

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

“AZABÁ,
QUIERO AGRADECERTE
POR PERMITIRME SER TU VOZ
Y CONTAR TU HISTORIA”.
GLORIA GUTIÉRREZ

EDITORIAL:
HENRY DÍAZ VARGAS:
DRAMATURGIA DEL TEATRO Y DEL CINE

RUTAS PARALELAS: FELIPE RESTREPO DAVID:
ENTRE BAMBALINAS

TODOS LOS DÍAS TEATRO: LEOYÁN RAMÍREZ:
ACUSMÁTICA EN EL TEATRO

COLUMNISTA INVITADO: VÍCTOR BUSTAMANTE:
AZABÁ EN EL ATENEO PORFIRIO BARBA JACOB

COLUMNISTA INVITADO:
AZABÁ: THE COMMENT
BENHUR CARMONA

BOTICA TEATRAL:

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO:
LA CREACIÓN COLECTIVA
ANTE LA EROSIÓN DE LA COMUNIDAD:
JORGE PRADA P.



N.º 20 – Diciembre 2024

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
Columnista invitado	Víctor Bustamante
	Benhur Carmona
Comunicadora	Luz maria Aljuri

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

boletindepuestasabiertas@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín – Colombia

Contenido

Página	OPINIÓN:
4	Editorial: Henry Díaz Vargas: Dramaturgia del teatro y del cine
8	Rutas paralelas: Felipe Restrepo David: Entre bambalinas, Baldomero Sanín Cano
12	Todos los días teatro: Leoyán Ramírez: Acusmática en el teatro
17	Columnista invitado y entrevista: Víctor Bustamante: Azabá en el Ateneo Porfirio Barba Jacob
23	The comment: Benhur Carmona
24	Botica teatral:
	Orientaciones en el desierto: Eugenio Calonge
	La posibilidad de lo efímero: Eusebio Calonge
	La última escena: José Assad Cuéllar
	Obras completas: Grupo La Candelaria
	Epifanías como ráfagas de viento: Fernando Vidal Medina. Presentación del libro.
	Si Teatro: Elkin Holguín
31	Dramaturgia en el espejo:
	La creación colectiva ante la erosión de la comunidad: Jorge Prada Prada
44	Reseña de autores: participantes en el presente número.



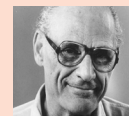
Editorial

Henry Diaz Vargas



DRAMATURGIA DEL TEATRO Y DEL CINE

Arthur Miller

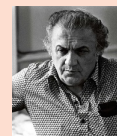


"... Aunque su búsqueda de la tragedia dentro del naturalismo psicologista norteamericano nunca haya alcanzado lo que con tanta fluidez logró Francis Ford Coppola en El Padrino..."

Alberto Ure
Confesiones de escritores

"La película (La dolce vita) se me apareció así, Desde el propio título; Me había guiado, en cierto modo. En Francia la llamaron La douceur de vivre, En una traducción de su verdadero sentido. Esa era mi intención: Trenzar, como dramaturgo, Como constructor de tramas, una gran historia con numerosos personajes, con episodios dramáticos, desencuentros, violencia, tragedias, con el telón de fondo de la misteriosa dulzura de la vida, de la existencia. Es cierto eso que dicen De que el artista no sabe lo que hace".

Federico Fellini



La dulce visión:
Conversaciones con Goffredo Fofi Y Gianni Volpi

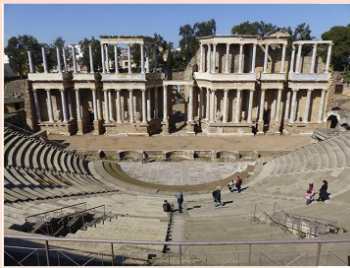
"Booket, Seix Barral 1995" publicó una entrevista al novelista Paul Auster a raíz del guión del cuento suyo publicado en el New York Times, *El cuento de Navidad de Auggie Wren*, y convertido en la película *Smoke*, dirigida por Wayne Wang, dice la parte que interesa:

Annette Insdorf: *Un proceso muy diferente (escribir el guión) del de escribir una novela. ¿Lo disfrutó?*

Paul Auster: *Si, completamente diferente. Escribir una novela es un proceso orgánico y la mayor parte del mismo sucede inconscientemente. Es largo, lento y muy trabajoso. Un guión es más parecido a un rompecabezas. Puede que escribir las palabras no te lleve mucho tiempo, pero encajar las piezas puede volverte loco. Pero si, lo disfruté. Fue un reto escribir los diálogos, pensar en términos dramáticos en vez de narrativos, hacer algo que no había hecho nunca.*

Los autores teatrales y los guionistas cinematográficos se visitan constantemente, así como con los poetas y narradores de cuentos y novelas. Se leen con sumo interés el libro escrito, igual que asistir a ver teatro y cine. Se analiza lo teórico junto a lo creativo, la producción sobre el escenario, en la pantalla, en la sala de exposiciones... A pesar del origen distinto, métodos, formas, pensamiento y orígenes, existe un hálito común y fundamental: el sentido dramático en la narración que produce transformaciones en los personajes y masajea el alma de los espectadores.

De las reacciones antiguas solo tenemos sospechas y uno que otro escrito distinto a *La Poética* de Aristóteles. Son expresiones dirigidas al mecanismo de apreciación interna de la mente humana. Pero, como todo en la vida, unas cosas son creación, otras reproducción, unas salen buenas, otras salen no buenas. Borearemos lo favorable. Aunque lo "no bueno" es abono para lo realmente "bueno".



Orígenes

El dramaturgo piensa en imágenes. El sentido de la dramaticidad tiene un origen que se conoce por cuestión de oficio, por necesidad literaria, curiosidad artística o académica, partiendo del fundamento del análisis, no de testimonios. Este origen nos lleva hasta cierto punto: al texto teatral y al guión literario de la película. La crisálida. Cuando estos materiales llegan a manos del director en teatro y al productor y director en cine, y del resto del equipo, las perspectivas son otras. Sin contar con el editor en cine, aunque hay que tenerlo en la conciencia subtextualmente. El tiempo de producción es incalculable porque depende de otras, muchas circunstancias que no pertenecen a los dramaturgos a no ser que sean los guionistas y los directores. Puede también suceder que inviten al sufrimiento en cadena de ver tanta opinión ajena. Con autoridad, el director con **su** película, o el actor con **su** personaje, o de diseñador con **su** diseño de vestuario, o de maquillaje con **su** carácter, de iluminador con **su** atmósfera, de escenógrafo con **su** arte arquitectónico, el músico con **su** banda sonora, el sonidista con **su** estruendo armónico, el productor **sin** plata **ni** tiempo, el utilero con... en fin... Luego la mariposa vuela. Y desocupado el escenario, el set y los camerinos, apagadas las luces, lo único que se ve olvidado, tirado, rayado, tachado, aumentado, arrugado y abandonado es el texto teatral o el guión. Uno que otro juicioso lo lleva así mismo en su mochila. Los restos de la crisálida. Y ambos productos son tan efímeros en la proyección o la representación. Solo queda el objetivo final, se ha llegado al alma del espectador, sin que tenga la más mínima idea de lo anterior.

El arte de escribir una historia con personajes y representar escenas capaces de conmover a un público presente es dramaturgia. Y la narración está contenida técnicamente en una estructura

invisible y variable, por cierto, con los tiempos, donde debaten, confrontan y viven personajes. Esta instancia dramática denominada conflicto (*alma y nervio del relato dramático*) se produce en la busca de un objetivo por parte de los sujetos denominados, técnicamente, personajes y logran una transformación. Estos personajes pueden ser personas, animales, animales fabulosos, monstruos, dioses, demonios, fuerzas y elementos de la naturaleza o de la conciencia, inventos o cosas... como metáforas de la naturaleza humana.



Teatro isabelino (Inglaterra 1600)



Comedia del Arte (Italia 1600)



Corral de comedias (España 1600)

Contar historias, cultivar la imaginación, ha sido una necesidad de la humanidad para su protección y entendimiento como comunidad, y para guardar la memoria de los pueblos. Lo ha hecho a través de la pintura, la oralidad y la escritura, narrativa, poética y dramática (el teatro), y ahora el cine, la tv, el video. La dramática entra en circulación desde los tiempos en que el ritual se independiza de los dioses hace cerca 2.600 años. Los avatares de los hombres, entienden por aquellos tiempos, son más divertidos y educativos que los superpoderes de los dioses en la resolución de los conflictos entre todos: hombres (*buenos y malos*), divinidades (*compasivas y nefastas*) y comunidad (*fuertes y débiles*).

El oficio religioso que se transforma en oficio teatral viene de la danza, la palabra, el canto, el espanto, el castigo divino, el heroísmo, la tragedia y la alegría, para narrar la historia mediante un personaje a una comunidad. Luego dos, estáticos, y el coro en movimiento y comunicarse, y rendir culto a sus dioses. Lo teatral reúne a la gente para contarle historias: verbo y movimiento. El movimiento que expone la danza es producto del que proviene de la naturaleza dinámica y la existencia del hombre. Viven en relación constante e intuitiva, manifiesta por el arte de la danza que interpreta la música y la palabra que narra las acciones de los protagonistas.

El principio es la idea, luego la escritura del relato que para consolidar y hacer atractiva la representación de la palabra y el movimiento. El ritual introdujo más personajes en las narraciones míticas, de héroes sagrados y hombres muy terrenales, para establecer el diálogo. Estos parlamentos (para ser leídos o representados), contenían varias formas de pensar sobre la vida, el dolor, la muerte y el destino, en una unidad de tema, acción, espacio y tiempo propios para ver y escuchar. Así ha avanzado el teatro a través de los tiempos, saltando de siglo en siglo, de épocas, edificios, tabladros, campos, caminos y estancias, de memoria en memoria, sufriendo transformaciones, enriqueciendo el pensamiento de la humanidad y eternizando la tragedia, la comedia, la farsa, el drama, los avatares de la condición humana.

Otra inquietud del hombre ha sido el movimiento. El universo es dinámico. El movimiento de la naturaleza, de las cosas en su función de estar, su razón para existir, cumplir una función y establecer una relación. Desde las cuevas de Altamira se marca un deseo de generar en las imágenes estáticas una especie de movimiento. Si el propósito no fue ese, sí tenía la función de comunicar algo, portar un mensaje en acción. Los pintores más grandes de la humanidad han buscado, jugado con el color, la composición, el tema, las imágenes y la noción de actividad, de movimiento, de acción, que generan en el espectador a pesar del "estatismo" de la pintura: Imagen, movimiento y mensaje.



Estudio de cine vacío



Escenario de teatro vacío

El teatro isabelino (el edificio 1550-1650), es un tablado con especificidades funcionales para la representación de escenas simultáneas o continuas y de distintos espacios, que, detallando desde los tiempos modernos, nos llevan a la practicidad del cine en los cambios de lugares de la acción dramática. No hay esperas, baches en el relato. Pero a esta instancia los llevó, a los autores dramáticos, la necesidad de no dejar caer la atención del público, dar continuidad, ritmo, suspenso, tensión dramática que llamamos. Todavía mucho verbo y movimiento. Esto por supuesto viene de la oralidad, calidad narrativa de la historia, de la construcción de los personajes y sus relaciones dramáticas que son producto de la realidad y la ficción. Poco a poco con los tiempos, el movimiento ya no es por sí solo movimiento, desplazamiento, sino acción, es decir, el movimiento con un propósito para lograr un objetivo. Acción dramática. Pensando en el espíritu activo y ansioso del público...

El invento de Luis Lumière del cinematógrafo (del griego *kinema*, movimiento y *grafein*, escribir), como culminación de una etapa de desarrollos científicos, la fotografía y la persistencia retiniana, se inicia lo que se ha dado en llamar "la fábrica de sueños" que aún nos acompaña y avanza en su desbocado desarrollo.

Tanto el escenario como el cinematógrafo son tan distintos, pero en esencia tienen el mismo objetivo: el alma humana.

Entre más se profundicen en cada una de sus bondades, errores y virtudes, el escenario y el cinematógrafo (la pantalla), son más independientes uno de otro en sus relatos, pero se necesitarán tanto cuanto más se orienten al arte de crear para regocijo o aflicción, en el fondo, para masajear el alma del ser humano. Existen hilos invisibles que se comunican entre los creadores. La tragedia induce a la reflexión, al crecimiento espiritual, tanto como la alegría profunda que besa los bordes de la felicidad.



Sala de cine: Proyección



Sala de teatro: Presentación

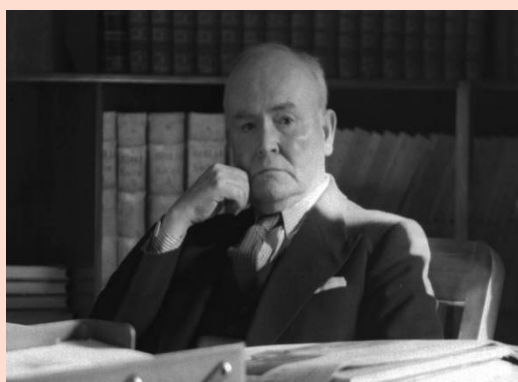
La tragedia y la comedia, en la pantalla o sobre el escenario, la creación y la estética, desde la experiencia a la que asistimos, nos enfrentan al poco conocimiento de nosotros mismos diciendo a la vista y al oído, vía razón, instinto y sentimiento, quienes podemos llegar a ser si es que ya no lo somos. De todas maneras, ambas dramaturgias van por el mundo en la memoria de los tiempos y en los vientos de las emociones con un objetivo: Masajear el alma de los buenos y atribular el alma de los malos... Otra cosa es la industria del espectáculo y sus poderes ocultos.



Rutas paralelas

Felipe Restrepo David

Tras bambalinas



1

Baldomero Sanín Cano

(Rionegro, Antioquia, 1861 – Bogotá, 1957)

Baldomero Sanín Cano fue un gran ensayista teatral. La mayoría de sus ensayos sobre arte dramático los escribió cuando estuvo en Londres, en las dos primeras décadas del siglo XX. Y aunque era un respetado lector de dramaturgia, prefería asistir a las representaciones escénicas de los autores y actores más célebres de Europa y América. No se reconocía a sí mismo como crítico ni ensayista teatral, sino como un simple cronista que registraba sus impresiones para el público general, ávido de chismes biográficos más que de profundas reflexiones sobre este arte milenario. Sin embargo, algunas de sus aparentes crónicas contienen la esencia de su lúcida y más brillante escritura, caracterizada siempre por un mismo aspecto, inconfundible y admirable: la universalidad.

Aun cuando se refiere a los asuntos locales, como la dramaturgia colombiana, Baldomero Sanín Cano no pierde de vista el contexto universal. Éste es precisamente el que le ofrece aquella mirada amplia, generosa y justa, en la que fundamenta sus juicios sobre el arte teatral. Por ejemplo, para él la cumbre del canon siempre fue Shakespeare; después, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Molière, Ibsen, O'Neill y Shaw. Por supuesto, su opinión nacía del escenario, es decir, Sanín Cano juzgaba a partir de las obras que había visto representadas, dejando de lado las lecturas que, en última instancia, eran un pálido reflejo de la escena. Por ello no hacía fáciles concesiones a la hora de adjudicar glorias y triunfos. Al contrario, era muy exigente, en tanto establecía comparaciones y relaciones estéticas, históricas y culturales entre uno y otro autor.

