

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

“... UNO DE LOS MUNDOS DRAMATÚRGICOS MÁS GRATOS Y HONESTOS DE NUESTRO TEATRO COLOMBIANO ... UN EMPEÑO APASIONADO POR LA PALABRA JUSTA Y LA CONEXIÓN CASI MÍSTICA CON SUS PERSONAJES”.

FELIPE RESTREPO DAVID

TEATRO ANTOLOGÍA

HENRY DÍAZ VARGAS



CONTENIDO:

OPINIÓN:

EDITORIAL:

HENRY DÍAZ VARGAS:
¡QUÉ PREGUNTA!

RUTAS PARALELAS:

FELIPE RESTREPO DAVID
NOTA EDITORIAL

TODOS LOS DÍAS TEATRO:

LEOYÁN RAMÍREZ CORREA:
UNA BREVE CITA CON LOS AUTORES
UNIVERSALES CHÉJOV Y POE

MOMENTOS DE CREACIÓN:

HENRY AMARILES MEJÍA
DIRECTORA SANDRA MOYA

BOTICA TEATRAL:

RESEÑA DE LIBROS:

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO:

TEATRO CON ESTÉTICA COLOMBIANA:
PEDRO MONGE RAFULS



N.º 22 – Diciembre 2025

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	Pedro Monge Rafuls
Comunicaciones, fotografía y video	Luz maria Aljuri

Portada: Fotomontaje: Paulo Díaz Pizza.

Obra: Portada de: *Antología – Teatro de Henry Díaz Vargas*

Diagramación y Diseño: Paulo Díaz Pizza & Diseño y Empaque

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

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

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



www.academiadeteatrodeantioquia.com

[Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com](mailto:academiadeteatrodeantioquia@gmail.com)

boletindepuertasabiertas@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín – Colombia

Contenido

Página

- Opinión:**
- 4 **Editorial:** Henry Díaz Vargas:
¡Qué pregunta!
- 6 **Rutas paralelas:** Felipe Restrepo David
Nota editorial
- 7 **Todos los días teatro:** Leoyán Ramírez Correa:
Una breve cita con los autores universales Chéjov y Poe
Momentos de creación: Henry Amariles Mejía
Directora Sandra Moya
- 15 **Botica teatral:**
Reseña de libros:
- Juguemos al teatro. El teatro en la escuela.*** De Juan Manuel Múnera.
Presentado por Bibiana Díaz
- Fluyendo sobre el tiempo*** de Camilo Carvajal de la Rivera
Introducción por Camilo Carvajal de la Rivera
- Teatro Tecal 43 años de andanzas bajo el cielo azul Y la luz de las candilejas***
Prólogo por Crispulo Torres B.
- Antología comentada de la dramaturgia quindiana***
Estudio de Yasmín Moreno Bautista y Luisa María Bedoya Ríos
- Tríptico Teatral***
Presentación de Jorge Prada P.
- Teatro Antología de Henry Díaz Vargas***
Prologo: Marina Lamus Obregón.
- 32 **Dramaturgia en el espejo:**
Teatro con estética colombiana: Pedro Monge Rafuls
- 39 **Reseña de autores:** En el presente número.



Editorial

Henry Díaz Vargas



¡QUÉ PREGUNTA! Una mera aproximación

La mayor inquietud que tienen las personas a quienes les brota el interés por escribir teatro es la de: ¿Cómo hago para escribir teatro? O ¿Qué tengo que hacer para aprender a escribir teatro? La respuesta más histórica por parte de dramaturgos y escritores narrativos es "empiece a escribir, siéntese y empiece que eso se escribe de derecha a izquierda y de arriba para abajo" ...

Otra respuesta forma parte de la historia de la cultura de occidente desde hace dos mil quinientos años, si nos ponemos académicos en el pensamiento, para dar respuesta pedagógicamente correcta: "Métase a estudiar a la universidad tal, y ahí le enseñan, usted verá si aprende, bueno tal vez aprenda". Y en este instante nos encontramos con un bello conflicto: ¿Se trata de estudiar o aprender? Y por consiguiente qué es estudiar (¿obedecer?) y qué es aprender (¿expresar desde su intimidad y personalidad?) para llegar a crear. Y claro que para aprender hay que estudiar, así como por estudiar mucho puede no aprender nada. Asunto que da para un buen número de debates profundos y prácticas creativas desde hace siglos.

Pero aterricemos a nuestro tema de hoy, a nuestro más cercano entorno y la experiencia adquirida. Interpretar la inquietud de la persona nos lleva a que quiere ponerse a escribir teatro. O en su defecto lo único que afinan es a decir "quiero escribir una obra". Ya estamos en las instancias de tiempo, modo y lugar para empezar la búsqueda de una presunta poética escondida. Es decir, si hay sujeto creativo para la escritura teatral.

Pensemos: Si hay tanto material y cursos sobre la escritura dramática se debe precisamente a la ausencia de certezas sobre este que hacer creativo y artístico. De hecho, sombra, oscuridad y luz merodean sobre la creación dramática. Por tal razón hay severas opiniones, como la de que esto no se enseña, sino que se aprende, porque el talento viene con cada quien y hay que encontrarlo y cultivarlo. Al menos hay indicaciones seguras, como aseveraciones personales, que nos revelan posibilidades sobre el tema. Y si no hay talento pues lo habrá para otras disciplinas.

Aclaremos algo: Voy a hablar pensando en gente joven. Los mayores son un tema singular a tratar.

Empecemos, pues. Si el joven quiere escribir una obra para ya, como suele suceder la mayoría de las veces, porque el grupo la necesita, y tiene el tema, la anécdota y los personajes, y el grupo listo para montarla, y además la tiene que dirigir, arranque a escribir a ver que le sale. Con ayuda del teatro que ha hecho y leído, visto y también talleres y opiniones que ha oído, más la experiencia de los actores que tiene, se pueden hacer improvisaciones y aportarle textos de acuerdo a la idea general y la búsqueda de los personajes y sus relaciones sobre las improvisaciones en el escenario. Y el montaje seguramente será una buena obra y el público la aplaudirá.

Ahora si quiere escribir textos para teatro, ser dramaturgo no por casualidad, urgencia, tarea o figurar en el afiche, ser famoso y ganar dinero, pues miremos brevemente algunos elementos que nos pueden

ayudar a pensar en cómo nos ponemos a escribir textos de teatro. No obra, la obra es cuando se ha puesto en escena y no es la palabra "obra" de carácter calificativo sino de un trabajo redondo: escritura y puesta en escena. Así se configura: Obra, sin pensar en la calidad del producto puesto en escena.

Elementos, a tener en cuenta:

Vocación: la vocación, es el papel de envolver del talento, se descubre a través de la curiosidad por la escritura de cualquier orden narrativo o poético, y de obras de teatro, bien sea leídas o vistas en la vida. Hay momentos excepcionales que la vocación aparece por algún acontecimiento especial y es por que ha estado oculta por muchas circunstancias.

Esta es compañera de los elementos ocultos en la vocación y es de carácter artístico creativo, bien sea imaginativos o de los sueños y con imágenes y personajes en movimiento contando una historia.

La voluntad: La voluntad ya es síntoma de libertad, libertad para la disposición de ejercer la tarea de escribir sobre lo observado, oído, visto, pensado, meditado: temas, personajes, historia, imágenes, es decir lo que le entorno le provea.

La disciplina: Este elemento es el refuerzo de la voluntad. Por eso se dice "ponerse a escribir" es decir establecer una disciplina que si quiere la cumple o no. Y si la cumple hay que tener en cuenta que el ochenta por ciento es de silla y el veinte por ciento de talento que cubre todo lo anterior.

Y por último escribir sin tratar de gustarle a ninguno ni tenerle miedo a nadie. Es lo que los personajes quieran hacer o decir según sus deseos en la obra. El deseo del personaje genera la acción dramática y por ahí va el agua al molino.

Lo anterior por cuanto en dramaturgia nos hemos olvidado del que quiere escribir: del ser humano. A la escritura le sirve la pereza creativa, el aburrimiento meditativo, la incertidumbre de la vida y la necesidad expresiva...

Escribir textos teatrales con el trabajo de mi propia inteligencia artesanal, de mi ser vivo, creativo y sintiente y sin ayudas de inteligencias artificiales para algo que bulle en mi instinto creativo. Escribir es un acto íntimo y el texto teatral bien creado es el que le da validez o no al teatro en su puesta en escena.



Obra: Azabá – Grupo: Las Puertas Teatro –
Actores: Jaime Rendón, Gloria Gutiérrez, Wilberto Sánchez y Alejandro Castro



Rutas paralelas

Felipe Restrepo David

TEATRO ANTOLOGÍA DE HENRY DIAZ VARGAS

Nota editorial

La voz y las historias de Henry Díaz Vargas están entre las más altas de la dramaturgia colombiana de la segunda mitad del siglo xx, y aún de la contemporánea: su obra no solo es valiente, sino que es sabiamente intuitiva por las temáticas y estructuras que propone de tanto en tanto. Desde la primera obra publicada, El puño contra la roca en la Revista Universidad de Antioquia (núm. 175, Medellín, 1976), hasta la actual fecha de 2025, son casi cincuenta años de escritura ininterrumpida, animadas por una vocación genuina, por un empeño apasionado por la palabra justa y la conexión casi mística con sus personajes. Desde que me hice lector de su obra dramática, hace unos veinte años atrás, ha sido un deleite escudriñar alrededor de algunas de sus historias, y darle vueltas y dialogar con varios de sus personajes: Alicia y Dévora, Octavio y Susana se quedaron vivos en mi memoria; y me pasa lo que a muchos con las obras que los marcan: a veces se me vienen al pensamiento más como personas que como creaciones literarias, por esa fuerza vital que es la magia misma de la palabra hecha arte. Es esta una antología representativa de una profesión de fe inquebrantable en la escritura teatral, con varias de sus obras más conocidas y premiadas, pero también con varias inéditas, que van de dramas y tragedias a comedias y teatro infantil y títeres. Es una verdadera alegría a nombre del Fondo Editorial Ateatro–Atrae entregar este libro a todos y cada una de las interesadas en uno de los mundos dramáticos más gratos y honestos de nuestro teatro colombiano.

El fondo editorial A TEATRO -ATRAE de nuevo participa en:

Salón del Libro Teatral

En la ciudad de Bogotá

Con la presentación del libro

TEATRO ANTOLOGÍA
de Henry Díaz Vargas

Fecha: 27 de octubre 2025
Hora: 7:00 p.m.
Lugar: Teatro R101 -
Calle 70A #11-29 Bogotá

Organiza
PURPURA
Creative

Invita
ATRAE



Todos los días Teatro

Leoyan Ramírez

EL DIÁLOGO ES ESTRUCTURA, EMOCIÓN, SUBTEXTO Y ACCIÓN EN ESTADO PURO

Segunda cita con los autores clásicos: dos maestros que enseñan a escribir con silencio, tensión y emoción pura

1. ANTÓN CHÉJOV Y EL ARTE DE LO QUE NO SE DICE



¿Alguna vez has sentido que tu historia tiene todo para funcionar, pero algo no termina de conectar? Quizá el problema no está en lo que cuentas, sino en cómo lo cuentas. Aquí es donde Antón Chéjov, uno de los grandes maestros del teatro y el cuento, puede dar pistas para llevar la escritura a otro nivel. Si hablamos de sutileza y profundidad en la dramaturgia, Chéjov es un maestro. Sus obras no buscan el espectáculo del gran giro dramático, sino la verdad que se esconde en los detalles.

Vamos por partes, recordemos de manera breve las obras clave del autor:

- Teatro: La gaviota, Tío Vania, Las tres hermanas, El jardín de los cerezos.
- Cuento breve: La dama del perrito, La tristeza, El

pabellón N° 6, En el barranco, La muerte del funcionario, Una historia aburrida.

¿Por qué volver a Chéjov hoy?

Porque sus obras nos enseñan que la vida no siempre se mueve a golpe de giros dramáticos. A veces, lo más poderoso ocurre en silencio, en lo que no se dice, en los gestos mínimos que revelan mundos internos. Si buscas historias más honestas, más humanas, Chéjov es un faro.

¿Qué aporta Chéjov a la escritura dramática?

En la Estructura: Nada de rigidez. Prefiere una progresión natural, donde la acción no depende de grandes giros, sino de pequeños detalles que, casi sin que lo notes, transforman el conflicto. El clímax puede estar diluido, y el silencio es parte de la dramaturgia. Dicho de otra manera, la Estructura Natural no es rígida porque la acción no depende de explosiones narrativas, sino de detalles que, poco a poco, transforman el conflicto.

Con los Personajes: Humanos, contradictorios, melancólicos. Desean actuar, pero no pueden. Por lo tanto, son personajes reales, es decir, que son contradictorios, melancólicos, llenos de deseos que no saben cómo cumplir. Al utilizar el recurso de; lo que callan importa más que lo que dicen; resulta siendo un subtexto ingenioso.

En cuanto a las Relaciones de los personajes, son con capas que presentan vínculos cotidianos, tensos bajo una calma aparente. Frustración, incomunicación, anhelos no realizados. Tensiones familiares bajo una calma aparente.



Sobre el Ritmo: Es lento, honesto e introspectivo. El tiempo pesa, las acciones son mínimas y los silencios hablan tanto como los diálogos.

La clave del Conflicto: Es latente, que muchas veces sucede fuera de escena o en el pasado. La tensión está entre lo que se desea y lo que no se logra. Es decir que, está en la incapacidad de actuar. Por lo tanto, la Acción, está enmarcada en el subtexto de no actuar, siendo esta la acción en sí misma. Dicho de otra manera, el estancamiento y el deseo bloqueado son motores dramáticos.

Por el lado del Lenguaje, es sobrio y cotidiano, pero cargado de resonancia. Lo esencial está entre líneas.

Finalmente, los Temas trastocados son la frustración, tiempo perdido, desarraigo, decadencia, esperanza sin objeto. Una mirada ambigua y compasiva sobre la vida.

Actores y el autor leyendo *La Gaviota*.

¿Por qué mirar la obra desde la perspectiva chejoviana?

Porque si la historia necesita más emoción que argumento, si los personajes hablan demasiado y callan poco, si buscas una dramaturgia del detalle y la omisión, Chéjov es el aliado. Ya que, su enfoque es ideal para: Relatos intimistas. Dramas familiares. Teatro y cine de atmósfera. Historias corales sin protagonista único. Narrativas sobre pérdida o cambios imperceptibles.

¿Cómo aplicar esto en la escritura? Si la historia se siente superficial, busca el conflicto interno. Si los personajes hablan demasiado, prueba con el silencio. Si el guion explica todo, deja espacio para la omisión y la pausa. Un ejercicio práctico podría ser el siguiente. Revisa el texto y pregúntale: ¿Qué pasaría si quito una explicación y dejo que el gesto hable? ¿Dónde puedo introducir una pausa que cargue de tensión la escena? ¿Qué desea mi personaje y por qué no puede lograrlo?

La mirada chejoviana no solo mejora la obra: la hace más humana. Porque, al final, ¿no es eso lo que buscamos contar?

Analizar el texto que se va fraguando con esta lente chejoviana ayuda a detectar ruido emocional, acciones forzadas y sustituirlas por gestos contenidos, silencios significativos y capas de tensión que enriquecen la historia. En definitiva, una invitación a mostrar la vida como es, no como debería ser.

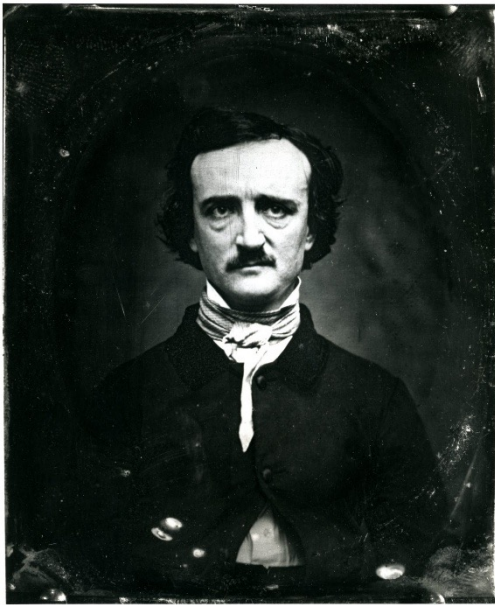
2. DEL MECANISMO DRAMÁTÚRGICO EN LA OBRA LITERARIA DE POE

Hablar hoy de Poe es hacerlo sobre el matiz de la convicción de que las palabras pueden ser mucho más que información: pueden ser herramientas para ahondar en el alma humana... No pienses que Poe solo escribe terror, espera a ver lo que tiene que decir sobre cómo estructurar emocionalmente una historia.

