

Boletín

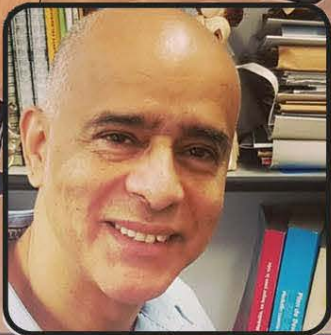
De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA



TEATRO
POPULAR
DE MEDELLÍN



“Comenzamos a preguntarnos de cómo hacer el teatro de clásicos infantiles sin que se viera viejo y anticuado”. Rodrigo Toro



Iván Zapata Ríos

BOLETÍN
De Puertas abiertas
Nº 10 – diciembre de 2019
Boletín de la Corporación Academia de Teatro de Antioquia
Boletín digital.

Director-Editor:
Henry Díaz Vargas

Consejo editorial:
Henry Díaz Vargas
Felipe Restrepo David
José Assad
Rodrigo Rodríguez
Fernando Vidal
Octavio Castro Bedoya

Columnistas:
Editorial – Henry Díaz Vargas
Rutas paralelas – Felipe Restrepo David
Todos los días teatro – Leoyán Ramírez Correa
Motivos de creación - Entrevistas – Henry Amariles Mejía
Invitado – Norge Céspedes – Cuba -

Portada: Fotomontaje Paulo Díaz Pizza.

Diagramación y Diseño: Paulo Díaz Pizza & Diseño y Empaque

Fotografías: Archivo de la Academia de Teatro, Camila Amariles Montoya, Cortesía e internet

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

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

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

Contenido

OPINIÓN:

Editorial,

Henry Díaz Vargas: *"Hay días que somos tan sórdidos tan sórdidos..."*

Rutas paralelas,

Felipe Restrepo David: *Apuntes para tres críticos.*

Motivos de creación,

Henry Amariles. **Entrevista:** *Fernando Zapata o el silencio que habla.*

Todos los días teatro,

Leoyán Ramírez: *Teatro en la nueva granada durante la colonia:*

Invitado,

Norge Céspedes: *El Banco de la Dramaturgia Cubana en la ciudad de Matanzas.*

BOTICA TEATRAL:

La danza *Perra de nadie* de Marta Carrasco.

La vida secreta del monólogo.

Prólogo del libro: *Sainete de la alegría, nueva era de la tradición*, de Luis Alberto Correa Z.

Reseña del libro: *La república de Débora Arango*, de Abel Anselmo Ríos.

Reseña del libro: *TPM cuarenta años*. Comité editorial.

Charla: La vida secreta del monólogo. Conversatorio en Festival del Monólogo: TPM 40 años.

Encuentro de dramaturgos en Cali.

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Texto:

Zapatos, de Rubén Darío Bejarano Urrutia



Editorial

*"Hay días que somos tan sórdidos, tan sórdidos
Como la entraña oscura del obscuro pedernal:*

El tiempo va tan de prisa y nosotros tan lentos, o todo es tan lento y uno va atafagado de prontitud que todo se nos vuelve un caos. Y es verdad: el caos de la vida, de la existencia artística. Y si a ese desconcierto eterno le involucramos la política es peor la cosa de complicada y de mejorar. Pero hay que fracasar y cada vez fracasar mejor, es la enseñanza.

Ahora se tienen tantas cosas para decir, escribir, especular, unas que lamentar y otras que celebrar. En días pasados y por negligentes atenciones médicas la gira definitiva de Ramiro Tejada Rendón se adelantó al escenario de las estrellas de verdad y nos ha dejado pensando en el destino. Era flora con raíz, sabia y todo, de nuestro paisaje artístico, físico e intelectual. Su compañera en el momento del deceso, Carolina Ceballos, trató, poco después, de expresarse así misma y a sus amigos la parte íntima de su convivencia con Ramiro Tejada y hoy la publicamos. Siempre se habló y escribió del artista desde afuera de su ámbito de convivencia, ahora tenemos una pincelada muy personal, íntima: "Adiós a mi conviviente". "Nunca, en mi vida pensé que yo le tenía que organizar el funeral a Ramiro". Me dijo en la Centro médico pocos minutos después del colapso.

El Teatro TPM de Medellín cumple este año sus 40 temporadas de existencia creativa e influencia en la juventud artística en la ciudad. Cómo pasa el tiempo, engrosando la carpeta con los otros teatros de la ciudad de Medellín. Y lo están celebrando con su nueva sede. El Teatro Popular de Medellín, fundado en 1979 por personas con amor por el teatro y "definida concepción ideológica del arte": Heriberto Tamayo, Tiberio Montoya, Loreley Ceballos, Horacio Estrada, Iván Cano y Rodrigo Toro, es parte de una vigorosa generación en Medellín y Colombia que, hasta el momento, aunque con atraso y no por culpa propia, va cumpliendo sus metas del teatro propio, apropiado y con proyección. En eso el Estado ha sido, es y será paquidérmico. Ya lo sabemos, pero no nos cansamos de repetirlo. Al frente de las dificultades, de la estructura creativa física y teatral siempre están los pesados de la constancia Rodrigo Toro y "El Negro" Iván Zapata, acompañados de Juan Carlos Talero y una tropa vigorosa y creativa, de vigorosa actividad que han pasado por allí. Rodrigo e Iván, veteranos de lides artísticas, en tantos movimientos creativos, en tantas formaciones gremiales, en innumerables campañas de apoyo y difusión, en abundante discusión organizativa, política y de pensamiento escénico, presencia en los festivales y congresos. Rodrigo fue parte del andamiaje que añoramos en el pasado Congreso. Es momento de la vendimia y hay que celebrar hasta la ebriedad.

Y, escribiendo del Congreso, después de 8 años de espera, no sin inquietudes, se celebró por el Comité delegado para la organización, designado en el Encuentro Nacional de Teatro en Bogotá D. c. el 15 y 16 de septiembre del año 2018, como Una Gestión del movimiento Teatral Colombiano, en septiembre 6, 7 Y 8, el VII Congreso Nacional de Teatro 2019 Escenarios de transformación, apoyado por el Ministerio de Cultura

Se dio la apertura en Armenia, Quindío, en un acto protocolario, más protocolario y de ensalzamiento personal que artístico y más de promoción turística que teatral. Luego se viajó a La Tebaida, en el mismo departamento. El Comité de empalme concibió y organizó con apoyo a la gestión y producción general más la guía metodológica a través de un equipo consistente y efectivo, con amplia representación nacional.

El objetivo general del VII Congreso se propuso con delegados de todo el país y delegados del Ministerio de Cultura:

- A) Producir documentalmente los lineamientos básicos que orienten la elaboración de un nuevo Plan Nacional de Teatro.
- B) Construir una propuesta concertada para fortalecer a nivel organizativo el sector.

A partir de una metodología diseñada y acordada se llevaron a cabo las mesas de trabajo, los Paneles de expertos, las Mesas regionales, las Mesas de trabajo transversales, para llegar a la plenaria a escuchar las ponencias regionales, los acuerdos alcanzados específicamente, consensuar los elementos comunes a nivel nacional, reconocer las particularidades regionales, plantear y dejar sentados los disensos, establecer los lineamientos y compromisos de trabajo permanente a nivel nacional y emitir una declaración final y discutir los pasos a seguir.

La parte humana del evento (cerca de 160 asistentes), el encuentro de no muchas caras veteranas de otros Congresos, pero con considerable bagaje de vida y arte, y la asistencia de considerables caras nuevas en busca de orientación, experiencia, pensamiento y guía, es saludable. Muy rentable y artística la calidad humana. Y mucha más posibilidad de comunicación posterior al evento gracias a las redes sociales.



Ahora hay que esperar a ver qué desfila por Bogotá. Se trabaja confiado, pero no se puede olvidar en qué cifras, en qué cuadros y qué mapa estamos, porque los cuadros, las cifras y el mapa no son el territorio. Confiamos que algo suceda para el movimiento teatral colombiano. Como dijo alguien, tan despistado como yo, en Urabá: Es que Bogotá está muy lejos de Colombia.

Después de 8 años que no se tuvo en cuenta lo relativo al movimiento teatral colombiano ni para el diseño de políticas ni nada, pues el consejo nacional para nosotros fue fantasmal, y su necesidad del Congreso, la espera de lo que ahora suceda, forma parte de la ley de la incertidumbre, porque de las leyes del Estado sobre todo lo relativo a la impuesta Ley Naranja, personalmente, no le veo contingencia alguna de crecimiento y desarrollo, distinto al que por sí solo que pueda desarrollar el teatro mismo. Estamos en el abandono estatal o cobijados con otras colchas que no abrigan y si abrigan, abrigan mal.

El teatro, por su naturaleza de cero rentabilidades, a los devoradores de ganancias no los seduce como el negocio de la música, las "industrias creativas" y el turismo. En el caso de los bonos, se señaló en un importante panel en el Congreso que, terminarán corriendo la misma suerte que los nefastos "bonos de Carrasquilla", que tienen en quiebra tantos municipios colombianos, o los de Agro ingreso seguro.



Dibujo (detalle): Oscar Restrepo

¿Qué más ruindad para el teatro colombiano que la que padecemos?

Las correcciones o cambio a la Ley del Teatro prescritas desde hace tiempo y afinadas últimamente se han de demorar su consabido tiempo porque el tiempo político va tan de prisa para sus intereses y para el del Arte y la Cultura tan paquidérmicos, o todo es tan lento y uno va atafagado de prontitud creativa que todo se nos vuelve un desconcierto. Y con la Ley Naranja, entonces, nos atrapa con el desamparo sistémico para el Movimiento Teatral Colombiano.

... La noche nos sorprende con sus profusas lámparas

En rútilas monedas tasando el Bien y el Mal..."





Felipe Restrepo David

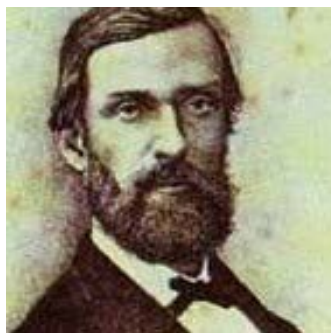
Rutas Paralelas



Apuntes para tres críticos

Como es de suponerse, por la instalación de las primeras imprentas en Cartagena y Bogotá por parte de las comunidades jesuitas, principalmente, lo que hoy en día podría reconocerse más o menos como crítica teatral en Colombia inicia con la aparición y divulgación de los periódicos y revistas a finales del siglo XVIII y principios del XIX. No se trataba, a la sazón, por supuesto, de un oficio definido y de características concretas (al menos en teoría según los estudios e investigaciones académicas actuales); en la tradición europea, la presencia de Sainte-Beuve, en Francia, y Lessing, en Alemania, eran una especie de referente del comentario y la reflexión en torno a las artes escénicas: digamos, más bien, que los postulados románticos (ingleses, franceses, alemanes) revivieron la mirada crítica de la escena; así, no había tradición en Latinoamérica que no partiera de Europa. Mucho se ha adelantado en la historia del teatro colombiano, por ejemplo, respecto a la dinámica de las compañías extranjeras y nacionales que recorrían el país con sus representaciones, cuyos autores eran en general dramaturgos franceses y españoles, especialmente los que encabezaban las listas de éxitos de taquillas como los neoclasicistas y románticos, entre ellos el célebre Víctor Hugo. La bibliografía creada por Marina Lamus, Carlos José Reyes, Héctor Orejuela y Fernando González Cajiao es, de por sí, un pilar fundante de estudios teatrales colombianos. Sin embargo, sobre en el concepto de crítica (lo que por ella se ha comprendido y sus plurales variaciones) se adelanta poco a poco, justamente por el escaso material y la difícil recolección de fuentes y, más aun, por la clasificación de la existente, que varía entre el comentario, la arenga, el insulto, la alabanza, la loa, el panfleto, y en ocasiones, que son las más pocas, algunas críticas de espíritu comprometido, no ya con causas políticas sino estéticas; dicho de otra manera, uno de los giros necesarios ha sido ir tras los pasos de expresiones y gestos críticos en múltiples registros escritos, incluso cartas, memorias, diarios; y escritura crítica llevada a cabo por integrantes del mundo teatral pero asimismo pertenecientes a otras áreas del pensamiento, la creación y la acción político-social.

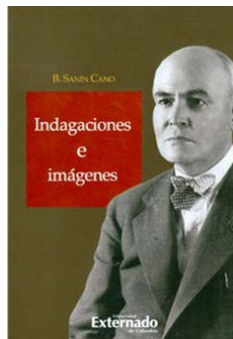
EMIRO KASTOS: SIGLO XIX



(Juan de Dios Restrepo, 1825-1884). Entre sus múltiples ocupaciones ejerció la de crítico de teatro aficionado, como él mismo se hacía llamar. Fue un asiduo espectador de la escena antioqueña entre las décadas del sesenta y setenta. La mayoría de sus escritos, u opiniones, aparecieron en el periódico *El Pueblo*. En su momento llegó a ser considerado una "autoridad" en la materia. Su estilo es sobre todo el de un periodista que logró acumular una considerable cultura artística en sus viajes y lecturas, que no fueron pocas (incluidos griegos, latinos e ingleses). Le interesaban los pequeños detalles y las observaciones detenidas. Por ejemplo, las inconsistencias argumentativas de una historia, los gestos de los actores y su formación profesional, las reacciones del público después de la representación,

entre otras cosas. Era muy cercano a las arriesgadas conjeturas y a los atrevimientos interpretativos. Llegó a decir una vez que a los antioqueños les era más dado en asimilar el espíritu trágico depresivo y de fáciles y eficaces patetismos, precisamente por su agresiva formación católica, por la casi total ausencia de educación (que los hacía impedidos para la inteligente ironía), por la intolerancia ética y por la espontánea predisposición "al aguardiente, al pleito y al machete". Un comentario como este, en la época, provocó una tremenda polvareda que pronto habría de olvidarse por el poco eco de apoyo. La imagen es fascinante: Emiro Kastos, librepensador, contra los curas antioqueños. Una pelea perdida. Pero este aficionado a la crítica solo anticipaba, como muchos otros, una tendencia, que llegaría a acentuarse mucho más a finales del siglo XIX con la acentuación del modernismo literario en Colombia: el compromiso de los artistas e intelectuales por ser los propios jueces de sus obras, es decir, por implantar una conciencia autocrítica. Y ello estuvo aunado, además, con las revoluciones silenciosas pero decisivas que habrían de liderar Baudelaire (con sus nuevas categorías de la fealdad como belleza) y Wilde (con su estética del crítico como artista); y de otro lado, la creciente necesidad por una expresión latinoamericana que reflejara su más fiel testimonio en el arte, estimulada por Sarmiento, Rodó, Martí y Darío. En este momento empieza a conceptuarse sobre la relación teatro y literatura, y sobre la autonomía e independencia del uno sobre el otro. Entre los pocos consensos a los que se llegó, y que rápidamente sería replanteado años después, fue aquel que afirmaba que la dramaturgia, a veces denominada poesía dramática según la tradición griega, era el eje esencial del teatro. Pervivió la idea de que se iba a una representación más a escuchar monólogos que a presenciar una majestuosa escenografía o una diestra interpretación.