Aunque el número de estos ensayos teatrales es reducido (no superan los diez), y representan una mínima parte en contraste con sus críticas literarias que conforman el *corpus* mayor de su obra, constituyen un camino posible para acercarse al pensamiento y al estilo de Baldomero Sanín Cano. Es más, en estos ensayos se encuentran ciertos matices de su reflexión y de sus consideraciones sobre el arte, que no se repiten ni se desarrollan en otra parte. Por ejemplo, el alto valor que da a la condición humana como creadora, al hombre en sí mismo, y no tanto a la palabra o a la razón

**ANTOLOGÍA
DE TEXTOS SOBRE
ARTE Y ESTÉTICA**

Baldomero Sanín Cano

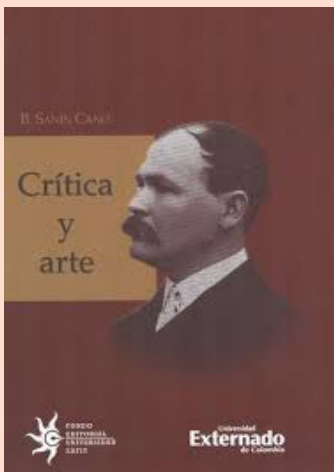


Además de Shakespeare, que Baldomero Sanín Cano juzgaba como la cúspide del canon, también profesó una gran afición por los dramas de Shaw, a quien le dedicó varios ensayos de muy alta factura. Admiraba en este dramaturgo inglés su poderoso sentido común, en el que fundaba su crítica a la sociedad, la cultura y la religión. Pero un sentido común atravesado por la ironía y un habilidoso humor, que nada dejaba escapar de sus manos. Shaw, en *Pigmalion*, demostró su inigualable genio en el lenguaje. Su realismo no era una teoría estética sino un método de vida y una ética de la cotidianidad, iluminada por aquel sentido común. Estas cualidades, apoyadas sobre una amplia base de conocimientos generales, hicieron de él un escritor universal, merecedor de los más grandes laureles.

Asimismo, apreció, con el respeto de un conocedor profundo, la obra de O'Neill. Como en Shaw, Sanín Cano tuvo la oportunidad de ver casi todas las obras de este dramaturgo llevadas al escenario. No en vano sus comentarios dan la impresión de abarcar cada una de las dimensiones estéticas, teatrales y literarias. Decía de O'Neill que su propuesta dramática era una de las más interesantes de los últimos tiempos por sus pretensiones de interpretar la sociedad norteamericana, de reflejar las angustias del hombre moderno, de reaccionar contra el medio y de penetrar hasta el fondo de la decadencia entre las poblaciones miserables y desamparadas que conoció en los viajes por su país y por el mundo. Su obra es por eso una de las más sólidas del siglo xx teniendo en cuenta además las grandes elaboraciones del lenguaje a las que llegó, como quedó testimoniado en el gran *dios Brown*, semejante en pretensiones a las novelas de Joyce y Proust.

No obstante, consideraba a Ibsen superior, ensombrecido únicamente por Shakespeare. Dice de su teatro que "adquirió sobre las almas el ascendiente mágico de que da testimonio la escena universal, no porque no fuera literario, sino porque redujo a lo mínimo la dilución de la literatura en su vasta obra de genio". Los diálogos son tan parcos y concisos en el teatro de su mejor época, que adquieren una tremenda agilidad, entre frases entrecortadas, muletillas y perogrulladas. Por eso, comenta Sanín que cuando algún personaje suyo decía una verdad extraordinaria en forma breve y como desprevenida, resaltaba más su significado en el ánimo de los espectadores.

Ibsen logró representar la vida, describir costumbres, crear situaciones interesantes y problemáticas, y diseñar caracteres verdaderamente verosímiles, por la fuerza y el poder expansivo de objetivar una idea, como en *Casa de muñecas*, y hacerla vivir en la representación de personajes únicos, colocados en el escenario de las aspiraciones y de las aventuras inusuales. Este dramaturgo, maestro de generaciones, ha sido uno de los inventores más genuinos de personalidades, que por momentos logran desaparecer la ilusión que nace de las convenciones teatrales, siendo tan consecuentes consigo mismos que su transparencia y verdad desconciertan. Estos son los argumentos de Sanín Cano para ensalzarlo como un absoluto genio del arte universal.



Así como Baldomero Sanín Cano se detuvo en los dramaturgos europeos, y ocasionalmente en los argentinos y españoles, también lo hizo en algunos colombianos. Dos de ellos llamaron su atención: Luis Vargas Tejada y José Fernández Madrid, autores de inicios del siglo XIX en plena agitación de los movimientos políticos de la independencia. No obstante, son muy pocas las referencias y comentarios del ensayista sobre el teatro colombiano de su época. Habría que agregar, además, que la tradición dramática nacional era pobre, en cantidad y calidad, y que se había destacado más por sus aislados empeños que por sus alcances y conquistas; y ni qué decir de la crítica e investigación teatrales, que eran nulas.

Sin embargo, algunos autores por la época de Sanín Cano, y aun antes, ya sobresalían por su decisiva labor, como dramaturgos, directores, historiadores

y gestores: Antonio Álvarez Lleras, José María Samper, Luis Enrique Osorio, los hermanos Mesa Nicholls, Eladio Gónima, entre otros. Por supuesto, pensaba él, no había punto de comparación con lo mejor del teatro europeo de entonces; así que no es extraño que Sanín Cano haya querido ignorar las artes escénicas de sus coterráneos por considerarlas inferiores y en ciernes. Su nacionalismo, si lo tuvo, se fundamentaba en un abierto y generoso cosmopolitismo.

Pues bien, sobre Luis Vargas Tejada afirma que es, en la historia de las letras colombianas, la primera figura cuya principal vocación fue la literatura. Empero, su participación en la turbulenta vida política del país, lo llevó inexorablemente a una muerte temprana y trágica: murió cuando tenía veintisiete años, en 1829, mientras huía atravesando las aguas corrientosas de un río, tratando de escapar de la captura por conspiración contra el régimen bolivariano. En este sentido, la obra de Vargas Tejada, dice Sanín Cano, debe juzgarse teniendo en cuenta la insuficiencia de sus estudios, la cultura relativa de la naciente república, y la edad del poeta que dejó su obra camino de la madurez literaria e intelectual.

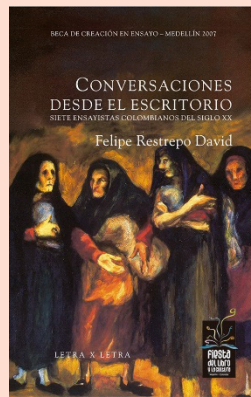
Entre las obras dramáticas que Vargas Tejada escribió, la más famosa es *Las convulsiones*, de intención moralizante y concebida para corregir "el recurso patético de que solían echar mano las jóvenes de entonces para lograr el objeto de sus contrariados deseos". El drama hace referencia a los fingidos ataques epilépticos de aquellas jovencitas ciudadinas, para convencer a sus padres del cumplimiento de algunos de sus caprichos, superfluos y materiales. La obra está construida con una sencillez casi infantil. Asimismo los personajes carecen de malicia, de profundidad psicológica y reflexiva, y "se expresan en forma candorosa no obstante el ardid de que dos de ellos se valen para lograr sus fines". Está escrita en versos endecasílabos pareados, herencia del clasicismo. La acción se desarrolla con simpleza, brevedad y predicción. A pesar de sus desaciertos, *Las convulsiones* ha llegado a ser la comedia tal vez más representada en la historia de teatro colombiano debido a su gracia, aunque ingenua, encantadora.

Baldomero Sanín Cano dice con sensatez que no puede juzgarse a un autor, sino por la obra que haya dejado, "pero no es injusto afirmar, en el caso de inteligencia tan completa, que de haber nacido en época menos inclemente y de haber vivido más tiempo hubiera dejado rastro más hondo en las letras colombianas". Luis Vargas Tejada fue tal vez el primer poeta y dramaturgo que logró una expresión acabada sobre el sentimiento moderno de la naturaleza, y que asumió la profesión de escritor no como una actividad secundaria sino vital, es decir, asumió la literatura como una forma de su existencia, aunque le haya costado la muerte.

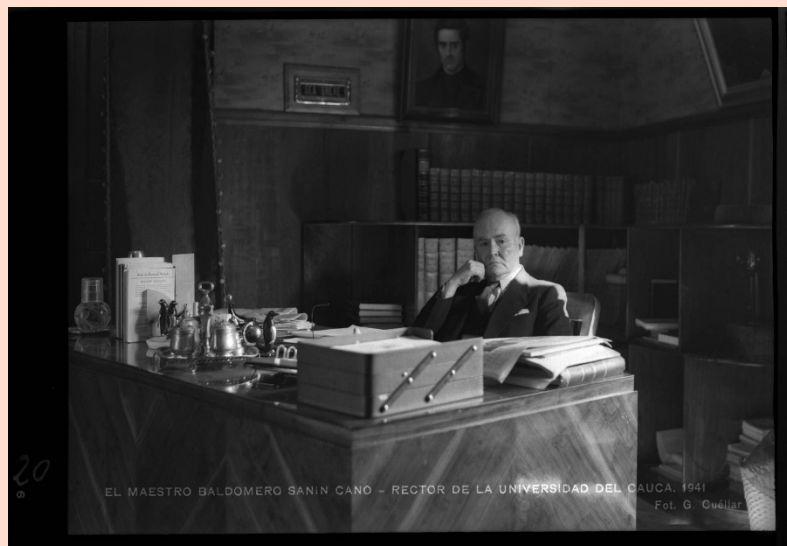
Por otra parte, José Fernández Madrid fue uno de los primeros y más importantes poetas de la independencia y de la primera república. Solo se conocieron dos tragedias suyas. Una es *Atala*, inspirada en la novela homónima de Chateaubriand, que trata sobre el "conflicto de las creencias y de los sentimientos patrios en dos seres que se aman". La otra es *Guatimoc*, que "describe con vigor y con alta indignación la codicia y la crueldad de los españoles –al mando de Cortés– que sacrifican al emperador Guatimoc en una hoguera con la esperanza de que el tormento le haga revelar el secreto del lugar donde tiene ocultos sus tesoros".

En ambas obras se sacrifica la naturalidad y espontaneidad a las exigencias de la escena. Además, el endecasílabo asonantado retarda el curso de la acción, y entorpece la continuidad del desarrollo. Hay momentos decisivos por su intensidad y movimiento que son incompatibles con esta forma poética, que por lírica es más lenta. Dice Sanín Cano que especialmente *Guatimoc* tiene fragmentos logrados de versificación. Sin embargo, en ambas es notoria la influencia de la nueva corriente venida de Europa: el romanticismo. José Fernández Madrid fue un hombre de más sensibilidad que pensamiento. Era su predisposición natural, de allí que sus dos tragedias tuvieran la influencia romántica, en la que estallan las pasiones como un torbellino. Su sensibilidad la cultivó intensamente, e igual que Vargas Tejada lo llevó a participar con enardecimiento byroniano en la campaña de independencia, junto a Bolívar. Años después, sería desterrado para morir lejos de su patria liberada.

Baldomero Sanín Cano creía que el teatro era la representación de las miserias y decadencias humanas. Una idea muy en consonancia con Nietzsche, un filósofo al que apreciaba sobremanera. Por eso le gustaba tanto el teatro a este ensayista colombiano, y mucho más que leerlo, prefería verlo y escucharlo. Los hombres en el escenario son como títeres de sí mismos, máscaras viles y risibles que, con sus gestos, revelan los valores y sentimientos más bajos. Aquellos abominables y terribles de los que se ha alimentado la literatura a lo largo de la historia. Somos fantoches, decía: “¿qué otra cosa somos cuando nos miramos fríamente hacia adentro?”, como en un espejo de agua que nos enseña la engañosa belleza de un estúpido Narciso. Sin embargo, esto es justamente lo que hace cautivador a un arte que tanto beneficio hace a la sociedad. Pobres de espíritu aquellos pueblos que destierran a sus actores y que no permiten que ellos, como bufones, se burlen de la tragedia cotidiana, que no es otra que la misma existencia. Sanín Cano fue un hombre centenario que presenció atroces acontecimientos en la política y la guerra, al igual que grandes conquistas en el arte y la cultura. Participó en la renovación de la inteligencia y la sensibilidad de Latinoamérica en la primera mitad del siglo XX, desde el lugar que permite el pensamiento discreto y cultivado. Su propia vida pudo ser una puesta en escena que él vivió tras bambalinas.



Fragmento tomado del libro, *Conversaciones desde el escritorio: siete ensayistas colombianos del siglo xx* (2008).





Todos los días Teatro

Leoyan Ramírez

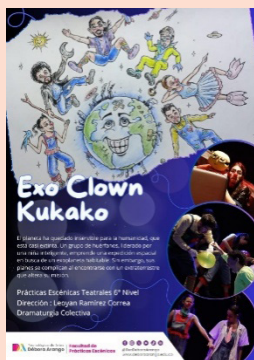
ACÚSMATICA EN EL TEATRO



Caricatura dibujada por parte del tío de una de las integrantes.

¿Cómo enseñar y dirigir simultáneamente un proceso de creación colectiva, manteniéndose el maestro oculto para el discípulo que lo escucha? Anhele un liderazgo que libere la creatividad y la inteligencia, especialmente en nuestro proceso en la unidad de formación de Montaje. Un liderazgo dispuesto a dejar de lado el control, la vigilancia y el castigo, para fomentar la cooperación y lograr los resultados que necesitamos en estos tiempos. Fue la primera frase que les dije a los estudiantes la primera semana de labores por allá en última semana de enero cuando comenzó el semestre cinco del ciclo tecnológico.

Esta es una apuesta inspirada en la pedagogía de la libertad de Paulo Freire, que, además, integramos a las técnicas alternativas, adoptadas de otras ciencias y que las adaptamos a metodologías antipedagógicas propias del teatro, e incluso alternativas de los postulados hegemónicos del arte dramático global clásico, moderno y contemporáneo. Sin embargo, no se trata de desdeñar o considerar obsoletas todas las teorías y técnicas, sino de deconstruirlas para posibilitar más estrategias en la formación de nuevas generaciones de teatro en el Tecnológico de Artes Débora Arango.



Afiche general hecho por estudiante de la Facultad de Visuales que se articuló al proceso.

Surgen entonces preguntas como: ¿Qué hace un director de teatro? ¿Qué es un docente de teatro? ¿Cómo dirigir una obra de teatro? ¿Cómo enseñar a los estudiantes a abordar la creación colectiva sin favorecer a unos sobre otros, incluso sobre las propias prerrogativas? ¿Hasta dónde es lícito imponer o proponer la propia búsqueda estética? ¿Se enseña a ser artista? ¿Se enseñan solo teorías y técnicas que permiten a los alumnos perfilarse como artistas?

Varias de estas respuestas se van dando paulatinamente dentro de un plan que comienza con un rastreo exhaustivo de lo que se sabe sobre estos temas. Me propuse seguir los siguientes pasos: primero la escritura de lo que uno se acuerda de la teoría, segundo la lectura de esas teorías, como tercero constatar con el currículo que haya correspondencias y así poder planear las estrategias de dirección escénica enfocándose más en lo formativo que lo artístico.

El binomio docente-director se convierte en una tarea pedagógica que establece un vínculo ético con la vida, conectando de manera melódica con sus dramas y posibilidades. En este proceso, el aprendizaje vital se logra al deconstruir lo leído, creando nuevos sentidos y significados. El lenguaje se transforma en arte, un arte que narra tanto la memoria como el olvido. El deseo de los estudiantes, manifestado a través de expresiones literarias, refleja sus necesidades y sus vivencias durante el ciclo de la técnica profesional. Desde la primera semana, mostraron su deseo de crear una obra con un cuento, sin hablar de problemas personales, y que incluyera temas como la crisis climática, los huérfanos y los alienígenas. En este proceso, la realidad poética permite representar la fragilidad humana, aspirando a la trascendencia, a superar la intimidad de la vivencia y recordar la muerte como parte de una memoria que persiste y se proyecta hacia lo infinito. En este sentido, los estudiantes, a través de las didácticas, retornaron al mito como motor de historias. Hoy en día, el teatro parece carecer de este elemento, lo cual empobrece la experiencia del espectador, que pierde la posibilidad de recordar una obra, ya que la ausencia de un mito o cuento que mitifique los personajes resta su poder narrativo. Vivir sin mitos es, en última instancia, vivir sin historias.