Poe ejerce una doble influencia decisiva en el campo de la dramaturgia del texto y guion literario para el teatro, el cine, y los medios de contenidos de ficción, de historias dramáticas para ver, oír y sentir.

1) Por su propia obra, ya que ofrece claves esenciales para quienes trabajan cortos, unitarios o relatos de terror psicológico: estructuras cerradas, atmósferas obsesivas, narradores poco fiables, progresión hacia un único efecto emocional.

2) Por su teoría dramátúrgica, sintetizada en su ensayo "La filosofía de la composición", donde propone una metodología creativa basada en el diseño inverso, la unidad de efecto y la economía expresiva. Su ensayo de "La filosofía de la composición" no solo inspiró sus propios relatos, sino que impactó



profundamente en la formación de dramaturgos a finales del siglo XIX y principios del XX, especialmente en Yale y Harvard, donde se enseñaba junto a Aristóteles e Ibsen (a través de William Archer). Muchos de esos dramaturgos —Phillip Barry, Sidney Howard, George Abbot...— pasaron del teatro al cine, llevando consigo esa manera de construir desde el final, con intención emocional clara y estructura precisa.

Principios aplicables de La filosofía de la composición (Poe):

- El relato debe construirse en función de un efecto emocional único y dominante.
- El final se decide primero; todo lo demás se subordina a esa resolución.
- Cada elemento (escena, objeto, diálogo) debe contribuir a ese efecto sin desviaciones.
- El ritmo, el tono y el estilo no son adornos: forman parte de la estructura.
- La escritura no es solo inspiración: la planificación consciente es parte del arte.

¿Y qué lugar ocupa el diálogo en todo esto?

Para Poe, el diálogo no es solo para contar cosas ni para que los personajes se escuchen entre sí. Es una herramienta para mostrar lo que el personaje lleva por dentro: una culpa, una obsesión, una idea que no lo deja en paz. Muchas veces, sus personajes hablan solos, repiten cosas, se enredan. El diálogo en Poe es más un reflejo de su mente que una conversación.

En esto tiene algo en común con Chéjov, como vimos párrafos atrás. En ambos, el diálogo no dice todo directamente. Lo importante muchas veces está escondido entre líneas, o en lo que no se dice. Hay tensión, deseo, miedo o frustración, pero no se expresan de forma abierta, provocando un efecto mucho más rico. Tanto Poe como Chéjov entienden que el silencio, el ritmo o una palabra mal dicha pueden ser mucho más potentes que una gran declaración.

La diferencia entre ambos reside en cómo usan esa herramienta. Poe empuja al personaje al límite: sus palabras suelen llevarlo al colapso. En cambio, Chéjov es más sutil. Sus personajes dudan, repiten, se quedan callados. En lugar de explotar, se desgastan. Poe es más explosivo; Chéjov, más contenido. Pero en los dos, el diálogo es clave para entender lo que de verdad está pasando.



Corazón delator
(Teatro El trueque-Medellín)

Por eso, darle importancia al diálogo no es un detalle ni un lujo. Es entender que una escena puede sostenerse o derrumbarse según lo que se diga... o cómo se diga.

El diálogo es estructura, emoción, subtexto y acción en estado puro.

El dramaturgo y el guionista debe tener una mirada capaz de ver lo que hay debajo de cada línea de diálogo. De detectar las tensiones ocultas, las emociones que no se dicen y los silencios que hablan.

Así, puedes construir escenas que sostienen al personaje desde dentro, como hacía Poe. O como también hacían Chéjov y Shakespeare, cada uno a su manera. Diferentes estilos, misma profundidad.

Felices escrituras, lectores del Boletín.



Momentos de creación

Henry Amaviles Mejia



Sandra Moya

LA NOCHE JUSTO ANTES DE LOS BOSQUES

De: BERNARD MARIE KOLTÈS



Un proceso de identificación, deconstrucción, transdisciplinarietà y consolidación de un formato de autogestión.

La identificación

La soledad implícita en el desarraigo es una condición mucho más compleja y voraz que la simple ausencia de compañía: es una soledad existencial, una suerte de vértigo constante. Se trata de esa sensación persistente de ser una pieza que no encaja en el engranaje del mundo, de habitar un espacio prestado que nunca termina de ser tuyo.

Cuando en 2010 leí por primera vez *La noche justo antes de los bosques* de Bernard Marie Koltès sentí que el texto me atrapaba de una manera ineludible. A pesar de ser un personaje masculino, y de que en la mayoría de los casos es interpretado por hombres, nació en mí la necesidad de encarnarlo. Al principio no sabía si era el tema, el lenguaje, el ritmo o el personaje y fue con el tiempo, lectura tras lectura, cuando entendí que se trataba de la soledad y el desarraigo que atraviesan al personaje

que Koltès representa como un migrante pobre y racializado en una ciudad del “primer mundo”, captando magistralmente esa “intemperie” del alma: la urgencia de encontrar no solo un techo sino un lugar en el mundo donde dejar de ser el “otro”. Se trata, en definitiva, de un espejo en el que me reconocí pues, aunque siempre había tenido ese sentimiento de desarraigo, era y soy migrante y, como el personaje, sigo sin encontrar del todo mi casa y veo la habitación que busca como el anhelo de un lugar donde poder echar raíces.

Más allá de ese reconocimiento que atraviesa mi propia experiencia, me conmueve la realidad de aquellos extranjeros que no han tenido mi suerte, gente que huye de sus países por guerras, violencia, pobreza; que arriesga su vida cruzando fronteras, océanos; que son recibidos por una sociedad que les pone obstáculos para integrarse, los discrimina, los excluye, donde la otredad genera miedo y se traduce en racismo y xenofobia que la mayoría de los migrantes hemos sentido. Y esto no solo sucede en el “primer mundo”.

Si bien mi trabajo se centra en la exploración artística, también busco articularlo con los problemas que nos interpelan como sociedad. Me preocupa la relación que estamos construyendo con los demás: la falta de empatía, la crueldad, la violencia. La noche justo antes de los bosques reúne muchos de estos temas.

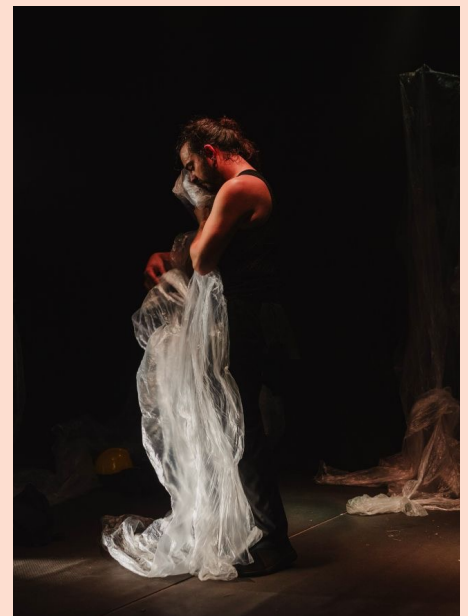
La deconstrucción y lo transdisciplinar

No me resulta ajeno abordar un texto desde una perspectiva multidisciplinar. Con los años he ido encontrando mi identidad artística investigando distintos lenguajes escénicos y especialmente la música. Hoy puedo afirmar que es el alma de mis propuestas, que me ayuda a configurar las atmósferas y a marcar el ritmo de las escenas y de los personajes. Y este texto es pura musicalidad: por estructura, estilo narrativo y por el propio lenguaje.

También, cada fragmento contiene un trasfondo rico en imágenes, sonidos y texturas, lo que me ha permitido explorar la obra desde una perspectiva transdisciplinar de manera orgánica, así como dar voz a los personajes mencionados -como Mama o La Prostituta que come tierra- extendiendo el conflicto hacia una dimensión social y colectiva encarnada en una figura atravesada por múltiples capas de exclusión, no sólo por su condición de migrante sino también sexual y de género. Los ejes centrales de la obra —la soledad y la discriminación— se expanden así hacia problemáticas contemporáneas: la explotación sexual, la violencia estructural, la muerte de miles de personas en mares y fronteras, o la presión por encajar en una sociedad que condiciona la identidad.

Respecto a la construcción del personaje, trabajamos al migrante desde un contexto hostil que lo empuja y lo obliga a cruzar líneas y a exponerse, incluso cuando esa exposición lo degrada. Quise construir su humanidad y vulnerabilidad haciendo que transitara por distintos roles que desbordan cualquier lectura moral simple: en ese ser solo y marginado conviven el idealista, el soñador, el seductor, el gamberro, el agresivo, el charlatán, el antisocial.

En esa construcción el trabajo corporal fue decisivo porque es el cuerpo el que revela la herida, la máscara y el mecanismo de supervivencia. Los elementos de significación crean una atmósfera para que el personaje se desenvuelva: poética, a ratos sórdida e inestable, mediante un dispositivo minimalista articulado con la luz, el sonido, la música y el audiovisual, siempre a favor de los intérpretes. La intención es generar una simbiosis entre espacio y cuerpo, tanto para el migrante como para el personaje de ensamble que yo interpreto.





Un formato autogestionable

Trabajar desde un enfoque multidisciplinar implica una complejidad muy concreta, sobre todo en términos de sostenibilidad. Hacer teatro ya exige articular un engranaje de recursos humanos, técnicos y de coordinación; cuando, además, conviven varios lenguajes escénicos, esa complejidad se intensifica. Ajustar con precisión cada elemento no solo requiere profesionales específicos para ponerlos en marcha, también hace falta tiempo de sala, condiciones técnicas y los dispositivos necesarios para ensayar, probar, corregir y lograr que la combinación fluya y dialogue con el trabajo de los intérpretes. Por eso no es solo una cuestión artística sino de viabilidad: cómo sostener la energía, el tiempo y los recursos que este tipo de procesos exige ya que en un contexto marcado por la precariedad cada decisión tiene un peso real.

Así, con el tiempo he ido desarrollando un formato de creación integral con un equipo reducido y pocos elementos escenográficos, donde la formación en interpretación, música y canto, dirección escénica y dramaturgia me han dado herramientas concretas para tratar el espacio escénico.

En esta propuesta además de la dirección hice el diseño y realización sonora y audiovisual, la línea melódica musical, el diseño de iluminación y de escenografía, sin abandonar mi rutina específica de training vocal y físico. Implicó mucho trabajo, pero también mucho disfrute, es la parte del proceso que más me gusta: empaparme del tema, del contexto, obsesionarme con ese texto que tengo en mis manos para hacer con toda honestidad mi versión.

El montaje ha sido posible gracias al apoyo incondicional de mi equipo y a su apertura a esta forma de trabajo. Víctor Díaz acompañó el proceso desde el inicio, con disponibilidad para entrar de lleno en el juego creativo, aportando sensibilidad, energía y talento para dar vida al personaje. Víctor Esteban compuso unos beats que captaron con precisión el alma del protagonista y se integraron como parte estructural de la obra, en diálogo directo con el cuerpo y la acción. Federico Esteban fue clave para sostener el proyecto en producción y ejecución técnica, asumiendo además el sonido y el audiovisual durante la gira por Colombia. Y en esa misma etapa Nelson León, además de colaborar en el montaje de la escenografía, llevó la parte técnica de iluminación —la más compleja de adaptar a la disponibilidad de cada sala— para que las decisiones escénicas pudieran materializarse con precisión.

La obra se estrenó en gallego el 16 de noviembre de 2024 en el Auditorio Municipal del Concello de Vigo, una decisión que responde tanto al contexto de producción como a la voluntad de arraigar el proyecto en el territorio donde se gestó. Estrenar en lengua gallega fue también una forma de dialogar con las dinámicas de inclusión y exclusión que atraviesan la obra con un equipo plural de distintas procedencias y edades. El proceso implicó, además, montar la obra en dos idiomas. Todo el material sonoro y audiovisual se grabó en gallego y en castellano y el actor sostuvo el trabajo desde su bilingüismo.

La obra madura a medida que se presenta y circula. Desde el estreno nos hemos enfrentado a contextos diversos: tiempos de montaje ajustados, sobre todo para una propuesta transdisciplinar, funciones no consecutivas y configuraciones técnicas muy distintas. Ahí, la labor de los equipos técnicos de las salas fue decisiva por su adaptación y esfuerzo sostenido, incluso con recursos limitados.

Cabe agradecer a programadores y festivales que abren espacio a propuestas arriesgadas. Su confianza en creadores emergentes y su disposición a incorporar formatos experimentales y transdisciplinarios hace posible que trabajos como este encuentren público y continúen su recorrido.



Sinopsis

Un inmigrante sin dinero y sin trabajo, deambula por las calles lluviosas de una ciudad, noche tras noche huye de los cazadores de moros, de gays y de ratas, esconde su procedencia para que no lo golpeen, vende su cuerpo para sobrevivir o tener algo de compañía, habla sin parar sin precisar a quién con la urgencia de reconocerse en otro, de confirmarse en un mundo que lo tiene siempre al margen, siempre en el olvido. La música le ayuda a expresar sus pensamientos, sentimientos, recuerdos de encuentros efímeros con seres de la noche y marginados como él: los gamberros abandonados en una esquina, Mama, la prostituta que come tierra, la chica fascista, ..., voces que retumban en su mente y nos muestran su vulnerabilidad a la vez que nos hace reflexionar sobre esa humanidad que estamos perdiendo. Poco a poco el personaje nos sumerge en el océano que lo trajo hasta aquí.

La noche justo antes de los bosques, una propuesta que aborda el viaje del migrante en la sociedad contemporánea: racismo, xenofobia, homofobia, soledad y desarraigo. Con un enfoque transdisciplinar que integra música original en distintos estilos —jazz, drill y canción protesta—, una cuidada selección audiovisual y una interpretación que bebe del teatro físico y textual, la obra crea un espacio poético en constante diálogo con el público.

FICHA ARTÍSTICA

Autor Bernard Marie Koltès
Adaptación y dirección Sandra Moya
Intérpretes Víctor Díaz, Sandra Moya
Diseño y realización sonora y audiovisual Sandra Moya
Diseño de iluminación y escenografía Sandra Moya
Música Víctor Esteban
Canción "Tiraban al blanco" Víctor Díaz y Sandra Moya
Tema "Mohan" Alexey Restrepo
Técnico iluminación Gira Colombia 2025 Nelson León
Técnico vídeo y audio Federico Esteban
Producción Federico Esteban
Productora TropoNonTroppo
Fotografías: La productora e internet



Bernard-Marie Koltès (Abril 1948 – Abril 1989)



EN BUSCA
DE LA POÉTICA OCULTA

Cursos de dramaturgia
para teatro y audiovisuales.
Personalizados virtuales.

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

Maestro Henry Díaz Vargas

Creador de
Dramaturgia en el Espejo



Botica teatral



OCTUBRE 27 Y 28 TEATRO R101

Púrpura Creativo y Kiosko Teatral, con el respaldo del Programa Distrital de Apoyos Concertados del Idartes, realizaron el Salón del Libro Teatral de Bogotá «Nuestros libros» 2025. Un evento que anualmente reúne la mayor cantidad de publicaciones para ser presentadas por sus autores o editores, durante dos jornadas en el Teatro R101. Reseñamos Algunos ejemplares que fueron presentados.

