Siempre quise ser como él... No le he vuelto a ver, ni en el entierro de la abuela lo vi. Seguramente viejo todavía andaba feriendo. Pero me acuerdo de su alegría y sus carcajadas, sus consejos para aprender a bailar a parrandear y a vivir bueno. Recuerdo los juguetes que traía, sus cuentos con las novias que bañaba con ron, sus historias en Venezuela y otros países del Caribe... Quise seguir sus pasos, los pasos de mi tío. Creo que las ferias sin él no son ferias buenas... Pero nunca salí de la revertería.

ZAFIRO

¿Y por eso la soledad de ahora? Y ¿este no hacer nada en estos tiempos? Pobre de tu tío si se entera...

MARIDO

¡Tengo derecho a mi soledad y a hacer en el estado de tiempo y en el tiempo que sea lo que quiera! ¡Lo resisto a usted porque me lo impusieron en esta historia protegido por ese collar de zafiros! De lo contrario estarías hace mucho tiempo, ese que desespera, estaría usted hecho un borrón o, en el mejor de los casos, en un arrume de papeles a punto de ser quemados, o mejor aún, bajo tierra si no fueras una miserable e insoportable ficción...

ZAFIRO

Suerte literaria... O artificio de imaginación...

MARIDO

¡Desocupación perversa!

ZAFIRO

Por los tiempos de los tiempos siempre han dicho lo mismo y siempre ha importado un perverso bleo.

MARIDO

¿Qué quiere ahora?

ZAFIRO

Quiero dinero ahora.

MARIDO

No tengo... para dar.

ZAFIRO

Si tiene... para dar.

El hombre le da una moneda.

Zafiro la mira en su mano e interroga con la mirada al hombre.

MARIDO

No tengo más.

La maestra comienza a levantarse de la media cama.

ZAFIRO

¡Si tiene más! Deme más que usted tiene... Vea, allá viene esa, la que va a ser su mujer, mujer soplada por la oscuridad. Esa maestra. Pídale y me da.... Mírela, que soledad... Pídale y me da antes de que me reconozca y me saque de aquí y yo no me quiero ir. No tengo a dónde ir... Fuera de aquí no tengo nada ni tengo a nadie. Aquí siquiera se escucha el tiempo pasar, pero por allá...

MARIDO

¿Para qué necesita dinero?

ZAFIRO

Algo hay que pedir, ¿no?

MARIDO

¿A usted qué le pasó?

ZAFIRO

Me envenenaron... ¿Dónde estaba cuando lo dije sin que lo preguntaran hace como tres escenas?

MARIDO

¿Lo envenenaron?

ZAFIRO

Porque busco un hombre u una mujer para bañarlos con esta agua limpia, dorada, a la luz de esta vela. Es que la inteligencia se ha ido perdiendo... Y ahora, por ejemplo, discuten Linda y Verónica.

MARIDO

¿Linda y Verónica?

ZAFIRO

Ya lo verás.

MARIDO

¿...?

Zafiro posee a Linda Verónica que es una dividida en dos.

ZAFIRO

Linda, la perfecta. La de piel blanca como carne de conejo. La de cabellos negros y pezones de cristal rosado, vientre azul y pubis como carbón de piedra.

MARIDO

¿...?

ZAFIRO

Verónica, la victoriosa. La de piel canela. La de cabellos rojos, pezones de cristal negros, vientre canelo y pubis como penacho de mazorca.

MARIDO

¿Y por qué se pelean?

ZAFIRO

Por usted.

MARIDO

Linda Verónica se la llevó el tiempo

ZAFIRO

No importa. Ha dejado pisada en usted como cuando yo paso. Si se deja huella no se es difunto. A ella se la llevó el tiempo pero está y se pelean.

MARIDO

¿Por qué?

ZAFIRO

¿Por qué no han de hacerlo? A usted como buen vino le falta la fé.

MARIDO

¿Qué quieren?