Por esta razón, el pensamiento es una aprobación de la experiencia; una especie de intertextualidad narrativa entre la literatura, la poesía puesta en escena y el convivio que ponen al actor y el espectador en exterioridad, en pregunta por sí mismo en clave del recuerdo del otro y de lo otro: de la diferencia, de la novedad, de lo remoto y del devenir.

Ahora bien, esta dramaturgia expandida llena de narrativa y narración escénica confluye en una polifonía donde la vida está entonada como finitud, parece ser la geografía preliminar de un horizonte educativo donde la apertura estética de la poética guarda como propósito enunciativo el testimonio pedagógico donde resplandece la voz, el sentimiento, el compromiso, la palabra y el pensamiento del maestro:

El poeta conoce la finitud de la palabra humana. Cuando el poeta es capaz de transmitir la palabra múltiple, la palabra que permite situarse significativamente en el mundo, siempre de forma precaria, cuando el poeta da la palabra abierta al tiempo y al espacio, cuando da esa palabra finita abierta a la interpretación infinita, el poeta se convierte en maestro. (Mèlich, 2002, p. 116).



Foto del ensayo general final ante comité curricular para aprobación de la salida a circulación.

Justamente, vivimos en la palabra creadora de posibilidades. A la luz del modelo pedagógico crítico social si es posible que el currículo posibilite al director-docente estar liberado de los determinismos que ofrecen respuestas y dogmas de castigos y premiaciones; permanecemos a la escucha en búsqueda, en tránsito, en pregunta; en una palabra, dispuesta al tiempo y al espacio; en devenir, en construcción. Estar en el mito es lo mismo que estar en el lenguaje, y, por consiguiente, en el pensamiento, aunque pensar signifique hacer acto las palabras que expresan el mundo y las realidades de nuestras vidas y finitudes en él.

Por medio de los estudios que se vienen realizando en torno a las dramaturgias expandidas ha sido posible proponer una dramaturgia de la formación donde los elementos que se implican, bien pueden algunos lectores decir que, no hay nada nuevo bajo el sol, ya que son las mismas funciones y roles del engranaje del quehacer teatral ayer y hoy, salvo que están nombrados de otras maneras dentro de una expresión extendida. Sin embargo, cuando traemos la expresión -dramaturgia-, invita a que se profundice en el análisis de todos los elementos, es decir, no se utilizan de manera separada y

literal, sino todo lo contrario, a profundidad e integrada, ya que diseñar las didácticas y los talleres con una serie de pasos, procesos, y resultados para crear una obra de teatro dentro de un proceso creativo y emocionante por lo complejo que es trabajar con la conexión de varios elementos, no sólo constitutivos del teatro, sino también los elementos de competencias formativos.

En todo el orden de palabras llegamos a un punto crucial, que es como organizar todos los códigos del docente-director para irlos desarrollando paso a paso con mucha, pero mucha paciencia, y lograr todo de manera significativa y potente, esto es, que los estudiantes logren buenas notas porque demuestran que están aprendiendo, y que, por lo tanto, esto permitirá que emerja la expresión obra de teatro.

La dramaturgia, es pues la herramienta uno A que me permitió lograr trazar todo un organigrama con fechas límites tanto para mí como para los estudiantes, con un policía vigilante para que no apareciera los gustos personales de todo el equipo. La dramaturgia me ha permitido adoptar y adaptar técnicas de otras ciencias al servicio del trabajo docente-director. Un ejemplo de ello es como con la técnica de -brainstorming- propia del arte de la publicidad, unificar criterios de dirección en una serie de talleres formativos donde los estudiantes debieron elegir unas temáticas y técnicas para explorar, investigar y crear. Y la otra técnica de -pensamiento ágil- que es de área de las computadoras, permitió deconstruir la metodología de investigación posibilitando lograr en poco tiempo resultados temporales que se fueron mejorando hasta obtener unos personaje, diálogos y trama, cada vez más potentes. De tal manera, que al final los estudiantes expresaron la alegría de haber logrado lo que se imaginaron y que aparte de esto, aprendieron más sobre el arte del teatro.



Con el maestro José Gabriel Mesa luego de la doceava y última función el jueves 7 de noviembre teatro del tecnológico Débora Arango.

Si el director es esencial para transformar una idea artística en una experiencia teatral completa y coherente, el docente es el apoyo para la formación de una actriz y un actor integral que no sólo actúa, siente, hace y piensa dramáticamente cada elemento que compone el hecho teatral. Por tales razones se fusionaron los siguientes binomios:

1. Desarrollo de una visión formativa y artística: Caracterizas los participantes con base al tránsito que tuvieron durante el ciclo técnico profesional, esto permitirá diseñar un taller donde se pregunte y emerja una estadística que responda a una serie de preguntas como: ¿cómo quiere que se vea y se sienta la obra? Esto permitirá tomar decisiones sobre a donde proyectar el estilo visual, el tono y el ritmo de la producción. Además de generar más tareas de investigación tanto de la temática como de lo disciplinar.
2. Casting y Creación de los Personajes por parte de los estudiantes. Esto implica improvisaciones, parciales procesuales y acumulativos y, a veces, talleres con invitados externos para consolidar ambos procesos, formativo y creador.
3. Diseño de producción y sistematizar en el cuaderno virtual: Articular con otras facultades y programas para diseñadores de escenografía, vestuario, iluminación y sonido para

crear el mundo de la obra. Acá el docente-director debe asegurarse de que todos estos elementos trabajen juntos de manera coherente, porque se presentaran múltiples dificultades propias del trabajo cooperativo.

4. Ensayos y evaluaciones: Planifica, dirige y evalúa los ensayos dentro del horario establecido, trabajando con los estudiantes para desarrollar sus personajes y ensayar escenas. Esto también incluye ensayos técnicos y generales para integrar todos los elementos de la producción.
5. Revisión y ajustes: Durante los ensayos, el docente hace quices constantes para medir que los estudiantes realmente si estén aprendiendo, sean conscientes de lo que hacen, y por medio de la evaluación tipo -MIMO- se van haciendo los ajustes y refinamientos para mejorar la obra. Esto puede incluir cambios en la puesta en escena, el ritmo y las interpretaciones de los actores en formación. Incluso puede cambiar la dinámica de enseñanza, se puede incluso traer métodos pedagógicos de choque si es el caso.
6. Comunicación y liderazgo: Mantiene una comunicación clara y efectiva con todo el equipo, asegurando que todos estén alineados con la visión de la obra y a la par con las tareas a entregar tanto en el escenario como también con la sistematización semana a semana durante todo el proceso, incluyendo la proyección -funciones de temporada-. También se debe mencionar que la comunicación debe motivar y apoyar a docentes y estudiantes que hacen parte de todo el equipo.
7. Preparación final y proyección: Antes del estreno, el director supervisa los últimos detalles y realiza ensayos generales para asegurarse de que todo esté listo para el público. Esto se hace durante el parcial del primer corte del segundo semestre, donde en cabeza del decano y los docentes del comité PFI (proyecto formativo integrador) aprueban o no, con o sin mejoras, la salida a circulación de la obra de teatro.

En cuanto a la evaluación tipo MIMO, permítase contextualizar que, ha sido producto de investigar sobre como evaluar en los procesos de enseñanza de las practicas artísticas, y pues sirve para la autoevaluación -que es la que se hace el estudiante así mismo-, la coevaluación -que es la que hace el compañero- y la heteroevaluación -que es la que finalmente hace el docente-, y consiste en que cada letra permite abordar los siguientes ítems: M -mantener la idea o propuesta- / I -incluir algo que falta- / M -mejorar algún aspecto- / O -omitir lo que sobra-.



Con el dramaturgo y maestro Henry Diaz Vargas

minutos antes de la antepenúltima función en el Ateneo Porfirio Barba Jacob el 24 de octubre.

El discurso, tiene que ver con lo que piensan los autores, que son estudiantes creadores investigadores de la obra, en este caso las temáticas fueron sobre la crisis climática y la orfandad, y por el lado disciplinar la comedia clásica griega de Aristófanes y el arte de los payasos, ambas partes abordadas a los largo de todo el proceso, donde en ocasiones se hizo más acento en una y luego en otro, sin abandonar ninguna, y por medio de la evaluación tipo MIMO, constante clase a clase, en unas

partes premeditadas se dejaba que los estudiantes se equivocaran, para luego explicar por medio del error y así hacer conciencia en el estudiante que más se debe experimentar, investigar y crear, manteniendo, incluyendo, mejorando y omitiendo.

De este aprendizaje se nutre mi vida en la experiencia de la escucha constante, la observación permanente por el entender cómo se enseña y se dirige a la vez una creación colectiva. Llegar a la comprensión del quehacer del teatro en los tiempos que corren, donde nacen y renacen otras manifestaciones del lenguaje; otros trazos de la palabra: de su sonido y de su imagen. Experiencia deliciosa y dolorosa donde no se agota la plasticidad de la belleza ni el entrañable compromiso de un maestro que se hace testimonio con su vida mientras enlaza la reflexión filosófica, pedagógica, literaria y poética del quehacer en el teatro.



Función número siete en el municipio de Gómez Plata el 27 de septiembre.

Exo Clown Kukako. LA SINOPSIS: El Planeta tal como se conocía ha quedado inservible para la humanidad que ha quedado casi exterminada. Empero un grupo de niñas y niños huérfanos han sobrevivido. Una de ellas bastante inteligente es la líder de una expedición por el cosmos en búsqueda de un exoplaneta donde continuar la vida humana. Sin embargo, no contaban con que se encontrarán con una extraterrestre que cambiará los planes. LOS PERSONAJES Y REPARTO: Beto- niño huérfano 1: Samuel Cartagena. Hay-Ay-Hay- niña huérfana 1: Valentina Guzmán. Botita extraña criatura: Juan Sebastián Ruiz. Crispeto niño huérfano 2: Tharkan Trespalcacios. Ascosa- niña huérfana 2: Sofia Mejía. Trumpeta- niño huérfano 3: Daniel Upegui.

EN BUSCA
DE LA POÉTICA OCULTA

Cursos de dramaturgia
para teatro y audiovisuales.

Personalizados virtuales.

Informes:
Whatsapp:+57- 3137334628
www.academiadeteatrodeantioquia.co
Medellín, Colombia

Maestro Henry Díaz Vargas

Creador de
Dramaturgia en el Espejo



Columnista Invitado

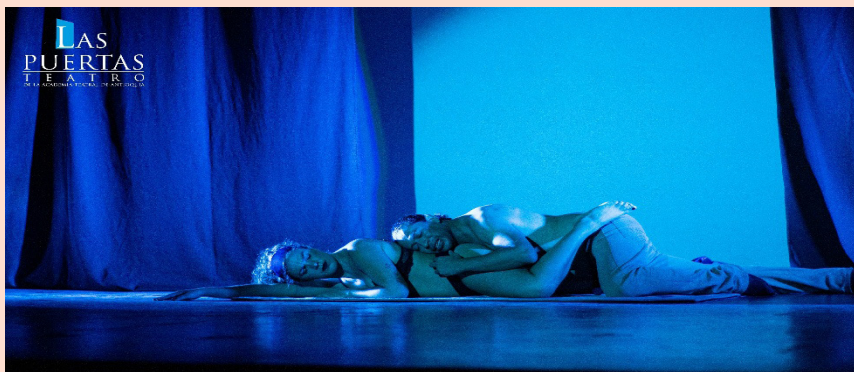
Victor Bustamante

Neonadaismo2011

Azabá de Henry Díaz

De entrada, *Azabá* nos atrae en la primera escena por algo sorprendente, una canción de Niche, *Una Aventura*, pura salsa, donde se habla del amor cómplice, fugaz, inmenso, en determinado momento, pero olvidable.

Entonces desde arriba, desde ese cielo de noche se filtra una luz que baña a los dos, a la pareja, encerrada en su nicho personal, que persiste nada menos que bailando con una complicidad nombrada por un abrazo, luego llega más música digo, pero no es cualquier música sino una canción, mejor, un bolero de Palito Ortega, *Lo mismo que usted*, en la voz suave, profunda, dulce que de inmediato nos sacude de Tito Rodríguez, acompañada por el bajo que mantiene el ritmo y una flauta que habla desde esa noche en que ha sido bailada en una melodía, un bolero perenne, cauteloso, tácito al bailar pero contundente en su composición, para luego de un muro en negro, sí, una disolución, caemos en cuenta que la pareja haya amanecido, después de una rumba contada en dos cuadros, y es entonces cuando al comienzo de este cuadro, de esta escena caemos de una vez al mundo de Henry Díaz con su franqueza, los temores, las violencias interiores, el concepto del mal que se percibe, en saber que hay un toque personal en un mundo que Henry ha ido creando a través de sus obras, y que ahora Henry nos da un instante de felicidad al identificarnos con esa música que atrapa, para luego de iniciados los diálogos revelará el otro mundo, no de ensueño, sino el de la crueldad tácita y feroz donde poco a poco se disuelve *Azabá*, viuda bella, dominante con los subterfugios femeninos para escapar a las amenazas, a la muerte y para ello emplea los hilos de la seducción para mantenerse a flote y salvarse ella y a su hijo; así poco a poco se vuelve dura y cruel.



Azabá (2024): Gloria Gutiérrez y Wilberto Sánchez.

Y es ahí, luego en una ceremonia entre la música y el erotismo que suceden, entre el ingeniero y *Azabá*, amantes espurios, las confesiones, sus preocupaciones, sus faltoneerías, su ambivalencia, donde aparece un elemento fundamental, lo cual le da ese poder de verbalización a la obra misma al no ser solo imagen, sino que la palabra viva se hace carne, reclamo, insulto y necesidad de saber quién mató al marido de la chica, cuál es el rol de cada uno; rol que se verá acentuado cuando cada uno de ellos contará su discurso por ese vaho de la mañana o por esos lodos cuando llega nada

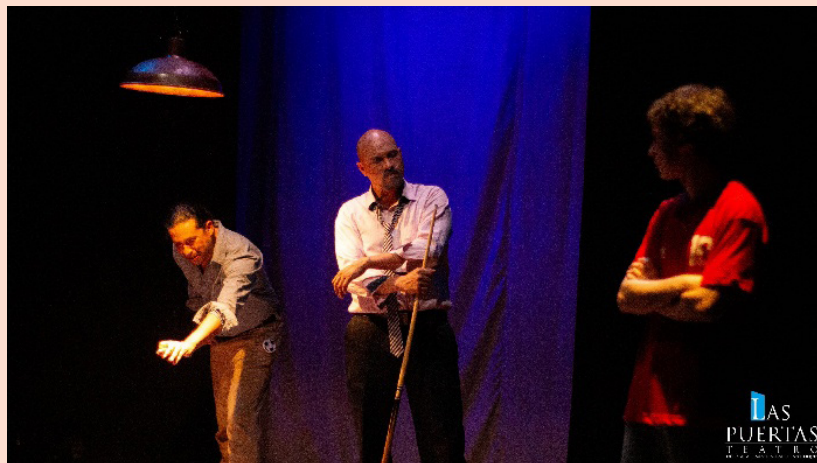
menos el abogado sin su máscara de legitimidad que se revelará como turbio, seguro y dispuesto a lo que sea. Entonces notamos el tono de reclamo, disposición, ferocidad, odio y desamor, cuando la obra va llevada como expresión por los límites de la realidad para expresar no solo a cada uno de los mundos interiores de los actores sino a dar lustre a la obra en general, esa que se desarrolla lenta, pero accidental, insolente, pero precisa frente a los ojos de cada uno de los espectadores.