BALDOMERO SANÍN CANO: SIGLO XX



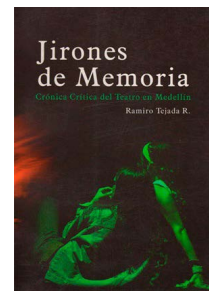
Aquí es donde aparece la figura eminente de (1861-1957), ensayista teatral. La mayoría de sus escritos sobre arte dramático los escribió cuando estuvo en Londres, en las dos primeras décadas del siglo XX. Y aunque era un respetado lector de dramaturgia, prefería asistir a las representaciones escénicas. No se reconocía a sí mismo como crítico sino como un cronista que registraba sus impresiones. Sin embargo, algunas de sus aparentes crónicas contienen la esencia de su lúcida y más brillante escritura, caracterizada siempre por un mismo aspecto, inconfundible y admirable: la universalidad. Lo primero que Baldomero Sanín Cano deja en claro es que el dramaturgo trabaja con hombres y no con palabras, aunque ellas sean una de las herramientas de la escena. Dice que los más grandes dramaturgos no han sido hombres de muchas letras, ni eruditos de la lengua ni profundos conocedores de la cultura; eso sí, poseían el genio para intuir. Shakespeare es un caso ejemplar". Cuando el teatro pretende ser literatura, o es demasiado literario –más expresión que acción, recitación que movimiento–, se aparta de sus principios. En verdad, poco importa que los personajes hablen bien o mal, o que las normas gramaticales se apliquen en cada escena, "porque es sabido que en la realidad el diálogo de las gentes es una confabulación abierta contra la sintaxis y la retórica", dice Sanín Cano. La conversación ordinaria y cotidiana obedece a otras necesidades que no son propiamente las de la correcta elocuencia. Cuando advertimos los códigos de un diálogo entre dos personas descubrimos que son muy distintos a los de la escritura, pues las palabras se vuelven simples medios para expresar las incomprendiones e inestabilidades de la emoción y el pensamiento; en ese laberinto lingüístico, reacio a las clasificaciones y a los sistemas, radica justamente el mérito de la dramaturgia. Recuerda Sanín Cano que no en vano muchos de los personajes de Benavente y de D'Annunzio eran

tan inverosímiles en la escena: parecían modelos de perfecta retórica, hueca y sinsentido. Así como Baldomero Sanín Cano se detuvo en los dramaturgos europeos, y ocasionalmente en los argentinos y españoles, también lo hizo en algunos colombianos. Dos de ellos llamaron su atención: Luis Vargas Tejada y José Fernández Madrid, autores de inicios del siglo XIX en plena agitación de los movimientos políticos de la independencia. No obstante, son muy pocas las referencias y comentarios del ensayista sobre el teatro colombiano de su época.

INTERMEDIO

Para la época en que muere Sanín Cano, década del cincuenta, ya había una preocupación mucho más extendida sobre el ensayo y la crítica en función y como el teatro, no solo de la literatura dramática sino de las representaciones. Uno de los espacios que ofreció la divulgación de algunos textos hoy fundamentales para nuestra historia estética fue la revista *Mito* (1955-1962). Allí publicaron, entre otros, Hernando Téllez, Jorge Gaitán Durán, Hernando Valencia Goelkel y Enrique Buenaventura; algunos pertenecían al movimiento teatral propiamente, pero otros, en cambio, opinaban desde su orilla de escritores o intelectuales. En las décadas de los sesenta y setenta, otras revistas como *Letras Nacionales* (con Manuel Zapata Olivella) y *Eco* (con Ernesto Volkening) procuraron suplir ese espacio de divulgación. En estos autores, el interés por concebir la escritura como una forma de creación literaria ya había alcanzado un nivel de elaboración estilístico que permitió, justamente, la apertura a nuevas posibilidades como la investigación histórica y sociológica sobre teatro, tanto en los ámbitos académicos como los culturales. Si el siglo XIX, en este sentido, se había caracterizado por su tono narrativo y polémico; si la primera parte del siglo XX, a través de la imagen de Sanín Cano, principalmente, había favorecido la mirada cosmopolita y de cierta manera europea para la jerarquía de los valores teatrales; esta tercera etapa, por decirlo así, pareció concentrarse deliberadamente en dignificar la crítica, y el comentario teatral, a partir de la reflexión y del concepto, por eso se acercó más a la historia y a la filosofía como punto de apoyo para sustentar ideas e intuiciones, y lograr una reflexión que, aunque más detenida, tuviera hondos alcances. Lo que sucedería después, a partir de los ochenta y noventa, es otra historia con sus propios personajes.

RAMIRO TEJADA: SIGLO XXI



(1954-2019) Fue uno de los críticos que, en los últimos años, más insistió en la divulgación y crítica del teatro colombiano, y, en especial, la del contexto al que perteneció con más intensidad: el antioqueño y el de Medellín. Además de abogado puede decirse que participó en todos los ámbitos que puede ofrecer la escena (director, actor, gestor). Sus inicios pueden ubicarse en la Exfanfarria Teatro con José Manuel Freidel; con este director y dramaturgo llevó a escena la memorable obra “Tribulaciones de un abogado que quiso ser actor o el oloroso caso de la manzana verde”. En los últimos años había reunido su obra crítica bajo el título *Jirones de memoria. Crónica crítica del teatro en Medellín* (2003); y, como muchos de los críticos colombianos antecesores suyos, el espacio de su publicación fueron las revistas y periódicos, y ocasionalmente la radio: esta condición relacionada con este tipo de impresos (rápidos, ágiles, cuya existencia se limita a la lectura o la escucha del día o del mes) es uno de los aspectos que requieren de mayor atención investigativa: en nuestra tradición, como en muchas otras, la crítica ha estado más cercana a la publicación efímera; sin descontar, por supuesto, la radio, la televisión y, hoy en día, lo medios digitales, que además que aportar a la condición efímera, anexan la rapidez de los contenidos: una agilidad que a veces es más invisibilidad por la cantidad y competencia. Por parte de Tejada, su escritura y sus ideas oscilan entre la divulgación y el

planteamiento personal de una interpretación sobre el “cómo” ver y el “para qué”, por eso se trata de una crítica, por decirlo así, fundada en la pedagogía: al tiempo que critica, muestra cómo puede hacerse y de qué manera orientar la palabra que comprende. Habría dos aspectos, entre varios, que se destacarían como capitales en sus concepciones críticas de escritura: la ironía y la capacidad de nombrar; la primera tiene que ver con una lúdica entre la insinuación y la manera directa, como una elegancia entre el insulto, la queja, el rechazo, el elogio y el aplauso, todo ello combinado con sutiles límites de distinción; la segunda es una admirable habilidad retórica que se centra en que aquello nombrado no solo se agota en su primera denominación sino que puede explorarse en matices y miradas: esto, muchas veces, lo lleva a la paráfrasis y perífrasis que agota las ideas y las desgasta. Eso lo hace un crítico versátil y muchas veces escurridizo, en tanto cambia de perspectiva como quien muda de traje según la ocasión. Por decirlo de otra manera, es como una crítica camaleónica que está más preocupada en dialogar con la obra que imponerse en una actitud de jerarquía: es decir, en tanto el crítico está afuera, como espectador, no es más ni menos que la misma obra, sino que se muestra su igual: como si el crítico hiciera parte de esa obra porque la puede continuar y explorar. Esta faceta hace que la escritura de Tejada esté un paso adelante, por su propia época y por el agotamiento de formas conocidas y hartas exploradas, que la de sus antecesores. Con Tejada se hace definitiva la necesidad de que toda crítica precisa de un estilo, de un riesgo de expresión y de sentido, una marca personal, no solo de una escritura que sea solo divulgación, o sea, escritura como mera herramienta de comunicación. En este sentido, hay una línea clara desde Kastos: la crítica es, y puede ser, una forma de arte, de creación, según la concepción wildeana del crítico como artista.

CODA

Hay una historia encadenada que, como tradición, puede entenderse como un camino construido poco a poco y que hace parte de una línea de pensamiento en acción, y cercana, de casi todas las maneras concebibles, a la escena. De Kastos, por Sanín Cano, hasta Tejada (sin olvidar a muchos otros como Zapata Olivella, González Cajiao, Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura, Santiago García, Eladio Gónima, Gilberto Martínez, Henry Díaz, Samuel Vásquez, Fabio Rubiano, Marina Lamus Obregón, Enrique Pulecio Mariño...) hay un trayecto que constituye lo que somos en cuanto a crítica, nuestros alcances y limitaciones. Es una historia que estamos construyendo y que aún falta por leerse como conjunto, y no más de manera insular: eso nos puede dar un rostro de nuestras conquistas y desaciertos porque, cómo dudarlo, hay en esa historia, quebrada, fragmentada, diversa, uno de los caminos para comprender la realidad de nuestro país y de su teatro.



Ramiro Tejada, Medellín 1954 – 2019.



Henry Amariles Mejía

Motivos de Creación



Fernando Zapata Abadía o el silencio que habla

Fotos:

Camila Amariles Montoya

“Estos temas de la poética sobre las sexualidades, identidades, es un proceso inconsciente. Por eso hablo de pulsiones, por donde dirigir las cuestiones”.



Fernando Zapata Abadía

Camina como si danzara sobre el pavimento y no quisiera ser escuchado. A lo mejor porque se siente más cómodo en el silencio, que en medio de los flashes, y de todo aquello que lo acerque a las palabras. Prefiere el bajo perfil, eludir las multitudes, estar en función del proyecto que lo ocupa en cada momento, más que hablar sobre éstos. Aunque con el tiempo ha aprendido que hablar hace parte de los gajes del oficio, lo suyo son los silencios. No al modo de Beckett, ni con la pretensión de instaurar una filosofía del silencio, o una reflexión acerca de la inutilidad de las palabras en la comunicación con el otro. Es más una cierta dificultad para interactuar con los demás, para expresar su sentir frente a su realidad en relación con quienes lo rodean. Siempre ha sido un tipo tímido, de esos que tienen claras y fuertes convicciones. Desde sus tiempos de profe en la Escuela Popular de Arte, EPA, viene su fama de estricto, si se quiere de “cuchilla”.

A lo largo de sus casi cuatro décadas de carrera artística ha sido bailarín, dramaturgo, actor, director y hasta pintor.

Es Fernando Zapata, a secas. El vecino del Pablo Tobón Uribe que le aterra montar en bus y que se mueve entre gastar suela de zapatos e ir en taxi por la ciudad.

Solitario empedernido, cusumbo solo de nacimiento, creador con más aristas que un prisma, y en todo caso más acostumbrado a la ausencia de palabras que a que buceen en su interior en busca de éstas...

- ¿Cómo llega usted al teatro?

En mi casa, mi madre, estaba muy conectada con la pintura. En esa época ella nos daba materiales,

elementos, para pintar en nuestro tiempo de ocio. Era el interés sobre las artes plásticas, ser artista. En esa época los referentes eran las artes plásticas o la música. El teatro como que no existía. Eso fue lo que me ayudó a aceptar la propuesta de ella, en 1972, de hacer teatro, cuando le dijo a mi hermano que me llevara a la Escuela de Teatro de Medellín, que dirigía Gilberto Martínez, justo atrás del Teatro Pablo Tobón Uribe. Por eso en mi casa no hubo ningún problema con eso de que hiciera teatro. O que no me dedicara a trabajar en forma y no tuviera una visión de futuro de empleado. Pero a su vez, eso fue de esas cosas que las mamás tienen de percepción, me lanzó afuera para que yo resolviera algún problema porque yo llevaba dos-tres años de encierro, después de un cambio de barrio, de esas cosas inconscientes, que no se saben por qué. Ella como que veía que algo pasaba: No tenía mis barras, mis amigos. Pero en ese último cambio algo pasó que me encerré. Ella aprovechó, se dio cuenta de la convocatoria en El Colombiano, y le propuso a mi hermano mayor que me llevara a la audición, él también la hizo, Ramiro Zapata. Yo me quedé y él fue a divertirse con unos compañeros al bar Las Américas, en Palacé. Mientras yo recibía clase él faltaba para ir a divertirse, donde las chachas (risas). Bueno, yo me quedé ahí con Luis Carlos Medina, Fernando Velásquez, Gilberto Martínez... Quienes eran los que hasta ese momento eran la resistencia de lo que se estaba planteando en Secretaría de Educación, que era adscrita la escuela, y esos avatares políticos que existían en ese momento.

Hice un semestre y la escuela se acabó: Declararon insubsistente a Gilberto Martínez e inmediatamente se fundó El Teatro Libre de Medellín. Uno de los primeros grupos independientes de Medellín, que además tuvo una pequeña sala, en Carabobo, más abajo del Teatro Alameda. Ahí estuve hasta los 80s, en una experiencia del teatro como laboratorio, como trabajo en equipo, como proyecto de vida.

En el 75 se acabó el Teatro Libre. Y se crearon dos disidencias: Unos con Luis Carlos Medina, que creó el grupo Arlequín y otros con Fernando Velásquez, que fundó el Teatro El Público.

- ¿Qué le queda a usted para su quehacer, de esos inicios?

Entré a teatro recién cumplidos los 16 años. Era muy cusumbo solo...Muy rico cuando se hacían las clases, sobretodo, las de expresión corporal, que empezó a ser una de mis fuertes, pero lo otro era que no entendía absolutamente nada de lo ideológico-político del teatro que se manejaba en esa época. Era interesante, había grupos de estudio, del materialismo histórico, dialéctico, Marx, todas estas cuestiones...que refrendaban la pertinencia de lo ideológico, no partidista, que eso no se manejó en el grupo. Éramos ideológicamente alineados, pero de ningún partido.

Eso fue un choque para mí. Asistía y todo, pero no comprendía. Obvio que en la práctica era otra cosa: íbamos a apoyar las carpas de las huelgas, los obreros, los campesinos, los estudiantes. Todos esos terrenos. Con obras o con sketch, cuadros referentes a la temática. Era en la práctica donde yo entendía el sentido de estas cuestiones. No en la teoría, ni en la ideologización.

- ¿En qué momento llega la danza en su vida?

Uno de mis fuertes fue el descubrimiento de que...yo no hablaba. Lo evitaba. Estaba, pero que no me pusieran a hablar de nada. Ni a presentar informes. Me daba como temor expresarme en público. Pero cuando empezamos las clases prácticas de expresión corporal ahí empecé a descubrir un lenguaje en el que me sentía cómodo, que era a través del cuerpo.

Empecé a establecer una relación del cuerpo y lo social con mi ser interno, hasta 1980, que fue el último que hice con Gilberto Martínez, en el montaje de *Las Criadas*, de Jean Genet, fue donde más exploré -con Víctor Viviescas y Elvia Saldarriaga, que eran mis compañeros de actuación- el cuerpo, con metáforas, en la puesta en escena.

Por casualidad, en ese trayecto me llegó Mónica Bustamante, hermana de Ricardo Bustamante, un bailarín colombiano exponente del ballet clásico, moderno, que había estado en EEUU, donde fue primer bailarín del Ballet de New York. Mónica estaba estudiando en la escuela de los Piquieris, que era de ballet clásico. Con ella me conecté, hubo muy buena empatía y empezó a inducirme para que hiciera danza.

Al acabarse el proceso con Gilberto en el 80, empecé a recibir clases en la casa de Mónica, en el 81. También estudié en el Colombo Soviético artes plásticas y escultura. Y ya a finales del 81-82, ingresé a danza moderna con la hija de Silvia Rolls, Verónica Toro, en el Museo El Castillo. Estuve unos tres meses con ella, hasta que se fue a vivir a EEUU y me entregó, como un diamante en bruto, según sus

palabras, a Silvia Rolls, su madre, con quien estuve hasta 1985.

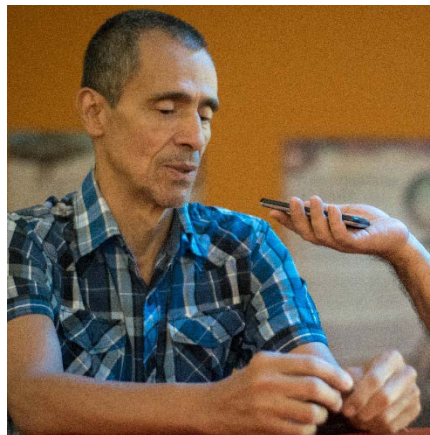
Lo importante de eso era la relación y la continuidad que propiciaba todo lo que es el cuerpo. La expresión corporal, la psico física, la danza moderna...para lo teatral. Como yo ya era actor, en el 82 ingresé a la Ex Fanfarria. Mi premisa no era muy racional, muchas cosas que he hecho en la vida no son muy racionales, no son producto de una reflexión profunda, van llegando; la idea era conjuntar, aprovecharse de las técnicas del cuerpo para mi profesionalización teatral. Y eso hasta ahora ha continuado funcionando.