ZAFIRO

Ellas quieren... ¿No entiende que el pasado fue futuro y siempre quiere estar en el presente porque por más que se le adelante al futuro, siempre irá atrás del presente? Por eso Linda Verónica es pasado... ¡Y... Rápido! Deme dinero, más monedas. Rápido se acerca la angustia en cuerpo de señorita maestra, su futura mujer. Qué fastidio permanecer donde ella esté. Irradia oscuridad. Con razón esa maleta...

MARIDO

Mírame a los ojos.

ZAFIRO

Ahí, mire usted, hay suficientes.

MARIDO

¡Que me mires a los ojos!

ZAFIRO

No debo.

MARIDO

¿...?

ZAFIRO

¡Mis ojos son muy grandes y ven mucho más que los suyos, por Dios! Y la soberbia no es compatible con la inteligencia me dijo otro hombre maestro en palabras habladas y escritas. He desarrollado la visión de mis ojos mirando al piso, hurgando con la mirada el suelo, los rincones, bajo las tapas de cerveza, debajo de las colillas de cigarrillos. Hasta he hurgado bolsas de basura. He aprendido a ver mucho allí y no quiero ver la verdad en sus ojos.

MARIDO

No tengo nada que ocultar

ZAFIRO

¡Peor! Eso es delito, culpa y condena. El que nada oculta es culpable de derroche, en estos

tiempos mucho más grave: Un crimen. Un hombre que nada esconde es un hombre vacío, liviano, sin misterio en los ojos ni carga en los hombros. Sin gravedad en los silencios ni crédito en las palabras. Pobres hombres que no tienen nada que ocultar, sus palabras se las lleva el tiempo, el viento, así: ... No tienen pesadez de duda... Ni siquiera el peso de un viaje fallido, como el suyo, una huida sin escape, como la suya, o la mentira de una aventura sin horizonte, como la que está viviendo usted...

MARIDO

El mundo tiene muchos hombres de peso.

ZAFIRO

Para equilibrar con la levedad. El mapamundi son dos hemisferios como metáfora del culo. Perfecto equilibrio. Homocentrismo... Llegó esa mujer. Adiós tacaño sin nombre, no alcanzas ni a ser pppuuufff... Si no aprendes a deletrear las vocales nunca serás un ciudadano completo... Toma un poco de esta agua para que refuerces el pensamiento, profundices en el sentimiento y encuentres la sensibilidad para que no sigas caminando en cuatro patas.

MARIDO

¡Alguien se está saliendo de sus papeles y a mí me está sacando de mis cabales!...

Zafiro se va sin que el hombre tome agua.

VIENTOS DE JULIO

La maestra llega con un tablero pequeño de hule que cuelga del tronco del árbol. El tablerito tiene pintada y desteñida una banderita de Colombia en el ángulo superior. En el tablero están escritas y borrosas por el uso de las vocales en letra cursiva, el abecedario y los números del cero al nueve.

Al iniciar la clase comienza a sentirse un viento suave sobre el tic – tac.

MAESTRA

Qué silencio... Sólo el viento y el tiempo que todo se llevan... Buenos días.

MARIDO

¿A estas horas? Estamos en la nocturna.

MAESTRA

Semejantes manos para esos ojos tan inexpresivos... A ver, jovencito, quítese de la frente ese greñero... Así está mejor... Ahora muchísima atención: A cualquier hora debe ser bueno el día o en su defecto la noche. Ponga mucho cuidado. De lo que aquí se aprenda depende la vida de ahora en adelante.

MARIDO

¿Es mucho?

MAESTRA

¿Está copiando?... Es mucho, o más o menos mucho. Según el comportamiento individual llegarán a pasar de los veinte años. No se coma las uñas. Copie antes de que se lo lleve el viento, o el ejército. O antes de que yo me lo conquiste. Nuca se sabe. Según el comportamiento pasarán de los veinte años y podrán casarse y tener hijos si es que se salvan del narcotráfico, la guerrilla o del servicio militar o de policía obligatorio. Hay que ser buen animal, cuadrúpedo perfecto y servir a la patria.

MARIDO

¿Dónde tengo más posibilidades de vivir?

El viento se hace más fuerte. Linda Verónica es un asola dividida en dos. Aparece del árbol.

MARIDO

¿Quién es ella, señorita maestra?

MAESTRA

Yo: Linda Verónica.