El ingeniero, ávido y entrador, siempre va a contar su secreto, también podría ser su estrategia, ahora crear confianza, dice: En el closet en el cajón de las camisas hay tres rollos de billetes, saca el rollo más pequeño, después en el cajón de más abajo en el de las medias y los calzoncillos hay un revólver, lo sacas con cuidado porque está cargado, saca papel periódico para que no se vea ni se sepa qué es.

De tal manera hay un aire diferente para un cambio de escena y es que llega así de golpe, un tango clásico cuando canta el Mudo, sí Gardel, con *Por una cabeza*. En ese instante cuando Gardel nos acompaña y sitúa otra atmósfera, así el abogado alza las manos desde un comienzo, ya que es el triunfador, en esa maraña de intercesiones y de cabalgatas entre lo público y lo privado, entre los negocios y el puritanismo del espectador que siente rabia, mejor malestar al saber que es quien sabe las leyes las detenta y las redefine a su manera para sus antojos.

Nada más sórdido y oscuro en esa escena en apariencia simple, pero onírica y aún más compleja en su significación, ya que la mujer se haya acostada sobre el piso, silenciosa, acaso dormida, quizá derrotada, escuchando los diálogos de los jugadores de billar, también puede tratarse de la emasculación o de la humillación hacia esta mujer que está vencida como un testigo esencial mientras estos dos socios por debajo de la mesa revelan sus negocios. Entonces los tacos de billar, las carambolas con su tas tas impredecible son solo aquietadas por el licor, puro aguardiente que calienta la lengua y es que ellos empiezan a relatar sus secretos, es decir su predecible actividad, cómplices, alrededor de la mesa de billar, es decir la viuda silenciosa, presente, escuchando como ellos comparten sus negocios.

Mientras la viuda muy alegre sigue tirada en el piso llega su hijo que se revelará como jugador de fútbol, casi a punto de vivir la calle con sus avatares y desalojos, mientras ellos, los dos cómplices prosiguen hablando de los contratos y las tumbadas al Estado. Entonces aparece otro tango en esta tierra de negocios alrededor de una mesa de billar imaginaria y desolada. Nada menos que *Plata* ese otro tango feroz en la voz de Carlos Dante, previsto para esta escena donde el abogado y el ingeniero se la pasan hablando de plata, díscolos y ebrios, ya situados y sitiados en ese mundo insultante de los mayores.



Azabá. (2024): Wilberto Sánchez, Jaime Rendón y Alejandro Castro.

Don Manuel, el subcontratista, pide otra vez el revólver y la plata al chico, l dice que saca el rollo más pequeño. Azabá, regresa ya un poco más escéptica, y añade que nunca quiso tener hijos, y además que a ella le ha tocado muy duro, lo cual entrega algo, cierto escepticismo femenino, y así controla el discurrir de la obra cuando se desgaja a contar su vida por todos los subterfugios personales, por todas las oscuridades y subterráneos que la memoria le devuelve. Así Henry manejando esos hilos de los diálogos y de la actuación de ella, hace que la queramos así de lejos con ese ruido infernal de la noche de su memoria.

Azabá deja vislumbrar el caos alrededor del ingeniero y su papel de contratista, sus enredos con el abogado. Cuando la vi empecé a usurpar, y a explorar el ámbito creado por Henry. No sé, pero pienso que la obra gira en torno a ella, que ella con su carácter fuerte, con su deseo de protección a su hijo, con su esmerado carácter de saber que su cónyuge ha desaparecido, se erige en el centro de la obra, como si, para su carácter hubiera sido escrita. Luego Azabá es asaltada por dos encapuchados y precisamente le roban el revólver que había traído su hijo díscolo, además es la mujer de escenas tortuosas ya que también es asesinado su amante el ingeniero, amor oscuro.



Azabá: (2024): Jaime Rendón, Gloria Gutiérrez.

De la viuda, Azabá, se colige las horas de sufrimiento, horas de profunda y solitaria desdicha en medio de la muchedumbre, de su trasegar entre días y horas repletos de temblores y exaltaciones donde los nervios obligan a improvisar el día a día. En esa vida su trascendencia es conmovedora y grandiosa en sí misma con sus relatos, con sus monólogos como si contara ese destino y su crueldad.

Y es entonces que, al escuchar los monólogos, los diálogos contumaces, las palabras admitiendo su poderoso significado que lleva a la sorpresa, por la precisión de su autor, donde ella se revelará, a veces serena en medio de la turbación, tocada por el escepticismo, y eso sí nunca en la arbitrariedad hostil de las lágrimas

como consuelo o subterfugio para conmover. No, esos diálogos con sus recuerdos son para contar cada uno de los actores su veracidad desde su propio nicho como una manera de ir sometiendo su vida y entretejiendo en esa red de palabras las soluciones y las exigencias de cada uno.

Contradictoria, Azabá, con su hijo salvado de las balas y con sus mochilas se marchan, pero ella baila de nuevo la canción de Niche, *Una aventura*, lo cual, después de tanta desventura es como si para ella la música fuera ese emético necesario para seguir la vida misma en otros lugares. O sea, parece que claudicara, pero en realidad ella es creativa, dadora de vida.

Sus actores: Gloria, Alejandro, Wilberto y Jaime, actores impecables, han urdido una trama de intereses para mantener el pulso creativo de Henry Díaz.

Las Puertas Teatro



Grupo: Las Puertas Teatro, de la Academia de Teatro de Antioquia

Wilberto Sánchez, Henry Díaz Vargas, David Felipe Díaz Arbeláez, Alejandro Castro, Gloria Gutiérrez y Jaime Rendón

El director



Henry Díaz Vargas

Cuando uno escribe sobre un artista que sea contemporáneo existe, además, la posibilidad de conversar y de conocerlo, así mismo compartir algo inusitado, su trasegar, las preguntas sobre su obra, así como su carácter, y eso sí saber ese toque mágico, tan personal, para saber algo sobre su aspecto creativo lejos de algunos encerrados en sus aposentos de invierno. De tal manera al poder conversar, en este caso con Henry Díaz, el dramaturgo fundamental de la ciudad, se da la posibilidad de tener cerca de un dramaturgo esencial en toda la expresión de las palabras, y no solo eso, sino en escudriñar sus preocupaciones teatrales, ya que si algo posee Henry es ser capaz de situarse en cualquier plano con su interlocutor y dejar que la conversación prosiga en estado normal, sin aspavientos y desasosiegos. De ahí que en esa familiaridad que da se nota su grandeza, no solo para conversar, sino para contar su experiencia ya que en él fluye el teatro por los poros con esa sensibilidad que mantiene intacta.

Él escribe su obra, porque ya la tiene, en una época de excesos tecnológicos y de comunicación, época en que la escritura de teatro en apariencia parece desalojada de la vida intelectual, en realidad esta mantiene su pulso para expresar de primera mano, esa asociación entre la vida que discurre y el artista que capta esos menesteres que le llaman la atención, así que por encima de esos avatares él se sobrepone a la tecnología y escribe obras de teatro para dignificar ese arte, uno de los más antiguos, que aún mantiene su estatus esencial con el escenario y el espectador que siempre le gusta ir a tener contacto con una obra sin ninguna mediación.

Así, Henry Diaz enriquece el acervo cultural de la ciudad debido a su generosidad al continuar escribiendo como un suceso considerable para el que mantiene su creación artística intacta con esas perspectivas vitales de saber que cada una de sus obras busca una exigencia y precisión con su toque personal que no se puede dejar de lado.

Eso sí no ignoramos que ese acto de creación no ha podido acaecer por azar, sino por una insistencia en indagar y tomar posesión del tema que lo embarga y que lo llevará a la cristalización de una posible obra a la cual accede a terminarla debido a ese poder de disciplina y determinado poder de dominación de su arte que a asaltado a algún dramaturgo preso en la comodidad, pero en la otra orilla sus espectadores lo animan a indagar esta realidad que circunda con sus diatribas y con su pesadez, lo cual indica que Henry está imparable, ya que no puede ser detenido o criticado sin redención por nadie, pues, él siempre anda atento y creativo.

Pero no nos distraigamos en este hecho a lo mejor banal porque lo esencial es de primera magnitud, y es consultarlo para saber el pulso del teatro en Medellín, ya que lo propio de sus obras dramáticas es traspasar la realidad y darle su toque personal sin la pérdida de su médula y sin banalidades, trayendo algo que nos sorprende y es que tengamos a nuestra disposición una obra de Henry sería, pero provocadora, estrictamente contemporánea que está a disposición del espectador que sospecha desde el comienzo que esta obra no pasará desapercibida.

Sabemos que sus obras, incluso las más oscuras, no se nos escapan ni se vuelven extrañas por que la lectura que de ellas surge es que son accesibles y conmovedoras, serenas a veces, pero de golpe audaces. Nada nos separa de ellas sino por el contrario, ya que esa conjunción de la realidad desde lo

popular sin volverse demagogia, las torna cercanas, porque él, Henry, mantiene su equilibrio sin dejar de lado los dioses malgeniados ni el mundo que lo rodea porque siempre los interroga de una manera sugestiva con sus diálogos cargados de las vehemencias de su poesía, que sacude, así mismo con las estrategias de su dramaturgia que nos acorrala cuando surge lo inesperado debido a la significación poderosa del lenguaje al cual Henry le da toda su poder de convicción y sugerencia, pero lo que sí sabemos y lo que no ignoramos, es que Henry con su saber y su experiencia adquirida con cada montaje siempre tan precisos, sin zonas muertas, acierta debido a esa familiaridad que conmueve ya que en ellas, sus obras, nos está reflejando en nuestras zonas sagradas y destrozos mutuos para no pasar inadvertidas.

Por esta simple razón quería decírselo, a él, Henry, que es un espíritu libre y honesto, fino y trashumante, visible en la complejidad social y cercana de sus obras. Así es fácil comprender, quizá con razón, que sus obras transmitan de una manera definitiva todo el trabajo que hay detrás de ellas, desde el soplo de una idea inicial hasta el montaje mismo.

Ya que sus obras entregan ese su poder de comunicación y sin perjuicio, eso sí con sus dudas y preguntas para que el espectador acierte en quedar satisfecho permaneciendo en su butaca en medio de la oscuridad del teatro mientras la obra transcurre, y así se quede magníficamente sorprendido con una obra forjada con paciencia y que el tiempo define como sabia y tan presente, libre de la exigencia de quedar bien con todo el mundo, ya que ha sido escrita con ese espíritu tan personal lejos de una falsa innovación, pero eso sí con la escritura sin concesiones, amarga a veces, lúcida siempre debido a la vehemencia de su autor, digo, de Henry Díaz.

La protagonista



Gloria Gutiérrez Arismendi

Medellín y, sobre todo el teatro en la ciudad, trae sus sorpresas: los diversos dramaturgos y los actores que son convocados, y eso sí, algunos de ellos a los que poco a poco se les conoce por su actividad en una ciudad donde el teatro es una de las artes más relevantes. En Azabá, quien vaya a verla, se le quedará presente Gloria Gutiérrez y a lo mejor piense dos cosas, que esta obra fue escrita para ella, pero también que el papel protagónico realizado por ella se impuso debido a su carácter, al temple que sucede en sus diálogos, en pasar por diversos momentos, desde bailar y acercarse a lo popular o de bailar perdida en un bolero, de subyugar al ingeniero, de preocuparse por su hijo, de enviudar dos veces y es más en ese avatar de la vida, debe huir.

En las escenas ella se impone, pasa por diversas facetas de la vida cotidiana, a veces amorosa, a veces fuerte, a veces casi olvidada sobre el piso, donde parece derrotada, otras reclamando, o como partícipe otros roles como madre, y otras sumida en su sufrimiento.

Eso sí, Gloria con el cabello recogido con una balaca tal vez para negar su feminidad, lo que permite al espectador que no se fije en la cabellera suelta y negra, sino en su actuación, en sus reclamos, en su prevención, en imponerse, porque es ella y sabe que está en medio de un mundo de hombres que la afanan para que tenga carácter y así ella se imponga y se defienda.

A Azabá, la percibimos como si nos repitiera ese monólogo constante, como si Chaplin dijera, "hay que perder con clase y vencer con osadía", o sea la vida es mucho más que deshojar margaritas para ser insignificante al máximo. Todo en lo que transcurre alrededor es cuestión de actitud. En mi vida ya perdoné errores casi imperdonables. Eso sí, tengo presente algo inaudito, traté de sustituir personas insustituibles, de olvidar personas inolvidables, pero mi vida fue correcta. Además, hice cosas por impulso. Me decepcioné con algunas personas, mas también yo decepcioné a alguien. Ya abracé algunos hombres para protegerme. Ya me reí cuando no podía. Ya hice amigos eternos, pero también fui rechazada. Ya fui amada y no supe amar. Ya grité y salté de felicidad. Ya hice juramentos eternos, pero también los he roto y muchos. Ya lloré escuchando música y bailando para liberarme. Ya llamé sólo para escuchar una voz. ya mentí. Ya me enamoré por una sonrisa. Ya pensé que iba a morir de tanta nostalgia. ¡Ya tuve miedo de perder a alguien especial (y terminé perdiéndolo) Pero sobreviví! ¡Ojalá todavía viviera! lo que hago en cada gesto de mi existencia es ir a la lucha con determinación, abrazar la vida y vivir con pasión. Perder con clase y vencer con osadía, porque el mundo me pertenece.

Es decir, una personalidad es una suma de ambiciones, de crueldades, de neutralidades, de ternuras y de desalojos que con el tiempo forjan una manera de ser, de expresar, de sentir, dentro de esos rostros que son una mujer, y que Azabá, asemeja a Sibyl, con sus múltiples facetas irresolutas, ya que dejará caer esas máscaras en el transcurso de la obra hasta enseñar esa gema oculta que es su carácter, para poder asumir, al final, como debe huir con su hijo, ya que estar sola es la única medida en ese mundo poblado de contradicciones y de faltoneerías. Pero Azabá no es una mujer derrotada, simplemente busca otro camino, con lo complicado que es cada inicio. Gloria Gutiérrez la ha expresado.



Azabá: Gloria Gutiérrez Arismendi, Wilberto Sánchez, Jaime rendón y Alejandro Castro



Gloria Gutiérrez A. En ensayo de Azabá

Medellín, noviembre 2024 Neonadaismo2011 - Este blog, en permanente construcción, hace parte de una revisión de los textos iniciáticos nadaístas con el propósito de mantener nuestra fe intacta en algunos de ellos. Podríamos decir que es una versión remasterizada, con inyecciones letales de cinismo y humor negro, de esta doctrina creada, simultáneamente, en Medellín y Cali. Mantenemos la fe intacta en la creación libre. Somos icoñoclastas por naturaleza. neonadaismo@gmail.com



Columnista Invitado

Ben-Hur Carmona



Cordial saludo:

A modo de recomendación:

Azabá, Dramaturgia y Dirección, cortesía de Maestro Henry Díaz, puesta en escena: Las Puertas Teatro. Actuación: Gloria Gutiérrez, Wilberto Sánchez, Alejandro Castro, Jaime Rendon.

Azabá, depurada puesta en escena, que nos da cuenta -además- de lo irónico, lo cruel y lo profundo sobre el amor & el desconsuelo, El maestro Henry Díaz & sus actores elaboran un montaje de espectacular pureza, gran fuerza dramática donde la desnudez de la emoción se instala desde el comienzo en el corazón de un público que los actores saben con sobrada destreza incorporar con la expectativa del ¿Qué va a pasar después?