- Ya en los 80, ¿cómo fue esa etapa?, porque Freidel, con lo estricto que era, no permitía a alguien ahí, de paseo.

Por casualidad, primero a la Ex Fanfarria ingresó Víctor Viviescas. Y como éramos amigos, compañeros de teatro, él dijo que necesitaba un apoyo y que tenía un compañero –Fernando Zapata- para el montaje de *La Bella Otero*. Iban como en la mitad del proceso pero necesitaban terminarlo. Me invitaron y entré.

Desde el Teatro Libre nosotros éramos los académicos, Viviescas y yo. Los demás eran muy empíricos. No tenían ese rigor que nos habían enseñado del 72 al 80. Ya con la danza, mucho más, porque lo que me aportó la danza fue otra disciplina. Uno tiene otro grado de exigencia.

Llegamos a la Ex Fanfarria con todo el tabú y el mito que existía de entrar a esa caverna tan peligrosa, a ese antro (melodramático), que así se veía en el medio. La Ex Fanfarria era como una caverna donde se hacían cosas muy interesantes pero que era como la cueva de las brujas, como macbethianas. Lo interesante fue descubrir que no era nada de eso. Y además, estaba el gran actor y amigo Carlos Mario Aguirre. Ahí estaba. Pero no sé...Mejor dicho, nunca me he preguntado por qué muchas cosas...Fue parte del elenco del *Romance de la Bella Otero y otras desdichas*. Y claro, era, es, otro disciplinado. O sea, cuando uno entra y ve que los imaginarios urbanos, las ideas que se van creando sobre los grupos, sobre las formas de hacer y es...que había demasiada felicidad, alegría: se compartía, se comía: Nora Quintero y José Manuel Freidel eran expertos en hacer comidas...Era un disfrute de la vida pero también eran... ¡Horas extras de trabajo! Que en un momento dado nos preguntábamos después ¡oíste!, nosotros ¿cuándo trabajamos para ganarnos la papita en la EPA? Era un tiempo como dilatado: hacíamos de todo y todo como a la vez. Eso de la disciplina aportó mucho a la producción de la Ex Fanfarria.



- Ya a mediados de los 80 usted ingresa a la EPA como docente, a la par que sigue en la Ex Fanfarria. ¿Cómo siente que va construyéndose en usted una estética, una manera de ver el teatro o una manera propia de usted quererlo plasmar en la puesta en escena, en ese contacto con Freidel y en ese acumulado que trae de los 70?

Eso es como complejo, porque de todas formas las características de producción del 72 al 80, en el *Teatro Libre* con Gilberto Martínez y en *Arlequín* con Luis Carlos Medina es distinto...Para lo de *Las Criadas*...fue como una etapa, o sea, ocho años de formación a través de unos lineamientos, porque Gilberto hacía su teatro político, con una estética muy brechtiana. Y justamente *Las Criadas* rompieron todo eso, porque eran otras metáforas, pero salidas del trabajo. Gilberto tenía una idea de la puesta en escena, porque hacía tiempo quería hacerla, pero en el laboratorio que se hizo eso rompió todas las formas que veníamos haciendo. La técnica, la psico física, la expresión corporal de ese momento no es como ahora, que va entrelazada con el performance, la danza y un montón de ¡mazamorreo que hay, que uno ya no sabe qué es!

La cuestión era: No se trataba que el cuerpo lo dijera todo, sino que era un trabajo sobre la actuación. Nos enseñaban a actuar: un entrecruce entre Stanislavski, Grotowski y Bertold Brecht. Pero era la actuación.

Y ya cuando me retiré del Tinglado era como una latencia de que la búsqueda que quería iniciar era con el cuerpo, era una poética corporal. Y la danza propiciaba como eso. Una cuestión, digamos, más abstracta, porque mi sentir, mis sentimientos, mis pulsiones estaban saliendo.



Fernando Zapata en "Loba vieja, bellas de la noche" Foto cortesía.

- ¿Qué buscaban esas pulsiones?

Creo que por la misma edad y todo era una cuestión narcisista. Más que ahora (Ríe), como un refrendarse así. Y además que, hay que decirlo: cuando uno toca el cuerpo. O a través de lo que nos enseñaba Luis Carlos Medina, todo lo que es el manejo del cuerpo, en el entrenamiento, en las formas, estéticas, va creando una manera de percibir el mundo.

Y ya también, con la danza, un poco más abstracta también. O la danza moderna de Martha Graham, que era lo que manejaba Silvia Rolls, también estaba una cuestión relacionada con la tragedia; porque Martha, con sus movimientos era un lenguaje que utilizó en muchas tragedias, en la composición de sus coreografías. Era una cuestión de ¿qué decir con el cuerpo? Era una energía la que sostenía todo eso.

La diferencia con Ex Fanfarria es que había un trabajo sobre la construcción de los actores y actrices. Freidel no era un director de actores estrictamente, como se dice. Sino que explorábamos, pero la responsabilidad recaía en nosotros, en las potencialidades que teníamos, porque en su percepción el que no daba no daba. Y qué pena pues, pero esto no funciona.

- ¿De ahí el mito de la manera como Freidel trataba muy duro a sus actores si no daban lo que él consideraba que podían dar?

No, por eso te digo: Son mitos y percepciones y recepciones. Por ejemplo, cuando yo entro digo: Esto no es una cueva. Aquí se barre, se trapea, se limpia, se ordena, se trabaja, se crea...

Había una cosa interesante: Mientras se hacía un montaje ya estaba otro grupo trabajando, ya Freidel ya tenía con los otros compañeros otra idea de montaje. Eran como tres a la vez. Ese tiempo no era para vagabundear. Cuando había fiesta había fiesta. Pero no era una constante. Pero a la vez lo otro: Reconocer el carácter de los otros y de Freidel, que era la cabeza. Pero no era solo él: Eran como cuatro fortalezas que había en ese grupo: Ramiro Tejada, Nora Quintero, Adela Donadío... Había gente importante, fuerte. Cada cual tenía una fortaleza. Que venían desde la Universidad de Medellín, era un bloque. En el primer momento que llegué todavía estaban en La Fanfarria Títeres. Entonces los caracteres que manejaban eran pura furia creativa (*Sonrisa*). Era una exacerbación del querer hacer, pero eso sí: había que comprender, escuchar al otro. Herir sensibilidades es muy fácil, ¿no? Igual, a mí me tocaban ciertos actos agresivos, no contra mí, sino que, si no se da, si no se responde en un trabajo, no hay cómo estar. O los egos también... Yo parto de una cuestión: lo que pasaba con Freidel es que era un grupo de talentos: Brumilda Zapata, Brígida Tobón, Nora, Ramiro, Orlando Flores, Darío Rojas (músico), Alvaro Correa (escenografía)... Era un equipo y alrededor de ellos habían artistas, músicos. Era un centro cultural.

El carácter de Freidel era muy fuerte, porque había una necesidad total, de todos los días de estar en la jugada, creando. Entonces, sí, era una exacerbación. Por ende, el que no resistía no resistía.

- ¿En qué momento empieza Fernando Zapata a concebirse como artista multitalentoso, de manera que cada uno de éstos empieza a tener vida propia?

Después de los 70, ya con Freidel, La Ex Fanfarria fue otro espacio que propició otras búsquedas, ¿cómo poner en práctica búsquedas de algo interno que uno tenía? Pero en ese transcurso llegó una necesidad que era, sí, tener para los pasajes de uno, lo personal. Igual, uno seguía en el seno familiar, el padre trabajaba, proveía, la madre está en su casa, no había ningún problema. Empezaba esa cuestión de la vida social ¡Y eso requiere plata! (*Se ríe*). Al tiempo de que aprendía cosas con la danza empecé a dictar talleres. Con eso me sostenía económicamente con algo, tenía pasajes por lo menos. Luego, empecé a trabajar con niños, junto con Berta Nelly Arboleda, en la Escuela Musical Diego Echavarría Misas. Ahí descubrí, y en la Tomás Luis de Victoria, que mi perfil no era trabajar con niños. Para mí es imposible. Sí, porque eso requiere otra... En esa primera práctica con los niños uno era todo: la figura del padre y de la madre al tiempo. Bueno, bien. Pero ese no es mi perfil.

Viví esa época de trabajo hasta que, también por cosas de la vida, llegó a la EPA como director del programa de teatro, Víctor Viviescas. Y entré a la EPA, la primera vez, en el 86. Dictaba danza I, II -danza moderna para teatro- y expresión corporal. Venía de la academia, estaba como calientica la cuestión y empezó esa confrontación del cuerpo, el lenguaje y la vida, el cuerpo del actor, la escuela, el perfil del programa, etc. Ese aporte empezó a reflexionar lo que era como una moda, la danza teatro.

En el 87 me retiré de la EPA. Sentía que el programa no estaba acorde. Obvio que estábamos en un proceso de construcción, esto duró hasta el 96, cuando tuvimos que profesionalizarnos, pero sentía que había demasiada laxitud, demasiada indisciplina. Y por el carácter mismo de la EPA: Popular, bajos precios para el ingreso, había mucho desorden. Renuncié por eso. Además, había una acción, algo que pedían los estudiantes y no se dio, entonces yo estuve con los estudiantes.

- ¿Qué estaban pidiendo los estudiantes?

Era algo sobre la realidad del programa: ¿o la teoría o la práctica, la libertad de la creación? Algo pasaba ahí.

Me retiré y dí clases en otra academia, de artes.

La docencia también llegó como una necesidad real de tener unas entradas propias. No quería estar pegado de lo poco que me podían dar en la casa. Era como una vergüenza personal.

En ese proceso y por esas cosas de la vida, regresé a la EPA a mediados del 88, incluido el 89 que tuve medio tiempo, hasta el 2002 que el alcalde de entonces, Luis Pérez cerró la EPA.

La EPA fue otro espacio donde llevé la necesidad de crear textos para los grupos a los que les dictaba

clases. Esto hizo que mi dramaturgia se incrementara, aunque en el fondo, es algo que hago desde los 70, lo que pasa es que he sido un poeta escondido (Se ríe), como dicen por ahí: vergonzante.

- ¿Y también pintor vergonzante?

(Se ríe, le da dificultad responder) Yo creo. Sigo haciendo dibujos, de terapia.

Es decir, en los 70 escribí poemas, prosa... Y además, cuando respondía cartas, porque en esa época se respondían cartas, me desataba a escribir. Era un juego con la escritura misma, personal: lo epistolar, los poemas que le dedicaba a la gente cuando se enamoraba, el mundo, etc.

- ¿Esos textos están guardados todavía?

Ahí, aún están haciendo bulto, todavía. Mi hermana dice: Pero ¿cuándo va a botar usted eso, para que sigue guardando eso?

- ¿Cuántos poemas puede tener?

No, no, no. Así como los textos que están escritos, sin transcribir. Imagínese, eso viene de los 70 y sigo escribiendo, como digo por ahí, en las entrevistas: ¡Ataco la poesía!

Cuando empecé a escribir algunos textos míos tenían mucho rasgo poético, muchas acciones, situaciones dramáticas muy poéticas, muy metafóricas. Ya con el tiempo le fui bajando a eso...yo digo que son influencias también.

- ¿Quiénes son sus influencias?

Como poeta, Jean Genet, Rimbaud, Baudelaire, Lorca. En Lorca hubo un problema generacional, porque como era también de teatro, pero con un equivalente muy arraigado, desde su cultura y... en lo poético...tiene mucho grado de dificultad. Esas tendencias, esos reflejos, subsistieron un tiempo.

Lo otro era lo temático, a través de lo que veníamos trabajando en los 70: Ese reconocimiento de los problemas con la tierra, los campesinos, las migraciones, la violencia. Todo eso influye, ¿cómo crear una poética sobre esa violencia? Sobre ese desarraigo, la migración a la ciudad, que eran los temas fundamentales de Freidel... Sobre lo femenino, la presencia de la mujer en estas guerras.

En mí hubo ya una entremezcla de las vivencias personales: de búsqueda, lo andrógino, las identidades sexuales, que en esa época no tenían ningún nombre, no había un abecedario para implicar, visibilizar una población. Mis influencias son un tejido de muchas cosas.

También la poética misma... Una de mis formas de trabajar es: rayo cuando encuentro un tema, sobretodo características de personajes o la sola intención... Rayo quiere decir hago dibujos, las primeras impresiones, luego escribo, hago escaleta, tan, hasta que viene la obra. ¡Es todo a la vez!

Tengo un gusto por el expresionismo. Que ahí también viene la cuestión. El movimiento expresionista en las artes plásticas, después de la primera guerra mundial, impactó mucho. Y la cuestión de...la danza butoh, japonesa, después de la segunda guerra mundial, ya con la danza.

Estos temas de la poética sobre las sexualidades, identidades, es un proceso inconsciente. Por eso hablo de pulsiones, por donde dirigir las cuestiones. Empezó ese entretrejo de cosas. Por ejemplo, lo de danza teatro con Freidel...hicimos...*Soledad quiere bailar*, una puesta en escena con un pequeñísimo tema que él escribió para la obra. Era danza, en situaciones teatrales. Después de ese performance sale *El café de Soledad*. Que se monta en el 94 y lo dirigió en la Ex Fanfarria, el Maestro Alberto Sierra.

Quiero significar, rayar, dibujar, tener imágenes, escribir, hacer escrituras antes de, algo poético del tema y luego entrar a la obra. Eso es un proceso.



- ¿Y cómo "llega" una coreografía?

Ah, eso sí...Igualmente: cuando hago un performance, una acción danzada...Es ya un proceso, es uno el que elige el tema. O la variación de los temas. Adentro hay una configuración...la sensación, la imagen, la acción corporal, instalarse en una situación. Ya eso está junto, para mí, lo puedo diseccionar cuando...hago escaleta en una danza performance. A veces no sale todo lo que creo. Lo sustancial es la situación y el tema mismo.

Una de las cosas fundamentales, aunque haya estructuras, en mi danza, la improvisación es clave. Fue muy importante en mi formación. Es un lema mío, como pedagogo o como director, el que no improvisa bien ni se va a encontrar ni va a aportar nada.

- ¿Está esperando que el director le diga qué tiene qué hacer?

Que le diga todo.

Una de las cosas fundamentales que propone la danza es que el movimiento mismo, las rupturas y lo que se ha adelantado como danza, es porque viene de una ruptura. En el ballet clásico todos son intérpretes, y se forman para serlo de un gran coreógrafo o una compañía. La danza moderna justamente rompe eso: los bailarines y bailarinas son intérpretes-coreógrafos de sí mismos, con unos cómplices bacanos, personas que también están buscando, cumplen a la vez eso: se reinterpretan y a la vez buscan quién los interprete.

- ¿Cómo se monta una obra de teatro?

Ah no, no, eso ya es muy extenso porque depende de la obra a elegir, de las personas que van a trabajar...

- ¿No hay una plantilla?

No, montar una obra no es muy rapidito.

- Pero si hay unos planteamientos que usted como director busca...

Ah sí, sí. Claro.

- ¿Cuáles han sido esos planteamientos? En Tacita e" Plata, por ejemplo...