JUGUEMOS AL TEATRO. EL TEATRO EN LA ESCUELA

De Juan Manuel Múnera
Prólogo



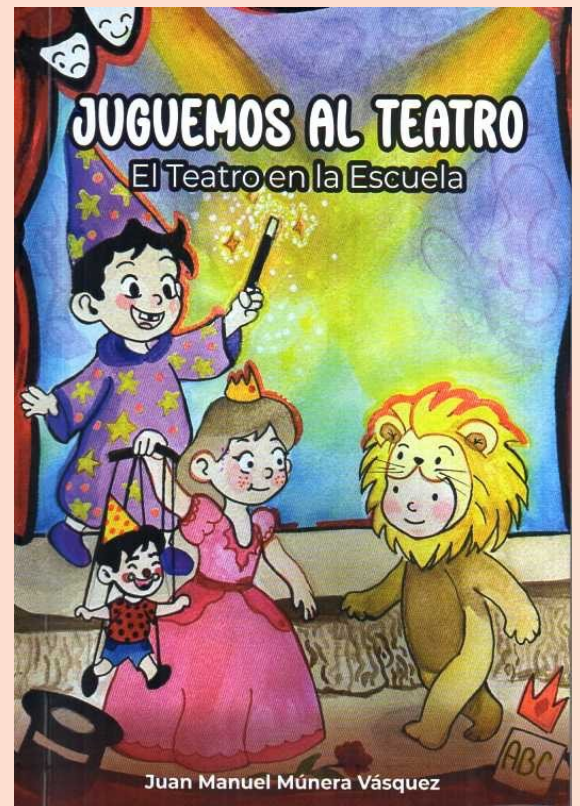
Bibiana Diaz

En el contexto actual de transformación educativa se exige tener un acercamiento más integral hacia el aspecto cultural de la pedagogía infantil. El enfoque hacia la comunicación, la imaginación y la sensibilidad crítica de los niños se constituye en un medio idóneo para favorecer procesos de socialización, fortalecer la autoestima, potenciar la expresión simbólica y estimular la creatividad en los procesos de formación en el desarrollo de la niñez

. El libro *Juguemos al Teatro. El Teatro en la Escuela*, de Juan Manuel Múnera Vásquez, emerge como una valiosa aportación teórico-práctica de la necesidad de repensar el lugar del arte en la escuela, pero no como actividad extracurricular, sino como componente esencial de un currículo que priorice el desarrollo integral de los niños.

Este texto no solo reivindica el lugar del teatro en la educación básica, sino que plantea, con profundo sustento conceptual y pedagógico, una propuesta que responde a una necesidad urgente: formar seres humanos sensibles, creativos, emocionalmente conscientes y con un pensamiento crítico. Múnera Vásquez, educador, artista, director, payaso hospitalario y promotor cultural, recoge en estas páginas años de experiencia directa en el trabajo con niños y maestros, y las convierte en una herramienta metodológica aplicable, adaptable y relevante para las realidades escolares

de cualquier lugar. Cada capítulo se apoya en fundamentos conceptuales sólidos, pero a la vez ofrece propuestas dinámicas sobre ejercicios, actividades de calentamiento en clase, técnicas teatrales y reflexiones que permiten a docentes, formadores y facilitadores incorporar el arte dramático en su labor educativa del día a día. Vásquez Múnera también entrega algunas obras teatrales que pueden ser utilizadas en clase o servir de referente para la creación de nuevas propuestas teatrales. El libro es una guía inspiradora, que reconoce el papel del maestro como mediador sensible y creativo en la formación de sus estudiantes y enfatiza la importancia en labor del payaso como eje reparador y sanador. En un tiempo en el que muchas veces se privilegia lo cuantificable sobre lo vivencial, *Juguemos al Teatro* nos recuerda que educar también es cultivar la capacidad de asombro, de juego, de invención. Múnera Vásquez propone el enfoque hacia una pedagogía que entienda al niño como sujeto activo, capaz de crear, representar y resignificar su entorno a través del acto teatral. Sin duda, este libro se convertirá en una referencia indispensable para quienes creen en una escuela más afectiva, transformadora e inclusiva, sensible a las necesidades de la formación durante los primeros años de educación.



FLUYENDO SOBRE EL TIEMPO

Introducción



Camilo Carvajal de la Rivera

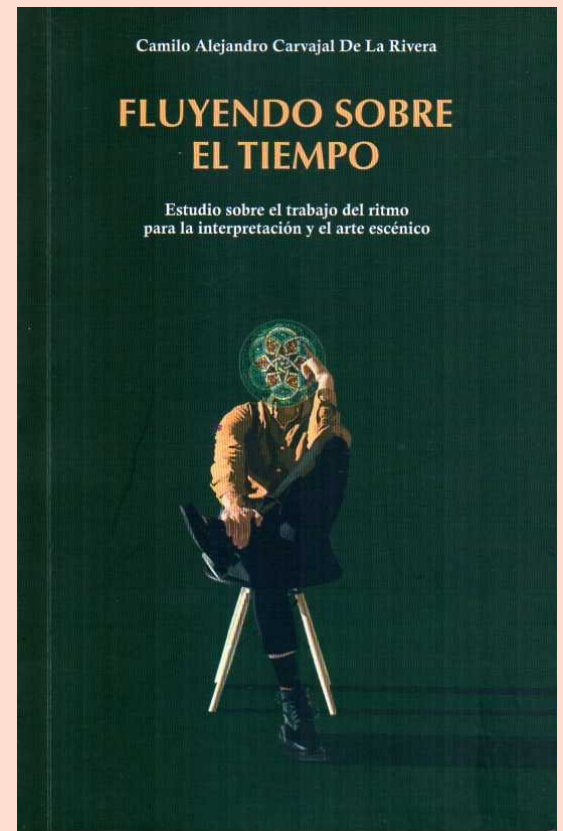
A mis 17, dicté mi primera clase de teatro a jóvenes bachilleres, a los que debía brindar una instrucción teatral y artística para que ejecutara su servicio social. Dichos jóvenes estaban cerrando su proceso de formación escolar, tenían urgencia de cumplir lo necesario para acceder a su título de bachilleres, era normal que no tuvieran ningún interés en una formación artística o en los juegos teatrales que yo como novel profesor preparaba juiciosamente.

Pasaba la mayoría del tiempo luego de mis clases buscando la forma de capturar la atención de estos jóvenes, daba vueltas a ejercicios, a estructuras de clases e intentaba imponer mi autoridad. Un día como un impulso instintivo se me ocurrió echar mano de mi formación musical y hacer un ejercicio con pies y palmas; entonces vi la transformación en la concentración y en la disposición de todos, de repente se encontraban sumergidos en el presente, con una sensación de gozo, de desafío, que yo mismo contemplaba sorprendido por los niveles de receptividad.

A partir de entonces empecé a diseñar estructuras de calentamiento rítmico corporales; fui corroborando como dichos ejercicios desarrollaba la concentración, la atención, organizaban el sistema motriz y me permitan ver los niveles de tensión en los participantes; además de crear una excelente disposición colectiva hacia el trabajo.

Durante mucho tiempo formulé ejercicios y diseñé estructuras de manera empírica y autodidacta; no era consciente entonces que estaba dando los primeros pasos de lo que será la investigación y uno de los temas de mi vida. Es gracias a la vida académica que todo este cúmulo de experiencias prácticas que encontré me dieron un soporte conceptual. La sustentación teórica también me permitió encontrarme con los maestros y pedagogos que habían tenido y tienen obsesión por el tema del ritmo, que ven la educación musical como una necesidad fundamental no solo para los artistas sino de cualquier ser humano. Dichos maestros han dado a luz trabajos teóricos y sistemas pedagógicos que han permeado mi experiencia, dando forma y sentido a estas dinámicas rítmicas corporales empíricas.

A modo de introducción, quiero mencionar los cuatro pilares sobre los cuales este trabajo se levanta, se sostiene, y a los cuales retorna para reflexionar y reescribirse cada cierto tiempo. Cuatro fuentes que me dieron las coordenadas para aventurarme escribir este documento; primero debo referirme a dos fuentes vivas: Andrés Rodríguez Ferreira, maestro de canto, director coral y permanente investigador del problema sobre la formación rítmico mundial del actor y el



cantante. Conocí a Andrés Rodríguez como profesor de voz cantada en la Academia superior de artes de Bogotá; entonces corroboré que lo que yo venía haciendo tenía un sentido y una argumentación pedagógica. A lo largo de todo este tiempo, el maestro Andrés Rodríguez, por ser también hombre de teatro, me ha ayudado a vincular el lenguaje musical occidental con el arte del actor.

Ana Milena Conteras, pianista y maestra de rítmica corporal. Busqué a Ana Milena para que me formara en mi propia investigación (cabe aclarar que el primer alumno de este trabajo fui yo y que todo lo aquí expuesto ha sido un constante taller personal para mi vida como actor y como músico). Durante un año trabajé en clases particulares con la maestra Ana Milena. Descubrí la concepción del ritmo oriental: el tiempo circular, la grafía del ritmo a partir de los mandalas, el trabajo del ritmo como un trabajo de la integración del ser. Una disciplina espiritual a partir de la rítmica que intento conservar en mí y compartir como docente.

Ambos maestros abrieron senderos y acompañaron este proceso de formación e investigación y siguen nutriendo con sus comentarios este trabajo en cada encuentro.

De las fuentes alejadas temporal y geográficamente, menciono al maestro Konstantin Stanislavski, específicamente sus dos capítulos inagotables de la construcción del rol: el tempo-ritmo en la palabra y el tempo-ritmo en el movimiento. Fuentes de investigación y de trabajo práctico que aún hoy no termino de recorrer; sigo en deuda de llevar todo lo que dichos capítulos convocan para el trabajo práctico del actor. Por último, al maestro Edgar Willems, notable musicólogo y pedagogo suizo de prestigio mundial, quien se convirtió en el modelo pedagógico y en el sustento teórico de todo este trabajo.

Principalmente su texto: El Ritmo Musical, donde explora en profundidad la concepción del ritmo. A sí mismo, conceptos pedagógicos reunidos en: Las bases Psicológicas de la Educación Musical y el Valor humano de la Educación Musical.

Estas son las cuatro columnas sobre las que sustenta esta arquitectura de palabras, la lista bibliográfica es extensa e irá teniendo su lugar en el desarrollo de los capítulos. Es pertinente aclarar que a la fecha, lo que a continuación se expone ha tenido una constante confrontación práctica en diversas instituciones pedagógicas y agrupaciones artísticas, el proyecto pedagógico y teatro social Casa E. Borrero dirigido por la reconocida actriz Alejandra Borrero; la fundación Sirenaica, dirigida por María Adelaida Mejía, el grupo de investigación de la universidad del Valle Teatro Cuatro Mundos dirigido por Everett Dixon, la fundación Canto por la Vida, dirigida por Dalia Conte, entre otras universidades e instituciones de educación musical y actoral. Para que haga parte de la escena pedagógica, artística y aporte al desarrollo de la interpretación actoral y musical.

Aparte de estas fuentes teóricas y pedagógicas, quiero mencionar algunos grupos y artistas que han sido fuente de inspiración y me han mostrado lugares insospechados a donde puede llevar una formación rítmico corporal contundente, ellos son: Stomp, grupo de Nueva York que hace ensambles de percusión con objetos; Barbatuques, grupo de percusión corporal brasilero, pioneros de este lenguaje en América del Sur y el genio Bobby Macferrin, quien es fuente de inspiración permanente. Es muy difícil hacer un balance teórico de un proceso que no está terminado y que cada día arroja nuevos senderos investigativos y nuevas preguntas. Este es el primer peldaño de un largo proceso que apenas empieza y que seguirá su curso con el propósito de que salga de mí, para que haga parte de la escena pedagógica.

“Hace mucho, mi perspicaz maestro de escuela
Había indicado que el ritmo es un factor común en todas las artes,
pero le había faltado añadir,
o me había dejado que descubriese yo en la vida adulta,
que es también el factor común
que subyace en toda la experiencia humana”.
Peter Brook

TEATRO TECAL

43 años de andanzas bajo el cielo azul Y la luz de las candilejas

Prólogo



Crispulo Torres B.

El Teatro Tecal ha sido, durante más de cuatro décadas, un núcleo de creatividad, resistencia y transformación cultural en el panorama teatral colombiano. Fundado en un momento de efervescencia artística y social, Tecal ha sabido mantenerse relevante y vibrante, adaptándose a los cambios y desafíos de cada momento. Este libro, "Teatro Tecal, 43 años", es un homenaje a esa trayectoria, un testimonio de la pasión y el compromiso que han definido a este colectivo teatral.

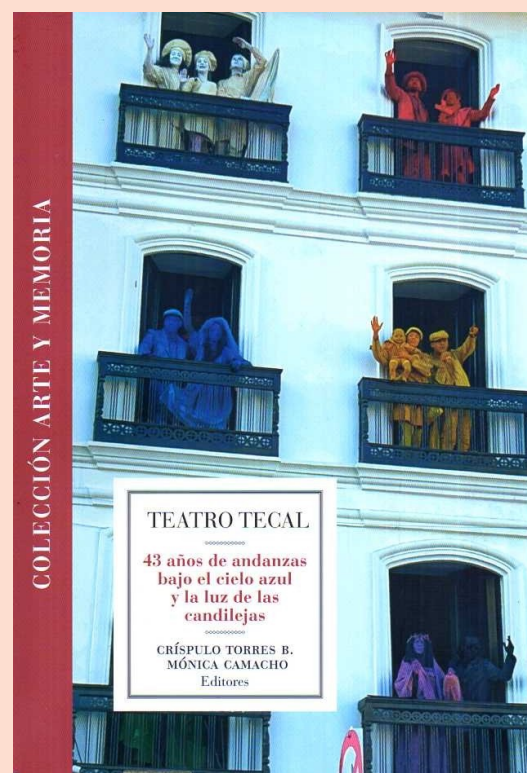
Desde sus comienzos, el Teatro Tecal ha sido un espacio de encuentro en donde artistas de diversas disciplinas han encontrado un lugar para sus sueños y aspiraciones. A lo largo de estos 43 años, Tecal ha sido testigo y protagonista de innumerables historias, procesos, anécdotas y logros que han dejado una huella imborrable en la memoria cultural de la ciudad.

En "Tecal, 43 años de andanzas bajo el cielo azul y la luz de las candilejas", Jorge Prada nos ofrece un recorrido histórico detallado, destacando momentos significativos y a las personas que han contribuido al crecimiento y consolidación del grupo. A través de sus palabras, podemos sentir la emoción y el esfuerzo que han acompañado cada paso de esta travesía.

Crispulo Torres B., en "El Teatro Tecal al mediodía. La irreverente carcajada. Parque Nacional", nos brinda una mirada íntima y humorística de las presentaciones al aire libre que tanto han caracterizado al Tecal. Sus relatos nos transportan a esos mediodías llenos de creatividad, risas y complicidad, donde el teatro se convierte en un puente entre el arte, la vida cotidiana y la resistencia.

La multifacética Mónica Camacho es entrevistada por Hernán Parra en "Mónica Camacho. Una mujer multifacética", quien nos muestra las múltiples facetas de esta talentosa mujer que ha sido pilar fundamental del grupo. Actriz, dramaturga, directora, formadora y gestora, su versatilidad y dedicación son un reflejo del espíritu del Tecal, siempre dispuesto a explorar nuevos horizontes y desafiar los límites de la creatividad.

Luis Vicente Estupiñán, en "Aportes del Teatro Tecal al desarrollo de la teatralidad en la plaza pública, subraya cómo el Tecal ha llevado el arte escénico a plazas, parques y calles, democratizando el acceso a la cultura, aportando nuevas



formas del quehacer teatral en espacios abiertos y fomentando encuentros desde el arte con la comunidad.

Fernando Prieto Jr. comparte con nosotros sus memorias en "Con el Tecal: un par de casualidades, una obra teatral y la anécdota inolvidable de mi primera gira con la bendita música de Sui Generis". Sus relatos nos permiten vislumbrar la magia y los desafíos de las giras teatrales, así como la camaradería y el espíritu de aventura que las acompañan.

María Victoria Loperena C., en "Buscando raíz, encontré al Tecal", nos relata su encuentro con el Tecal y cómo este colectivo se convirtió en una fuente de inspiración y crecimiento personal. Su historia es un testimonio del impacto profundo que el teatro puede tener en la vida de quienes se acercan a él. El viaje continúa con Crispulo Torres B. En "En las puertas del Amazonas. Navegando el río Unilla-Vaupés", donde nos lleva a explorar los rincones más remotos y profundos de Colombia. Su relato nos muestra cómo el teatro es una herramienta poderosa capaz de conectar y propiciar las vivencias más sorprendentes...