Los personajes hablan con mucho cuidado, como si cada quien tuviese una reserva mental, pues, de cada palabra depende su vida, así las cosas, por momentos la palabra es muda, aquí toda palabra cuenta, una palabra que comunicaría & otra que no, - genial los actores- trabajan sobre la oposición que se produce entre dos puestas en escena diferentes de la palabra, pues muerte & vida están en poder de la lengua (Proverbios 18:21) para los personajes de **Azabá** la palabra muda demasiado locuaz se identifica con el principio mismo de un orden político: Digamos en Saravena (Municipio colombiano, el segundo más poblado del departamento de Arauca) donde muy bien puede suceder la obra, mientras -

Azabá a causa de los conflictos, parece no entender nada de ese amor voraz que se precipita (al azar) sobre El Ingeniero (Gilberto Sánchez Zapata) para saciarse de esa pasión carente de orgullo, apasionada **Azabá** (Gloria Gutiérrez) queriendo apropiarse de su propio desposeimiento nos permite participar de su poética, juego de concordancias entre su teatro íntimo y el espectáculo del mundo de **Azabá**.

El Montaje (se lee en el programa) "Mediante la palabra, el gesto y la iluminación en la obra **Azabá**, la hemos asumido desde tres principios: Lo estético, lo narrativo y lo conceptual. Hemos acogido el ejercicio como sistema, principios, no como método. Esperamos ajustes expresivos en el transcurso de su maduración artística ante la razón de ser de nuestro quehacer artístico: El espectador."



FELICITACIONES:

Las Puertas Teatro / De la Academia de Teatro de Antioquia.

Azabá. Las Puertas Teatro, 2024. Teatro Gestos MNEMES

Botica teatral



PRÓLOGO

Paco de La Zaranda

Decía D´Ors que vivir es gestar un ángel para alumbrarlo en la eternidad.

Esta cita quizás sirva para acompañar el silencio que se produce en mi al releer estas Orientaciones teatrales de Eusebio Calonge. Un silencio que me hace cómplice y me llena de gratitud con quien, de manera explícita, ha sabido poner palabras a tantos años dedicados a la búsqueda de la belleza en el oficio del teatro.

En el principio fue el sueño... sueño que, que más tarde comprendí, era la llamada. Cuando desperté, me encontraba encima de un escenario y ya no podía regresar. Estaba delante del misterio teatral, y no solo intuía que en el podía seguir soñando, sino que a través de él podría seguir llenaría mi vida de preguntas con las que ir acercándome a su esencia misma.

Ha pasado mucho tiempo desde que empezamos a asomarnos al teatro. El amor a la vida, nuestro desgaste de hombre y búsqueda de la verdad han hecho nuestro arte.

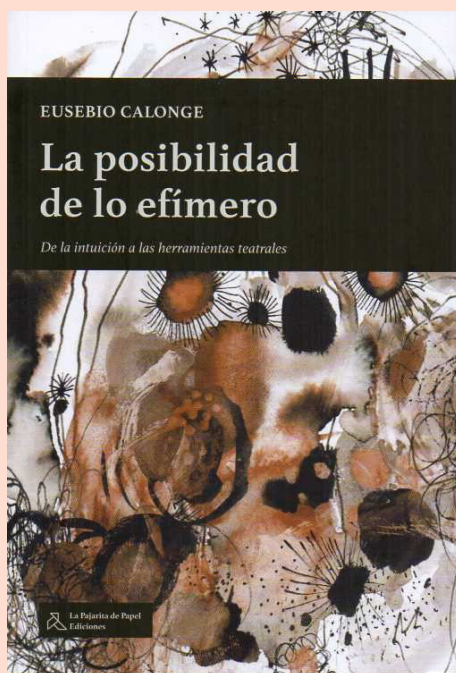
Los personajes saben de nosotros más que nosotros mismos. Si ellos pudieran escribir un prólogo a estas reflexiones, seguramente podrían engrandecerlas, ellos son la esencia misma del teatro.

El teatro es simple, es el hombre el que lo hace complicado. Vinculado a Dios, se convierte en sacramento. Y si el teatro no es comunión, ¿qué es?

En la lectura de estos itinerarios, este interrogante se hace visible, toma cuerpo y, lo más importante, cae en la conciencia del hombre vinculado al teatro. Porque si vivir es arder en preguntas, el teatro debería ser el lugar de las respuestas, halladas no en la razón, sino en la intimidad del alma humana. Respuestas que por otra parte volverán a interrogarnos, porque quizás sea precisamente ese el misterio del teatro: el resucitar las preguntas eternas.

Espero que el sacrificio de la creación esté a la altura de lo vivido por otros antes y sirva de simiente para los que vengan.

Añadir palabras es inútil desde mi torpea lingüística, solo desear que estas Orientaciones suban desde el desierto a alimentar los sueños de los que aman el TEATRO.



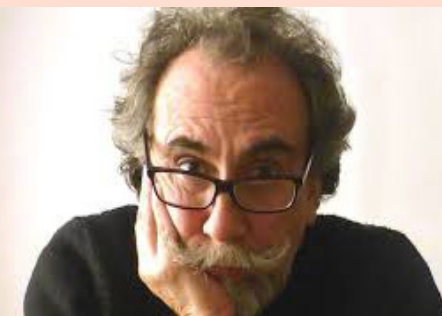
Introducción:

Eusebio Calonge

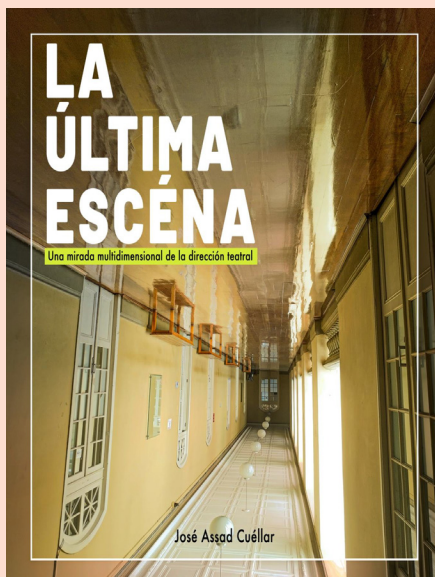
En el oficio del teatro siempre somos aprendices de todo, no importa las décadas que uno lleve dedicado al escenario. En cada ensayo siempre podemos encontrar algo que desconocemos, que nos sorprende, que incluso puede cambiar nuestros pareceres sobre una cuestión determinante. Según mi experiencia estos hallazgos siempre se encuentran en los juegos, ese jugar que siempre debería ser un ensayo. Los que aquí propongo, parten desde la escritura hasta llegar al escenario. El itinerario por un territorio que no entiendo parcelado ni acotado por especializaciones. El mismo impulso o la misma intuición mueven a quien escribe teatro que a quien se sube al escenario. En el acercamiento al personaje, sea desde la escritura o la actuación, necesariamente han de coincidir sus energías, esa suma de fuerzas será nuestra obra.

Lo que nos mueve a escribir y los juegos con los que se intenta desvelar lo que un texto dramático oculta, ocupan este libro. La intención es ver surgir al personaje desde lo más hondo del texto, fluyendo por el actor hasta llegar al alma del espectador, abrir esa vía de energías que es el Teatro.

La enumeración de ejercicios responde más a un intento de no perderme entre un caudal infinito de materias que a intentar imponer ningún orden. Me he servido de fragmentos de textos clásicos que tanto me inspiraron, conservando las frases imprescindibles con las que poder jugar. Para refutar ideas es que cito a maestros de los que sigo aprendiendo a buscar. Porque eso, la propia búsqueda, creo que es lo más valioso que se puede enseñar.



Eusebio Calonge Jeréz, 1963. Dramaturgo, director, actor del Teatro la zaranda desde hace más de tres décadas. Busca un sentido poético y trascendente que confiera una fuerte expresividad visual, sin perder la vinculación con la cotidianidad que lo rodea. Como autor ha estrenado una quincena de obras, representadas con su grupo en más de treinta países en los tres continentes y premiadas por la crítica en numerosas ocasiones y capitales del mundo.



INTRODUCCIÓN:

José Assad Cuéllar

“El director es alguien que enseña
a los otros algo que él mismo
no sabe hacer”

Jerzy Grotowski.

El presente libro tiene como propósito poner al alcance de las personas interesadas, en el oficio de la *Dirección Escénica*, algunos elementos de análisis que eventualmente puedan ser útiles para el quehacer de este oficio en cualquier contexto; aclarando sí que en ningún momento pretendo sentar paradigmas, ni configurar un método de

trabajo para ser seguido al pie de la letra, como garantía de un acierto en el campo de la creación artística, que justamente se consolida recorriendo la senda de los desaciertos, contravenciones, incertezas y contradicciones.

Tampoco es una reflexión teórica desde la perspectiva de los *estudios teatrales*; sino que por el contrario, de lo que se trata, es de compartir con el lector algunas consideraciones derivadas principalmente de mi experiencia, bien como artista escénico, pero también como docente del Énfasis en Dirección Escénica del Proyecto Curricular de Artes Escénicas¹ de la facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Lo anterior me lleva a aclarar también, que los temas abordados y los planteamientos expresados, no se corresponden de manera estricta con los contenidos redactados en los Syllabus en el Énfasis en Dirección que ofrece el Proyecto curricular de Artes Escénicas de la UDFJC². Por lo tanto, el propósito más bien está orientado a complementar aspectos generales en relación con el interés dirigido principalmente a quienes les importa por la razón que sea, entender algunos conceptos y atender sugerencias útiles a la hora de acercarse a la práctica puntual del oficio del *Director de teatro*.

Creo que es en este punto donde el presente material puede precisamente llenar algunos vacíos sobre el espectro temático que ofrece el programa académico; de lo contrario, podría correr el riesgo de reiterar o simplemente reproducir los contenidos programáticos, en un ejercicio estéril o al menos redundante.

Pero también es cierto que los temas y contenidos aquí en el presente libro, también pueden resultar del interés de docentes en el campo de las artes escénicas, además de actores, dramaturgos y en general de quienes se desempeñan en el ámbito de la actuación y del diseño escénico. También tiene pertinencia para las personas vinculadas al campo de la producción y de las escenotécnicas.

Algunos de los conceptos que expondré se derivan de las ideas y aportes de directores de teatro que han reflexionado sobre su práctica; es decir, desde su experiencia en determinado momento y contexto. También incluiré reflexiones y definiciones a partir de mi experiencia como artista, dramaturgo, director escénico y claro está, como docente universitario.

Las ideas aquí expuestas a lo largo de los capítulos contenidos en el presente texto, busca complementar algunos temas que habiendo identificado en mi experiencia no están lo suficientemente explícitos en los contenidos del programa académico, pero que merecen una atención para aclarar, complementar y profundizar aspectos referidos al oficio del *director de teatro*. Los Temas que trataré devienen de dudas enunciadas por los mismos estudiantes, que recogí y sintetiqué en un listado de preguntas formuladas por ellos mismos en diferentes momentos y espacios académicos que he orientado por más de dos décadas.

Como en todo proceso de enseñanza, el ejercicio de la docencia es simultáneamente una experiencia de aprendizaje, pues muchas de estas preguntas formuladas por los estudiantes se adelantaron a mis propias consideraciones sobre la conveniencia de incluir temas, que sin duda eran pertinentes. Un buen número de estas inquietudes me tomaron por sorpresa y en su momento, quizás, no fueron respondidas adecuadamente; pero debo confesar que me sirvieron para adentrarme en la investigación y reflexión sobre aspectos reveladores, surgidos de la curiosidad e inteligencia de los aprendices de quienes aprendí, sin que pretendieran ser mis maestros, porque las preguntas tienen más valor que las respuestas.

A veces en nuestro rol de formadores olvidamos que “enseñar” es recíproco a la disposición de “aprender”, pero también pasamos por alto la idea heredada de la tradición del *oficio (relación maestro-aprendiz)*. Que el maestro no es el que se propone enseñar sino aquel del cual los otros quieren aprender.

El aprendizaje debe ser el resultado, ante todo, de la capacidad de formular preguntas. Ellas son la matriz del conocimiento y la investigación, el impulso motriz, conducente a una respuesta nunca definitiva, sino a la vez generadora de una nueva matriz; de manera que cada respuesta es el preámbulo del interrogante que la sucederá. En este caso concreto, muchas de estas preguntas daban cuenta de mis propias falencias, pero también de los vacíos en relación con los contenidos curriculares.

Por ello hablo de un ejercicio de complementación, surgido de las dinámicas de los espacios académicos que pude compartir de manera ininterrumpida con las diferentes cohortes de estudiantes de manera ininterrumpida desde al año 1995 hasta el 2022.

Así que he procurado, a partir de un grupo de preguntas, reorganizarlas de la mejor manera dentro de campos específicos del arte del teatro, para intentar responderlas; o al menos contextualizarlas, de tal manera que puedan invitar al lector a ampliar en profundidad una respuesta. En este abordaje encontrará el lector algunas reiteraciones sobre algunos conceptos o principios, pero ello obedece a respuestas en diferentes momentos a preguntas que se correlacionan en algún sentido, pero que en esencia difieren según el contexto específico y la temática en la que se inscriben.

Por ello hablo de un ejercicio de complementación, surgido de las dinámicas de los espacios académicos que pude compartir de manera ininterrumpida con las diferentes cohortes de estudiantes de manera ininterrumpida desde al año 1995 hasta el 2022.

Así que he procurado, a partir de un grupo de preguntas, reorganizarlas de la mejor manera dentro de campos específicos del arte del teatro, para intentar responderlas; o al menos contextualizarlas, de tal manera que puedan invitar al lector a ampliar en profundidad una respuesta. En este abordaje encontrará el lector algunas reiteraciones sobre algunos conceptos o principios, pero ello obedece a respuestas en diferentes momentos a preguntas que se correlacionan en algún sentido, pero que en esencia difieren según el contexto específico y la temática en la que se inscriben.

Aclaro también, que las preguntas no son fieles transcripciones, y que en la primera y segunda parte de este material no aparecen como tales, aunque los temas desarrollados derivaron de ellas. En la tercera parte, se transcriben preguntas seleccionadas, pero algunas han sido editadas con el fin de reagrupar en un solo enunciado la recurrencia, con sus variaciones, sobre un tema determinado y reiterado en distintos momentos y por distintas voces.

También incluyo preguntas que yo mismo he formulado sobre la base de las inquietudes expresadas por los estudiantes. Es decir, en la dinámica de la pregunta que genera otra pregunta. En este orden de ideas este libro pretende ser, -como lo es el teatro- un acto de interlocución y mis interlocutores son los estudiantes a quienes en su momento no les pude dar, quizás, una respuesta adecuada y a la altura de sus expectativas. Desde luego que ahora se sumarán a este diálogo aquellos que lean estos contenidos, con juicio crítico.

Así que de alguna manera es a ellos, a mis estudiantes, a quienes le agradezco su actitud investigativa y que por lo tanto espero, que, si por casualidad algunos leen este libro, se reconozcan allí en su coautoría, de tal manera que quede al menos en parte, saldada mi deuda postergada.

En la primera parte se abordará el asunto del origen del oficio de la “Dirección Escénica” tal como lo concebimos en nuestro tiempo. En la segunda parte se abordarán temas relacionados con el ejercicio propio del oficio del director, en cuanto a escénificador. En la tercera parte se enuncian una selección de preguntas formuladas por estudiantes y mi intento de dar respuestas adecuadas a ellas.



José Assad Cuéllar: Dramaturgo, director, actor. Docente de tiempo completo en la universidad distrital Francisco José de Caldas. Maestro en Arte dramático de La escuela nacional de Arte dramático (ENAD). Magister en Escritura Creativas de la UNAL, Bogotá. Es cofundador del Centro Cultural Gabriel García Márquez en Bogotá. Sus obras han sido publicadas en Revistas especializadas, colecciones y antologías de Teatro, y han sido traducidas a varios idiomas.