Una de las razones de Tacita es montar mis textos, mi dramaturgia, fundamentalmente. Ahí viene esa misión de que ninguna de mis obras es igual en el montaje. Uno de los problemas que fui encontrando

con mis compañeros y compañeras actores-actrices o los fundadores o los que fueron quedando, que como veníamos también de la escuela de formación-creación, creación-formación, hubo un momento en el que tuve que decir: No dependan del entrenamiento mío. Si no puedo dar, cada uno de ustedes son profesionales, cada uno debe llegar... ¿Cierto? ¿Por qué? Lo que busco es lo que ustedes ofrecen. Y, yo voy recogiendo como director, a través de la línea, que...cómo podemos leer la escena.

- Un poco lo que hacía Freidel con ustedes...

Sí, sí claro...Exacto. También era eso.

- De ahí salen *Monólogo para una actriz triste*, *El abogado que quiso ser actor*, *el caso de la manzana verde*; ¡Ay días, Chiqui! ...

Digamos: Grotowski sin Ryszard Cieslak que era el que le ponía cuerpo y alma a sus teorías... El intérprete, el traductor del otro...Eugenio Barba, todas sus actrices, sus actores... En nuestro medio hay una carencia total de eso. Por ejemplo, mis experiencias han sido, es... Siquiera han habido a veces intérpretes... Porque la cuestión no es que repitan como yo lo hago.

Una de las cosas que he tenido, que es compleja y dificultosa en mi relación con mis compañeros de trabajo, es que no les podía pasar mi forma de hacer, ni de sentir, ni nada; porque a la vez se invierte el proceso. Prefiero ver, observar, percibir, qué es lo que la otra persona está recibiendo y está aportando, más que ponerse a repetir como yo hago. No. Ni en el último trabajo que estoy haciendo, con uno de los bailarines jóvenes de la ciudad. Al contrario, es ya tener una claridad de que es el otro...Que estamos como en el mismo nivel de dar y recibir, aportar.

- ¿A partir de lo que el otro va planteando usted va propiciando otras cosas?

También. Se entiende que uno en la práctica sabe que hay cosas que sirven y cosas que no. El gran problema de lo que no sirve es decirle al otro, de entrada, de frente: Muy bien, pero eso no va. O: Estamos desenfocados. Una de las cosas de la formación que tenemos en el medio es: "Déjeme ser como yo soy", "esa es mi expresión", "así hago yo"...Esa es una mala formación (*Sonríe*).

En teatro, las artes escénicas, la creación, cualquier cosita que sea, tiene unos lineamientos, unas reglas. El teatro es un juego con reglas. No todo sirve, ni desde la improvisación, ni desde el laboratorio, ni desde la puesta en escena. Eso lo fuimos aprendiendo.

- ¿Lo difícil es aprender a detectar qué sirve?

Exactamente, porque hay cosas... ¿cómo se crea una situación, una acción dramática?, el tiempo, el tempo real es, por ejemplo, eso: Algo que adorne que le ponga de más, pero no le sirve a la situación dramática. Se dilata por placer, por juego, por bonito, porque la otra persona, actriz/actor propuso y así va creando el material y después dice: ¿Y esto cómo para qué?

Tuve una experiencia muy buena con Gilberto Martínez, en el 2013. En ese volver a Llegar a *la Casa del Teatro* con él, era como un remate en mi experiencia teatral...Yo quería que Gilberto me dirigiera. Lo hizo al principio. El muy afectuoso, muy placenteramente aceptó dirigir una de mis obras, *Gatillo*. Le propuse una pero me la rechazó. Dijo: No, eso lo hace todo el mundo y ¡usted hace eso, pero ya! No, pongamos esto, *Gatillo*.

También con Alberto Sierra lo habíamos descubierto en los otros montajes que hicimos *El Café Soledad*, *que me dirigió* y *Loba vieja* con Alberto como director-dramaturgo, con otra forma de escribir, con muchos talleres encima (*Sonríe*) Yo hice unos cuantos talleres y después dije: Ay no, ¡ya! (*Sonríe*).

La cuestión es que como dramaturgo, director, actor de Tacita e´Plata o de la Ex Fanfarria digo: Esto es para la Ex Fanfarria, me pongo en sus manos, haga lo que usted debe hacer. Esa es una experiencia muy fuerte. Yo como dramaturgo, que escribí el texto, que me lo sé...Y Sierra en ciertos puntos fue reescribiendo el texto y a la vez enseñando, porque eso venía también de la EPA: Cuando montábamos cosas él decía: Que tema tan bueno, tal, y empezábamos en la mesa a jugar, a reescribir

textos. Había una comunicación muy interesante con eso. Aceptar que el otro lea y diga: No, no, ta ta.

Hubo cosas que se quitaron: fragmentos, porque dilatava. O era repetición. O era un floripondio. Como si tuviera un florete ahí, que no servía para la acción dramática.

Con Gilberto Martínez fue lo máximo porque en mi texto había una escena como de dos páginas. En teatro dos páginas es mucho tiempo. La montamos con sus parámetros de puesta en relieve, que era la idea: poner su tesis en cuerpo, en relieve, en escena. Y una mañana dice: Qué pena, Fernando, dramaturgo, actor, director...pero esa escena del abuelo no va. ¡Lo habíamos trabajado dos semanas! (Ríe) Y yo...ehhh, ¿me explica Maestro? Sí, descubrí que ahí había un bache en el ritmo de la obra, está muy hermosa, pero el recuerdo del abuelo ya lo habías dicho en otra parte y el abuelo no es tan importante como las otras situaciones. Entonces, prefiero que se quite esa escena. Lo que usted diga, señor director, le dije (*Sonríe*).





Este aparte de texto forma parte de la introducción del libro *El Teatro en Yolombó – 30 años de historia -, El teatro como estrategia pedagógica de aprendizaje*, publicado en Medellín por Editorial Academia de Teatro de Antioquia, en 2015, escrito por varios autores: Teresita Rivera, Henry Díaz Vargas y Leoyán Ramírez.

TEATRO EN LA NUEVA GRANADA DURANTE LA COLONIA:

“El teatro jugó un papel en la vida religiosa, Cultural y social de Hispanoamérica colonial, No menos importante del que tuvo en España. Los documentos de las primeras funciones religiosas –Públicas y privadas-, La subsiguiente formación de compañías teatrales y La construcción de teatros, Las constantes luchas entre la Iglesia y los comediantes, Y los envíos regulares desde la Península de obras impresas, Ofrecen pruebas suficientes de que América colonial Nunca estuvo rezagada de Madrid en cuanto al tipo o Cantidad de las funciones dramáticas”.

Anthony M. Pascuariello,
Citado por León F. Lyday
En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*
Instituto colombiano de Cultura - 1979



“Tierra firme y nuevo reino de Granada y Popayán (Panamá y Northern South America)” Willem Blaeu, 1603.

Las expresiones representativas, como muchas otras expresiones de la cultura, llegaron en carabelas al continente con los curas doctrineros, monjes catequizadores, frailes misioneros que trajeron los conquistadores y que luego en abundancia llegaron con la colonia para evangelizar el nuevo mundo. Los conquistadores arrasaban pueblos, rituales sagrados, templos, fiestas ceremoniales, culturas y los evangelizadores consolaban, convertían, salvaban o condenaban, se enriquecían e igualmente engendraban. Todo apunta a la cristianización de los indígenas mediante congregaciones de regulares y sacerdotes seculares. Al respecto señala Carlos José Reyes en su libro *El teatro en el Nuevo reino de Granada*:

“La imposición de una cultura sobre las otras (...) ... No permitió respetar valores y expresiones genuinas, y con mayor razón, cuando no existía en estos pueblos una forma de escritura, como si existía en los Mayas con la lengua náhuatl a partir de los caracteres pictográficos expuestos en sus códices. La ausencia de una lengua escrita en las distintas regiones y provincias que luego integraron el Nuevo reino de Granada impidió a los naturales perpetuar la memoria de sus antepasados, más allá de la tradición oral que en buena parte quedó interrumpida al imponerse la lengua del conquistador sobre las otras”. Fue temporada de tierra arrasada con la cruz en alto y en la mano la espada.

Se ha salvado de ese antepasado tiempo lo que algunos cronistas alcanzaron a registrar y que los historiadores han logrado rescatar acerca de las costumbres, ritos, ceremonias que realizaban los naturales de estas tierras. De ceremonias festivas con cantos en campo abierto y a dioses fértiles de la naturaleza y la existencia, fueron trasladados a la misa y la oración en espacios cerrados, oscuros, con un Dios herido, muerto y colgado de una cruz que ofrecía salvación. Ante semejante adefesio místico, incomprensible para los nativos, en el transcurrir del tiempo la mejor manera de adoctrinamiento de los nativos era la representación de pasajes bíblicos e historias de santos mediante “Misterios y Milagros”: Relatos de la historia sagrada con rudimentaria parafernalia y puesta en escena con diálogos sencillos y devocionales. “Pasos”: son los fragmentos de la pasión de Cristo con meros gestos y escasos diálogos. “Autos sacramentales”: este es un viejo pariente de las moralidades medievales, drama litúrgico con parafernalia más elaborada con temas bíblicos de carácter doctrinario. También, entre declamaciones, oraciones latinas, epigramas de alumnos de colegios religiosos, se representaban de vez en cuando en las poblaciones más importantes, loas al rey y a los funcionarios del imperio español como reafirmación de condición de vasallaje.

Existen pedazos de una loa representada en Ibagué, hoy capital del departamento del Tolima, Colombia, poema compuesto de cinco páginas con motivo de la apertura de la función miscelánea de la jura del rey Fernando VI el día 8 de septiembre de 1752. El alférez real Fernando Joseph Caicedo financió los festejos. O como la que se registra, en medio de discusiones de historiadores, que la primera obra escenificada en la Nueva Granada en el año de 1580, por la llegada de dos obispos a Bogotá fue: *Los Alarcos*, sobre el tema del Conde Alarcos. Representado los Alarcos de este sainete por “un par de chapetones entrados ya en años”. No se sabe si la obra es de algún autor español o santafereño.

Las autoridades reales a finales del siglo XVIII mediante las reformas borbónicas (derivadas del pensamiento ilustrado), promocionaron la construcción de teatros en La Habana, México (Señala Marina Lamus: *“donde el desarrollo fue mayor que en las otras regiones por la atención que las autoridades le prestaron a esta actividad como disposición de edificios y pago de actores... – En 1553 se autoriza al Hospital Real de Naturales (En México), para presentar funciones públicas que contribuyeran a su sostenimiento”-*), Cartagena de Indias, Lima y Caracas, buscando, mediante buenas prácticas artísticas y lúdicas la difusión de su pensamiento, la ciencia, educar, proponer buenos modales y sana diversión. Llegaron, con el afianzamiento de la colonia, a la Nueva Granada todas las formas dramáticas en boga en España: La loa, el entremés, sainete, auto sacramental, comedia, drama, tragedia y formas parateatrales como las celebraciones de Semana Santa y todas edificantes. Tuvieron aún en las pequeñas poblaciones, así sea mediante alusiones dispersas, su correspondiente y esporádica re-

percusión. “Durante la colonia, tanto el arte como las celebraciones y las diversiones fueron impuestos y estuvieron fuertemente tutelados por las autoridades civiles y eclesiásticas”, señala Lamus, pero dejando estela de una expresión que ha de perdurar hasta nuestros días en muchas regiones apartadas.



*Corral de comedias de Almagro,
tiene el aspecto de los corrales del siglo XVI y XVII en España.*

En la colonia las obras representadas eran de origen español como hemos visto y de manera aficionada y artesanal para ocasiones especiales. Es bueno, sin embargo, mirar en cuanto a la escritura de obras propias. Al respecto encontramos que se citan muy pocos testimonios dramáticos como *La guerra de los pijaos*, de Hernando de Ospina, nacido en Mariquita, texto hoy desaparecido, y que fue reconocido por la tradición y reseñas, y *La conquista de Santa Fe*, con la firma de Fernando de Orbea. Aunque trata sobre tema de la región no se sabe nada del autor. Se cree que no era granadino. En aspectos generales como señala José María Vergara y Vergara sería interesante saber a qué altura estaban los conocimientos dramáticos de aquella época en Nueva Granada en cuanto a la escritura y la representación, cuando en España Lope de Vega estaba creando su teatro inmortal.

Pero hay un texto que ha permanecido, por haber sido escrita por autor nacido en estas tierras de la Nueva Granada, Bogotá 1616, con una primera representación. Es la famosa *Láurea crítica* de Fernando Fernández de Valenzuela, aparecida alrededor del año 1629 y “publicada como primera obra teatral colombiana” en el Instituto Caro y Cuervo en 1959. El texto plantea una fuerte crítica a las exigencias de grados y títulos. Y según muchos críticos es importante solo por el valor histórico. Sin embargo, hay que tener en cuenta las diferentes órdenes religiosas, (franciscanos, dominicos, mercedarios y jesuitas), que fundaron colegios, fueron muy adictas al teatro y que Fernando Fernández de Valenzuela fue educado por los jesuitas. Es célebre el excelente conocimiento humanístico y del teatro impartido por esta compañía religiosa. A pesar de la juventud, el autor deja su constancia histórica, teatral y satírica. Impronta de prematura capacidad intelectual y solemne visión crítica.

De todas formas, son inciertas las anotaciones y vagos los datos sobre textos escritos y obras representadas por estas épocas. No obstante, se testimonia en el *Boletín de historia y antigüedades* por

L. Johnson, la presencia de una compañía dramática. José Juan Arrom hace un pie de página en el estudio de la *Laurea crítica* y señala: “Es fama que en la escuela de gramática fundada en Cali por el obispo Juan del Valle, en la que enseñó hacia 1549 el bachiller Luis Sánchez, los discípulos indios y mestizos fueron tan aventajados que “representaban muchas comedias en latín muy elegante” (y cita a Vicente Quesada en sus apuntes en “*La vida intelectual en la América española durante la época de la colonia*). Es un testimonio interesante de los primeros balbuceos de la teatralidad en la naciente sociedad criolla por buscar su identidad desde la diversión y el entendimiento teatral.



Carlos Miguel Suárez Radillo, (La Habana 1919 – Madrid 2002), escribe acerca de la historia del teatro en Colombia, concretamente, y se refiere a los orígenes así: “Suele afirmarse con frecuencia que, dentro de la producción literaria colombiana, el teatro representa un género escasamente cultivado. Si cierto es que no existió expresión teatral prehispánica porque la cultura chibcha era una cultura naciente y, por ello, no llegó a plasmarse en formas dramáticas, las investigaciones realizadas por Fernando Galvis Salazar demuestran la existencia de más de cuatrocientos autores teatrales a lo largo de los tres siglos transcurridos desde la aparición de la primera obra teatral colombiana. *Laurea Crítica*, de Fernando Fernández de Valenzuela, en el siglo XVII, a finales del cual Fernando de Orbea escribe *La conquista de Santa Fe*, que puede ser considerada como la única obra dramática que produjo España en el Reino de Nueva Granada, pero cuyos errores históricos, geográficos y psicológicos hacen evidente que su autor nunca estuvo allí... Continúa Suarez Radillo:

“El resto de la colonia transcurre sin que la dramaturgia adquiera vigencia alguna, surgiendo el teatro, como actividad generalizada, con la independencia y gracias a la producción de Luis Vargas Tejada (1802-1829) y José Fernández Madrid (1789-1830).

Es un aporte importantísimo el que nos hace este autor cubano Suarez Radillo, radicado en España acerca del teatro en Colombia visto desde la dramaturgia.