José Assad nos presenta "Crispulo Torres, del ciudadano de la calle al creador escénico", un diálogo, que permite ahondar en las experiencias y vivencias, propiciando profundas reflexiones que dan cuenta de una vida dedicada al teatro.

Gloria Suescún, en "Del billete a la escena, la actriz que encontró a Débora", nos cuenta la experiencia de una actriz y cómo el teatro le permitió descubrir nuevas facetas de sí misma.

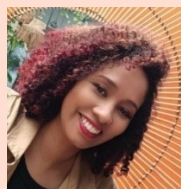
Gina Duarte explora la relación entre género y teatro en "Dejó de ser la mujer que esperaba en casa...", un breve escrito que nos invita a reflexionar sobre el papel de las mujeres en el mundo escénico del Tecal y cómo sus voces han enriquecido y diversificado su narrativa teatral.

En "Por los caminos de Cundinamarca", Jesús David Pinzón nos cuenta algunas de las vitales e inolvidables experiencias del Tecal en diversos rincones de este extenso departamento.

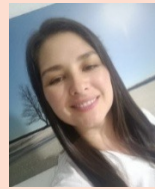
Cerramos con una selección de textos teatrales que hacen parte del repertorio del Tecal: "Ciudad Vacía" de la maestra Mónica Camacho, Premio Nacional de Dramaturgia 1998 y dos textos del maestro Crispulo Torres: "Kurt y los vampiros" y "Mujeres en la Niebla" en donde se abordan temas de historia, género, ciudad y ficción.

Este libro no solo es un testimonio de la trayectoria del Teatro Tecal, sino también una celebración de la creatividad, la resistencia y la pasión por el arte dramático que han definido a este grupo durante 43 años. Que su lectura inspire a nuevas generaciones de artistas y amantes del teatro a seguir soñando y creando bajo el cielo azul y la luz de las candilejas.

LA BÚSQUEDA DEL SER EN LA OBRA DE HENRY DÍAZ VARGAS



Yasmín Moreno Bautista



Luisa María Bedoya Ríos

El deseo sin fin es una obra escrita por Henry Díaz Vargas en junio de 2013 y becada para producción de puesta en escena por el Ministerio de Cultura en 2014. Este autor, nació en Armenia Quindío en 1948, es editor y director, con más de cincuenta textos en los que se pueden encontrar guiones para cine. La mayoría de sus obras han sido publicadas y puestas en escena por diferentes grupos del país y algunos del extranjero.

Es una obra en la que el autor hace uso de recursos distintos a la dramaturgia tradicional, como: iniciar a manera de prólogo, presentar saltos en la estructura temporal y espacial, mostrar deformación del lenguaje, pluralidad de expresiones, desdoblamiento del personaje y terminar con un epílogo. Lo que le permite a Díaz construir una obra que rompe con el estilo lineal y de unicidad tanto en forma como en contenido. Además, muestra una escritura dramática fragmentada, es decir, la obra se divide en ocho episodios (escenas) en los que los personajes cuentan algo de forma alterna, como destellos o trozos que se unen y se vuelven a separar; por ello se enmarca como una obra de estructura abierta en la que el argumento es variado y la acción dramática no presenta principio de unidad ni jerarquía.



El argumento aborda temáticas relacionadas al “ser” desde la convivencia social, en las que se muestran diferencias entre lo marginal (pobreza) y lo aceptable (riqueza) por la élite, teniendo como espacio la ciudad, la calle y distintos lugares dentro de una comunidad, generando una tensión entre el “yo” del individuo y el mundo que lo rodea. Es a través de la caracterización de los personajes como se puede interpretar a un yo errante, un ser que busca y que explora su propio ser y hacer dentro de una sociedad clasista, egoísta, denigrante en la que el gobierno ejerce hegemonía, generando reflexión con respecto al quehacer de la vida cotidiana en una sociedad que asfixia y provoca incertidumbre.

La obra presenta acotaciones dramáticas que hacen referencia al argumento y acotaciones extradramáticas o autónomas como las técnicas, que dan detalles de escenificación. Pero Díaz hace uso especial de las acotaciones referidas al actor, en las que sugiere gestos y movimientos de una manera explícita y encadenada a los diálogos, rasgo que lo relaciona con la escritura dramática tradicional. Sin embargo, el humor y la incoherencia que le agrega al personaje a través de este elemento dramático, suscitan digresión con la forma tradicional:

CAMINO VENTURA 2: *(Buscando por los puntos cardinales)* ¡Tierra nostra! ¡Tierra nostra!

DEYANIRA: (Aullando). Me quiero devolver, quiero volver a mi casa... A este hombre nunca le salen las cosas... Si no lo veo y lo palpo no lo creo. ¡Tengo hambre carajo!

CAMINO VENTURA: ¿Dónde diablos estás destino de Camino Ventura? ¿Dónde diablos estás para torcerte el pescuezo? (2013: 27)

Además, los diálogos presentan un estilo de contraste en el que los personajes hablan utilizando variedad de registro (coloquial, espontáneo, grotesco, intersubjetivo e intrasubjetivo...) algunas de las escenas muestran diálogos vacíos e irracionales, pero luego, en otras, los diálogos cambian y presentan coherencia, cuestionamiento, reflexión y crítica. Cambios que le permiten a Díaz presentar no solo pluralidad de expresiones, sino un lenguaje deforme por medio de una estética peculiar; mostrando en una de las escenas, conversión de letras a números (códigos binarios) y palabras sin sentido lógico:

CAMINO VENTURA: ¡Deyanira dos!: 01001000 01110101 01111001 01101111 01100100
01100101 01100101 01110011 01100001
DEYANIRA 2: 01000001...

CAMINO VENTURA: Como todas, se hace la boba... Y no parecen confundidos con mi nuevo lenguaje...

DEYANIRA: No los deje ir... Siga preguntando que hoy en día todo está inventado...

CAMINO VENTURA: ¿Usted me entiende?

DEYANIRA: 01000001... Si, ni culo. Para sí. EU8%&6 9gg//\$´A... Pobre, hijo mío... Hágale, hágale...

CAMINO VENTURA: Deyanira 2, ¿01011000? ¡11101011¡ 00011000...

DEYANIRA 2: ¡10000001! (p. 25)



Gloria Gutiérrez (Deyanira)



Octavio Castro (Camino Ventura)

Díaz juega con la estructura espacial de manera aleatoria como a la azar, manifestando diferentes lugares de forma transitoria y crea una estructura temporal particular porque no solo presenta regresión y anticipación en el orden de las escenas a través de una escritura fragmentada, sino que experimenta con una forma de estructura circular, en la que al final de la obra todo vuelve a comenzar; entonces el lector está ante una especie de repetición en la que el autor presenta el mismo personaje con el mismo diálogo. El uso de este tipo de recursos estéticos en la escritura dramática genera un abandono de la escritura mimética y de representación, insertándolo en una escritura dramática de simulación o contemporánea.

Los personajes presentan un carácter variable, pues siempre están en un constante cambio y búsqueda como sujetos errantes (reflexionan, cuestionan, juzgan, discriminan, son irracionales, desconfiados, denigran, degradan...) dentro de una sociedad agobiante. Pero se resalta el carácter irracional desde el habla de los personajes, porque presenta un juego lúdico expresivo en los diálogos como el de los códigos binarios y palabras sin lógica, que le permiten al autor experimentar en la psiquis humana mostrando un "yo" heterogéneo o desdoblamiento del personaje, además de presentarlos como seres amorfos, perdidos, en una búsqueda incesante de la existencia del ser en el mundo. Por ejemplo, en la quinta escena, el autor lo hace evidente mostrando duplicidad de los personajes Camino Ventura y Deyanira.

De manera que El deseo sin fin es una obra que desde los conceptos planteados en El léxico del drama moderno y contemporáneo presenta características de teatro íntimo ya que según Treilhou-Balaudé (2013: 112) "el teatro íntimo explora las formas extremas: el fracaso del mundo, la voz de un sujeto sin identificar haciéndose escuchar en un mundo desierto o destruido" Díaz explora estas formas, mostrando un mundo deteriorado, deforme y sin futuro en el que los personajes se presentan como seres desfallecidos al borde del limbo y que tratan de abrirse desde lo más profundo, abordando discursos irrepresentables, incomunicables y en primera persona como una especie de soliloquio, en los que presentan una tensión psicoanalítica entre un yo errante y un mundo vacío.

Explorar otra perspectiva estética tanto en forma como en contenido le permite al autor entrar en crisis de la escritura dramática clásica y moderna, incorporando aspectos importantes en la obra, a lo que Viviescas llama "movimientos de fuga" y que además lo enmarcan dentro de una modalidad

de escritura contemporánea. Exhibiendo en la obra: irracionalidad, ya que la estructura de la acción y los personajes no presenta una lógica racional del conflicto, se presentan vacíos encadenados a la fatalidad humana en un devenir trágico. Deformación del lenguaje porque presenta proliferación de voces que en su mayoría se exhiben en una esfera de incomunicabilidad ya que genera extrañamiento o separación del personaje con el habla, además, mezcla el diálogo con el soliloquio. Experimenta en la psiquis humana poniendo en evidencia lo interno o íntimo del personaje, llegando al desdoblamiento o duplicidad y mostrando ruptura de forma tradicional porque presenta una escritura dramática compleja, con un argumento libre que deja de lado lo evidente (estructura lineal y acción dramática cerrada).



Gloria Gutiérrez (Deyanira), Octavio Castro (Camino Ventura), Luis Alberto Chica (El transeúnte) Fotos: Las Puertas Teatro

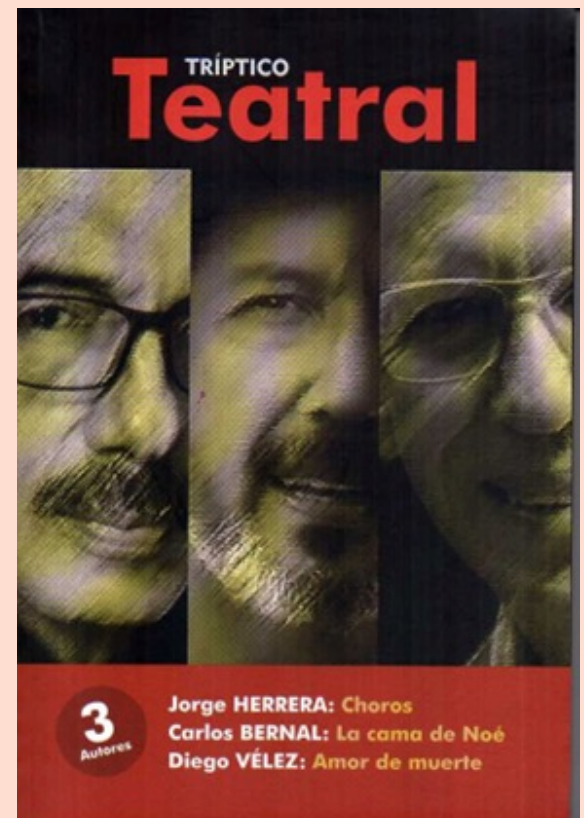
TRIPTICO TEATRAL Tres dramaturgias, tres suspiros



Jorge Prada Prada

Cursaba la carrera de Ingeniería Metalúrgica en la Universidad Industrial de Santander, y ya mostraba avidez por el mundo del teatro y la cultura. Había viajado antes al I Festival Nacional del Nuevo Teatro (1975) donde observé como espectador obras inolvidables. Conocía dos de los grandes maestros: Enrique Buenaventura y Santiago García, directores en su orden del Teatro Experimental de Cali y del Teatro La Candelaria.

En 1977, en uno de los festivales, momentos antes de entrar a unas de las obras del III Festival, tuve oportunidad de conversar con el maestro Buenaventura en el patio de la casa colonial del grupo de La Candelaria, y le expresé que me encantaría realizar una estadía (stage) en el T.E.C en Cali. Me dijo, claro que sí mi querido my dear. No lo dudé un segundo. Agarré al año siguiente una vieja maleta y tomé un bus con destino a esa ciudad, con la esperanza de cumplir un sueño. Frisaba 19 escasos años. Pienso que esta experiencia en Cali, hizo que me cambiara de cera, me cambió la vida.



Como llevaba escasos recursos para instalarme en un hotel, el maestro Buenaventura me hizo ubicar en un segundo piso de la casona sede de T.E.C, en la biblioteca, y allí acomodaron una cama. Bajé al siguiente día a las siete de la mañana y allí estaba el grupo en pleno. Fue todo un develamiento hallarme frente a estos grandes actores y actrices, que eran referentes a nivel nacional e internacional. Allí al frente del árbol de mango, sentados en unas butacas, estaban Diego Vélez, Jorge Herrera, Carlos Bernal (hacía poco tiempo había dejado el grupo), Aida Fernández, Helios Fernández, Líber Fernández, Jacqueline Vidal, Guillermo Piedrahita, Gilberto Ramírez, Nelly Delgado, Sergio Gómez, Hilda Ruiz, Jaime Cabal, entre otros. A algunos de ellos los había visto en el escenario, en obras como "El Fantoche de Lusitania" de Peter Weiss, inolvidable puesta dirigida por Helios Fernández, "La Orgía", "Soldados", "A la diestra de dios padre". Los hermanos Fernández de Pablos llegaron a Cali provenientes de España a mediados de los años cincuenta. Hijos del pintor español Domingo Fernández Adeba. Aida, Líber y Helios entran al T.E.C, su otro hermano Leandro, actor y músico, se encaminaría hacia otros proyectos; ahora está al frente de la Espacio T. Luis Fernando Pérez, a quien se le decía cariñosamente "Viejo Pérez", y que es citado en el libro de César "Coco" Badillo, "El actor y sus otros", ya no estaba para el momento en este plano terrenal. Fue un extraordinario actor, que interpretó al personaje Peralta de "A la diestra de dios padre".

Era un ambiente cálido en el que trabajaba el grupo, y en algunos momentos compartíamos una taza de café. Luego cada uno se iba ubicando en uno de los tres equipos. Uno dedicado al estudio de la estructura de la obra que se estaba creando, "Ópera bufa", que lo lideraba el maestro Enrique, otro estudiaba los referentes históricos, políticos y sociales que entrelazaban el tema elegido; y un tercero, la formulación y estudio de las improvisaciones. Este proceso era día a día, y terminaba al mediodía, momento en el cual salían a almorzar y se dirigían a sus trabajos que les permitía sobrevivir.

El maestro ya vivía sus momentos de gran reconocimiento, no solo a nivel nacional sino internacional. Estaría por encima de los cincuenta, se le veía muy joven, vistiendo siempre con su liqui liqui de tono caquí o color hueso, y su infaltable tabaco. En el 1975 es el año en que el T.E.C escribe el Esquema General del Método de Trabajo de Creación Colectiva, aspecto teórico y metodológico que será un rasgo característico del teatro colombiano.

Con el correr de los años, creo, podríamos decir que el T.E.C, La Candelaria, el Teatro Popular de Bogotá, y otros grupos, crean unas formas de interpretación que darán muy buenos resultados. Artistas de la escena con profundo calado, excelentes creadores, que muestran un avance inmenso frente a maneras interpretativas de los años anteriores, como se dice coloquialmente, para quitarse el sombrero.