Teatro la Candelaria

Obras completas

El grupo de Teatro la Candelaria se reconoce así mismo como un colectivo de dedicación sistemática al teatro. Así ha sido nuestra historia y con ella hemos permanecido.

El Grupo nació en 1966. A partir de 1973 tomamos la decisión de crear nuestras propias obras y empezamos con *Nosotros los comunes*, *La ciudad dorada* y *Guadalupe años sin cuenta*. Con estas obras se nos presentó la pasión colectiva por crear juntos y juntas.

Desde entonces, emprendimos esta aventura de la creación colectiva junto con el Teatro Experimental de Cali (TEC). Por iniciativa de los maestros Santiago García y Enrique Buenaventura, surgida en un encuentro en Cali, en 1971, alrededor de *La balada de los ahorcados* de François Villon. En esa aventura seguimos.



Somos, por tanto, un teatro un laboratorio de creación en el cual se cocinan las motivaciones, las ideas y los análisis, y se construye la dramaturgia de las obras. Somos proceso y resultado a la vez y, como todo laboratorio, acierto y error.

Nos hemos valido de la creación colectiva que, más que una metodología, es una filosofía que se basa en la creencia de que es posible crear con el otro y con la otra y llegar a una obra de arte unitaria. También por supuesto es una metodología que permite desarrollar varios dispositivos como la improvisación y el análisis. En el caso de la candelaria, es una metodología cambiante ya que el proceso de la creación de las obras es el que determina, en gran parte, los momentos que se van a privilegiar.

Sentimos que con nuestras obras hemos hecho parte del relato de nación y hemos dado testimonio del conflicto en el que nos ha tocado vivir. Creemos que la dramaturgia es la combinación de texto y en eso la diversidad de talentos es fundamental.

El arte de la crítica – La crítica del arte

ATRAE

En busca de la poética oculta - Presentación del libro Epifanías



Fernando Vidal Medina, (Cali, Colombia, 1952). Inició su recorrido artístico en el movimiento teatral universitario de la década de los 70s. Participó en numerosos montajes de creación colectiva con el maestro Enrique Buenaventura, del Teatro experimental de Cali (TEC). Graduado en Derecho y Ciencias políticas de la U. Santiago de Cali. Actor. Director, gestor, dramaturgo. Fundó el teatro la Farsa con el que montó varias obras importantes para el país. Estudió con José Monleón en Madrid (España) en el Taller de actores profesionales de la RESAD.



El maestro Henry Díaz Vargas y el dramaturgo Fernando Vidal Medina en la presentación de su libro

Epifanías como ráfagas de viento

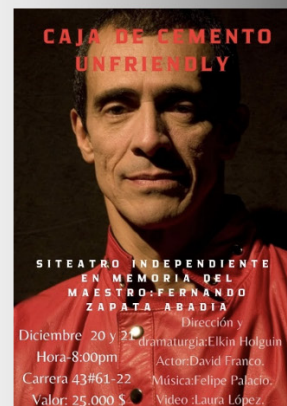
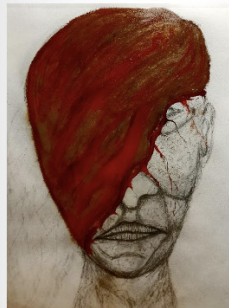
Estreno Dic - 24
Dramaturgia y dirección
Elkin Holguín

SI TEATRO



INDEPENDIENTE

**DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN
ELKIN HOLGUÍN**



Textos



Jorge Prada Prada

LA CREACIÓN COLECTIVA ANTE LA EROSIÓN DE LA COMUNIDAD

"Si uno sueña solo es sólo un sueño.

Si varios sueñan juntos, es el inicio de una nueva realidad"

Friedensreich Hunderwasser

1.

Ritual.

Nos situamos ante las siguientes preguntas motivadoras del Laboratorio de Creación Colectiva (1) y su aplicación: ¿Qué cree que aporta la creación colectiva a los procesos pedagógicos en los diversos entornos educativos? Y ¿cómo se pueden aplicar los procesos y la metodología de la creación colectiva en los entornos educativos? Estas inquietudes nos llevan a una reflexión sobre lo que ha constituido este hallazgo tan importante de la cultura teatral en nuestro país.

Recordaba una anécdota de la expresidenta finlandesa, Tarja Halonen, de la frase recurrente de su madre cuando conversaba con ella: ¿con qué frecuencia dices "yo" y con qué frecuencia debemos decir "nosotros"?

Quizá ello nos despierta algunas inquietudes, sobre cómo abordar la subjetividad y al mismo tiempo la colectividad, el sujeto y el grupo. ¿Cómo podemos adentrarnos en el mundo del otro, del distinto? A través de los valores morales uno no se conecta con la comunidad, sino que se enfoca únicamente en su propio ego. Tal vez estemos viviendo la atomización de la sociedad y el deterioro de lo colectivo.

El pensador coreano Byung-Chul Han (Seúl, Corea del Sur, 1959), quien desarrolla en la actualidad clases de filosofía y estudios culturales en la Universidad de las Artes de Berlín, en su libro *La desapa-*

rición de los rituales, plantea el desvanecimiento de los rituales en la sociedad moderna. Dice: «(..) los rituales se pueden definir como técnicas simbólicas de instalación de un hogar. Transforman el estar en el mundo en un estar en casa. Hacen del mundo un lugar fiable. Hacen habitable el tiempo. Es más, hacen que se pueda celebrar el tiempo igual que se festeja la instalación en una casa. Ordenan el tiempo, lo acondicionan». (Byung - Chul Han, 2021)

Entendemos que el teatro es ritual, es decir, una secuencia de acciones que se repite en un tiempo y en un lugar determinado con el objeto de obtener, frente a un grupo de asistentes, un resultado más o menos presentido. Los rituales dan estabilidad a la vida. El teatro estaría en esta dirección. Hannah Arendt (Linden-Limmer, Alemania, 1906-Nueva York 1975) afirma «(...) es la durabilidad de las cosas lo que las hace independientes de la existencia del hombre: Las cosas tienen la misión de estabilizar la vida humana. Admitimos que dicha estabilidad está sujeta a los actos rituales, que interrumpen el tiempo, lo organizan, y lo hacen habitable. Mientras el hombre va cambiando, tiene delante con inalterada familiaridad la misma silla y la misma mesa, una mismidad inquebrantable». (H. Arendt, 2002)

H. Arendt



Nos lo recuerda el filósofo surcoreano, que *«quien se entrega a los rituales tiene que olvidarse de sí mismo. Los rituales generan una distancia hacia sí mismo, hacen que uno se trascienda a sí mismo. Vacían de psicología y de interioridad a sus actores».*

Podemos decir entonces que el teatro —en general toda obra de arte— constituye un rito de preparación, que es capaz de generar comunidad, donde se coexiste, se armoniza. Es lo que nos permite instalarnos en el mundo, al poder vernos y representarnos al mismo tiempo. Lograr permanecer en lo fugaz, en lo fugitivo.

Peter Brook (1925-2022) en su célebre libro “Espacio Vacío”, en una reunión en Londres para rendir homenaje a William Shakespeare (1564-1616) en el 400 aniversario de su natalicio, reflexionaba sobre que, teniendo qué celebrar, no sabemos cómo celebrar.

El filósofo coreano nos advierte sobre la desaparición de los rituales, ya que estamos en una sociedad atrapada por su narcisismo colectivo. ¿Cómo llegar a reconocernos y permitirnos captar la constancia en el tiempo? A través de los rituales hallamos estabilidad en la vida, la capacidad de estar en el mundo, hacer del mundo un lugar fiable y hacer habitable el tiempo.

De otra parte, recalca cómo los valores hoy en día sirven como objetos de consumo, convirtiéndose en mercancía. La justicia, la humanidad, la sostenibilidad, el honor, la bondad, la gratitud se han transformado en artículos para consumir. “Salvar el mundo bebiendo té”, es uno de los ejemplos que cita este pensador. También el arte se ha convertido en mercancía. El artista que solo busca vender termina ‘vendiéndose’, una conclusión que saqué después de una charla con jóvenes actores. Así vemos cómo lo económico termina colonizando lo estético.

Estos comportamientos nos llevan a consumir los valores morales como signos de distinción, y son apuntados a la cuenta del ego, lo que termina incrementando la autoestima narcisista.

La comunicación digital consta de cámaras de eco en las que uno se escucha hablar ante todo a sí mismo. Los “me gusta” (los famosos like), los amigos y los seguidores no constituyen ningún campo de resonancia. No hacen más que amplificar el eco del yo. La comunicación digital es manejada de modo predominante por las pasiones: Twitter es un medio emocional.

Los rituales contienen mundo (recibimos al mundo). Los rituales exoneran al yo de la carga de sí mismo.

2.

La comunidad

La comunidad nos plantea poder ser en común, crear un vínculo comunitario de participación y convivencia. Observamos como el ser contemporáneo tiende a aislarse, a no construir nexos duraderos, mostrando indiferencia frente a lo social y lo político. La comunidad es la vida en común, duradera y auténtica, y debe ser entendida a modo de un organismo vivo.

Arendt, sustenta que:

El fundamento de la comunidad no es la uniformidad, ni de un modo de pensar utilitarista. La realidad del espacio público se basa en la presencia simultánea de perspectivas, y cuando las cosas son vistas por un gran número de personajes bajo una variedad de aspectos, sin que ello altere identidades que se perciben como compatibles con la diversidad, sólo entonces aparece la realidad segura y verdadera del mundo. (H.Arendt, 2002)

El hombre primitivo buscaba agruparse y constituir comunidades. El hombre es, por naturaleza, un ser social, idea en la que se basa la definición aristotélica del hombre como animal político.

En *La guerra del fuego (1981)*, del director francés Jan Jacques-Annaud, los Ulam son una tribu de hombres de las cavernas que poseen fuego en forma de una pequeña llama cuidadosamente custodiada que utilizan para iniciar incendios más grandes. Expulsados de su hogar tras una sangrienta batalla con el Wagabu —una tribu similar a los simios—, los Ulam se horrorizan cuando su fuego se extingue accidentalmente en un pantano. Este es el planteamiento inicial del filme, donde observamos esta forma de organización tribal en defensa de ellos mismos y de lo que han conquistado: el fuego. Es la historia de la humanidad misma.



Personajes de oficio de la Comedia del arte

Así, el grupo se constituye como la base estructural de la creación colectiva, se trazándose como una parte de la comunidad en el que se construyen espacios de opiniones horizontales, de intercambio de sentires con perspectivas opuestas, pero discutidas y argumentadas. Es ser uno con el otro y de hablar juntos de algo. Es permitir que aflore esa vocación comunitaria del ser humano con su enorme capacidad para asociarse y actuar en conjunto. Es reivindicar el valor social de la comunidad.

Como nos dice la filósofa germana: «Los que ordenaban y obedecían desaparecieron». Esas jerarquías son obsoletas, aunque siguen apareciendo a menudo: quien manda y quien obedece; de igual modo, la compañía teatral se piensa tradicionalmente así, donde se evidencian esos poderes. ¿Cómo construir entonces grupos y comunidades duraderos y auténticos? Ser en común y tener algo en común. Estar abiertos al mundo, ser ciudadanos del mundo, permitiendo que se creen acuerdos, generando comunicación y aprendizaje en colectivo, buscando asociarnos con otros.

Es la noción de la Otredad: hacer reconocimiento del otro como un individuo diferente, que piensa distinto, que tiene su propia identidad. El proyecto de la propia identidad no debería ser egoísta y debería tener de fondo un horizonte social, que le otorgue una relevancia más allá del propio yo. Ese proyecto del yo, su autenticidad, tiene consistencia siempre y cuando haya una referencia explícita a la comunidad. La existencia del yo se consolida con la cohesión social. «Yo no puedo ser otro», es la frase inicial del libro *Yo Fellini*. Considerándolo bien, esa tensión entre individuo – sociedad es muy interesante, propiciadora de grandes descubrimientos.



El teatro es comunitario en esencia. No se trata de pertenecer a un barrio para tener esta vocación. Una representación, como hecho ritual, se transforma en una asamblea popular donde se debaten asuntos importantes de la humanidad: la justicia, el amor, la muerte.... Desde obras como “Edipo Rey”, “Hamlet”, “El tartufo” ..., hasta obras de nuestros días, “Incendios” del dramaturgo libanés-canadiense Wajdi Mouawad(1968).

El teatro es una patria común para la humanidad.

Konstantin Stanislavski como Benedick en 'Mucho ruido y pocas nueces' en 1897.

3.

El grupo

Entonces el maestro dijo: ahora somos un grupo de creadores y creadoras, somos un grupo de creación colectiva y decidimos inventar obras de teatro. (Homenaje a Santiago García el 23 de marzo 2021)

Darío Fo (1926-2016) en su *Manual mínimo del actor*, en uno de sus apartes, nos menciona la manera en que vivían los cómicos de la Comedia del Arte: «¡Qué revienten los actores!: así como algunas compañías independientes gozaban de respeto y consideración, otras vivían y trabajaban en un vasallaje absoluto. Estos actores eran considerados como total propiedad, incluso física, de príncipes y señores que disponían de ellos como hacen ahora los clubes con sus futbolistas. El trato en ese tiempo era bastante duro. Si un cómico faltaba, aunque por poco, a un compromiso, el duque lo encerraba tranquilamente en prisión por un tiempo indeterminado ... y le importaba un bledo su vida (Fo, 2012)».

Otro caso particular fue el del actor Mijáil Shchepkin(1788-1863) que, en palabras de Constantin Stanislavski (1863-1938), fue quien estableció las bases para el genuino arte dramático ruso. Shchepkin promovió la escuela natural, criticando la excesiva confianza de los actores de su tiempo en el temperamento y la inspiración. El padre de este actor, considerado el antecedente más importante del maestro Stanislavski (curiosamente, en el mismo año, muere Mijáil y nace Konstantin) era mayordomo de una propiedad del conde Volkenstein.

Es decir, Mijáil nació siervo. Participó como actor aficionado en el teatro rural del conde, y cuando cumplió 20 años se convirtió en actor profesional, pero no quedó en libertad hasta los 33 años gracias a una función especial que se organizó para reunir la suma exigida.

En la sociedad medieval los artesanos estaban organizados en corporaciones de oficio o gremios, los cuales estaban formados por los miembros de una misma profesión y tenían como prioridad la defensa de sus intereses. En la Edad Media los artistas no trabajaban de manera independiente, sino agrupados en los gremios y formando parte de un taller, el cual, formado por el maestro y sus ayudantes, se consolidó como lugar de trabajo y aprendizaje de los artistas. Es sabido que existían el “arte de la lana”, el “arte de los albañiles”: el arte ligado al oficio. Como la expresión que se usa común-

mente: es un artista en la cancha, es un artista para la carpintería. Es tener una habilidad, destreza, para ciertas cosas.

De las primeras compañías de teatro que tenemos referencia, son, en España, Los Correa, (1539), precursores en el ámbito teatral, y en 1548, Lope de Rueda(1505-1565), considerado el fundador del teatro popular; en aquellos tiempos la dedicación al teatro no era considerada digna para los actores, aunque algunos gozaran de mucha popularidad. En Inglaterra, El Globe Theatre fue inaugurado en 1599, construido por la compañía de William Shakespeare, los Lord Chamberlains Men. En Francia tenemos la Comedia Francesa creada en 1680, siete años después de la muerte del gran Molière.