Igualmente se debe tener en cuenta que por esta escasa producción teatral de autores colombianos no quiere decir que las representaciones no se realizaran en toda la Nueva Granada. Eran obras, sainetes, dramas, tragedias de autores foráneos, pero se llevaban a cabo siempre que era menester y de manera intuitiva. Los espectáculos se veían al aire libre por no existir espacio para ello. Las representaciones eran gratuitas para diversión del público, ansioso de algo que reventara la monotonía de sus existencias en estos pueblos guiados por curas beodos, abandonados de Dios, vasallos del rey y la ley del más fuerte.

Los promotores de los eventos artísticos, consolidada la colonia, eran gentes de buena voluntad, fa-

milias enteras, o comisiones de vecinos asignadas por el cabildo, o por iniciativa propia aportando los costos de todo lo necesario para la representación con una regia o religiosa puesta en escena. No hubo jura al rey o proclamación del mismo, fiesta patronal religiosa, procesión de Corpus..., recibimiento o paso de algún inquisidor, paseo de estandarte real, nacimiento de los príncipes de la sangre azul de la península ibérica, nombramientos de arzobispos, suceso notable, acuerdos de paz entre España y sus enemigos, en fin...que en medio de las corridas de toros, mojigangas, iluminación general, fuegos artificiales, francachelas, bailes, saraos y otras rumbas nada respetables no hubiera espacio para la mascarada, la representación teatral. En ello participaba toda clase de habitantes, desde esclavos indios y negros hasta las autoridades más encopetadas. De esto no hay registros concretos desafortunadamente. No eran sucesos considerados históricos sino acontecimientos comunes, ordinarios, "cotidianos" de los pueblos para su entretenimiento y diversión. De los escasos eventos de esta categoría que se dejaron registros fue gracias a que los promotores y financieros eran grandes señores de la población, o alférez real, con el objeto de granjearse buenos ojos o beneplácitos y favores del rey, virrey o gobernante de turno. Con escribiente al lado llevaban los términos, consideraciones, descripciones y valores invertidos en la celebración para hacerlos llegar a la corona. Y algunos, escasísimos, hasta nosotros. Debemos recordar que en estos tiempos de fin de la colonia las ciudades eran villas por su tamaño y habitantes y el resto de la población eminentemente rural.

Por lo años de 1789 cuando la colonia ya sentía pasos de animal grande aparecían escritos teatrales que proclamaban en favor del indio y del negro esclavo. Es así como Fray Felipe de Jesús escribió un texto inscrito en la bibliografía colombiana: *Poema cómico. Dividido en dos partes y cinco actos, soñado en las costas del Darién* y al respecto termina Marina Lamus:

"El texto también defiende la misión evangélica y a los indígenas chocoes y darsenitas, al tiempo que desnuda su problemática y revela los abusos de corregidores y otros funcionarios".

TEATRO DE LA INDEPENDENCIA:

En el período de la independencia se encuentran múltiples relaciones entre la actividad teatral y la lucha política por la independencia. El teatro establecido como elemento importante en la formación colonial, sirvió como modo de concientización independentista con ideas emancipadores y fue perseguido, pues empezaron a aparecer tendencias políticas, (que en la Gran Colombia se convirtieron en partidos políticos que luego destrozaron la nación en la guerra de los mil días), más allá del significado del adoctrinamiento y enseñar buenos modales a los asistentes a las representaciones. A la construcción del coliseo Ramírez en Santa Fe con fines teatrales se opuso fieramente el arzobispo Baltazar Martínez, celoso de la moral y las buenas costumbres, temeroso de que ya el teatro con local propio fuera a afectarlas. También en épocas de Bolívar allí se pensaron varios intentos de asesinato inclusive el del libertador, según lo dice Oswaldo Díaz Díaz en su seminario *Relaciones entre política y teatro*.

Los nuevos literatos criollos, según la corte de España habitantes ya no de las colonias sino habitantes de las *provincias de ultramar*, los pensadores de la Nueva Granda vieron que Lope de Vega y Calderón de la Barca comulgaban con el sistema colonial, por lo tanto, iniciaron la observación de un nuevo contenido en las obras teatrales que apoyaran la nueva visión del mundo y nada más refrescante que la revolución francesa con su gama de pensadores y creadores románticos. Aparecen entonces piezas representadas tan esporádicas y efímeras como el tiempo que les correspondió.

Algunas se perdieron y las que se logran conservar nos reflejan la negación del americano (criollo) a continuar en el opresivo sistema colonial español, la mirada del indio despojado y vilipendiado, la apología al heroísmo, a la victoria y a la libertad. Puente hacia el romanticismo y a la palabra clave: emancipación.

Con la llegada de los movimientos emancipadores del siglo XIX, mascaradas y loas murieron debido a sus implicaciones políticas aunque las loas se prolongaron un poco más para exaltar la valentía de los patriotas de la gesta libertadora, escribe Marina Lamus. Lo religioso prevalece. Hoy en día tenemos Semana Santa en vivo en muchas regiones del país. La importancia del teatro en la Independencia se recuerda en la mañana del 19 de agosto de 1794 cuando se alborota el ambiente generando persecución, juicios y destierros. Un pasquín apareció en Santa Fe de Bogotá anunciando una función teatral. El texto del anuncio extrañamente era:

“El apuntador de la compañía de cómicos de esta ciudad representa hoy la gran comedia. *El Eco*; con el correspondiente sainete por octava vez: *La Arracacha*; y la respectiva tonadilla por novena ocasión: *El engaña bobos*; se avisará si hay o no”.

Ante semejante pasquín misterioso el alboroto político fue espantoso como lo señala la historia porque agua corría bajo el puente de los movimientos libertarios y el teatro era ese puente.

“Lo que nos significa que las fiestas mantenían las estructuras espectaculares de la colonia pero con diferente significado: la palabra **emancipación** tiñó la celebración”,

Señala Marina Lamus en su Teatro en Colombia: 1831- 1886.

Aunque el teatro con la Independencia solo cambia en su aspecto ideológico, sus formas continúan como legado de la península: educar y “civilizar”. Al respecto apunta Marina:

“La politización del teatro nacional en algunos períodos es solo una variante de los ideales de la ilustración, de inculcar en el pueblo valores morales y políticos de las clases dirigentes”.

Después de la independencia los nuevos gobiernos intentan organizar lo teatral y su función en la sociedad como forma educativa, moralidades, buenas costumbres y diversión. Después de acontecimientos tan sangrientos y tristes como los de la guerra de la independencia era necesario sonreír.



“Nuestros indígenas son bautizados y catequizados aún por estas épocas de la independencia”



Norge Céspedes

Columnista invitado

El Banco de la Dramaturgia Cubana en la ciudad de Matanzas



La Casa de la Memoria Escénica, Miembro de la Red Latinoamericana de Archivos de la Escena, y fundada hace 25 años, es como dice el crítico Omar Valiño, "un espacio que, en la ciudad de Matanzas, resguarda la escena cubana, con la pasión y la entrega de quienes custodian el patrimonio como un sacerdocio".

La creación el 25 de junio de 2019 del Banco de la Dramaturgia Cubana, de manera conjunta con el Ollantay Center for the Arts, dirigido por el dramaturgo Pedro Monge Ranfuls, un asiduo colaborador de la institución cubana, es una iniciativa que pretende resguardar y defender la dramaturgia cubana de todos los tiempos, escritas en Cuba y en la diáspora; una vía hermosa y práctica de consolidar estrategias que han formado parte de su historia, desde su fundación un 29 de abril de 1994.

Aunque conserva materiales del circo, la danza y el teatro desde el siglo XIX hasta la actualidad, la dramaturgia tiene un lugar especial en su acervo, porque está es un espacio investigativo y de creación, concebida por el dramaturgo, narrador e investigador cubano Ulises Rodríguez Febles, que entre otros premios recibidos se encuentran el Virgilio Piñera y el Royal Court Theater 2004.

Desde el 2003, en coauspicio con otras instituciones, desde la Casa de la Memoria Escénica se coordinó la Jornada de la Dramaturgia Cubana, que reunía en la ciudad autores de diferentes generaciones, espacios de presentación de libros, lecturas de inéditos y puestas en escena. Quizás esta es la génesis de lo que vendría después, afirma Rodríguez Febles.

En el 2016, los archivos salieron afuera de la institución, cuando se inauguró el Museo de Esculturas en Madera de la Dramaturgia Cubana, inspirada en obras de autores de diferentes generaciones como Virgilio Piñera, José Jacinto Milanés, Abelardo Estorino, José Milián, Amado del Pino...

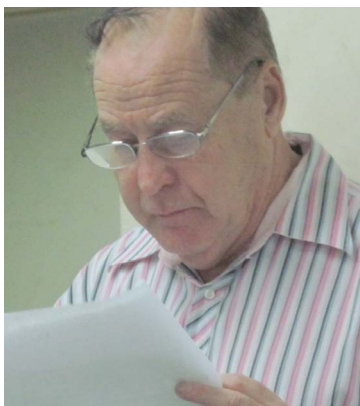
En el café - galería La Vitrina, que rinde homenaje al dramaturgo Albio Paz, que donó innumerables documentos a la institución, se realizan funciones teatrales y las ofertas gastronómicas se refieren a obras de autores de diferentes generaciones y épocas, por lo que puedes encontrarte una bebida que se llama Nadie se va del todo, como una pieza de Pedro Monge, un café lleva el nombre de Ruandi, por otro texto de Gerardo Fullea León.

Son muchos los autores de diferentes latitudes, que han visitado la Casa de la Memoria Escénica.

Varios eventos y espacios sistemáticos se realizan cada año, como vía eficaz de promocionar la dramaturgia cubana, entre las que se encuentra la colaboración con el Consejo Superior de Investigaciones de Madrid, en la investigación Análisis de la Dramaturgia Actual en Español, dirigida por el teórico español José Luis García Barrientos; los talleres sobre temas tabú en la dramaturgia para niños, organizada por la ASSITEJ Internacional; el Traspaso escénico: Dramaturgia Puentes, con la Universidad de las Artes, las Jornadas del Premio de Dramaturgia José Jacinto Milanés, entre otros.

En su biblioteca La selva oscura y en archivos se encuentran varias de las colecciones más importantes de la dramaturgia cubana de las editoriales Letras Cubanas, Tablas Alarcos, Unión, Matanzas, Gente Nueva y Vigía; así como inéditos de autores de varias generaciones.

Sobre la idea del Banco de la Dramaturgia Cubana conversamos con Pedro Monge Rafuls, uno de sus artífices, quien ha sido un colaborador asiduo con La Casa de la Memoria Escénica, donde ha impartido conferencias y realizado importantes donaciones. "Un colega, al que nos une una misma pasión, escribir para la escena y defender el legado dramático cubano", según opina Ulises Rodríguez Febles.



Pedro Monge Rafuls



¿Qué importancia le concede a la creación el 25 de junio del 2019 al Banco de la Dramaturgia Cubana, una colaboración entre Ollantay Center for the Arts y la Casa de la Memoria Escénica?

La máxima importancia. La creación del Banco de la dramaturgia cubana, es un hecho sin precedentes. No sólo en Cuba sino en muchos otros países. También, y es muy importante, es un hecho único de colaboración entre dos agrupaciones cubanas (una en New York y otra en Matanzas), lejanas en el espacio, pero con el mismo propósito de crear un espacio artístico sin barreras: un banco donde se reúna la mayor cantidad de material teatral cubano; artículos sobre los autores y sus obras, y todo lo relacionado con la rica dramaturgia de nuestro país. Aunque pueda mirarse como poca —o ninguna— humildad, no puede desconocerse la visión determinante de los directores (Ulises Rodríguez Febles y Pedro Monge Rafuls) al frente de dichas organizaciones, poniendo en efecto de que "en la

unión está la fuerza". En este caso, la unión se encuentra al servicio de la dramaturgia total de un país que posee autores, y por lo tanto obras, de primera calidad universal.

¿Cuál es el objetivo del Banco y cuáles sus estrategias futuras, al menos las soñadas?

Agrupar en un solo lugar y ofrecer facilidades para comenzar a evaluar una rica, pero poco conocida, y menos divulgada dramaturgia. El *Banco* debe contribuir a encontrar y exponer la variada creación teatral cubana, establecida a través de más de quinientos años. Así, reunidas las obras, el objetivo se convierte en proporcionar información a estudiosos de la literatura en general y a los teatrólogos en particular, para que la investiguen y divulgan. También es un acervo disponible para productores, directores, actores y amantes de la lectura del género teatral, el más rico de la literatura, pues además del texto ofrece la parte artística del montaje. O sea: la vivencia de la trama por los actores que interpretan a los personajes. En resumen: la intención es crear el *corpus* de un teatro, repito, rico y variado, pero muy desconocido.

¿Conoces otra experiencia igual en otra parte del mundo?

Es una pregunta que puede tener muchas respuestas. Como apunta la escuela filosófica de la relatividad: "... Todo es según el cristal con que se mire". Existen muchos archivos y departamentos de bibliotecas donde se agrupa teatro. Por ejemplo, en New York, en el Lincoln Center, una enorme plaza dedicada a las artes "performáticas", con inmensos edificios para presentar música, ballet, teatro, etc... Allí se encuentra una enorme biblioteca de las artes interpretativas. En Puerto Rico poseen un archivo teatral, dirigido por el dramaturgo Roberto Ramos Perea; en la Argentina también existe una biblioteca de obras teatrales. Sin embargo, creo que no existe un *Banco de Dramaturgia* como el que Ollantay Center for the Arts y la Casa de la Memoria Escénica han creado, y con las características particulares que van a tratar de llevar adelante, para establecer un lugar donde, sin muchos problemas, se pueda encontrar todo lo relacionado con el teatro nacional. Donde un estudioso pueda sumergirse en la materia que procura; o pueda descubrir un estilo, como, por ejemplo: Virgilio Piñera fue el creador del teatro del absurdo con *Falsa alarma*, antes que Eugène Ionesco escribiera *La soprano calva*. Un lugar donde ese, u otros, teatrólogos puedan hacer un estudio sobre como Gertrudis Gómez de Avellaneda fue precursora del surrealismo con *La hija de las flores*, y del existencialismo (*Baltasar*) antes que Camus escribiera *Calígula*, como lo postuló Ruiz Ramón. Y se analice lo que dijo María Prado Mas en su tesis, de que la Avellaneda se adelantó a su tiempo, y fue un precedente del humor de Gómez de la Serna, de Jardiel, y de Mihura.

Un Banco donde un director pueda ir a buscar obras nacionales para crear un *corpus* escénico con teatro de primera calidad.

¿Qué puntos de contacto o de diferencias tendría con esta experiencia?

El *Banco* es una creación nueva, todavía dando sus primeros pasos teatrales. Hay mucho que hacer. Ojalá logre el apoyo de todos los teatristas nacionales; estén donde estén, piensen como piensen. Es un trabajo para "recuperar" el teatro nacional, para hacerlo conocer. Mis puntos de contacto son positivos y están a la disposición de Ulises Rodríguez Feblez, director del *Banco*. Estoy tan convencido de su visión creadora y positiva que no veo que pueda existir una diferencia. Y si la hubiese: nada que no pueda hablarse y resolverse para el beneficio de tan magna creación, y labor por venir, como es el *Banco*.

¿Qué relación tiene este proyecto con otros nacidos en Ollantay Center for the Arts?

Fundé a Ollantay Center for the Arts en New York, en 1977, con el propósito de salvar la memoria de las artes "latinoamericanas", como las llamo. Esto se ha hecho a través de presentaciones, o de conferencias sobre la literatura que luego se publican, en la Editorial Ollantay para crear material visible y eterno. A través de la editorial, además de la publicación de las conferencias con el propósito de crear un *corpus*

y una memoria de los distintos géneros de la literatura “latinoyorkina”, incluyendo la dramaturgia, se han publicado antologías de teatro. En resumen, el interés por hacer conocer el *corpus* del trabajo de los latinos que viven en la Gran Urbe, ha sido el interés cardinal de Ollantay. Podría decir que la relación con el *Banco* está en la necesidad que nos conozcamos y saber de primera mano lo que hacemos, para investigar, y difundir las artes, particularmente el teatro en el caso del *Banco*. A modo personal, creo que puedo relacionar, vagamente, el *Banco* con *Teatro cubano para los escenarios. Compendio de setenta y una obras de todos los tiempos*, un trabajo selectivo de la dramaturgia cubana, que me llevó diez años realizar, y en cuyo volumen resultante incluyo obras escritas por cubanos que considero esencial para la dramaturgia, más allá del espacio isleño y del tiempo.