MARIDO

Aaaah. ¿Y por qué está ahí, fuera de usted?

MAESTRA

Porque el tiempo se la llevó... Y porque estoy aquí, dando clase... El pasado siempre está presente en el presente.

MARIDO

Aaaah...

MAESTRA

...

MARIDO

¿Si salgo vivo de pagar servicio en la policía o el ejército con la libreta puedo pensar en trabajar, en casarme, en tener hijos, en formar un hogar en... ¿Al menos en vivir?...

MAESTRA

¿El niño cree que, en el matrimonio como un empleo del Estado, en el ejército o la policía, la guerrilla o el narcotráfico puede subsistir como ser humano o como un simple esclavo?...

MARIDO

No entiendo ni culo. Me voy, señorita, yo vine a aprender a firmar mi nombre... A llamar las cosas por sus nombres...

MAESTRA

¿Cuál es tu nombre?

MARIDO

...

MAESTRA

¿No lo sabes?

MARIDO

Por eso vine, a saber firmar, saber las vocales, el abecedario y los números. No más. No a que usted me hable cosas que no entiendo. Me importa el ejército y el matrimonio. Mi camino es largo dijeron mis padres, que reposan aquí cerca. Mi tío también lo dijo y que por donde pase dejo dejar una huella, una sonrisa, una carcajada, muchas rosas con sabor a ron, muchas historias, un dolor, hijos, como señal de mi paso.

Comienza a tronar.

MAESTRA

Mucho camino...

MARIDO

Poco, señorita, poquito. Sin inteligencia, sin corazón, sólo instintos.

MAESTRA

Terminarás desnudo... Así...

La maestra se levanta la falda.

MARIDO

Aaahhh! Señorita maestra, yo me casaría con usted si fuera una niña que no tuviera experiencia con los hombres... Me gusta chupar las frutas frescas partidas por la mitad.

MAESTRA

¿Por dónde te vas a ir? ¿Qué camino vas a seguir con tu maleta y tu inteligencia vacías?

MARIDO

Ese, señorita, ese camino que tiene árboles frutales y semillas, y le llueve. Ese. ¿Si lo ve? Por donde el tiempo corre tan a la carrera que no alcanza a ver. Como el viento. Sólo se siente el soplón cuando pasa y cuando uno menos piensa ya está viejo. Vea, se va a largar un aguacero.

MAESTRA

Por ese camino me encontrarás porque yo te buscaré... Hallarás pulpa tierna cuando partas por la mitad... Encontrarás una niña muy parecida a mí y se irá contigo. ¿Te dejarás guiar?... Déjate guiar... Ve... Sigue ese camino que tiene árboles frutales y semillas y lluvias y por donde el tiempo pasa tan a la carrera que cuando uno se mira ya está muerto, es tan rápido que no se alcanza ni a llegar a viejo... Muéstrame tu mano antes de partir.

MARIDO

¿Por qué me va castigar?

MAESTRA

A ver, déjame ver tu mano... ¡Qué porquería! ¡Qué porvenir más sucio en semejantes manos! ¡Ni para los mocos usas pañuelos! El maldito porvenir lo va a estrangular con las manos si no dejas de jugar con tierra y mocos... Con esas manos se puede hacer cualquier cosa...

MARIDO

Me gusta la tierra...

MAESTRA

Y los mocos...

La maestra se va a su media cama.

AGUAS DE MAYO

El hombre toma su maleta vacía. Comienza a caminar sin rumbo por los caminos del cementerio.

Se desata el aguacero sobre el tic-tac.

El hombre va al árbol y ve tras el a Linda Verónica. Linda por un lado del árbol. Verónica por el otro.

Regresa a la intemperie.

Ante las insinuaciones el hombre va donde Linda Verónica.

LINDA

Medio fruto, fruto de la sabiduría del hombre.

VERONICA

Medio fruto, fruto de la vergüenza del hombre.

MARIDO

Yo quiero guarecerme de la tormenta.

LINDA

Ven a mi brazo.

VERONICA

Te alimentará mi único seno.

LINDA

Te abrigaré en mi medio regazo...