Hay asociaciones de conjuntos, como en las matemáticas. Responde a esa necesidad de asociarse compartiendo problemas comunes, para protegerse y respetarse recíprocamente. Yo afirmaba que las asociaciones «servían para evitar que se degollaran entre ellos los que producían mercancías similares» y «para defenderse colectivamente de los abusos de los grandes mercaderes, de los impuestos...». La experiencia en nuestro país más relevante, como gremio, ha sido la Corporación Colombiana de Teatro, que fue la respuesta sentida de organizarse para defender el sector teatral. La C.C.T. tuvo un papel protagónico por más de dos décadas, acogiendo a más de cien grupos de toda la geografía nacional, y llevando a cabo siete festivales nacionales del Nuevo Teatro y talleres de formación nacional. *Se funda el 6 de diciembre de 1969, a raíz de medidas represivas contra el teatro. Es claro, sin embargo, que las condiciones generales estaban dadas y que la propia dinámica del teatro colombiano lo exigía. El gobierno del Valle del Cauca, en cumplimiento de una política general para el país, expulsa a Enrique Buenaventura y todo su grupo de la Escuela Departamental de Bellas Artes. El teatro universitario sufre una andanada represiva: Ricardo Camacho, por ejemplo, es perseguido por las directivas de la Universidad de los Andes, a raíz del montaje "El Fantoche de Lusitania" de Peter Weiss.* Estos dos hechos —expresión de muchos más— llevan a la gente de teatro a pensar en la necesidad de organizarse. Y así lo harán: 25 grupos se reúnen, discuten y crean la C.C.T. Así nos lo recuerda Pablo Azcárate.

Ahora esta organización continúa promoviendo el desarrollo teatral con grandes eventos, como el Festival de Mujeres en Escena y el Festival de Teatro Alternativo (FESTA), además contando con una bella sala, la Seki Sano, donde circulan de manera permanente numerosos grupos nacionales e internacionales.



Teatro la Candelaria, Bogotá.

En esta misma línea, los talleres y laboratorios se han desarrollado con persistencia. Los grupos funcionan a manera de laboratorios, donde hay la posibilidad de pensar el teatro, de experimentar, probar, ensayar, examinar, intentar. El Taller Central de la Escuela Nacional de Arte Dramático, que funcionó a partir de 1975, dirigido por el maestro Santiago García, asumió esa

tarea de investigar, a partir de unas premisas y de un corpus teórico: la labor de investigar para crear, los actores y actrices como creadores, como inventores. Así, el producto lo constituiría una obra de teatro o una nueva teorización. *Porfiar hasta morir*, diría Lope de Vega. No darse nunca por vencido. Vivir resistiendo. Luego el maestro trasladaría esta experiencia al Taller Permanente de Investigación Teatral, esta vez en la C.C.T., fundado en 1983 y que permaneció por más de dos décadas. En cada módulo semestral se abordaba un tema propuesto por el maestro. Él nos insistía en la idea de que debíamos investigar en equipo, donde los *talleristas* intercambiáramos ideas, y donde se expresaran pensamientos y sentimientos, donde podría haber discrepancias. Este espacio nos permitía proponer y a la vez reflexionar, probar y pensar. Por eso los análisis eran prolongados pero necesarios. Y García, similar a lo que consiguió Peter Brook en el montaje de *El Mahabaratha*, lograba ser un director invisible: nos planteaba más preguntas que respuestas. *Necesitamos filosofar, no basta ser artista*, sentenciaba el maestro.

Habría que señalar aquí la importancia que empiezan a tener los grupos, los actores y actrices, las salas independientes, las escuelas, los talleres y laboratorios, las asociaciones y redes, los espectadores, el movimiento teatral en toda su complejidad, que le otorgan solidez y coherencia al conjunto en sí.

Precisamente, este año, dos grupos referentes en el mundo teatral, el Theatre du Soleil y el Odin Theatre, arriban a los 60 años, gracias a su persistencia. Quizás los últimos *caravaneros*, los últimos quijotes. Grupos insoslayables, imprescindibles, del teatro del siglo XX. Dos hazañas que parecen inalcanzables. Casi inalcanzable para colectivos vivos con sus fundadores al frente: Ariane Mnouchkine, directora y escritora francesa, creadora del Teatro del Sol, fundado en 1964, un 29 de mayo, y Eugenio Barba (Puglia, 1936), autor, director e investigador de teatro italiano.

Teatro del Sol: esta compañía fue concebida como una cooperativa obrera de producción en la que todos sus miembros estarían en un plano de igualdad y recibirían el mismo pago. Muy distinto a las compañías de modelo comercial. «Deseamos un teatro que tome contacto directo con la realidad social que no sea un simple testimonio, sino una incitación a un cambio de las condiciones en las que vivimos», expresa su directora.

La obra paradigmática del Teatro del Sol fue «1789», el espectáculo más importante de toda la historia de la agrupación. Se crea en 1970, como creación colectiva sobre la revolución francesa. Se afirma que el impacto de esta obra a nivel mundial en los años setenta fue similar al que tuviera «Esperando a Godot» de Beckett en los cincuenta. En la ENAD tuvimos oportunidad de verla a comienzos de los ochenta, al igual que su magnífica producción de «Moliere».

El Teatro del Sol se instala en La Cartoucherie de Vincennes, a las afueras de París, donde ha crecido un pequeño barrio teatral. Y en 1966 el Odin Theatre se traslada de Oslo, Noruega, a Holstebro un pueblito de Dinamarca.

Ambos grupos han luchado a brazo partido mediante estrategias que les permitieran sostenerse con vida, siempre con claros principios y desplegando endiabladas estrategias laborales de promoción y expansión del teatro, mediante la pedagogía, las publicaciones, los eventos y la documentación audiovisual.

Sin duda hay otros íconos en el plano latinoamericano: El Galpón (fundado en 1949), de Uruguay, que estuvo por muchos años liderado por el maestro Atahualpa del Cioppo; Teatro Circular de Montevideo (fundado en 1954); Teatro Oficina (1958), de Brasil; Aleph (fundado en 1967), del chileno Óscar Castro, que estuvo resistiendo a la dictadura de Pinochet, muchos de ellos fueron presos; Teatro de Oprimido (1986), de Brasil.

De manera similar en Colombia: El Teatro Experimental de Cali (1955), Teatro La Candelaria (1966), Teatro Libre de Bogotá (1973), Teatro El Local (1970), La Mama (1968), El Acto Latino (1967), Esquina Latina de Cali (1973), Teatro Popular de Bogotá (1968), Títeres La Libélula Dorada (1976), y otros tantos que han hecho una trayectoria importante y que han desafiado el tiempo y las difíciles condiciones del quehacer teatral en el país.

Ser grupo y no morir en el intento, una de las frases que surgieron en el encuentro del 19 de junio de 2024, en el Teatro La Candelaria, sobre este aspecto organizativo de grupo. Cuando se funda La Casa de la Cultura (hoy La Candelaria), se hace el tránsito de teatro de directores

a teatro de grupo. Un paso sin duda importante en la transformación de los modos de trabajo. Incluyó también el cambio del papel del actor, de actor-intérprete a actor-creador. Alexandra Escobar, actriz de este colectivo, advertía que no debemos idealizar el grupo. Es una forma compleja de asumir la creación escénica. Es poder tramitar las diferencias, confiar en el otro, escucharse, armar en equipo todo un rompecabezas. . «Que el otro se salga con lo de uno» , como dice el versado actor Carlos J. Silva, del grupo El Retablo, que fundó con otros dos artistas, Félix Báez y Guillermo Prieto. «De la tierra a la luna», novela de Julio Verne, el autor en uno de sus apartes subraya que cuando a un americano se le mete una idea en la cabeza, nunca falta otro americano que le ayude a realizarla. Con solo que sean tres, eligen un presidente y dos secretarios. Si llegan a cuatro, nombran un archivero, y la sociedad funciona. Siendo cinco se convocan en asamblea general, y la sociedad queda definitivamente constituida. Parece simple, pero es una tarea espinosa, con contradicciones, acuerdos y desacuerdos, pero al final del camino aparece la recompensa: la obra concluida.

Con estas palabras la maestra Patricia Ariza, hace un merecido homenaje al maestro: Santiago nunca se preocupó por el dinero, siempre hablaba de la aventura. El teatro La Candelaria es la historia de una aventura. Somos seres atípicos. Santiago decidió que la única salida para trabajar en libertad era fundar un teatro independiente. Nos hicimos grupo hipnotizados por el maestro Santiago, y decidimos hacer nuestras propias obras. Esa fue otra idea fundante del maestro. Nadie se imaginó que unos aprendices de teatro, que no habíamos tenido en ese momento escuela formal, fuéramos capaces de escribir una obra. Varios actores se retiraron, pero algunos apasionados nos quedamos y aceptamos el desafío. Y nos fuimos a hacer un laboratorio con el TEC. De ese laboratorio emergió un descubrimiento formidable: la creación colectiva. De ahí nos lanzamos a crear y a creer en el grupo. Desde ahí nos volvimos un laboratorio, un centro de estudios, un espacio de reflexión. Santiago nos infundió una energía y una pasión por el teatro inimaginable. Nos enseñó que el proyecto de teatro y de grupo está atravesado por el proyecto de país, que ser artista es un privilegio y un goce, pero también una responsabilidad.

Los grupos hoy han perdido la rebeldía. Hay fuerzas externas donde encontramos una corriente que niega el grupo. Persiste la modalidad de hacer compañías que, por lo general, son asociaciones esporádicas en torno a un proyecto de creación teatral, lo que en otro momento se denominó «unión temporal». Los actores y actrices sueñen estar en varios proyectos al mismo tiempo, además de estarse cualificando como artistas están en el trabajo del rebusque. Esa es la dinámica imperante. Que sea eficaz o no, o que garantice buenos productos, es cuestión de verse en el corto o mediano plazo. No hay duda de que hay propuestas importantes donde se muestra el talento y niveles de creación atractivos. Tendríamos que considerar igualmente si existe el riesgo de la «inmediatez», esto es, elaborar una puesta en muy poco tiempo y hacer una brevísima temporada, y 'archivarla'. Habría que estudiar las condiciones en que se mueve el quehacer teatral en el país. Los tiempos han cambiado.

4.

EL AULA

La creación colectiva puede considerarse como una herramienta pedagógica, como una forma alternativa de aprendizaje, de alcanzar nuevos saberes. Como un método grupal que destaca las relaciones e interacciones en un nivel horizontal de colaboración. La relación alumno-profesor, similar a la de tallerista-artista, sujeto-grupo, grupo-gremio, individuo-sociedad, genera de por sí una tensión. Una expectativa, estaría mejor. Porque lo que está en juego no es el conocimiento, sino el juicio y la decisión, el intercambio juicioso de opiniones. No se trata del encuentro de un ser iluminado y unos seres sin luz. De alguien que posee el conocimiento y los otros no. Esa premisa equivocada, por fortuna ya en desuso, es reemplazada por la de una democratización del conocimiento, el cual no es vertical, es horizontal, compartido. La verdadera educación no sólo consiste en enseñar a pensar sino también en aprender a pensar sobre lo que se piensa. El aula como laboratorio, donde se investiga, se prueba, se debate, se crean opiniones diversas, se descubre, se teoriza. Podemos aprender mucho

sobre lo que nos rodea sin que nadie nos lo enseñe ni directa ni indirectamente. «Estamos rodeados de belleza», diría Borges. Está en nosotros descubrirla, deleitarnos en ella. La vida, por momentos, la sentimos en blanco. Por ello es importante aprender con los sentidos. No se trata solo de recibir y acumular información. Hoy, por ejemplo, los jóvenes tienen acceso a copiosa información, tanto fuera del aula como dentro de ella, gracias a la tecnología. No significa que cuanto mayor tecnología más conocimiento significativo socialmente.

«No soy maestro de nadie», lo expresó el maestro Santiago García, con sabiduría de la verdadera. Pensamiento que podría aplicarse tanto en las aulas como en las tablas. Perplejo queda uno. ¿Consideramos, entonces, que en ambos lugares (salón de clases y escenario) se experimenta? Algunos insisten con la idea de que un maestro llega a enseñar. ¿Persistiremos en esa línea? En la práctica de la academia nos encontramos frecuentemente con esa pregunta: ¿se enseña el arte?, ¿se enseña el teatro? Santiago lo dice con hondura:

«(...) ser maestro en arte es un despropósito puesto que el arte no busca reglas ni verdades, ni postulados como ciertos. El arte lo que hace es romper las leyes y estar siempre empezando... En arte lo que buscamos es la vida y los conflictos más profundos que tiene la existencia. Yo no soy ningún maestro. Si fuera maestro sería para decir que hay que abominar a los maestros y de las fórmulas y que siempre hay que tener la actitud del que empieza y del que encuentra el arte como una hoja en blanco».

5.

EL PÚBLICO

Este factor ha sido muy importante en el movimiento teatral: la búsqueda de un nuevo público. Citemos aquí a Brecht: «(...) si esperamos entregarnos a esta gran pasión de la creación, ¿a quién deberán parecerse las imágenes que demos de la vida? En nuestro teatro, frente a la naturaleza y a la sociedad ¿qué actitud creadora adoptaremos para el placer de todos? Será una actitud crítica».

«Y cuando dejen esta silla mediten bien lo que han visto», como la canción final de la obra Guadalupe años sin cuenta (1975), creación colectiva del Teatro La Candelaria. Sigamos con Brecht:

«Nuestras imágenes de la vida social las entregaremos a ellos, los espectadores, los invitaremos todos a nuestro teatro, rogándoles que no olviden sus preciosos intereses. Porque nosotros queremos librar el mundo, a su espíritu y corazón, para que ellos lo transformen según su entender».

Esa atención permanente con el espectador a través de los foros, los encuentros, ahora las escuelas de espectadores, ha enriquecido notablemente nuestro teatro. Buenaventura cuenta cómo al presentar por primera vez la obra Soldados (1968) ante los viejos obreros de las bananeras que fueron los que vivieron los acontecimientos narrados en la obra, la reacción fue negativa: «Pero sí, está bien, están los soldados, pero ahí no está la huelga». O la del maestro Santiago cuando en uno de los ensayos generales un espectador participó en una improvisación para ajustar algo que a su entender no funcionaba bien, en el proceso creativo de La ciudad dorada (1973); en efecto, la escena quedó como la propuso el asistente.

Creo que aquí, con el factor público, se completa el ciclo del teatro. Propiciar un diálogo directo con los espectadores permite que la obra avance y se desarrolle de acuerdo con las necesidades de la comunidad. Quizás a la manera de algunas agrupaciones que interpelan durante la representación a los espectadores, interrogándoles sobre el devenir del mundo. Romper esa línea divisoria entre el escenario y el público, como lo han concebido los grandes transformadores de la escena: Jerzy Grotowski lo experimentó en un pequeño teatro de Opole, llamado el Teatro de las 13 filas y Bertolt Brecht con el efecto de distanciamiento.

Santiago así lo entendió:

«El teatro puede ayudar a cambiar la percepción que el público tiene de la realidad porque la deconstruye y le muestra las entrañas; el artista trata de no mostrar una única verdad, sino un montón de verdades relativas que se contradicen, y de hacer preguntas desde su lugar de enunciación».

6.

LA CREACIÓN COLECTIVA

*Con la creación colectiva construimos tejido social,
Tratamos comunidad
Ensayamos a ser mejores
Ensayamos a ser otros
Ensayamos el asombro y
Ensayamos el miedo*

El método de creación colectiva nació de un laboratorio realizado en la ciudad de Cali, en 1971, nos lo recuerda Patricia Ariza. El pre-texto fue el poema de Villon, «La balada del ahorcado».

Hermanos humanos, que viven después de nosotros,
no tengan contra nosotros endurecidos corazones,
pues, teniendo piedad de nuestras pobres almas,
Dios la tendrá antes de ustedes.
Aquí nos ven atados, cinco o seis:
en cuanto a la carne, que hemos alimentado en demasía,
hace tiempo que está podrida y devorada
y los huesos, nosotros, ceniza y polvo nos volvemos.
De nuestros males no se burle nadie;
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.