A Carlos Bernal me lo encontré en el XXIX Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, en el 2014, cuando compartimos momentos inolvidables con Pepe Bable, Juan Pablo Ricaurte, Marina Lamus, Lola Proaño, Eberto García Abreu y Beatriz Wey. Desde entonces hemos entablado una entrañable amistad, que como la definió Pablo Neruda "es un buen continente para los poetas" Seguro que nos habíamos ya atravesado en uno de los festivales del Nuevo Teatro de la Corporación Colombiana de Teatro. Tengo en mis manos su libro "Cuarteto de ser y el parecer" en el que publicó "La fábula de la nevera, el cuchillo y el mechero" (ya representada en Colombia), "Cualquiera resbala" (que dirigió con alumnos de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB), "El quinto pecado de Buffalo Bill" (que fue dirigida en Bogotá por Herrera) y "Ayer de besos". Como afirma el prologuista, Eusebio Calonge del Teatro La Zaranda, sus obras más que para leer, son para deambular, quizá para navegar. Carlos domina muy bien el lenguaje, sabe afilar las palabras, las hace vivas, y se hacen más vivas en boca de los actores. Su andar por varios países (Alemania, Suecia, España, Colombia), le ha permitido una mirada tan particular como universal del quehacer escénico. Sus maestros, entre los que se cuentan a Jerzy Grotowsky, Atahualpa del Cioppo, Pilar Miró y Enrique Buenaventura, seguramente, le han posibilitado deambular por "el jardín de los senderos que se bifurcan" Su experiencia allado del "viejo" Enrique, como le dice afectivamente, lo colmó de antiguos e inéditos paisajes. Y su vieja amistad con otro de los enriques, Enrique Vargas, con quien ha trabajado en el "Teatro de los sentidos" en España. En su estancia en el T.E.C, entre 1967 y 1977, Carlos realizó actuaciones memorables,

por ejemplo, en obras como "Los papeles del infierno", "El metro" de Leroy Jones (donde también ejerció como ayudante de dirección), "El canto del fantoche lusitano" de Peter Weiss, "Seis horas en la vida de Frank Kulak", en esta puesta compartió escenario con el mítico escritor caleño, Andrés Caicedo. La primera y la última obras arriba citadas son de autoría de Enrique Buenaventura.

Su obra, incluida en este libro, "La cama de Noé", con 12 escenas, presenta una estructura sólida, en la que le da "personalidad" a ese objeto tan común, tan necesario, en el deambular por el mundo. "La cama es el sitio donde más tiempo pasan las personas. Las camas sabemos mucho de la gente, conocemos sus sueños y sus desvelos. Aunque tenemos cuatro patas todavía no hemos dado ni un paso, con volar algún día, aunque sea en sueños, también soñamos" Alrededor de este personaje-objeto es que gira la historia. Tal vez como el arca bíblica que le permitió que se salvara él y su familia, y los animales. La cama-arca donde naufragamos durante 40 días y 40 noches, pero logramos sobrevivir.

Carlos le da historia a la cama:

Señora Pilar: ...Nos vinimos todos a vivir donde una tía. La mujer de mi tío Noé. Esta cama la heredé de él. La tía claro era muy mayor y se murió. Y luego él poco a poco también se fue muriendo. Murió en esta cama.

Continuamos escuchando el monólogo de la cama: "...Quiero decir que encima de mí ha dormido gente que ha sido feliz. Infelices han soñado aquí que son felices...Yo los arropo a todos, pero siempre se van. Pocas noches. "Aves de paso". Yo siempre ocupada y siempre sola. A veces, justo, cuando empiezo a acostumbrarme a alguno o alguna, se va".

Una cama que se alquila, una cama de paso. En un acto puramente surrealista "la cama empieza a flotar en el aire, hay mucho viento y tempestad. Capitea la nave Cipriano, el guardia municipal" La cama-nave, como un barco a la deriva. Como el arca bíblica en medio de la tempestad.

Hanna Arendt, la filósofa alemana, plantea que "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" Aquí incluimos la cama, como ese objeto cotidiano en el que suceden tantas cosas, se nace, se ama, se muere, y allí también viajamos a través de los sueños. Morir, dormir, tal vez soñar, como exclama Hamlet.



Diego Vélez

No hay duda que hay obras que le quedan a uno grabadas en la memoria por siempre. También sucede con las películas, cuentos, pinturas..., algo nos queda. Es como si uno llevara un morralito donde carga esas imágenes, esos recuerdos. Así me ha sucedido con obras como "Guadalupe años sin cuenta", "La orgía", "Soldados", y no puede faltar "En la diestra de Dios padre" Esta última la vi en el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional, que estaba recién inaugurado. Quedé hechizado con esa representación. Allí estaba Diego Vélez interpretando El Diablo y a su lado Peralta, que lo hacía el "viejo Pérez" En el cuento original de Tomás Carrasquilla, Peralta pide cinco deseos, y entre esos está que el diablo no pudiera hacerle trampa. Dada la textura física de Diego, el diablo se veía bastante alto y delgado. Una figura ideal para este personaje.

Diego adelantó estudios de dramaturgia e interpretación en París. También lo vimos participando en varias películas nacionales, entre estas: "María Cano", "La estrategia del Caracol", "La historia del baúl rosado", "Todos tus muertos" En esta última comparte roles con otros actores, como Álvaro Rodríguez (exactor de La Candelaria) y Jorge Herrera. Ha dejado una estela de personajes para recordar. Su experiencia en teatro, cine y televisión le ha permitido dominar estos medios, y quizás lo más importante, estar presente en el escenario.

En su obra "Amor de muerte", inspirada en una entrevista de la escritora colombiana, Laura Restrepo, titulada "Sin pies ni cabeza", Diego nos sumerge

en un hecho violento, de esos que nos abruma a diario y no sabes por qué suceden. Simplemente suceden. Historias de sangre, crónicas rojas que desbordan los límites. Truman Capote en "A sangre fría", su novela maestra, nos relata la historia real de un crimen, logrando profundizar en los móviles de los asesinos. Es impactante recorrer sus páginas. En "Crónica de una muerte anunciada", una crónica maestra, García Márquez nos narra la historia del asesinato de Santiago Nasar: "El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5,30 de la mañana para esperar el buque en el que venía el obispo" Y después de leer esa línea uno como lector no puede despegarse de la historia. Esto en el campo de la novela.

Ahora Vélez nos propone esta historia que tiene trazos de teatro musical. Un texto con características épicas, con cierta semejanza a "La resistible ascensión de Arturo Ui", y a la "Ópera de tres centavos" con su Mackie Navaja, estos personajes icónicos de Brecht. "Si el diablo tiene cuernos, la serpiente cascabel, Mackie tiene navaja"

Emma, Isidro, don Fabio, y los policías, son los personajes que viven "en esta guerra malvada (donde no importa si es perro o gente)".

Propuesta importante de Diego, que nos sumerge en esta cruel cotidianidad, poblada de alimañas, donde el peligro asecha, y en cualquier momento salta la serpiente cascabel.

Jorge Herrera

En 1977, en el III Festival Nacional del Nuevo Teatro, Jorge Herrera descollaba con una obra de Creación Colectiva, "La guerra y la paz", representada por el Grupo de Teatro Gesto, donde se abordaba el tema de la Guerra del Vietnam. En escena actores, en ese entonces muy jóvenes, que empezaban a mostrar su potencial creativo, como César "Coco" Badillo y Fernando Ospina, quienes desarrollarían posteriormente un trabajo actoral significativo en el Teatro La Candelaria y el Teatro Quimera, no solo en el área de la interpretación, también como directores y dramaturgos. En un evento donde estaba medio país teatral, al ver al maestro García, una actriz de esta obra exclamó con afecto y admiración: "Parece un viejo lobo de mar".

"La guerra y la paz" estuvo programada en la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones, en Caracas, 1978, donde se presentaron obras como "La clase muerta" del grupo Cricot 2 de Polonia, con dirección de Tadeusz Kantor, "Ubú rey" montaje dirigido por Peter Brook. El trabajo de Kantor fue considerado toda una revelación.

N.N (1990), donde Herrera interpreta al Tío de Nerón Navarrete, personaje protagónico que estuvo a cargo de Germán Escallón. Germán fue compañero de estudios en la Escuela Nacional de Arte Dramático, la famosa ENAD, donde también estaban Carlos Vives, Daniel Rocha, Tito Estrada, Carlos Araque. El Tío, don Júpiter Castillo en N.N, un personaje al que Jorge le dio proyección, donde logró mostrar su histrionismo, su calidad de actor cómico. Don Júpiter es quien va a acompañar en el rebusque a su inquieto sobrino, Nerón. Vendrá unos años más tarde, "Yo soy Betty la fea" (1999), la novela de Gaitán, que luego se produciría en otros países. A Jorge le correspondió interpretar al padre de Betty, don Hermes. Después de 25 años, esta serie sigue siendo exitosa.

Herrera conoce muy bien las claves de la comedia, como aquellos cómicos de la legua de la época del Renacimiento, y consigue recoger aspectos de la comedia del arte, del enorme legado de Franca Rame y del gran maestro del oficio, Dario Fo, quien años más tarde recibiría el Premio Nobel de Literatura. Se puede ser gran cómico con el hecho de conocer estos recursos, estas claves, estos gags, un repertorio de efectos cómicos, pero para que funcionen se requiere de fantasía y el don de improvisar, es decir, dar la impresión de que las cosas son pensadas en el instante, en el acto. Herrera tiene ese don.

Su obra Choros, tiene un aire de comedia negra, de humor negro, que aborda temas como la corrupción, la violencia, el crimen. Si uno va a los titulares de los periódicos y las redes se va a encontrar



con estos asuntos. Personajillos de todas las pelambres envueltos en problemas de corrupción. En la obra de Herrera aparece el Monseñor que ha creado una corporación de ahorros, llamada mordazmente "Arca de salvación", y llevado por la codicia, se ve perseguido y decide lanzarse desde un puente cargando una maleta con "sus ahorritos" Ya se nos volvió habitual ver cómo se roban a diario los recursos públicos las corporaciones privadas que se dicen trabajan por objetivos nobles, como la salud. Pícaros, malandros, sanguijuelas, llenándose los bolsillos. Monseñor caerá en "un majestuoso caño de detritus lleno", en las inmundicias como pinta con tino un famoso caricaturista a nuestra "clase política" tradicional. Pero para desgracia de su eminencia unos gamines (como antes se llamaba a los habitantes de calle), los nadie, los olvidados del mundo, lo salvan. Entonces observamos cómo el autor nos brinda unas pinceladas del mundo actual, de nuestras "miserias", de lo que quisiéramos escapar un día. Quizá a lo lejos, en el horizonte, vemos una esperanza, el sueño de salir del marisma, para no seguir errantes, como "bola sin manija", que dicen los argentinos. Una sociedad en apuros, con falta de amor propio, que pueda forjar una identidad ética. Porque como dijo el Quijote: "Amigo Sancho, cambiar el mundo no es locura ni utopía, sino justicia"

TEATRO ANTOLOGÍA HENRY DÍAZ VARGAS

PRÓLOGO

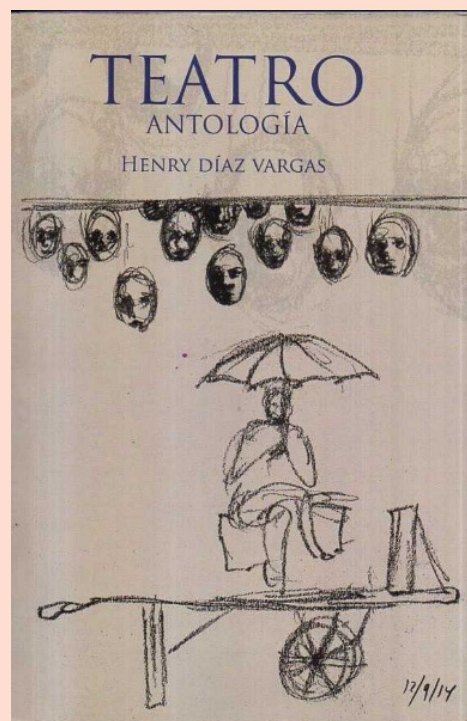
La muerte es tan sencilla como el nacimiento



Marina Lamus Obregón

A lo largo de su trayectoria artística, Henry Díaz ha publicado varias de sus obras tanto en libros individuales como en antologías de dramaturgia colombiana. En estas últimas, se pueden leer breves análisis de las piezas editadas y cortos perfiles del autor. Sin embargo, se destaca el libro publicado por la Universidad de Antioquia en 1990, que se aparta de estos formatos convencionales para dar a conocer tres obras del autor, cuyos títulos son: Las puertas (1975), Josef Antonio Galán o de cómo se sublevó el común (1980) y La encerrona del miedo (1980). Además de estas, en las primeras páginas, y bajo el título de "Presentación", suscrita por el maestro Mario Yepes Londoño, se enmarca de manera sugestiva el movimiento teatral que gestó una nueva generación de hacedores del teatro en Medellín, en la que están incluidos Díaz y el mismo prologuista. Además, Yepes realiza un agudo análisis de cada una de las obras.

Haciendo un largo salto en el tiempo, desde aquel año de 1990 hasta la presente Antología, cuya edición estuvo a cargo de Felipe Restrepo David, el lector puede encontrar doce obras que ofrecen un



buen panorama de la dramaturgia del maestro Díaz y que son testimonio de su dilatada y persistente actividad creativa y escritural. Restrepo David organizó esas doce obras bajo subtítulos temáticos, los cuales pueden orientar al lector o encaminarlo a escoger el orden de sus lecturas, de acuerdo con su curiosidad o intereses intelectuales.

Para los estudiosos de la obra de Díaz es oportuno informar que la pieza *Los campanarios del silencio* (1999-2002) pertenece a la trilogía *El silencio de los moradores del viento*, que cobija una pieza que lleva ese mismo título, escrita en 2002, y una tercera *El silencio de las cenizas en el río* (2016). Asimismo, *Azabá* (2022), es el segundo texto de la trilogía titulada "Apuntes nefastos en tiempos difíciles", a la que también pertenecen las piezas *El sermón de las tinieblas* (2020), y *Gloria Judith –La vida en un sueño–* (2023), escritas en los últimos años, y que todavía no se han publicado.

Henry Díaz inició su actividad teatral en los años setenta del siglo pasado. Ha practicado el arte teatral en varios de sus campos: actuación, dirección, dramaturgia y pedagogía artística. Díaz posee gran habilidad como dramaturgo, no sólo por la cantidad de obras que ha escrito –unas cincuenta y seis, mal contadas–, sino porque ha dejado en ellas memoria de las zonas oscuras y trágicas de la sociedad. Muchos de estos episodios no se han superado, incluso después de tantas décadas, pues continúan agazapados, quien sabe por cuánto tiempo más. Por tanto, las obras de Díaz expresan su mirada e interpretación de esos episodios, a través de recursos estéticos, literarios y dramáticos. Siguiendo con la segmentación propuesta de Restrepo David, el primer grupo de obras las reunió bajo el título de "Formas de la violencia". Este título inicia con *La sangre más transparente* (1992), cuyo referente principal es la violencia de la Medellín de los años noventa, del siglo pasado: asesinatos, corrupción generalizada y policial, y control ejercido por las milicias urbanas. La violencia en la obra atraviesa todos los ámbitos de la vida de los personajes, incluso los más íntimos. Los cuerpos de los personajes son territorios de lo político y de lo simbólico. La figura paterna está asociada a la ausencia y a la cobardía; la de la madre, al sacrificio; la del joven Octavio, conocido como el trillizo que tiene la sangre transparente, simboliza los sueños y la ilusión perdida, puesto que el mundo que esos personajes habitan está irremediablemente perdido. Octavio representa el cuerpo sacrificial, quien con sus acciones trata de reparar y dar sentido a la existencia evitando reproducir la violencia. Por su parte, en esa sociedad las mujeres mestizas están sexualizadas desde niñas, discriminadas, estigmatizadas y son víctimas de la explotación. Sus cuerpos guardan la memoria del sufrimiento y de la íntima resistencia, de la lucha continua por mantener la dignidad.

El lenguaje de los personajes es crudo, popular, urbano y lírico a la vez. Algunos diálogos y objetos están cargados de alusiones simbólicas. El desenlace es desgarradoramente trágico: la sociedad devora a sus propios hijos cuando estos pretenden cambiar el curso de la violencia, que ya está normalizada y ha alcanzado el intenso sentimiento del horror. La estructura de la obra es cerrada: la acción ocurre entre las 8:00 y las 8:15 a.m., en un sótano lúgubre de una casa igualmente lúgubre, espacio de encierro y de marginalidad. La obra culmina con el joven Octavio muerto en el regazo de su madre: es la imagen clásica de la piedad y símbolo universal del dolor. Otra imagen, contrapuesta a la anterior, es la representación de la perversión, cuando un hombre viste a una joven mujer con un traje nuevo que, dentro del contexto de la obra, es un claro abuso disfrazado de gesto redentor. Ambas imágenes cierran un ciclo que, posiblemente, se repita una y otra vez.