¿Qué importancia le concede a la dramaturgia cubana en el ámbito latinoamericano y fuera de él?

He leído mucha dramaturgia cubana. Algo que comencé como adulto, viviendo fuera de Cuba, y después de haber leído y visto, mucho teatro en varios países latinoamericano, y en España; pero, sobre todo, en los Estados Unidos, donde se monta el teatro con mucho cuidado artístico. Me refiero a que en New York (donde el destino me trajo a vivir) se hace un teatro de primera calidad, más allá del gran espectáculo de Broadway. Con razón es que catalogan a la ciudad como “la capital del teatro”, incluso sobre el teatro que se hace en Londres. Ese mundo teatral en que crecí, lejos de la isla, me permite ir más allá de una mirada nacional. Lejos de un apegamiento regional. En mi opinión, lo que es enriquecedor.

Con esa mirada puedo afirmar que, lamentablemente, en América Latina, salvo alguna obra o algún autor que va a un festival, o alguna actividad representando a Cuba, no se conoce la dramaturgia cubana como un conjunto. Se conoce *La noche de los asesinos* de José Triana, y *Las monjas* de Eduardo Manet, y yo diría: “para de contar”, aunque, muy esporádicamente, se hayan puesto alguna que otra obra de algún que otro dramaturgo. No obstante, en algunas universidades, muchas veces de forma paternalista, se estudie a determinado autor. Es triste decirlo, pero Virgilio Piñera es un desconocido en la Argentina, donde vivió por años, a pesar de que en Cuba es considerado, por muchos, como el creador del teatro moderno. Sin embargo, ese desconocimiento no debe sorprendernos, pues en ningún país latinoamericano conocen la dramaturgia del país vecino. Muchas veces ni la propia, que, como en Cuba, está menoscabada por lo que se hace en Europa o en los Estados Unidos. Por otro lado, en Europa y en los Estados Unidos no se conoce, menos se aprecia, la dramaturgia cubana.

No podemos culpar a nadie por ese desconocimiento, pues nosotros mismos no conocemos ni valoramos a nuestros autores y sus creaciones. Esperemos que el *Banco de la dramaturgia cubana* logre crear un sentimiento de orgullo por el rico y variado teatro cubano, que logre superar ese “problema”.

Entrevista realizada al dramaturgo cubano - estadounidense Pedro R. Monge Rafuls en

West New York, 22 de Agosto del 2019.





Carolina Ceballos

ADIOS A MI CONVIVIENTE Cuando se va la familia del alma, la que uno elige...

Leía una entrevista, – Conversación entre Ramiro y Cristóbal Peláez (Matacandelas) –. Parfraseo:

Ramiro: Estoy buscando con quien vivir.

Cristóbal: ¿Quién va a querer vivir con vos?

Mirada fulminante del Ramiro, dice el texto.

Yo quise vivir con él y él también conmigo, supongo. Para los que me han preguntado que cómo hacía para vivir con Ramiro les respondo: Nunca fue un caso de tolerancia, uno tolera lo que no soporta, y, además, él vivía también conmigo, (¿será que alguien le preguntó lo mismo?). Al principio pensé que era porque no teníamos más opción, probablemente ambos, que iba a ser transitorio. Pero en realidad, ambos necesitábamos un lugar donde pudiéramos estar tranquilos, de ser como somos y de alguna forma, juntos éramos ese lugar, solo faltaba compartir el arriendo.

El apartamento, en principio vacío (obvio) y aparentemente espacioso, empezó a llenarse de cosas. Libros y más libros, películas, cuadernillos, suvenires de todo tipo; paquetes, paqueticos, cajas, cajitas; bolsas, bolsitas.

Yo: Ramiro recordá que yo también vivo acá.

Mirada fulminante.

Generosamente me abrió un rincón pa´mi computador (gracias).

Ramiro te dejé un regalo – una estantería sin abrir (ni armar, de las baratas de Homecenter) - en la sala.

Puteada fulminante por WhatsApp.

Después de 4 años todavía hay cosas sin desempacar. Yo no sabía si llegó con ganas de irse o si tenía miedo de quedarse.

Hoy extrañé, como nunca me imaginé, el concierto de gargajeos con los que me despertaba cada mañana, parecía que se le estuviera desgarrando el alma, y probablemente... Hoy me fui en pelota para la cocina y le esculqué los licores y los vinos que tenía en la cava que él creyó siempre solo suya. Ya me metí en sus cosas, sin pudor, sin pena, sin tacto. Sin pedirle permiso. Removí trajes, sombreros, camisas, camisillas, los zapatos de colores y los accesorios perfectos para que te vieras bonito, elegante, como siempre.

Él era como un papá para mí y yo como una mamá para él... Ni modo...

Estamos juntos desde hace 17 años cuando Ramiro me pegó el primer grito, allá en la Exfanfarria, su casa. Cuando Félix Londoño (actual director del Trueque que por cosas de la vida terminó

teniendo sede en esa misma casa, que ahora se va a perder por el afán modernizante de Medellín, más parqueaderos y menos cultura). Me dijo que estaba buscando actriz para *Las tardes de Manuela*, una obra de Freidel que en ese momento yo no conocía. Ese fue nuestro grito de amor. Ese día nos elegimos con el amor incondicional del que entiende que el otro también es tormenta.

Mi conviviente, así nos decíamos. Desde que comenzamos a vivir juntos empezamos a hablar menos, a veces nos citábamos en el Guanábano para poder vernos. Pero nos unía una gran solidaridad, y esto probablemente fue lo más grande que aprendí de él, porque lo era en exceso. Él se entregaba sin preguntar y a veces a pesar suyo.

Aunque no lo crean era fácil vivir con él. No teníamos nada que ocultarnos, ni nos íbamos a juzgar, nunca. Siempre fuimos prudentes, entendíamos la intimidad. Era tranquilizante saber que no tenemos que estar siempre juntos para saber siempre cuando estar. Así, sin lugar a dudas.

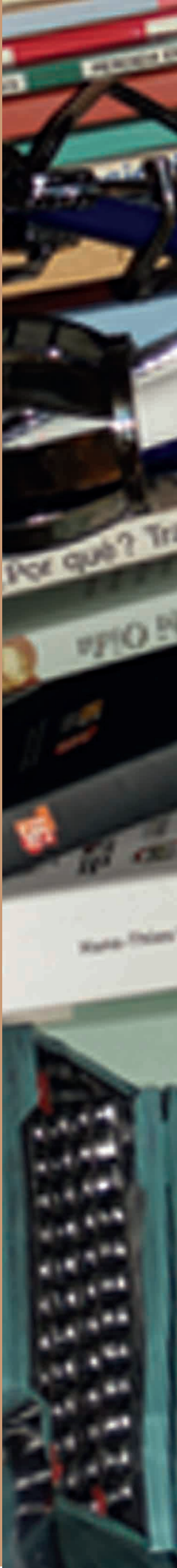
Alguna vez, en un momento muy doloroso él me dijo: "los amigos no están donde quieren sino donde se les necesita" y él siempre estaba – en todas partes – pero especialmente donde se necesitaba. Así era. Ubicuo, grandilocuente, extravagante. Sobre actuado en la vida y en el teatro, bulloso, expansivo y atrabílico. Un saco de dinamita a punto de estallar. Pero, aunque no pareciera, sabía cuándo callar, sabía cuándo escuchar y sabía simplemente cuando estar.

¡Gracias! Por haberme permitido ser parte de tu locura.

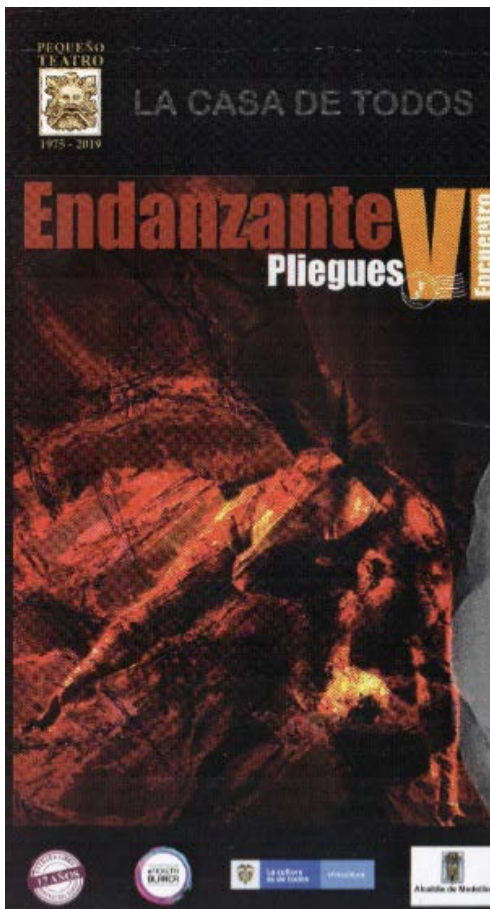
Posdata: Ya abrí el Whisky que tenías escondido. ¡Salud!



Fotos: Carolina Ceballos



Botica Teatral



DANZA

PERRA DE NADIE

Interpretada por Marta Carrasco – España -
Pequeño Teatro, septiembre 28 de 2019.



Fotografías: Cortesía, Internet, David Ruano,

La clausura del **Encuentro Endanzante VI, Pliegues, 2019**, tenía mucha expectativa por la calidad de la intérprete: Marta Carrasco y su fama que la precede. Mujer fronteriza entre los pliegues de la danza y el teatro que ha dejado y deja su estampa por donde pasa. Impronta indeleble en el alma del espectador. Sus estremecedores gestos interpretativos de rostro y cuerpo

surten algo profundo del alma de la mujer, son emisiones de mujer fraguada en la vida, la noción de la existencia, de la condición humana y del arte, forjada en las tablas, la música, la danza y la actuación. Traen pensamiento y generan ondas en nuestro interior como el efecto mariposa.

La creación *Perra de nadie* de esta mujer genera y convulsiona el pensamiento. El espectáculo es brutal en su concepción, su representación y significado, según la mochila intelectual de cada espectador. A nadie deja sin provocación espiritual, física, el suspiro en el pecho, ni la lágrima en el ojo.

La expectativa por la función crece cuando avisan que por motivos técnicos se demora una hora más. Por "motivos técnicos", es una frase de buena disculpa en un país tan atrasado en asuntos y comportamientos humanos de técnicos, en espectáculos de calidad. Se esperó con disgusto por querer ver rápido el espectáculo más que por la demora "por motivos técnicos". La organización de Endanzante y el teatro tendrán que conversar al respecto. Tal problema genera malestar en el artista y en los espectadores. Son asuntos que, seguramente, deterioran lo que se tenía programado tanto para el escenario como para la butaca.

En cuanto a lo visto, como principio, de los sonidos guturales del personaje atado, sonriente y diferente, nos convocan de inmediato al desconcierto del entendimiento por el efecto sorpresa. Pero cuando la mujer "extraña" comienza a despojarse de sus ataduras e inicia un vuelo de libertad dentro de la amargura y el éxtasis, nos desborda el acercamiento a la intimidad de sus opresivos cambios de piel o impostura de ocultamientos, más filosóficos que físicos, la desobediencia y su lucha contra la ley, contra la opresión de las gramáticas impuestas. ¡Qué personaje! Genial puesta en escena con los sonidos y la música como interlocutores alternos ¡Qué fondo el de esta caja de Pandora! El pensamiento personal, el del espectador, se vuelve un amasijo de estremecimientos, vibraciones y despojos de cosas sabidas, pero no entendidas y tal vez, nunca pensadas. Nunca dadas por posibles aún en la desnudez física y espiritual. La escenografía y los vestuarios integran la concepción del juego haciendo de este uno solo: Personaje y entorno incluyendo el público como participante y parte de la puesta en escena.



Escribo para quienes vieron el espectáculo, por supuesto. Son los únicos que entienden lo escrito aquí y ahora. Pero es válido dudarlo también. Así como la representación no se puede explicar, ni contar, hay que vivirlo y tratar de explicárselo, primero a uno mismo, y luego si hay posibilidad expresiva a otros. Toco fondo de frases comunes con: No es necesario entender, basta con sentir. Fantástica la labor artística de Marta Carrasco.

Un festival, un libro de poemas, un libro de cuentos se salva por un solo espectáculo o un solo poema, o un solo cuento. Ahora, me quedo con *Perra de Nadie*, sin demeritar para nada y por lo demás (Bogotá, Cartagena, Medellín, Argentina, Costa Rica, Brasil), ni el esfuerzo de Juan Pablo Ricaurte y su organizado equipo.

Y, para finalizar, es bastante agobiante no tener crítica de danza. Pero es cierto, si no tenemos crítica teatral ni musical en todos los sentidos, qué vamos a tener de danza y otras actividades escénicas. Es un enorme vacío que se debe llenar porque es una manera, aparte de ser puente entre el artista y el espectador, que afloran las ideas que jalonan las comunidades o individualidades artísticas y se genera pensamiento en la sociedad. Ya bastante hacen los artistas. No solo necesitan que los veamos. Necesitan que les opinemos sobre sus creaciones.

En Colombia existen espectáculos de esta naturaleza seguramente, sobre todo en Bogotá, pero para Medellín es de muy saludable presencia esta clase de obras, de encuentros, de festivales. Nuestros bailarines y nuestras bailarinas hacen bien en fortalecer estos encuentros como Endanzante.

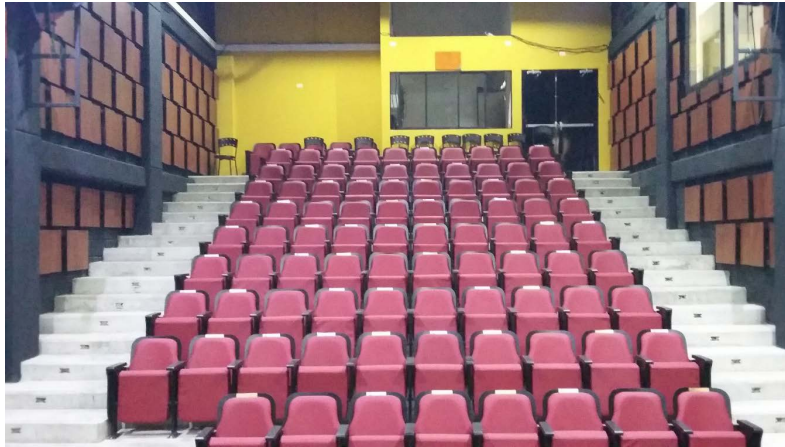


Marta Carrasco – Foto cortesía Endanzante

LA VIDA SECRETA DEL MONÓLOGO

Por: Henry Díaz Vargas

(Texto leído en el espacio académico del IV Festival de teatro de Monólogos **Monologuemos** Teatro Popular de Medellín 2019 TPM)



El siguiente material es recopilación de unos apuntes, reflexiones y recuerdos de lecturas sobre el monólogo que he mantenido por ahí, como herramientas para la escritura de mis textos. Como un insumo más. A veces funciona y la mayoría de las veces no. Trata uno de buscar el pensamiento generador de una obra. Busca el móvil trascendente que ha obedecido la inspiración del artista. Sin embargo, los apuntes se instalan, permanecen como fantasmas, espectros ambulantes, o como colonias en el pensamiento, que aparecen por intuición y apoyan sin darnos cuenta en el momento de la construcción de algo. Ahora he tratado de armar algo legible, dramático, incluyendo una puesta en escena, comprensible y digerible para compartir. No es producto de una investigación exhaustiva, mis respetos por los verdaderos investigadores de la literatura dramática y sus diversas formas de la construcción discursiva. Es tratar de organizar racionalmente hasta el límite de las propias posibilidades estos apuntes. Toda indagación contiene su entusiasmo. Al fin y al cabo, estos asuntos son casi de uso privado en la propia caja de pertrechos para la escritura dramática. Y de pronto importan en los momentos cruciales de la escritura, algunas veces ni se tienen en cuenta y en muchas se traicionan, pero siempre nos acompañan. Algo parecido dice don Lope de Vega en su tratado.