VERONICA

Te guiaré con mi medio olfato...

LINDA

Te mostraré el mundo con mi único ojo...

VERONICA

Te enseñaré a hablar con mi media boca.

LINDA

Te enseñaré a morder con mi mitad de dientes...

VERONICA

Te enseñaré a degustar con mi media lengua...

LINDA

Te enseñaré a querer con la diástole de mi corazón...

VERONICA

Te enseñaré a desear con mi medio deseo...

LINDA

Te enseñaré a amar con los pétalos de mi media vagina.

VERONICA

Te enseñaré a chupar con mi media libido.

LINDA

Te enseñaré a sangrar con mis venas...

VERONICA

Te enseñaré a llorar con la mitad de mis lágrimas...

LINDA

Te enseñaré a odiar con media enemiga...

VERONICA

Te enseñaré a bailar con medio bolero.

LINDA

Te enseñaré a acariciar con tus manos la tersura de mi medio cuello.

VERONICA

Te besaré dos veces para darte un beso completo...

Zafiro desde una tumba a la intemperie iluminado por los rayos de la tormenta.

ZAFIRO

Labios juntos

Boca

Ingenua

Displicente

Expectante

Arrobadora

Pétalo arriba colorado

Arco perfecto

Perfecta cornisa

Pétalo abajo más grande

Lúbrico

Entreabierto

Seco

Sin lubricar

Lubricado con sonrisa

Lúbrico

Lubricado con saliva

Más

Lúbrico todavía

Y

Cuando me asesino

En su beso

Me asesino

Con premeditación

Y alevosía

¡Ah!

La boca

De Linda

De Verónica.

LINDA

¿Cómo te llaman?

MARIDO

...

VERONICA

Un hombre sin nombre es medio hombre.

**ANGUSTIA EN UN
ATARDECER DE ENERO**

El marido con la vela de zafiro encendida bebe de la vasija de cristal.

El marido deambula ebrio.

ZAFIRO

Con lo que se ha de bañar no se debe beber. Cada cosa tiene su razón. El amor es el fin de la seducción, de la lucha. Comienzo del placer y del sentido.

El marido cae borracho sobre su media cama.

Llega la maestra seguida por Linda Verónica que es una dividida en dos.

MAESTRA

Por fin te hallo maldito artificio. Devuélveme mi sosiego. Has quijoteado mi existencia entera... Mira ahí al Sancho que hiciste

ZAFIRO

...

MAESTRA

Me perturba tu silencio... Y me asquea.

LINDA

Una pesadilla completa.

MARIDO

Tengo frío.

LINDA

Quítate esa ropa húmeda.

VERONICA

Que yo te calentaré con mi medio cuerpo.

MARIDO

¿Qué quiere conmigo?

LINDA – VERONICA

¿Qué dijo la señorita maestra?

MARIDO

Que encontraría la fruta fresca para mí.

LINDA – VERONICA

Bueno, toma y chúpame... Tranquilo, ven acá te mostraré un fruto de este almendro, una almendra fresca partida por la mitad.

MARIDO

Tengo la boca llena de saliva tibia y espesa.

Escupe.

LUCES

ZAFIRO

Lo sedujiste, lo amaste. Fueron los dos uno solo en el amor, el amor se consumó...

MAESTRA

El amor es un veneno de efecto retardado.

La maestra seguida siempre por Linda Verónica comienza a buscar desesperadamente por todo el sitio.

ZAFIRO

El seductor es la primera víctima del objeto que quiere seducir... Deja que te bañe con mi agua pura... Ahí está la luz que mi vela esparce.

MAESTRA

Demasiado tarde Zafiro. Demasiado tarde... Has desnudado tanto nuestras vidas que esta intemperie sobre escombros es un crimen más. Nos has despojado de la alegría. No se ha permitido el sabor de una sonrisa tan siquiera.

ZAFIRO

Cuando el hombre ríe es rey del universo. La sonrisa borra las cicatrices del dolor. No veo motivos para una sonrisa tan siquiera.

MAESTRA

Ni par una lágrima porque tampoco hemos llorado. ¿A qué viene todo esto? Pasmaste la vida... Todos tenemos derecho a una nueva oportunidad.