La segunda obra, *Los campanarios del silencio* (1999), a diferencia de la anterior, retrata los estragos de la violencia armada en las comunidades rurales del país, atrapadas en el miedo, el olvido y la muerte. Pareciera que, con el paso del tiempo, ese conflicto armado, en vez de finalizar, se hubiese vuelto parte del paisaje cotidiano durante varias generaciones, pues los personajes fueron moldeados entre balas, cuerpos desmembrados, desplazamientos forzados y miedos que no envejecen –como dice un personaje–. Esta situación ha ido borrando las fronteras entre víctimas y victimarios, entre vivos y muertos. Los campanarios del silencio aluden al silencio como una forma de resistencia: al silencio de los personajes que han perdido toda esperanza, al silencio impuesto por el miedo y a la imposibilidad de hablar sin sentir desconfianza del otro. Aunque las relaciones afectivas y amorosas están atravesadas por la violencia y la muerte, también hay espacio para el deseo y la gestación; el embarazo de uno de los personajes representa un rayo de luz y la posibilidad de futuro.

La estructura de la obra es narrativa, fragmentada, poética y coral, profundamente lírica y simbólica. Está construida a partir de las voces femeninas, que guardan la historia familiar y comunitaria. Ellas no olvidan, por esto resisten, narran y mantienen viva la memoria de los desaparecidos. Su universo está habitado por gestos sutiles, cartas y alimentos compartidos, son pequeños objetos y actos poéticos que se erigen para resistir el olvido.

Entre las últimas obras escritas y representadas por Díaz se encuentra Azabá (2022), que en esta antología es la tercera pieza del primer grupo. Al igual que en las obras anteriores, el lenguaje mezcla lo poético y lo simbólico; sin embargo, Díaz explora en Azabá los límites entre el deseo, el miedo y la muerte. El miedo es como un miasma, un espíritu errante que se alimenta de recuerdos y que siempre está presente, manifestándose en diferentes formas externas e internas. Por esto, las acciones están cargadas de tensión y secretismo. El silencio y los secretos forman parte de la comunicación de los personajes y están en el mismo nivel de la palabra. Los personajes discuten temas como el amor, la belleza, el peligro, la muerte y la incertidumbre, utilizando metáforas relacionadas con el baile y la penumbra.

Bajo el título de "Revisión de la Conquista" está incluida una sola pieza, titulada Más allá de la ejecución, publicada anteriormente, en 1985. La obra está centrada en la figura del mariscal Jorge Robledo y su enfrentamiento con el adelantado Sebastián de Belalcázar, conquistadores del imperio español. Este conflicto se puede resumir en el afán desmesurado por lograr el poder, seguramente para mal ejercerlo, y refleja las complejidades de la conquista y colonización españolas, así como las tensiones, las traiciones y el clima de violencia que caracterizaron ambas épocas. En la obra se puede advertir, asimismo, la dimensión espiritual y la fe en Dios que acompañaron a Robledo hasta el momento de su muerte. A través de sus reflexiones se pueden entrever los pueblos originarios como representantes de una resistencia férrea; aunque están caracterizados como seres brutales y caníbales que, en la percepción de los españoles, justificaba la violencia ejercida por ellos durante la conquista.

La tercera división de la antología es titulada por Restrepo David como "La ciudad y sus sombras". En esta se hallan tres obras, la primera lleva el nombre de Carruaje de viejos con látigo verde (2006), cuya acción transcurre en un asilo de ancianos. Este asilo es un espacio liminal entre la vida y la muerte. La espera y la iteración de las acciones dominan toda la obra. Cada uno de los personajes principales representa diferentes formas de afrontar el envejecimiento e, incluso, de recordar y analizar sus respectivos pasados. La figura híbrida, grotesca y dominante de Fonnegra personifica a la persona encargada de impartir el juicio final; él usa un látigo verde como dispositivo de poder y anuncio de algún castigo.

La obra oscila entre el realismo sórdido, lo onírico y lo surreal. Su lenguaje está cargado de humor negro, expresiones escatológicas, referencias religiosas y sexualidad decadente. La figura femenina, encarnada en Floripe, es ambigua; pareciera también ser una entidad liminal que representa a una madre, una enfermera, un ángel o una diosa, cuyo atributo físico son los tres pechos que posee, lo que la ubica entre lo monstruoso y lo sagrado al mismo tiempo, un objeto sexual y de frustración por la imposibilidad de poseerla. Este ser ambiguo es correlato de ese universo masculino de sexualidad menguada, decadente y grotesco, que es el asilo y sus habitantes.

El deseo sin fin (2013) es la segunda de este grupo, y es otra de las piezas del dramaturgo que está cargada de humor negro, lenguaje poético, surrealismo urbano y alusiones bíblicas. Es una obra compleja, profundamente simbólica, y su lenguaje posee interesantes metáforas visuales. La sociedad en la que actúan los personajes representa un sinsentido; ninguno de ellos ocupa un lugar, pues, aunque lo busquen, no logran encontrarlo. La obra critica la artificialidad de las estructuras familiares, desmitifica el rol materno como natural, al mostrarlo como parte de un andamiaje cultural impuesto. Deyanira es el personaje femenino que representa este rol.

El otro personaje, simbólicamente llamado Camino Ventura, quiere escapar a su destino y lucha por alejarse; pero, constantemente, vuelve al mismo punto de partida. Su viaje es estéril y lleno de contradicciones; aunque trate de encontrar un nuevo destino a través de estrategias como la invención de un nuevo lenguaje, este no le garantiza la interacción y comprensión, la buena ventura que anhela. En resumen, Camino Ventura es un viajero inmóvil.

El cumpleaños de Alicia (1984) es una celebración que, poco a poco, se va convirtiendo en una farsa que termina revelando la verdad de cada uno de los personajes. La obra está centrada en la relación compleja, pasional y destructiva entre Alicia y su amante Dévora, quienes han sido amantes durante veinte años. En la estructura de la pieza confluyen el presente (la fiesta de cumpleaños) y el pasado, a través de los recuerdos, alucinaciones y evocaciones de los personajes. El encierro es la metáfora de la vida de los personajes que están atrapados en sus propios relatos, en la costumbre y en la culpa. Cada uno de ellos encarna una lucha interior profunda y una lucha externa por ejercer el control sobre otro u otros. Los diálogos son intensos, cargados de resentimiento, deseo y violencia y revelan dependencias emocionales, fracasos personales y abuso de poder, en el caso de Alicia (la

cumpleañera). Su desenlace es trágico: no hay posibilidad de redención para los personajes.

En esta obra, el retrato pictórico se erige como una forma de verdad: es el arte que revela lo oculto, al convertirse en un espejo del alma de Alicia. Empero, es un alma que ella se niega a reconocer, porque pone en evidencia su brutalidad interna, la cual la conduce a su final.

“El cuerpo, el deseo y la vida” es la cuarta división de esta antología. Están incluidas las piezas Retratos (2009), Leche con canela (1996), e Ismenia y los viajes circulares. Drama en varios viajes y por algunos rostros (1996).

Retratos es una obra breve, compuesta por una única escena en la que no hay diálogo directo. La comunicación es íntima, entre dos almas que monologan. Se podría decir que es una danza poética entre las figuras históricas de la Independencia, Simón Bolívar y Manuela Sáenz. Con esta pareja escénica, Díaz explora el amor, el deber y la gloria. Además, traza un paralelismo entre la guerra y el amor; ambas situaciones implican pérdidas, sacrificios, victorias efímeras y profundas pasiones. Bolívar es la figura del héroe, un personaje dual que está atrapado entre el peso de la historia y su anhelo personal. Esto conlleva un sufrimiento íntimo. Por su parte, Manuela es presentada por el dramaturgo como una mujer decidida y transgresora. Su amor no solo es emocional, es también político; no tiene límites, tampoco los tiene su deseo y su lealtad.

La obra Leche con canela es una pieza cargada de símbolos (el nombre del pueblo, el tren, el granero, los objetos) y es perturbadora, dado que introduce una transgresión moral profunda, la justificación y naturalización del incesto. La acción transcurre en un pueblo ficticio llamado “Quebradadeaguanueva”, un lugar marcado por la desolación, la pobreza y la marginalidad. El ambiente está cargado de tensión, deseo contenido y violencia latente. Los personajes respiran una atmósfera melancólica. La figura de El Muchacho encarna una identidad sexual ambigua que provoca incomodidad y fascinación entre los adultos. Esta ambigüedad es el eje del deseo y la represión. La violencia, que es simbólica, tiene un origen patriarcal y se ejerce en los ámbitos económicos, emocionales, y atraviesa los cuerpos de los personajes. El tren es otro símbolo; representa el tiempo que pasa, que se escapa, que marca el fracaso de los proyectos de los personajes. Aunque en ese pueblo se mantiene una luz de esperanza, en el espacio del granero que, si bien es el lugar de deseos reprimidos, es también el lugar de las confesiones íntimas, como si fuesen rayos que proyectan alguna luz.

En Ismenia y los viajes circulares. Drama en varios viajes y por algunos rostros, el autor vuelve a explorar los vínculos incestuosos y la violencia sexual dentro de una familia. Ismenia es el objeto de las obsesiones enfermizas de su familia y de otros hombres. La obra critica la normalización de este tipo de violencia y denuncia la manera como la sociedad perpetúa el abuso infantil, invisibilizándolo. Igualmente, las mujeres están atrapadas, tal como está presentado en el personaje de La Madre que, aunque es víctima, también participa de las lógicas patriarcales de la posesión de los cuerpos femeninos. Si en Leche con canela el tren era un símbolo del tiempo que pasa, en esta obra los distintos viajes que se producen (a pie, en bus, en tren) son una metáfora de un trauma que persiste, que se repite, pues los desplazamientos no son reales; desde la perspectiva psicológica y emocional, son circulares.

Otros símbolos que enriquecen de significado a la obra son: El Alazán (un caballo), símbolo sexual y de poder, representa también la pérdida de la inocencia; Cancerbero, encarna al testigo silente, tal vez una representación de la conciencia. El lenguaje, que es poético y alucinatorio, evidencia que la violencia sexual y el abuso distorsionan la representación del mundo y hacen patente la ruptura con la cronología y la realidad.

En el título “Realidades paralelas” se incluye El salto y las voces (1989) y Colón perdido y desconocido por encantamiento de Balam Quitzé (1993). El salto y las voces es una pieza breve en la que la desaparición de un actor, Mario, tras un misterioso salto, da inicio a una reflexión sobre la existencia, la transformación y la permanencia de las voces y las emociones humanas. La acción ocurre en un teatro en penumbras, lo que refuerza su atmósfera onírica y filosófica. Una Mariposa, símbolo de fragilidad, belleza y cambio, cuestiona la naturaleza del ser, el lenguaje y la transformación del individuo, tanto en la escena como en la vida. Su muerte, fijada con un alfiler por una actriz en su libreto, podría estar representando la incompreensión del arte escénico como experiencia viva, así como la tendencia a reducir el arte a un objeto, a un estatuto que niega la libertad y la naturaleza cambiante de los seres vivientes.

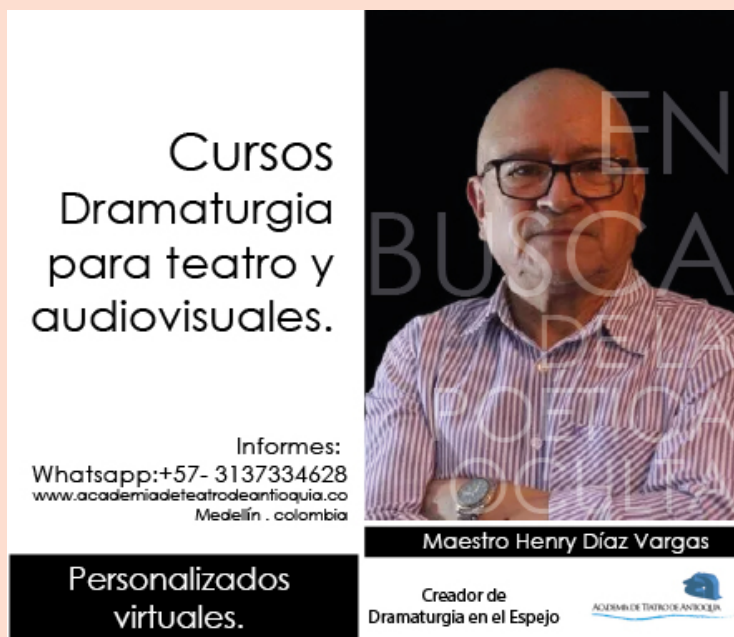
Colón perdido y desconocido por encantamiento de Balam Quitzé, se desarrolla entre lo histórico y lo ficticio. La obra es satírica, mítica y fantástica, guiada por el duende andrógino Balam Quitzé, que representa la voz del mundo espiritual americano, la voz crítica que evidencia lo inevitable del saqueo; pero, también es una voz disidente que busca memoria y justicia. Las mujeres de la obra, incluyendo seres míticos como las sirenas y las Amazonas, representan el poder femenino que los hombres no comprenden.

La obra desmonta la gesta heroica del descubrimiento de América; en ella, Colón y su tripulación son seres torpes, deseosos, manipulables, más interesados en el placer y el oro que en la exploración espiritual o científica. El autor presenta la conquista como un acto irracional, guiado por impulsos, no por ideas. Este desmontaje de la narrativa del descubrimiento se corresponde con la estructura de la obra, que es metateatral. Balam Quitzé ritualiza una obra teatral en la que los personajes y los actores rompen la ilusión escénica al mostrar su propia naturaleza.

Hasta aquí una síntesis de las obras presentadas en esta antología. Cada lector sacará sus propias conclusiones después de su lectura o de asistir a alguna de sus representaciones. Igualmente, podrá apreciar los cambios y la evolución en la escritura del maestro Díaz; su búsqueda incesante por plasmar en palabras, en estructuras dramáticas y literarias, el mundo que lo rodea. Es indiscutible que su obra constituye un correlato crítico de ese mundo, del tiempo transcurrido desde los años setenta del siglo pasado hasta este nuevo siglo. Además, revisita en ella la historia pasada y reciente. A esto se debe su recorrido memorioso, desde cuando las ballestas de los conquistadores impusieron su poder e infligieron un sufrimiento extremo a los pobladores nativos; sus disputas y envilecimientos. Luego, representa los sonidos de las balas y la metralleta, así como los profundos silencios, pues él sabe que los repertorios de la violencia no son siempre los mismos y que estos se mueven entre la sutileza, lo emocional y la crueldad extrema. El dramaturgo nos recuerda, a través de los personajes y de sus formas de expresión, las diferentes fuerzas que los mueven: el Tánatos violento y el liberador, el Eros creador y el egoísta, la pasión y los deseos.

En la dramaturgia de Díaz, los símbolos, los referentes metaliterarios y el lenguaje poético y fragmentario han estado presentes desde sus primeras obras; sin embargo, a medida que se adentra en las violencias estructurales y las pasiones envilecedoras –que han dejado huellas en la mente de los personajes y en las percepciones sobre su entorno– la simbología y los lenguajes se enriquecen, de modo que los mundos reales se desdibujan, pierden sus límites y las memorias se trastocan, pervirtiendo los núcleos sociales.