Expongo, entonces, del monólogo con precaución por la confusión de tanta literatura que lo contiene y emplea y, en últimas, porque creo que hoy el monólogo corresponde a la borrasca interna y al ensimismamiento del autor dramático en su momento más crítico. Crítico como es también el de afrontar un soliloquio con la poética y profundidad que merece, y que no va más allá de la vida vivida o por vivir y la inminencia de la muerte y sus eternos conflictos, el amor, la muerte, la prohibición y la desobediencia. Es decir, colindando con los demás estados de la escritura: la épica y la lírica. Este ir y venir, usándose recíprocamente, es cuestión de límites que se contienen, territorios que se pertenecen pero que algunos han delimitado: Esto es poesía para mí, esto es narrativa para vos, esto es filosofía, bueno, esto es malo, esto es cuento, me gusta, esto no me gusta, esto es de allá y esto de acá.... Las fronteras en vez de ser amigables y solidarias las vuelven cierres para impedir cualquier acercamiento o en su defecto una operación contaminante. En cambio, y de eso estoy seguro, son límites como de playa y mar. Marea alta y marea baja. Arena y agua de mar... Agua de mar y arena que buscan y son una, que traen y llevan. Algunos teóricos que han asumido el rescate del

emparejamiento llaman estas zonas como áreas o estéticas fronterizas, otros, zonas de colindancia entre géneros narrativos, terceros los llaman territorios liminales, o integralidad narrativa, pero, para mi barullo creativo y salvavidas teórico, lo designo como una **cuestión de límites**, como se llamó a propósito del mismo tema, el libro editado por Revista de Occidente en 1963, escrito por el profesor Benítez Claros, en Madrid, España. Esta actividad fronteriza, liminal, actividad limítrofe, no le niega al pensamiento la existencia, tal vez secreta, de un sistema interno para la creación del monólogo.

Por el momento es decisión reordenar la diversidad de conceptos académicos, tesis de grado, análisis literarios, que esparcidos aparecen sobre el tema del monólogo, pero que escasos teatristas lo hacen. No es difícil identificar el monólogo al verlo o leerlo, pero no es fácil definirlo por las tantas perspectivas de diversas corrientes heredadas, como escribió Sanchís Sinisterra.

El monólogo tiene su vida secreta. Aunque se desconoce su origen, se especula sobre su aparición, desde el momento mismo del origen del pensamiento del hombre sobre sí mismo y el mundo que le rodea. Tal vez sea por aquello de que el semblante esquivo de los sentimientos, la vida oculta de las palabras y los gestos invisibles de los acontecimientos personales, son cubiertos por un sistema tan profundo... El de la visión dramática, propia, del universo del autor. Su pensamiento dramático.

Desde el momento mismo en que el pensamiento surge se presenta en el interior como una llama al viento, como un poema y solo en la búsqueda de su expresión encuentra la forma, casi siempre lingüística, oral y por escrito, en nuestro caso. También por presencia y definición cada monólogo tiene su propia estructura para poder articularse con el medio en que se expone, o si es una obra completa tiene mayor número de raíces humanas que proveen sabiduría a los personajes... *"La realidad real no solo es algo tangible, sino que permanentemente se nos escapa, pero que la poética trasluce, es lo que provee profundidad a la obra"*, dice Eusebio Calonge... Volver, reducir a un momento efímero de representación, el desbarajuste que es la vida real en permanente construcción, convertir ese caos en una sinfonía hablada por la virtud de las palabras, de los secretos de las cosas y las intimidades de los sucesos del ser humano, es ya un acontecimiento. Quizás del alma del autor.

Quien se pregunte sobre lo que es un monólogo, encontrará lo canónico: es un parlamento que dice un actor solo, es un texto que dice algún personaje expresando sus reflexiones, sentimientos, dudas, temores, deseos, en fin... A un personaje que no está o no se ve, o simplemente habla solo, pero con la condición de que lo vean y escuchen los espectadores. Como dice Dubatti: Convivio, más Poesía corporal, más expectación. Y en función de ello se prepara en pensamiento, palabra y obra el actor, para representar su acto en el escenario al público asistente.

Cuando se mira en la vida y en la literatura dramática moderna que el diálogo es un encuentro de monólogos, (por supuesto estirando la cuerda conceptual al máximo), nos aborda la idea de mirar con el raballo del ojo los orígenes de la escritura después de milenios de oralidad en épocas griegas.

Aparte de las anotaciones mercantiles y administrativas, la retórica y la épica, aparece la lírica, verso y primera persona. Como si lo dramático existiera en las raíces de toda creación literaria. Comunica intimidades, vivencias, estados anímicos, subjetividades, deseos, pensamientos, poesía escrita, que se da como un diálogo con alguien, pero es un soliloquio en principio, que habiendo entrado en escena se convirtió en coloquio entre los agonistas y el Coro... Enorme franqueza artística al llegar al teatro en los coros de las tragedias de los primeros trágicos griegos

Aún el canto ritual, acompañado de la acción sacrificante, era y es un pensamiento dirigido a los dioses con esperanza de obtener respuestas y la incertidumbre de la espera, por siempre inútil... Desde el principio entonces, el monólogo es un acontecimiento. Y como tal genera sus propios códigos, su propio paradigma... Es una construcción discursiva que muta permanentemente de acuerdo a la época, al desarrollo histórico de la humanidad y la necesidad de la pieza en que está como parte de un andamiaje estructural de la que forma parte.

También para épocas sombrías del medioevo e inicios del renacimiento, nos recuerda el profesor Benítez Claros, autor de *Cuestión de límites*, citado por don Guillermo Díaz-Plaja en su libro *Soliloquio y Coloquio, notas sobre lírica y teatro*, en 1968, lo siguiente:

El juglar centra su profesión precisamente en el más complicado arte del diálogo: Habla consigo mismo, con los oyentes; hace de coro y suple las voces de sus héroes. La lírica personifica el amor, a la amada, al sueño, a las ciudades, al sueño, a los ríos, a la muerte, a cuantos seres reales o irreales, se puedan interpelar. Y se persiguen con ahínco las fórmulas más familiares de la conversación. ¡Cuánto verso exclamativo, cuánta y cuanta poesía interrogativa en la Edad Media! ... La soledad no existe apenas para el cantor de la edad del medioevo. Su "yo" poético carece del suficiente arranque para situarse en primera persona y expresar su congoja aislada. Como acaso la poesía vaya marcando desde sus comienzos una progresiva acentuación del espíritu del poeta, una paulatina primacía de su personalidad sobre los elementos marginales, en esta hora inicial –y no olvidemos que el tiempo es un mero accidente para estos procesos-. El hombre tiene que acudir a la cita de la poesía con todo su bagaje cotidiano: conversaciones, amistades, público. ¡Qué lejos está de ser él mismo poesía, de ser el centro de la creación porque entonces va a ser, al principio del renacimiento, cuando se produce la invasión de los pronombres personales en la poesía, cuando cada creatura trae consigo todo un mundo poético...! Bien lo recordamos en el teatro litúrgico del medioevo y visitando a estudiosos que señalan que "Toda la poesía medieval es construida sobre la base de los diálogos"

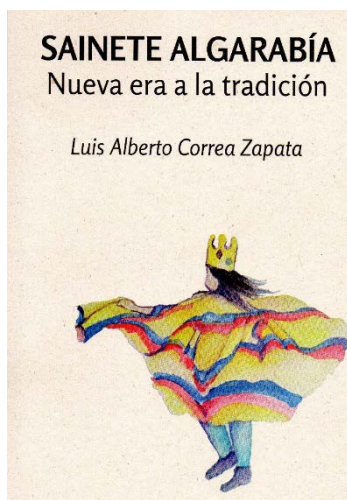
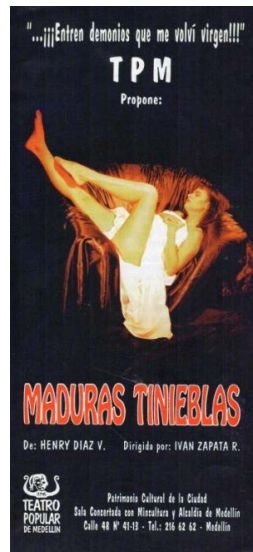
En teatro, hoy, el monólogo es manifestación de una construcción ficcional más allá de la acción dramática, la inquietud humana por descubrir su origen, su destino, su condición. Es la incertidumbre atravesando las propiedades del suspenso de la acción o información al espectador, o de su independencia como un todo. La autonomía del monólogo, como pieza formal, empieza a aparecer en el siglo XIX con autosuficiencia en su construcción con el nuevo pensamiento por y en el hombre mismo.

Es una obra en sí con sus propiedades legítimas. Es la capacidad de domeñar el caos del mundo y junto con nuevas formas y conceptos que van apareciendo en la construcción humana de su universo, dejarle entrar al ámbito escénico como una opción íntima, es mucho lo ganado por el monólogo. Un monólogo es una pieza que devela algo confidencial, pero que deja entrever más honduras secretas, mensajes particulares que anidan en lo que no se dice, que permanecen tácitos entre líneas, como si el personaje nos avisara de pensamientos, sentimientos o deseos confinados, exiliados sin saberse de qué ni porqué. El monólogo debe ser un acontecimiento que sumerja al espectador en la anhelada participación dinámica que debe tener la representación teatral, cuando cada personaje trae consigo todo su universo para compartir con el público, y la mayoría de las veces, como hemos visto, en forma de secreto.

Salvando el monólogo del ámbito de lo literario o de la diversión donde a veces se le instala... Y con mayor razón últimamente con la idea de contar cosas que hagan reír... Pienso del monólogo lo mismo que Porfirio Barba Jacob de su poesía: "*Un alma solitaria, el grito desolado de esa alma en precarias situaciones, en sus precarios fulgores, ante la inanidad de todo y la muerte como límite*". También hemos expresado con fundamento en la realidad real, en la barahúnda y confusión de la vida, que un diálogo es un acto desconsolado, que un diálogo son dos pensamientos y deseos, dos monólogos que se cruzan porque entre quien habla y quien escucha hay un precipicio, un desconcierto sin espacio ni tiempo y demasiada aflicción...

Los estudiosos han encontrado que, entre la filosofía (el razonamiento) y la poesía (la intuición), entre esa voluntad de visión y conocimiento, existen dificultades que se ocasionan recíprocamente. La dificultad de tener sentido. Son problemas de la creación de significado y la poética de la razón. Pero es posible pensar, aunque parezca espontáneo, que el monólogo establece un puente entre lo uno y lo otro. Nos da facilidades y cercanías a la poesía y al pensamiento, así como en los inicios de la cultura occidental, por necesidad expresiva del hombre, la dramática medió entre la épica y la lírica. Origen

del pensamiento dramático. Concibo por pensamiento dramático la perspectiva del mundo que el dramaturgo revela en su obra, la interpretación poética de la vida y lo que para él son los grandes motivos, referidos y artísticamente expresados, mediante un sistema de intuiciones creativas para la escritura teatral. Los monólogos, pues, hacen mucho más creíble la teatralidad del relato dramático. Le dan configuración al acontecimiento que se representa en el universo dramático, ficcional, por cierto.



SAINETE ALGARABÍA

Nueva era a la tradición

Prólogo del libro

Por Henry Díaz Vargas

Le llamo “La virtud del sainete” por su capacidad de existencia desde su origen de fragmento y delicado, según su significado en español. Elementos propios para desaparecer en cualquier momento de la historia por el apabullante desempeño de “nuevos géneros” que olvidan la historia del teatro.

Fundado el sainete para nosotros en España por los siglos XV y XVI, muy primo hermano del entremés, de igual manera servía en los entreactos de obras grandes. También lo usaban los comediantes para presentarse de manera independiente en cualquier otro espacio. Bien fuera un patio estudiantil, teatro universitario o una plaza, o la vera de un camino a la entrada de un poblado en días de mercado, o en el tablado de la feria mayor de la villa, o sobre los mesones de las tabernas y hasta en los atrios de las iglesias.

En América al sainete lo siembra la colonia a sus vasallos y viene de la mano de los españoletes gocetas de la vida y burleteros de los demás, sobre todo si eran ricos o les caían mal ciertas personas. Lo asumen en el campo los negros que se juntan con los indios formando la clase campesina como burla a sus patrones. Una forma posible y divertida de cobrar cuentas ofendiendo con sutileza, arte y sabiduría, haciendo reír. Y así en sus fiestas fue fortaleciéndose como memoria, jolgorio y divertimento, propio de su misma inspiración en cuento (letra), música (cuerdas y tambor), y danza, con el correr de los tiempos.

Estas formas teatrales son como las aves que no vuelan, sino que las lleva el viento consigo como el agua a los peces, así dicen los sabios saineteros que la historia lleva el sainete. A pesar de ser fieles a sus raíces lo actualizan constantemente. La burla, la farsa, la crítica, sus efectos exagerados como los caracteres de los personajes, las máscaras, los versos alambicados y satíricos, los extravagantes vestuarios generan un gigante burlesco que a los espectadores les solaza el alma y les anima el espíritu con la música propia y la sensualidad pícaro y provocativa de la danza.

El presente libro, de uno de los románticos mayores de nuestro teatro, Luis Alberto Correa, que por fortuna para el teatro tenemos con nosotros, nos trae dos sainetes para "la nueva era de la tradición", como él mismo denomina, para que recordemos, guardemos y las nuevas generaciones miren con detenimiento no solo el texto sino la forma en que fueron creados. Son los sainetes: *Quinientos por la de atrás* y *El camino de las flores*.

Los precede el proceso de creación en tono de creación colectiva, aclarando que cada texto por pequeño que sea tiene su propia forma de trabajarlo, de su concepción como idea hasta la propia puesta en escena, así tenga métodos conocidos. Nosotros recordamos que la técnica se aprende, pero el sistema se inventa en el transcurso del proceso.

Es un aporte significativo en el sentido de traer el sainete a la ciudad con una nueva tonalidad. Luis Alberto nos recuerda los orígenes en Antioquia, la Bella Villa y en Santa Fe de Antioquia, Girardota y otras regiones aledañas, con relatos de la época que son de mucho interés a quienes nos interesamos por los orígenes del género teatral en nuestro departamento.

Nos hace un llamado a tomarnos los espacios de la ciudad como parques y plazuelas que nos pertenecen como ciudadanos y con pleno derecho a disfrutar: *"Hagamos de los parques, un escenario popular donde contemos nuestras historias con aire de carnaval, para lo cual, el sainete es ideal"*, nos invita.

Convoca a salirnos de la nueva rutina escabrosa de imágenes extranjeras que nos llegan por medios masivos de comunicación. El hombre a medida que avanza en ese oleaje de ultramodernidad debe recordar sus orígenes para saber de qué está hecho y para dónde va y que la leche no viene de la nevera. El sainete le cuenta que existe la vaca lechera.