ZAFIRO

No tengo oportunidad para dar.

MAESTRA

¿...?

ZAFIRO

Las ficciones no tenemos oportunidades para dar.

MAESTRA

Si tienes para dar.

ZAFIRO

Mírelo ahí, no tengo más

MAESTRA

¡Valiente oportunidad! ¡Un revueltero con olor a tierra y con sabor a semen!

ZAFIRO

Bueno, es lo mismo... Lo mismo da...

MAESTRA

Tengo derecho a dejar huella aún en el terruño del dolor. Quiero vivir tranquila mis últimos días... Los pocos que me quedan. Quiero vivir sin ser manipulada ni por mis propios instintos.

Linda Verónica encuentra el puñal.

ZAFIRO

¿Qué piensas hacer con ese puñal?

MAESTRA

Tomarme el último sorbo del veneno del amor... Mira ese Sancho como duerme. Como si nada. Borracho. ¡Es un borracho!

ZAFIRO

Ha bebido el agua de la vasija de cristal a la luz de mi vela.

MAESTRA

¡Lo sabías!

ZAFIRO

¿Qué importa?

MAESTRA

Importa. Importa lo que se hace. Importa la nada y el todo en esos libros escritos. Importa el todo y la nada de las historias contadas. Importa la nada que han aprendido mis alumnos. Importa la nada que viven mis hijos muertos. Importa la nada que vive el hijo desaparecido. Importan esas flores marchitas que nos rodean. Importa ese olor de sangre viva que asquea. Importa la nada del amor en mi nada de vida. Importa todo lo que nada en las aguas de la nada. Importa la nada de esta vida a la intemperie entre despojos. Importa la vida en esta nada desolada. Importa el brillo de esta hoja que pronto brillará roja.

ZAFIRO

¡Qué desolación de alma! Qué hombros tan pesados, Qué ojos tan cargados. ¡Espera! ¡Ven acá! Regresa...

Linda verónica amenazante se dirige a la media cama del marido. La mujer se dirige al vacío del espacio.

El marido duerme.

Linda verónica levanta el puñal para asesinarle.

El hombre despierta.

MARIDO

¡Quite ese puto cuchillo!

MAESTRA

¡No! Te voy a destrozar el corazón y voy a repartir las vísceras a los bichos de este cementerio. Abrigué la esperanza de que te largaras como lo gritaste, pero ni de eso fuiste capaz. No hiciste caso a tus padres ni seguiste los pasos de tu famoso tío. Ni ferias ni carnaval, ni buena vida hasta ahora... Ven Zafiro, ¡maldita ficción! Observa estos ojos rojos del pánico. Te entregaré estos restos para que los laves y desinfectes con tu maldita agua limpia a la luz de esa sucia luz de vela... Lo mataré y luego me sacaré los ojos...

Linda verónica hace varios lances asesinos en vano.

Linda verónica mira a la maestra y suelta el puñal.

El marido se levanta.

MAESTRA

No logras ni siquiera ser blanco de la fuerza de mis brazos, ni mereces la luz de mis ojos...
(Pausa larga)

... Me arrepiento no haber logrado matarte por amor como al poeta que quería escribir los versos más tristes... Qué peligro sentir sin pensar...

MARIDO

Zafiro, maldita sea, tengo la boca llena de saliva tibia y espesa.

ZAFIRO

No voyas a escupir para arriba... Ah, ah, ahhh, ni para el suelo... Mucho menos sobre ese puñal.

MARIDO

¡Me quiero largar para la puta mierda!

MAESTRA

¡No te puedes largar a ninguna parte! ¡De ninguna parte has llegado para estar en ninguna parte!

MARIDO

¡...!

MAESTRA

¡Sí! ¡No llegas ni a puffff!, como dice esa detestable ilusión.

El marido ruge encolerizado. Toma la maestra por el cuello.

MAESTRA

Míralo, Zafiro: Me encanta su rostro de cólico permanente.

MARIDO

¡Agradezca que no soy capaz de estrangularle esta puta cara, cara de puta! Ud. Me aturde los sentires cuando la tengo cerca. Mire como se me engarrotan las manos.