Julio de 2025



**Cursos
Dramaturgia
para teatro y
audiovisuales.**

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

**Personalizados
virtuales.**

Maestro Henry Díaz Vargas

Creador de
Dramaturgia en el Espejo

ACADEMIA DE TEATRO DE ANTOQUIA

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Textos



Pedro Monge Rafuls

TEATRO CON ESTÉTICA COLOMBIANA

Las Américas son tierras de teatro. Los incas –créalo o no lo crea– tenían dos géneros teatrales: el wanka y el aranway, que, aunque parecidos, presentan diferencias cuando se comparan con la tragedia y la comedia griega. Los mayas tenían un dios del teatro: Xochipilli, señal de que tenían teatro. Los prehispánicos hasta nombraban a los actores según sus interpretaciones. En Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme, el Padre Diego Durán refiere sobre actores creando personajes [cómicos] con defectos físicos que hacían reír a los espectadores; describió a niños en los escenarios: vestidos de mariposas, que subían a los árboles, desde donde eran derribados por indios con cerbatanas. O sea, además del uso de las lenguas autóctonas en las obras usaban sus efectos teatrales. Pero aún más, en estas representaciones nativas se encuentran las muestras más tempranas del surrealismo, el absurdo, el postmodernismo, y el realismo mágico. Los colonizadores, cuando llegaron a nuestras tierras tuvieron que echar mano del teatro de los aborígenes para poder enseñar sus doctrinas religiosas y sus costumbres. Téngase presente que no hay noticia sobre el hecho de que alguno de esos primeros frailes-colonizadores fuera teatrista. O sea: llegaron, vieron que el teatro era importante en los nativos e hicieron uso de ello para adoctrinar y dominar. Queda claro: nosotros, los latinoamericanos, somos existencialmente teatrales desde antes que los europeos llegaran. Colombia, que particularizamos en este artículo, igual que el resto del Nuevo Mundo, es teatral desde su época precolombina. Sin embargo, lamentablemente, muchos investigadores, historiadores y teatristas desconocen o devalúan toda esta teatralidad que ocurrió antes de la llegada de los colonizadores y, después, durante la época colonial y, lo peor, hacen afirmaciones tremebundas en el cyber espacio sobre la historia del teatro colonial colombiano: “El Teatro en Colombia fue introducido durante la época de colonización española en 1550 con compañías de zarzuelas”. También en “Teatro de Colombia” en Wikipedia se lee: “Durante la época de colonización, entre 1560 y 1820 después de Cristo, no se puede hablar de un teatro colombiano hasta el siglo XX y restringido tan solo a su capital,

Bogotá, que en 1830 contaba con un único edificio, el Coliseo Ramírez". Más tremebundo es cuando en el mismo artículo de Wikipedia se afirma: "Habría que esperar hasta el siglo XX para que el interés por el teatro se extendiera a otras ciudades de Perú como chimbote, machu pichu, santa marta, san pablo". (Perú y el nombre de las ciudades aparecen comenzando con minúsculas). Conteste usted, lector: ¿aprendieron de las zarzuelas españolas los niños actores disfrazados de mariposas, que subían a los árboles para ser bajados dramáticamente por cerbatanas? Por suerte, investigadores y críticos ilustrados como el colombiano Fernando González Cajiao (1938-1997), dramaturgo y crítico preocupado por lo prehispánico, establecen lo que otros desconocen. Hablando sobre la creación del hombre en culturas prehispánicas, particularmente de los muiscas, escribe:

Esta metamorfosis de lo real en fabuloso, o de lo fabuloso en real, es característica frecuente de todas nuestras literaturas aborígenes, desde los aztecas hasta los incas; algunos personajes pueden transformarse a voluntad en jaguar, otros en piedra, otros en serpiente; las épocas históricas también pueden transformarse en forma igualmente mágica... (...) Por ello el realismo mágico de que tanto se habla hoy día como novísimos estilo literario, hunde sus más profundas raíces en el más antiguo pasado de América; es la decisiva asimilación del mestizaje, que no es consciente, que se lleva en la sangre; nuestra literatura india que es mágica, pero real. (Fernando González Cajiao: Historia del teatro en Colombia. Bogotá: COLCULTURA, 1986, 17-18).

Se dice que el teatro colonial nació con raíces temáticas religiosas españolas, pero, no se dice que, con características escénicas propias, heredadas de los prehispánicos que tenían estilos, técnicas dramatúrgicas, nombres para los actores de acuerdo a lo que caracterizaban y hasta un dios del teatro, mientras en España andaban representando autos religiosos. O sea, el teatro del Nuevo Mundo continúa más que adquiere, su personalidad propia desde el primer momento en que los conquistadores lo representan con técnicas aborígenes, con actores y en lenguas nativas y, más aún, que imperceptiblemente, aunque no lo hemos estudiado, se trasmite en transiciones propias hasta nuestros días. Un ejemplo de esas características donde se mezcla lo profano con lo religioso aparecidas durante los primeros tiempos postcolombinos está en El baile de los negritos, en lengua mayance: dos actores bailan y piden de comer, otro actor se caracteriza de Tata-abuelo, los regaña y los azota. En la segunda parte aparece el alcalde presidiendo un juicio; y en la tercera, según lo que dice el cronista:

... comienzan a representar la pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo, más o menos como ellos se la imaginan, o lo han visto hacer en la iglesia. En esta parte es donde lloran de verdad y terminan por comerse una porción de gallina. Cosas raras, parte de superstición, parte de creencia a su manera, que solo ellos, los indígenas, saben sus significados y que el espectador profano no entiende.

Es importantísimo notar la referencia a "su manera" en que los indios se la imaginan, y que "solo ellos, los indígenas, saben sus significados y que el espectador profano no entiende". O sea, los españoles ni idea de lo que estaba sucediendo, entonces ¿por qué han dictado cátedra sobre nuestro teatro y nosotros lo hemos aceptado sumisos? Es decir, el teatro de las Américas hispano hablantes es teatro autóctono. Y más aún, la descripción del cronista corresponde al llamado teatro posmodernista que comienza a mencionarse tan tarde como en el siglo XX. Ese postmodernismo, los nativos lo hicieron siglos antes de que se inventara el concepto y el término.

Otra de las escenas que representan es la imitación de la muerte:

Fingen que la madre de uno de los actores ha muerto y comienzan con la costumbre de repartir licor y lloran sobre la difunta, que es un petate en que se envuelven trapos para simular el cuerpo de la recién fallecida madre y luego la relación que hacen recomendaciones, lamentos y tristezas por la desaparición y que su alma estará en el cielo; luego ponen el cuerpo simulado en una parihuela y la cargan, para llevarla a enterrar. Todos lloran, especialmente los actores y el tata-abuelo que también los acompaña todo lleno de compunción y cabizbajo.

Además, las escenografías, por muy rústicas que fueran, incluían objetos y significados distintos a los que tenían en España; los vestuarios también. O sea, todo el espectáculo teatral se convirtió en un espacio cultural-escénico distinto al europeo-español. Los aborígenes, durante la conquista, aportaron un sedimento teatral/artístico trascendental a la ficción del continente, formando la estética dramatúrgica y artística de las puestas en escena en las colonias americanas, pasándolas, sin dudas, de varias maneras, a la metrópoli conquistadora. Un ejemplo: Fernando González Cajiao refiriéndose al auto sacramental La competencia en los nobles y discordia concordada de Juan de Cueto y Mena, español de nacimiento y cartagenero por adopción desde 1604, escribe:

Pero la pieza tiene además un gran valor en sí misma, si consideramos especialmente que fue

compuesta al tiempo que en España Calderón de la Barca llevaba el auto sacramental a su más lograda culminación; es posible que la competencia en los nobles hubiera podido disputar un puesto de honor en la dramaturgia de la metrópoli: Lyday, por ejemplo, comparando a este autor con Moreto y Calderón señala: "Los juegos de palabras, apuntes y chuscadas que se encuentran en la pieza son dignos de lo mejor de estos dramaturgos" (León F, Lyday, 40).

Más aún, se ha señalado a Cueto y Mena como a una posible fuente de inspiración para el propio Calderón en *La vida es sueño*. (Historia del teatro en Colombia, 50-51).

O sea, con esta afirmación de que Juan Cueto y Mena influyó al gran Calderón en *La vida es sueño*, entramos en otra "situación revolucionaria teatral", que ya viene desde años antes con la posibilidad de que Tirso de Molina (1579-1648), viviendo en Santo Domingo, conociera y fuera influenciado por el Entremés del dominicano Pbro. Cristóbal De Llerena (1541-1626), el primer dramaturgo nacido en el Nuevo Mundo, que escribe una obra secular con monstruos y atacando al gobierno, si se desconoce a todos los autores indígenas a los que no se acreditó al principio de la colonia.

Fueron varios los autores del siglo XVII colombiano, algunos estudios nombran al entremés titulado *Laurea crítica*, escrito alrededor de 1629 por Fernando Fernández de Valenzuela (¿1616-1677?), cuando aún era un adolescente, como la primera pieza dramática escrita en el Nuevo Reino de Granada por autor nacido en esas tierras. Fernández de Valenzuela fue un erudito precoz desde sus trece años, cuando escribió *Thesaurus*, una exposición sistemática de sintaxis, un repertorio de vocablos y de frases, una colección de adagios, otra de sentencias de autores antiguos y modernos sobre varios temas y una lista de sinónimos ordenados alfabéticamente. Teniendo en cuenta su entusiasmo por ser distinto, es probable que haya aportado una mirada muy personal a *Laurea crítica*, lo cual se trata de desvirtuar usualmente. Otra obra del siglo XVII nuevogranadino, aunque perdida, es *Comedia de la guerra de los pijáos de Hernando de Ospina*, natural de Mariquita, Colombia. Sería curioso e importante analizar objetivamente a qué altura estaban los conocimientos dramáticos en Nueva Granada en aquella época (1610-1630); época que coincidía con el periodo en que Lope de Vega (1562-1635) creaba su teatro inmortal.

Las obras religiosas deseosas de adoctrinar a los nativos no se descuidaron de los intereses artísticos de los naturales. En *La historia de las misiones de los Llanos de Casanare y de los ríos Orinoco y Meta* (1736) del Padre Juan Rivero, S.J. (1681-1736), se narra lo que hizo el Padre jesuita José Hurtado de Colombia, en alguna época entre 1600 o 1610 y 1640 (?), que enseñaba a los niños nativos (los niños por la mañana, las niñas por la tarde) en su lengua, a montar comedias, para que enseñaran la doctrina y sirvieran de entretenimiento a pequeños y mayores. También nos cuenta que el Padre Alonso De Neira, S.J. "...Compuso muchas comedias de vidas de santos y autos sacramentales, que habían de representar los indios..." El matrimonio Martí escriben: "sin duda era en esos tiempos muy de gusto del público ver a los indios en escena chapurreando el castellano". Y aquí tenemos otro aspecto para equiparar y para juzgar: los indios eran los actores, o sea, es probable que De Neira al entender que los indios no tenían ningún interés por ver a los españoles actuar, nos coloca frente a una percepción distinta del actor y del público. Por eso de que chapurreaban el castellano, es de figurarse que eran comedias, o momentos cómicos en las obras.

Tampoco en Colombia nos puede sorprender una situación teatral existente en otros países de las Américas en el siglo XVII, cuando se puede encontrar la presencia de negros y mulatos en las fiestas donde se escenificaban obras. Según cuenta fray Juan de Santa Gertrudis: "En el pueblo de Taminango, que se compone de ocho casas y una iglesia. Tendrá de vecindario sesenta vecinos, indios, sambos y mulatos (...) El que hacía la fiesta era un mulato llamado Antonio Méndez" (Historia del teatro en Colombia de Fernando González Cajiao, 56). En Bogotá, en la década de los veinte del siglo XIX, "en esos tiempos se formó una compañía en que representaba don Chepito Sarmiento, rechoncho y de facciones vigorosas. Era mulato..." (Historia del teatro en Colombia, 85).

Pero, lamentablemente, ayer como hoy, no valoramos nuestro teatro latinoamericano. La causa substancial del desconocimiento, en este caso, de la dramaturgia colombiana, que se dice nula hasta el siglo XX, es la constante mirada hacia Europa. Demos una ojeada a dos ejemplos, entre muchos: en 1851, se edifica e inaugura en Bogotá el pequeño Teatro Lleras, del Colegio del Espíritu Santo, en donde se escenifican obras del repertorio inglés y francés, traducidas por el rector Lorenzo María Lleras o por sus alumnos, quienes después mantendrían la actividad teatral en Bogotá y otras ciudades colombianas, con completo desprecio de las obras de los dramaturgos colombianos del

momento. En 1863, un grupo de actores colombianos establecen, también en Bogotá, la Compañía Dramática, dirigida por el popular actor bogotano Honorato Barriga. La agrupación se especializaba en introducir el repertorio francés de los dramaturgos considerados "socialistas" (?). Lamentablemente, como se puede ver, el hecho del desmerecimiento a lo nacional en particular, y a lo latinoamericano en general, es una constante que, como sabemos, no se limita solo a uno de nuestros países. Mientras existían grupos interesados en montar solo obras europeas, el siglo XIX teatral colombiano era/es rico de ejemplos importantes de la escritura teatral, unos pocos dramaturgos para demostrar esa riqueza autoral, son: Enrique Álvarez Bonilla (1848-1913); Rafael Álvarez Lozano (1805-1845); José Caicedo Rojas (1816-1898); José Leocadio Camacho (1835-?); Mariano del Campo Larraondo (1772-1860); Mario M. Candil (1789-1841); Ricardo Carrasquilla (1827-1886); Francisco de Paula Cortés (1850-?); Ángel Cuervo (1838-?). Muchos son los dramaturgos y muchas las magníficas y, repetidamente, insólitas obras del XIX: El medico pedante (1838) del médico José Manuel Royo (1805 o 1810-1891) es una obra admirable, con unos personajes muy bien delineados. Por su lado, José María Vergara y Vergara (1831-1872), con El espíritu del siglo (1864) "se adelanta conceptualmente al teatro del absurdo y plena de humor involucra en escena al autor y al público", según Carlos Nicolás Hernández. La riqueza teatral del siglo XIX colombiano se complementa con las dramaturgas, entre las que sobresalen: Soledad Acosta de Samper (1833-1913), una de las escritoras más prolíficas del siglo XIX colombiano, escribió cuatro obras. Waldina Dávila de Ponce de León (1831-1900), autora de Zuma, un drama indigenista en tres actos; interesada en la música y la pintura, se trasladó desde su natal Neiva a Bogotá, donde asistía a las tertulias de El Mosaico. La comediógrafa moralista Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861) fue la primera mujer escritora de la época republicana. Silveria Espinoza de Rendón (1815-1886) fue la primera poeta colombiana reconocida en Europa y también publicada. Como respuesta a la crítica de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) a las mujeres españolas que escribían comedias, con ironía y humor en uno de sus poemas, mostró su apoyo para que las mujeres pudieran ser lo que expresaban. Un colegio de Cundinamarca hoy lleva su nombre. La periodista y poeta Eva Ceferina Verbel y Marea (¿1856-1900 o 1920?), usó el seudónimo Flora del Campo, fue directora del colegio de niñas de Sampués, Departamento de Sucre, y publicó dos obras: En honor a un artesano y María. Y, para cerrar con broche de oro estas pocas menciones de una época brillante, pero mirada de lado, tengamos en cuenta que María, la gran novela de Jorge Isaac (1837-1895), primero fue una obra de teatro.

El siglo XX también es un siglo que nos entrega una dramaturgia colombiana notable, gracias, entre otros autores, a: Gilberto Martínez, Orlando Cajamarca Castro, José Assad, Arturo Laguado, Alberto Llerena, Geovanny Largo León, Tatán Londoño, Jairo Martínez Pérez, Juan Diego Granada Melán, Jhon David Montoya, Orbey A. Romero de La Rosa, Edgar Antonio Dixon Ortiz, Sergio Alberto Montoya, Alfredo Mejía Vélez y Javier A. Arredondo, quien escribe teatro para adultos y para niños, una modalidad importante en las Américas. Son muchos más los dramaturgos y múltiples las piezas que pudiéramos analizar, pero, debido al espacio, vamos a particularizar sucintamente cuatro obras que son muestra de la variedad de temas y estilos del teatro contemporáneo colombiano: Balada para unos zapatos rojos de Yezid Páez; Montallantas (Premio Nacional de Cultura en dramaturgia. Colcultura 1996) de Rodrigo Rodríguez; Carruaje de viejos con látigo verde (ganadora de la VII convocatoria becas de creación Ciudad de Medellín 2006. Área: Creación literaria. Género: Dramaturgia) de Henry Díaz Vargas y Ruleta rusa (Primer Premio en el Tercer Concurso Nacional Literario 1964 de la Extensión Cultural de Bolívar) de Régulo Ahumada Sulbarán.