Si hermanos nos llamamos, en nuestro clamor sin desdén
nos traten, aunque hayamos sido muertos
por Justicia. Pues deben entender
que no todos los hombres pueden ser sensatos;
perdónennos ahora, ya que hemos partido
hacia el hijo de la Virgen María;
que su gracia no nos sea negada
y pueda preservarnos del rayo infernal.
Muertos estamos, que nadie nos moleste:
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.

La lluvia nos ha limpiado y lavado,
y el sol desecado y ennegrecido;
urracas, cuervos, nos han cavado los ojos
y arrancado la barba y nuestras cejas.
Nunca jamás, ni un instante, pudimos sentarnos:
luego aquí, luego allá, como varía el viento,
a su placer sin cesar nos acarrea,
siendo más picoteados por los pájaros que dedales de
coser.
De nuestra cofradía nadie sea:
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.

Príncipe Jesús, que sobre todo reinas,
guarda que el Infierno no tenga sobre nosotros dominio:
nada tenemos que hacer con él ni que pagarle.
Hombres, en esto no hay ninguna burla:
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.

FRANÇOIS VILLON

La Candelaria lo define, en palabras de Santiago, como proceso de trabajo y no como método, porque consideramos que las posibilidades de aplicación serían hipotéticas. Un método supone un proceso definido o teorizado que se puede repetir. Nosotros estamos lejos de proponer una teorización definitiva de los procesos de trabajo.

Por su lado, Enrique expresa:

«(...) que el método es la condición necesaria del trabajo colectivo, como quien dice una herramienta. Es una herramienta que estamos haciendo en grupo cuya historia es la de las obras que montamos. Durante mucho tiempo aparecía como una herramienta propia del director. Hoy en día es consciente, en cada actor, la necesidad de conocer el método, de hacerlo suyo. Sólo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva».

La indagación de una nueva forma de trabajo condujo a la generación de una dramaturgia nacional, propia, que diera cuenta de las temáticas que nos inquieta como país. Se fueron creando en su integridad los elementos que componen el hecho teatral, partiendo de la investigación-creación, anudando en el camino los hallazgos para construir una obra nueva. En el caso del Teatro La Candelaria, surgen aspectos fundamentales como el tema, la investigación, la motivación, la estructura, las líneas temáticas, las líneas argumentales, el montaje y el texto. Del TEC, señalemos: el tema, la trama, el argumento, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, las fuerzas en pugna, el plano de la acción, la improvisación por analogía, el texto, la autonomía del discurso de montaje, el plano verbal y el plano gestual.



Carlos Bernal, actor del Teatro Experimental de Cali (TEC), en el período comprendido entre 1967 y 1977, dramaturgo colombiano residente hace muchos años en Madrid, participó en este encuentro. Así lo recuerda: «Entre los dos grupos (TEC y La Candelaria) éramos un poco más de treinta actores y actrices. Nos organizamos en tres equipos, y cada equipo a partir de improvisaciones proponía un esquema de montaje con el texto de Françoise Villon (1431.1463). Fue muy buena la experiencia. Todo un laboratorio de creación. Tuve el privilegio de estar ahí. De los que participaron en este laboratorio muchos ya no están. Esto fue en el año 1971. Se realizó sobre el tema de la improvisación. Un hallazgo muy importante para lo que vendría después. Establecimos unas reglas de juego entre los dos grupos, que fueran convenientes y enriquecedoras para los dos grupos. Se hicieron aportes, o por lo menos se apuntó, en aspectos

que fueron fundamentales en la creación de lo colectivo. En esa época nos debatíamos entre las propuestas de Bertolt Brecht (1898-1956) y Jerzy Grotowski (1933-1999). Había llegado la influencia del director polaco con mucha fuerza. Hacíamos en el T.E.C talleres de expresión corporal intensos. Explorábamos acciones individuales con el cuerpo. No buscábamos construir argumentos con esos juegos. Nos atraían mucho las propuestas de Grotowski, que con el aporte de Brecht venían muy bien. Estábamos muy jóvenes y nos rebasaba la energía, el compromiso con lo que estábamos haciendo. Teníamos tantas ganas de hacer, de proponer, de probar. Con los planteamientos del polaco el actor empezaba a cobrar mayor importancia».

La Creación Colectiva, como método, como camino(s), que estábamos cimentando, permite a los actores participar activamente en el proceso de creación escénica. Nos permite ir más allá a los actores. Aunque aún no teníamos acceso al campo de la dramaturgia y de la dirección, no podíamos proponer textos o estructurar la puesta en escena. A esos aspectos no alcanzábamos a llegar, a tener influencia, en ese entonces. No era por nada. Dirigían los que sabían, hasta ahí era todo. Santiago García y Enrique Buenaventura fueron los artífices. Porque ellos sí sabían dirigir, y sabían escribir. En el T.E.C mezclábamos autores universales (Sófocles, Peter Weiss, Moliere...) con textos que escribía Enrique. En La Candelaria otro tanto (Esquilo, Edward Albee, Peter Weiss, Valle Inclán...). Existía la necesidad de adentrarse en esas dramaturgias, conocerlas y exponerlas, combinado con la exigencia de escribir sobre nuestros asuntos, de cimentar una dramaturgia nacional. Además de Santiago y Enrique, Carlos José Reyes se unió a esa tarea de escribir y escenificar textos de su autoría. Ellos tres convocaron y dirigieron este taller.

El taller nos alimentó mucho la curiosidad, el deseo de investigar, de ir más lejos en nuestro oficio teatral. ¿Qué podía haber más delante de lo que estábamos haciendo? Una práctica lúdica, de juego y libertad. Una maravilla estar ahí con los actores de La Candelaria, que habían venido a Cali y se hospedaron en nuestras casas. El encuentro sucedió en la sala del T.E.C. Era en ese entonces un solar baldío con un árbol a un lado. Ese árbol ha sido testigo de todo esto, que no me deja mentir. Una sala que habíamos hecho en ese solar con esterilla y guaduas, muy rústica, pero al fin y al cabo era nuestra sala de teatro.

En las improvisaciones se indagaba acerca de las acciones de los cuerpos, del movimiento. Encontramos que, a través de la improvisación, había otras posibilidades de intervenir en el trabajo creativo. Empezamos tímidamente a proponer, a generar dispositivos escénicos, a crear historias. Esto fue un paso muy importante para la Creación Colectiva, que también empezaba en otros países. Estaba rondando por varias partes el tema de la creación colectiva. Nosotros, creo, fuimos más allá, creo que nos aplicamos con más tenacidad, y por eso se avanzó más. Tenía que ver con los vientos que soplaban en aquellos tiempos. Lo que estaba pasando en el mundo. Esas corrientes de transformación del pensamiento, de la educación..., un cambio de paradigma. Eso estaba a la orden del día y a todos nos concernía. A los creadores tanto o más. Esos movimientos de rebeldía que se prodigaban por el mundo, que el poder no tenía que ser inflexible, intocable, sino que había que cuestionarlo. Esas ideas de cambio llegaron también al teatro. La estructura jerarquizada existente entre autores, dirección y actores se tendría que replantear. Podrían seguir cumpliendo pero que funcionaran de otra manera. Aquí empieza a tomar fuerza la estructura de grupo, donde se comparte algo común: la creación escénica. Y donde ya no deben existir jerarquías.

Como herramienta fundamental surge la improvisación, que fue el gran aporte de la Comedia del Arte. Aparece entonces tres ejes fundamentales: el Grupo, la Creación Colectiva y la Improvisación. Ese era el camino, probablemente, para que los actores interviniéramos con mayor compromiso en el arte de la invención de una obra de teatro.

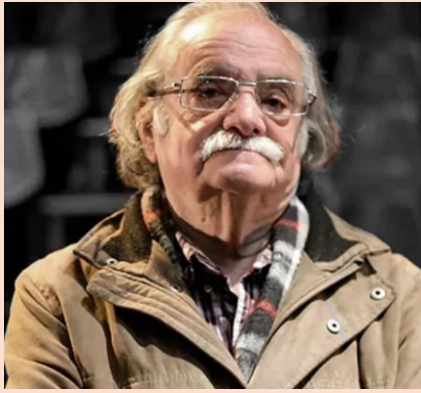
7.

EL LEGADO

Prosigue Carlos: «En la creación colectiva, mucha gente de los que ahora escribimos dramaturgia, aprendimos a forjar nuestras herramientas, a la sombra de los grandes maestros. Eso fue lo interesante, porque ahora nosotros estamos capacitados para escribir en solitario o escribir en colectivo. El salto de nosotros a la dramaturgia lo dimos con decisión, con argumentos. La creación colectiva ya era un clamor en muchas partes del mundo. Numerosos grupos estaban haciendo creación colectiva, pero de una manera intuitiva y no sistematizada. El aporte de Colombia fue valiosísimo, aquí establecimos el método, lo pusimos en orden, se apropió, obteniendo muy buenos resultados. Entendimos también que la creación colectiva no es una fórmula, en arte es muy difícil que las fórmulas acierten, porque las circunstancias no siempre son las mismas. La creación colectiva fue un proceso de apertura y de democratización al permitir la participación de los actores en la elaboración del producto artístico.

También era reflejo de la educación, de la cultura, y la política. Se permitía que los actores participáramos más, era un sentimiento que se reflejaba en las obras. En las improvisaciones y analogías nos erigíamos como autores. Hacíamos un aporte lúdico importante para que los directores y dramaturgos (o comisión de dramaturgia) hicieran lo propio. Eran materiales muy valiosos que los actores proponían en las improvisaciones. Los análisis, por su parte, eran exhaustivos, a veces algo excesivos, pero tenían un aspecto positivo: nos daban seguridad. En efecto, el juego, el momento lúdico, y luego el análisis nos daban bases claras a la hora de actuar, sabíamos de dónde venían las cosas y para dónde iban. Teníamos como un norte, la intuición nos ayudaba mucho. Éramos coautores, copartícipes de las obras.

Para quienes dirigían estos inventos, que por supuesto los había: Enrique Buenaventura, Santiago García, Eddy Armando, Carlos José Reyes, Miguel Torres, y otros más, estos dos componentes (improvisación y análisis) eran imprescindibles. Los directores jugaron un rol muy importante porque impulsaron estos procesos.



Santiago García (1928-2020)



Enrique Buenaventura (1925 – 2003)

Estos directores eran inteligentes, muy hábiles, y con todo ese material que los actores proponíamos lograron grandes cosas, las obras dan testimonio de eso. Era un trabajo arduo y complejo, pero a la vez placentero: algunos de los elementos que exponían en la escena los actores lograban asombrar, cosas que los mismos directores no habían contemplado ni imaginado. Eso era lo fantástico de las improvisaciones, eran extraordinarias, muy juguetonas. Juguetonas, en el sentido de rebeldes a su manera, que se salían de los esquemas, insubordinadas, frescas. Era un trabajo de los actores, teatro de actores. El juego teatral reposaba sobre sus hombros: el actor de la creación colectiva es autor, director, fabulador, escenógrafo. La dificultad residía en cómo esas propuestas de los actores, ricas en imágenes, en personajes, en situaciones, se llevaban al esquema de montaje y a la estructura dramática de la obra.

¿Cómo procesar las improvisaciones sin que perdieran la espontaneidad, la frescura, la vitalidad? Ni modo en pensar de repetir una improvisación, nada se repite dos veces. Este método colectivo a los actores nos puso a estudiar con dedicación, nos inquietaba, nos hacía sentir por momentos ansiosos, de querer saber para dónde íbamos o cómo resultaría la obra. Sabemos que el arte es un camino de incertidumbre, indagar nos conduce a caminos inéditos. Nos movía la pasión por el oficio, el amor al teatro. Tocar terrenos, tanto teóricos como prácticos, que no conocíamos, nos llenaba de curiosidad, y ese es el primer paso para la experimentación. De aquí surge lo que se denomina la dramaturgia del actor. Esta experiencia nos permitió formarnos como creadores de la escena. Vimos muy necesario tanto la teoría como la práctica, eso enriqueció el trabajo de todos los actores que estuvimos en esos experimentos, que somos la gente que hoy por hoy escribimos, actuamos dirigimos, teorizamos, para mencionar algunos: César Badillo, Jorge Herrera, Diego Vélez, Patricia Ariza, Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez, Fernando Ospina, Hugo Afanador, Nohora Ayala, Misael Torres.

Aquí tenemos la experiencia de Carlos. Cuando lo llamé para complementar esta reflexión, lo sorprendí sentado en una banca del parque El Retiro a pocos metros de su casa en Madrid. Así recuerda este encuentro significativo en Cali. Experiencia semejante a la de otros tantos teatreros que activan la escena hoy. Todo es experiencia. Todo es vida, todo sirve a la vida. El teatro es un homenaje a la vida. Carlos interrumpe la comunicación, se levanta del banco y se echa a andar porque la lluvia ha comenzado a caer....

Soy grupo
Soy Santiago
Soy Creación Colectiva
Soy cuerpo.

(Fragmento de Soma Mnemosine. El cuerpo de la memoria.
Creación colectiva del Teatro La Candelaria)

Nota: Textos referenciados: La desaparición de los rituales. Byung-Chul Han, datos en Wikipedia, y apuntes personales.



Teatro La Candelaria

<p>Cursos Dramaturgia para teatro y audiovisuales.</p> <p>Informes: Whatsapp:+57- 3137334628 www.academiadeteatrodeantioquia.co Medellín . colombia</p>	
<p>Personalizados virtuales.</p>	<p>Maestro Henry Díaz Vargas</p> <p>Creador de Dramaturgia en el Espejo</p>



Semblanza de los 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 con varios guiones para cine. Sus obras han sido publicadas y puestas en escena por grupos del país y algunos del extranjero. Autor de textos teóricos, ponencias, artículos y conferencias sobre dramaturgia.

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. Jurado de Antioquia Vive el teatro durante cuatro años. Docente y miembro de Balam Quitzé Teatro. Autor de Díptico bíblico de la región, ganador de Estímulos El poder de estar unidos. 2020 del ICPA.

Víctor Bustamante: Barbosa, Antioquia, 1954. Economista de la UdeM. Educador, novelista, cronista, ensayista y poeta. Colaborador de *Imaginario* del periódico *El Mundo* de Medellín y de *La Nación* de Buenos Aires. De las Revistas: *Interregno*, *Susurros*, UdeA, *UNAL*, *Kinetoscopio*, *El escritor*, *Balvanera*, *Oxigen*, *Portal de Poesía de España* y *Vapores Deliciosos* de Argentina. Director de la revista *Babel*, *Los Papeles de Babel* y del periódico escolar *El Pájaro Picón*.

Jorge Prada Prada: Fundador y director del Teatro Quimera, Maestro de actuación de la Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital. Egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD. Participante como actor en varias obras de teatro, al igual que director de puestas en escena. Crítico y ensayista teatral. Ha participado en importantes eventos nacionales e internacionales.

Ben-Hur Carmona: Abogado, dramaturgo, escritor bilingüe, estudió Teatro Europeo en Washington University, dramaturgia en H.B Studio, New York City, como actor & dramaturgo participó con Immigrants Theater Project, de sus obras puestas en escena así mismo en New York, entre otras está *Odysseus Homecoming*, *Vineyards Theatre*, *Twister with an Octopuss*, *Puerto Rican Traveling Theater*, *Sunset on the Brooklyn Bridge*, *Duo Theater*, Diplomado en Dirección Escénica, UdeA, cofundador de *Obra Inédita*, como dato histórico; fue actor de Pequeño Teatro

Luz María Aljuri, Comunicadora Social y periodista Universidad de Antioquia, Comunicadora de la Academia de Teatro de Antioquia.

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