MAESTRA

Me encanta cuando miras con esos ojos penetrantes, crueles, febriles...

LINDA VERÓNICA

... Adoras la tersura de mi cuello. ¿Sientes mi palpar en tus manos? ¿En tus manazas de amasar y escarbar la tierra y mi vientre bajo? Siente, carajo, como corre la sangre por mi yugular... Chupa cariño, si quieres, chupa carajo. Con esa boca que te sabe a ron. ¡Carajo! ¡Como yo! Recuerda. ¡Chupa, muerde, aunque sea!!! Prueba, chupa, mi amor... Chupa mi saliva tibia y espesa... Chupa como te chupo el semen veloz y espeso. ¡Vamos, cuadrúpedo perfecto!... Siente en tus narices mi respiración alterada, sofocada, excitada, arrecha... Eso, así, aprieta suave, suave. Qué maravilla de manos... Aassíiii, eso mi animal de monte... Eso... aauggghhh... Uggghh...

MAESTRA

Veo... Veo los cadáveres de mis hijos asesinados delante de nosotros en la puerta de la escuela y el espectro del hijo desaparecido metido en un carro sin placas... Sigue apretando.

LINDA VERÓNICA Y MAESTRA

Eso... Así... Uuughh... Bésame... Amor... Maldita sea. Bé...sa...me...

El marido la besa mientras aprieta el cuello de la mujer con sus manos.

ZAFIRO

"Ah! ¡Que febril afán para tan poca
Fragancia! Y tanta sed para un minuto
De saciedad con zumos de esa boca".

MARIDO

¡Maldita ficción, has algo que estoy matando mi mujer!

ZAFIRO

¡Yo no decido nada, aunque lo parezca, por Dios! Sólo soy una diáfana ficción...

El marido en su media cama suelta la mujer desmadejada.

Va por la vasija de cristal con agua de zafiro.

ZAFIRO

Abrir los sentimientos es como abrir una iglesia: Todo el mundo entra con la idea de que su Dios le pertenece.

El marido, siempre mirando a Linda Verónica en la media cama de la maestra, desnuda y baña su mujer con agua de la vasija de cristal.

MARIDO

Bañar las mujeres con ron y luego hacerles el amor. Así habló el tío.

LUCES - FIN

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.

Jorge Luis Naizir Blanquez: Maestro en Arte Dramático de la Universidad del Atlántico. Magister en estudios avanzados de teatro de la universidad internacional De la Rioja. Director, actor y dramaturgo de teatro taller Atahualpa, de Cartagena desde 1990 y director del proyecto teatral Ébano del Tecnológico Comfenalco. Dramaturgo y director de las obras: *La crisálida*, *En la oscuridad*, *hojas secas*, *Asesino del nacimiento del héroe*, *Nativos digitales*. Conferencista y tallerista.

Pedro Monge Rafuls: Cuba 1943. Se radicó en Estados Unidos. En Chicago, cofundó el Círculo Teatral de Chicago. Es una de las voces más singulares y audaces del teatro neoyorquino y de la diáspora cubana. Es considerado como uno de los grandes promotores del teatro latino en EEUU. Autor de clásicos como "Noche de ronda". En 1977 fundó *Ollantay Center for de arts* y más tarde la revista *Ollantay Theater Magazine*. Autor de obras importantes para el teatro moderno. En 1994, su obra *Nadie se va del todo* (1991) inauguró el festival de Cádiz, España; se estrenó en París, en junio de 2009. Varias obras suyas han sido producidas Off-Broadway o en teatros regionales de los Estados Unidos. Su obra se ha traducido y presentado en varios idiomas y se estudia en varias universidades de los Estados Unidos, de Caracas y en Valencia, España. Sus textos han aparecido en antologías latinoamericanas, europeas y de EEUU. Es Maestro del Seminario "Dramaturgia en el espejo" de La Academia de Teatro de Antioquia en Medellín, Colombia.

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

La distribución del Boletín es completamente gratuita.

Quien se quiera suscribir puede hacerlo en nuestras direcciones.

www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín - Colombia