Comencemos con Balada para unos zapatos rojos del profesor tolimense radicado en Cartagena Yezid Páez Vargas (1950), quien la dedica a las víctimas de la masacre ocurrida en el 2016, en la discoteca Puls, en Orlando, Florida.

La acción comienza en una zapatería, donde se encuentran Gerardo y Gonzalo. Andan preparando una fiesta sorpresa a Heliodoro. Gonzalo no está contento porque no pueden llevar sus hombres a la fiesta:

GONZALO. Me parece una locura que no invitemos hombres. ¿Qué podemos hacer unas deschavetadas como nosotras en una fiesta sin machos?

GERARDO. Pues esta vez no habrá. ¿Para qué?

GONZALO. ¿Qué para qué?... Mm, de pronto nos aparece un alma gemela. Nunca se sabe cuándo nace la pasión o el amor.

Llega Heliodoro, quien no sospecha que la fiesta que preparan sea para celebrar su cumpleaños y se enamora de unos zapatos rojos en la vidriera. Gerardo le dice y repite que son muy caros. Son

franceses. En la tienda, Heliodoro pide medirse los zapatos. El vendedor no lo deja, pelean. El Hombre Uno sale detrás de Heliodoro. También el Músico del Tambor, quien ofende a Heliodoro diciéndole que “era poco mierda para un perro”. No obstante, Heliodoro continúa antojado por los zapatos rojos. De otras boutiques salen: Hombre Dos acompañado del Músico del bombo; y el Hombre Tres, seguido del Músico de los platillos. Les molesta la presencia de Heliodoro y Gerardo. Repica el tambor, y los hombres comienzan a jugar al llamado de ¡Play Ball! Se celebra la fiesta, y Gerardo no llega, pero le hace llegar los zapatos rojos a Heliodoro, cumpliendo su sueño. En medio de la fiesta se apaga la luz. Hay fuego. Los homofóbicos, afuera de la casa, sus caras cubiertas con medias veladas o pasamontañas. Los festejantes logran abrir la puerta, y van saliendo. Hay disparos. Los homosexuales van cayendo. Heliodoro corre y casi se escapa, se le cae uno de los zapatos y regresa a recuperarlo. Esta es la idea de lo que sucede en la obra.

La obra, con un estilo exagerado muy cerca del esperpento, reflexiona sobre la otredad en/de la condición humana. En ese ambiente a simple vista ligero, Balada para unos zapatos rojos posee una expresión de gran fuerza teatral. Es una obra perspicaz, dolorosa y trágica. Los distintos personajes creados por Páez se mueven con soltura por mundos humanos paralelos (el homosexual y el heterosexual) donde el realismo y la palpitación onírica se entrecruzan y se aíslan, con humor negro, y siempre con una latente posibilidad de encarnación desde la definición de sus opuestos. El dramaturgo supo utilizar con efectividad los matices del lenguaje: la forma de hablar de los homosexuales, ligera, afectada, en contraste con la de los homofóbicos, bajo una afectación distinta. La acción, ligera y hasta cómica, en el primer cuadro, toma, igual que el diálogo, otro giro en el segundo cuadro, uno cruel, cuando los hombres exclaman: ¡Play Ball!; grito que no sólo cambia la existencia de los personajes, sino también la técnica de la obra: la persecución homofóbica es narrada por los personajes homofóbicos, como un juego de béisbol. El uso del estilo narrativo deportivo es un toque especial y efectivo de Páez, que con el toque musical adecuado de bombos y platillos, que pide el autor, se convierte en un manejo teatral distintivamente atractivo.

Con agudeza humana y teatral, el profesor y director bogotano Rodrigo Rodríguez (1964) entrelaza enredos humanos de la vida común en su premiada Montallantas, la segunda obra que nos ocupa. Con/de significados crueles por antifamiliares y hasta antisociales, pero de frecuente conocimiento en cualquier comunidad. En dos actos y un epílogo y haciendo uso de música para dar ambiente, comienza el relato el día del partido en que la selección Colombia le ganó a Argentina por un marcador de 5 a 0, con todo el significado nacional del fútbol en el mundo. La acción toma lugar en el universo cotidiano de un taller por donde, además de los dos hermanos protagonistas, la esposa de uno y concubina del otro, y la loca hija de la adúltera, desfila una cantidad de pintorescos personajes, como un taxista deshonesto, un repartidor de pizzas y un ejecutivo homosexual que busca arreglar su carro. La acción nos sumerge en un mundo de trampas que dan lugar a diversos sucesos. Un barullo, que al juntarse las situaciones y los personajes construyen una estructura particular real, donde cada individuo está encima del otro, siempre enredando la duplicidad y la ambigüedad para componer imágenes escénicas sorprendentes, diálogos ágiles y sucesos (des)humanos. El autor sabe mezclar todo con ingenio, con maña para hacerlo factible para la acción que nos presenta. Es llamativa la división, nada convencional, con la que el dramaturgo trabaja: viñetas teatrales que pueden parecer independientes, pero que no lo son; nada nuevo, podríamos decir, pero es peculiar la forma en la que Rodríguez las enlaza, exigiendo, por otro lado, un director no solo creativo sino aguzado, con la suficiente capacidad para llevar a escena el estilo y la forma aparentemente disparatada, insólita, que el autor ha creado, en la que pone a la audiencia a correlacionar con aparentes enredos inútiles de diálogos y de situaciones. Un golpe de destreza dramática de Rodrigo Rodríguez, fundador del grupo Difirambo Teatro.

La tercera obra que comentamos es de Henry Díaz Vargas (1948), nacido en Armenia en el Departamento del Quindío, un hombre baluarte del teatro antioqueño actual, no solo como autor sino como propulsor del teatro colombiano, auspiciando jóvenes dramaturgos y editando una revista teatral. Desde niño, fue testigo de la dictadura de Rojas Pinilla y según fue creciendo fue testigo del crecimiento de la violencia colombiana. Quizás, quién escriba su biografía deba decretar como esas tristes experiencias existenciales influyeron en su dramaturgia. Miremos, por encima, la trama existencial, cruel y surrealista, o sería mejor hablar de realismo mágico, o quizás ambos, en su Carruaje de viejos con látigo verde (2006): la existencia final de unos viejos decrepitos. Los ancianos viven en un mundo fiero de recuerdos, deseos sexuales, esclavitud. Hay ataques verbales: acusaciones sexuales, maldiciones, y violencia física, cruel: Lisandro y Fonnegra lanzan a Lázaro al vacío. Es una pesadilla. Llega Floripe, y los viejos se abalanzan, peleando y golpeándose, para mamarle las tetas como

cerdos. Llega La Joven con alas, desnuda, con olor de mujer joven, y les lava sus orines y porquerías. Floripe los amamanta. La Joven y el Joven con alas en un momento del torbellino existente aparecen con arneses de tiro para caballos puestos.

Es un mundo loco, desfachatado, pero lleno de simbolismos. La dramaturgia, recordemos, no está solo en lo que se lee en el libreto original y/o se ve en la puesta en escena, también puede estar en lo que no se dice, en lo que la obra nos hace pensar. Estas tres obras que comento, como toda buena obra, debe ser interpretada adecuadamente por el director que tutela a los actores. Lamentablemente, frecuentemente en los escenarios de las Américas, prima el entretenimiento sobre la búsqueda de una estética, de la creación de movimientos donde surjan o se hagan fuertes dramaturgias y actores. Lamentablemente, se critica desfavorablemente a las dramaturgias nacionales americanas, cuando deberían ser un espacio de circulación, de formación, de intercambio y de diálogo entre sí, con montajes correctos, con lo más avanzado, igual que hacen con la escena contemporánea "internacional". En Carruaje de viejos con látigo verde, nuevamente el teatro latinoamericano ofrece un reto a un director inteligente y creativo, y brinda la oportunidad a los actores para su mejor lucimiento histriónico. Al incorporar adecuadamente elementos dramáticos, fantasiosos, y creencias religiosas, cual vorágine en medio de la realidad, Díaz Vargas logra una representación de la congoja humana cuando ya no se es joven, haciendo que nos preguntemos si la verdadera evolución humana proviene del cambio de uno mismo dentro de la sociedad o, por el contrario, emana de la sociedad por se imponiéndose sobre nosotros; sobre todo cuando es dominada por un tirano con un látigo en mano. El manejo de los personajes y de la situación, con mucho humor negro (nunca debe verse como una comedia), nos hace reír de la decrepitud de estos viejos y de las vidas que hoy tienen. Sin embargo, nos estremecemos cuando oímos reflexiones, que nos deben hacer pensar, como: "Es la vergüenza de la edad... Es la vergüenza de no ser hombre. Cuando se es viejo no se es hombre... Se es un barullo de recuerdos de la infancia, de la adolescencia, de nada. Se es recuerdo".

Del gran dramaturgo cartagenero Regulo Ahumada Sulbarán (1925-2010) es Ruleta rusa, la cuarta obra trascendental a la que nos referimos en este breve recorrido por el teatro colombiano. Conozcamos la situación: Capuleto y Torcusa llegan al bar y comienzan a filosofar (Capuleto: No es propio de filósofos desfilosofar.) y ordenan bebida con la desconfianza del Dependiente y del Mesero. Se forma una discusión (Capuleto: Al sentarme en esta mesa lo hice para un debate de ideas, no para asistir a una refriega de vasos y botellas.). La discusión toma rumbo existencialista con la entrada de la Damisela y del Lustrabotas. Damisela, cuyo destino es el sexo, se acuesta con Torcusa; ataca a los dos hombres con una navaja. Torcusa la asfixia (Torcusa: Otra vez solos, sin perturbaciones de sexo.). Solos hasta que llega Proteno con la muerte, que no se ve, pero a la que desea matar. La muerte lo convence a jugar a la ruleta rusa. La escena es violenta. Sorpresivamente, el final no es totalmente el esperado. Ruleta rusa es una obra existencial, con manipulaciones del realismo mágico, que trasciende más allá de la poesía del lenguaje, de la concepción de la trama y de la intensidad de la emoción con que Ahumada Sulbarán crea una estructura teatral que lleva a la trascendencia mística captada a través del carácter de formas abstractas y simbólicas de la situación, y de los personajes retratados en/bajo una luz de acusaciones y reproches negativos.

Cuatro obras creadoras de mundos marginales cotidianos que podemos identificar. Mundos surrealistas; sexuales; violentos, hasta crueles; pero, humanos por ser partes del mundo que nos rodea.... Estas cuatro obras son teatro universal, bajo diferentes miradas y con diferentes estilos y técnicas dramatúrgicas, que muestran la riqueza del teatro colombiano contemporáneo.

Artículo publicado en la Revista BAQUIANA –
AÑO XXV / Nº 129 – 130 / ENERO – JUNIO 2024 (TEATRO I)

1 Acaso eran/son indios (de la India) los habitantes del mal llamado Nuevo Mundo. Por eso, uso cursiva para ambas "palabras". Quizás un día corrijamos equivocaciones que arrastramos por siglos.

2 La Confederación Muisca compuesta por diferentes gobernantes muisca (Zaques, Zipas, Iraca y Tundama) en las tierras altas andinas centrales. El área, actualmente llamada Altiplano Cundiboyacense, que comprende los actuales departamentos colombianos de Boyacá, Cundinamarca y partes de Santander. Según algunos estudiosos, la Confederación Muisca fue una de las confederaciones de pueblos mejor organizada en el continente sudamericano

3 En Celso Narciso Teletor: Apuntes para una monografía de Rabinal. Mencionado por José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid (Teatro indoamericano colonial, 1970, 40). O sea, es obvio: lo no-español es patente, y la presencia del actual llamado posmodernismo es igual de patente. ¡Era un teatro especie de realismo mágico, adelantado a las loas españolas de la época! Yo lo clasifico como modernismo colonial.

4 Todo depende del concepto que se tenga de rústico. Si se aprecia con mirada europea eran escenografías de la edad de piedra.

5 Sobre ambos y otros autores trato en Teatro latinoamericano para los escenarios, trabajo en progreso con idéntica intención a Teatro cubano para los escenarios. Compendio de setenta y una obras de todos los tiempos (Editorial OLLANTAY, 2018).

6 José María Vergara y Vergara. Historia de la literatura en la Nueva Granada, tomo 12 de las ediciones del Banco Popular de Bogotá, 1974, 71. Citado por Fernando González Cajiao en Historia del teatro en Colombia, 45-46.

7 Historia de las misiones de los llanos de Casanare y de los ríos Orinoco y Meta. (Bogotá: imprenta de Silvestre y Compañía, 1883. Libro V, 336. Esta historia debería ser texto en todos los estudios de historia de bachilleratos de las Américas. Además, es una epopeya increíblemente interesante. Algunos capítulos se encuentran en el cyber espacio.

8 Enseñar a los niños a hacer teatro. ¿cuántos precedentes existen? Los prehispánicos, ya lo hemos visto, tenían niños actores que interpretaban mariposas. ¿Hay referencias en España o el resto de Europa? ¿Y en la Grecia antigua?

9 Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911, 3ra. Edición. México: edit. Porrúa, 1961. Tomo I. Mencionado por José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid: Teatro indoamericano colonial, 1970, 36.

10 <https://medium.com/@GisselleMac/mujeres-periodistas-del-siglo-xix-d9df16c8edc3>

11 Ver mi artículo "Dramaturgas del siglo XIX", aparecido en BAQUIANA (Enero-Junio 2023, Año XXIV, Números 125-126).

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 Magister 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.

Sandra Moya, Bogotá, Colombia. Dirección Escénica y Dramaturgia (Esp. Dirección) en la ESAD de Galicia. Interpretación en el Laboratorio de Teatro William Layton. Canto Moderno con Mia Patterson, Lidia García. Música Universidad Incca de Colombia. Ha participado en diversas producciones televisivas, teatrales y musicales. Socia fundadora de la productora Latino Troupe. Ganadora del estímulo; Beca de Creación Mincultura 2013. En 2022 estrenó el Collage Escénico Feel en la Biblioteca de Harlem Schalkwijk (Países Bajos), docencia en la Universidad El Bosque en Bogotá, 2023. Vocalista del grupo Verso Libre. Directora de La Noche justo antes de los bosques de Bernard Marie Koltès. Es patrona de la fundación Kripties Fundación.

Yasmín Moreno Bautista, Quibdó 1981. Licenciada en Español y Literatura de la Universidad del Quindío. Hizo parte del Grupo representativo de teatro Casa Grande de la Universidad del Quindío.

Luisa María Bedoya Ríos, Circasia 1988. Licenciada en Español y Literatura de la Universidad del Quindío. Hizo parte del Grupo representativo de teatro Casa Grande de la Universidad del Quindío.

Camilo Carvajal de la Rivera, Actor, músico, director teatral y formador de actores. Discípulo de Mario Jurado y Everett Dixon. Estudios de arte dramático con Rubén di Pietro en la Academia de Artes de Bogotá y la U. del Valle. Música en la academia Luis A. Calvo. Investigación en torno al ritmo y formación rítmica para la interpretación: Fluyendo sobre el tiempo. Es creador de la metodología Descubriendo la comicidad. Fundador y director artístico de la Asociación El anhelo del salmón. Combina la actividad artística con la apicultura y el turismo rural en la Reserva de la Rivera.

Bibiana Díaz. Profesora de la Universidad Estatal de California, san Bernardino. Investigadora teatral. Directora del Grupo de teatro de la Universidad Acto Latino con el que escribe textos dramáticos con sus estudiantes basadas en sus experiencias migratorias. Ha participado en Cuba y Colombia en Festivales teatrales.

Marina Lamus Obregón: (Oiba, Colombia, 1950). Es Magister en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello. Investigadora de teatro colombiano, ha escrito libros sobre el teatro de Colombia, su historia y sus espacios, personajes y artículos para publicaciones periódicas culturales y libros colectivos, y ha sido tutora de grupos de investigación.

Jorge Prada P. Egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD. Cofundador y director del Teatro Quimera de Bogotá. Maestro del Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital F J de C. Actor, director, investigador y escritor teatral.

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



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