Las flores en su recorrido ya es un evento masivo de ciudad con una Feria y el bus va dejando paso al ferrocarril del moderno Metro que tiene la ciudad. Pero el sainete cubre, por supuesto, lo que al teatro le corresponde: la Memoria. Y con ello cumple los principios no solo del significado de su palabra: fragmento y delicadeza, sino el de divertir, que no entretener, mientras algo acontece, no se olvida la crítica ni la burla. Este género teatral como nos lo plantea Luis Alberto en su "nueva era de la tradición", continúa la senda con su virtud de existencia. Afortunadamente.

Salud y bienvenido este nuevo material trabajado por *La Barra del Silencio* y su grupo *Sainete Algarabía*, encabezado por su cabal hombre de teatro y director Luis Alberto.



Luis Alberto Correa – Autor del libro *Sainete Algarabía*, Nueva era de la tradición. Foto: Boletín de Puertas abiertas.

Esta publicación hace parte de una celebración de aniversario.



Celebramos que el TPM cumple 40 años de labor ininterrumpida en nuestra comunidad, con presencia activa y permanente en el acontecer teatral del país, porque no ha sido fácil mantener activo un grupo artístico montando obras durante cuatro décadas y un área académica que ha dictado cursos y talleres de teatro para niños, adolescentes y adultos, sin interrupción desde hace 35 años. Es una historia de luchas de retos, de éxitos y fracasos, lógicamente enlazadas a las interacciones socioculturales de una Medellín que pasó de ser la ciudad del miedo y la resistencia a ser la ciudad de la esperanza, la resiliencia y la confianza.

En la presente publicación, se documentan estos 40 años de avatares y experiencias de creación artística. Para enriquecer de manera más fructífera esta memoria documental, fue necesaria recoger sistematizar la voz de los directores que han estado frente a sus montajes, los registros textuales, gráficos y fotográficos, para entender su historia, sus estéticas y sus búsquedas en contexto dinámico y articulado con los fenómenos culturales de Medellín y los procesos sociales de nuestra historia reciente.

Cada uno de los capítulos de esta publicación, da cuenta de estos 40 años que lleva el TPM construyendo caminos en las artes escénicas con compromiso, honestidad y dedicación para mostrar una institución artística cuya trayectoria relevante amerita ser conocida por las nuevas y futuras generaciones.

Comité editorial del libro.

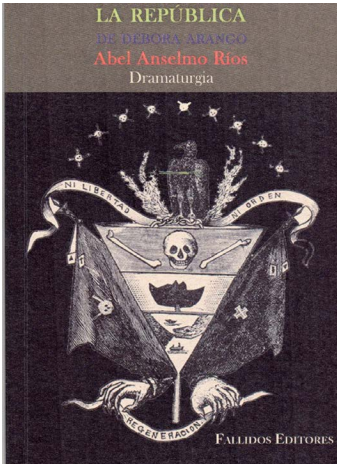




LA REPÚBLICA DE DEBORA ARANGO

De: Abel Anselmo Ríos

Abel Anselmo Ríos. Foto cortesía ICPA



Es éste un relato escénico que toca realidades colombiana pasadas por el visor sugestivo del autor. Anselmo pone sobre la mesa del inminente y crudo bacanal temas espinosos y vigentes de la dinámica nacional, en los que la pugna por el poder hace parte del festín político, eclesiástico, militar, económico y mediático; adobado con una oposición prefabricada, una revolución maxfactorizada y una mirada cosmética de la problemática social. Allí el público es involucrado y es convertido en cómplice impune de las atrocidades que, aunque tienen visos de panfleto surrealista y jocoso, son el espejo de un nido de sátrapas en poder.

La estética que propone el autor desde la dramaturgia está matizada con el grotesco y la caricatura patética del poder, a través de personajes zoomorfos, deformando lo humano y llevándolo casi al límite de lo monstruoso, recurso que refuerza la intención grotesca de la obra.

KAMBER

ENCUENTRO DE DRAMATURGOS

EN CALI:



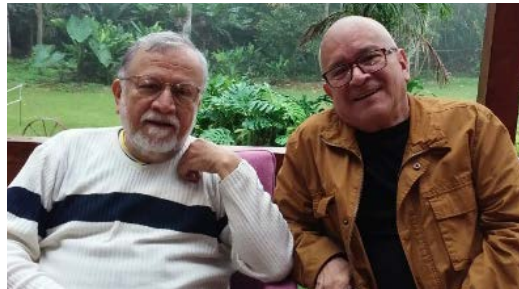
El colectivo de dramaturgos trabajando. Foto: cortesía

Del 30 de junio al 5 de julio de este 2019, se llevó a cabo un Encuentro-Taller internacional de dramaturgia (Argentina, Colombia y México), en las afueras de la ciudad de Cali. El evento fue organizado por el director de Esquina Latina, el incansable Orlando Cajamarca, con el auspicio de IBERESCENA Y bajo la orientación del Maestro Santiago Loza, de Argentina. Los asistentes fueron: Orlando Cajamarca, Santiago Loza, Pedro Gundersen, Pedro Miguel Rozo, Erik Leyton, Ruth Rivas, Ana María Gómez, Amaranta Osorio, Jaime Chabaud y Henry Díaz Vargas.

Estos encuentros especializados para dramaturgos de formación son importantes para los participantes y por consiguiente para la dramaturgia latinoamericana. Todos conscientes de que escribir es situarse, asumimos la mecánica y desarrollo del evento de carácter temático

de la memoria histórica, la memoria individual, la memoria colectiva, convivencia, paz y reconciliación, en completa libertad de escritura. Este juego saca de nuevo de la zona de confort a los escritores dramáticos al tener que exigirse con nuevos ejercicios propuestos por el Maestro orientador. La idea inicial, de agenda diaria, fue partir de un espacio entrañable y un caso de injusticia en nuestra memoria, juntos los acontecimientos o independientes. Del propio u otro país, contemporáneo o histórico. Se pudieron buscar narraciones, reportajes, material visual, pinturas, imaginarios alrededor del caso... En fin... Formas de asumir la escritura, buscar en los fondos del olvido de la memoria propia o sacar de la mochila que llevamos a diario o de los apuntes borrosos de la libreta ajada, sin destinos fijos personajes, historias, imágenes y dramáticamente apuntar al radio teatro. Una forma nueva para algunos en su formato. Formato que apunta a la escucha. A la imaginación del oyente. Nueva narrativa llena de expectativas y sorpresas elocuentes y trabajos excelentes. Compartirlos en el transcurso de la escritura con un compañero al azar y luego con el grupo después de varios bocetos elaborados, desechados, transformado y nunca concluidos. Microficciones varias y proyectos de buen aliento otros tantos.

El material organizado (10 en total) y en principio concluidos, serán grabados en el estudio radial de Esquina Latina y emitidos en cadena por la emisora de la agrupación.



Dramaturgos: Orlando Cajamarca y Henry Díaz Vargas. Foto: cortesía



Jaime Chabaud de México, Santiago Loza de Argentina y Pedro Miguel Rozo de Colombia. Foto: cortesía



Amaranta Osorio, Henry Díaz Vargas y Santiago Loza. Foto: cortesía.

Textos

Payasos que no hacen reír y dan miedo...

Por: Leoyán Ramírez Correa

Payasos diabólicos que no provienen de planetas lejanos, sino que cruzan puentes sombríos son personajes antagónicos de la obra dramática *Zapatos* de Rubén Bejarano. Farsa tragicómica donde las payasadas del horror militar colombiano arremeten contra Milena, Elías y Juan, cambiándoles sus zapatos por botas de caucho. Historia que narra la atrocidad de los falsos positivos con diálogos y acotaciones que permiten ver, oír y percibir el carácter de los agonistas, permitiendo a los lectores tener un viaje de imágenes dolorosas que generan reflexión acerca del orden político, económico y social del país del sagrado corazón. Tragicómicas historias cotidianas tan necesarias de seguir narrando a través de la dramaturgia para continuar la catarsis del alma de esta ensangrentada tierra antioqueña.

El autor lo más seguro es que ignora todo lo que contiene su obra, puesto que el autor en tiempo de creación, la mayoría de las veces no empieza por determinar el género de su texto, ni mucho menos el tema; tal vez, tiene una idea, un escenario, una situación y unos personajes, una semilla de algo por cultivar, por procesar en indagaciones, escrituras y lecturas, jugar con las formas de la escritura dramática, hasta que, sólo si alguien lo lee y en nuestro ámbito, alguien lo lleva al escenario, como ya ha ocurrido con esta obra *Zapatos* que ha sido leída y escenificada. El autor posiblemente se dé cuenta qué obra ha creado, como también el público percibirá de manera rápida o pausada, la analogía; zapatos es a payasos como botas de caucho a militares.



Rubén Darío Bejarano Urrutia

Nacido en Urabá, Administrador Público de la ESAP y Licenciado en Teatro de la UdeA, escritor, actor y director de teatro, con estudios en dramaturgia en el seminario departamental *Dramaturgia en el Espejo* de la ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA, dirigida por el Maestro Henry Díaz, donde se publica la obra *Zapatos el pretexto* y la comedia *El escape*. Fundador del Festival de Teatro Infantil y Monitor de Teatro del Municipio de Chigorodó entre 2005 y 2019. En sus obras más mencionadas se encuentran: *Señora Republica*, *La escalera del Mesías*, *El espejo de los hipócritas*, *Soledad llega a las tres*.

Docente de Teatro en la casa de la Cultura Antonio Roldán Betancur de Apartadó. Director fundador del colectivo Emisarios Teatro de Chigorodó, con participación en festivales a nivel nacional e internacional. Director de varios montajes, entre los cuales se encuentran adaptaciones destacadas como *Aversión*, versión libre de la obra *Caras* de la dramaturga Adriana Pantoja.

Actualmente lidera procesos de formación artística en la Casa de la Cultura Jaime Ortíz Betancur del municipio de Chigorodó, y en el Centro de formación artística *Lunita Viajera* en el Municipio de Carepa.

Ganador de estímulos al talento creativo del Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia 2016, en la categoría *Investigación de procesos regionales de Teatro (Historia)*, donde publica la memoria de los 20 años del festival municipal de teatro de Chigorodó, 20 años, patrimonio Cultural de Urabá.

ZAPATOS

El Pretexto

RUBÉN DARÍO BEJARANO

PERSONAJES

Milena

Joven guitarrista universitaria, de 20 años de edad.

Elías

Campesino de 32 años

Juan

Joven de 16 años

Francisca

Madre de Juan, 42 años

Eugenio

Hermano de Elías, joven de 19 años

Julia

Anciana, abuela de Milena

Payaso 1

Payaso 2

Payaso 3

Los payasos calzan botas militares.

En la penumbra un puente en la mitad del escenario.

De repente se escucha una voz radial.

Voz Radial: Mucha atención: el gobierno pagará una cuantiosa suma de dinero por cada bota de caucho que se entregue, las acciones empleadas para este fin no serán tenidas en cuenta, esto por el bien de toda la comunidad. Más noticias en nuestra próxima emisión.

Se ilumina Francisca mostrando una fotografía en blanco a varias personas del público, preguntando si alguien ha visto la figura imaginaria de la foto, luego desaparece. En cualquier lugar del espacio las luces ubican a tres personajes: Juan, Elías y Milena quien carga una guitarra a la espalda, en sus manos llevan el par de zapatos que tenían puestos el día que desaparecieron.

Milena: ¡He visto muchas lágrimas!

Elías: He visto la violencia de la mano con la pobreza

Juan: He conocido muchas despensas vacías

Milena: ¡He visto techos que no cobijan a nadie!

Elías: He visto como el olvido se abraza al hambre.

Juan: He escuchado gritos sordos.

Milena: Ya mi guitarra esta muda.

Elías: Se acabaron mis pasos.

Juan: Desfile de logros inconclusos.

Milena: Un manojito de sueños castrados.

Elías: Dinero por dolor.

Juan: Dolor por dinero.

Milena: Montañas de esperas eternas.

Elías: Días grises.

Juan: Noches maltratadas.

Milena: Una mentira marcada en el alma.

Elías: Ríos de señalamientos.

Juan: Banquete de confusiones.

Milena: Nombres borrados.

Juan: El llanto está seco.

Elías: En la guerra no hay sentimientos.

Juan: Un amigo mato a su amigo.

Milena: Un hermano... Mato a su hermano.

Canto de los desaparecidos:

Perdona a tu pueblo señor...

Perdona a tu pueblo perdónale señor

No estés eternamente enojado...

No estés eternamente enojado perdónale señor... (bis)

Su canto se prolonga hasta que lleguen al escenario y colocan cada par de zapatos a lo ancho del proscenio. Se ubican descalzos al lado de los zapatos, luego se dirigen al público.

Milena, Juan Y Elías: (En canon). Hoy nos dijeron que nada era.

Elías: También nos dijeron que nada es.

Juan: Es más; nos dijeron que nada sería.

Milena: Igual dijeron que nada iba a ser.

Elías, Juan y Milena realizan la mímica de sus palabras.

Elías: (Alegre). Mano en la tierra, comida en la boca, vida en el pasto, leche en la mesa.

Juan: (Alegre). Ciclo vivido, sueño buscado, hecho real, corazón lleno.

Milena: (alegre). Dedos movidos, guitarra tocada, notas sonrientes, alegría en el alma.

Transición.

Elías: (Triste y enojado). Mano callada, fruto solitario, tierra sin mano y la mesa... vacía.

Juan: (Triste y enojado). Vida segada, casa vacía, crimen de sueños, corazón sin latidos.

Milena: (Triste y enojada). Dedos castrados, notas sin voces, guitarra callada, canciones de espalda.

Elías: Ropas canjeadas por capas de guerra.

Juan: Zapatos cambiados por botas de caucho.

Milena: Manos obligadas a sostener un látigo.

Milena toma su guitarra y la levanta hacia el frente como si apuntara con un arma, Juan y Elías se acercan a ella rápidamente asustados.

Elías: ¡Oiga espere!

Juan: ¡¿Qué piensa hacer?!

Milena: *(Alegre)*. Un disparo de notas musicales.

Elías y Juan al escuchar la respuesta se retiran desanimados. Milena baja su guitarra desilusionada, y los mira desconcertada.

Elías: Eso ya no es posible.

Juan: Nadie lo escuchará.

Milena: Se me olvidaba que estamos descalzos.

Elías: Todo se volvió recuerdos.

Milena: Recuerdos borrosos.

Juan: Recuerdos sin nombre.

Elías: Solo recuerdos.

Milena: *(Mira a ambos)*. ¿Ustedes me conocen?

Elías: *(Casi en secreto a Milena)*. Nunca la había visto, pero recuerdo que estaba muy confundida y asustada cuando ellos la trajeron.

Juan: Pues yo vi que todo era muy extraño, pero nunca imagine lo que pasaría, y menos ver a alguien como usted en esta situación.

Milena: ¿Alguien como yo?

Elías: Sí, usted, que hace música con sus manos.

Milena: ¿Y ustedes que hacen?... Perdón ¿qué hacían?

Juan: Yo... solo buscaba opciones para ayudar a mi familia.

Elías: Y yo simplemente labraba la tierra.

Milena: Ahora tenemos algo en común... Somos un recuerdo.

Juan: Somos un recuerdo.

Elías: Somos un recuerdo.

Milena: Hay demasiadas lágrimas.

Juan: Demasiadas mentiras.

Elías: Demasiado dolor.

Milena: ¡Las balas salen de cualquier parte!

Juan: Ya no importa quién lllore.

Elías: Ya no importa quién deje de respirar.

Milena: Ya no hay mirada.

Juan: Ya no hay olfato.

Elías: Ya no hay sentidos.

Milena: Pero el oído es lo último en irse...

Juan: ¿Recuerdan aquellas palabras?

Elías y Milena asienten con la cabeza, miran al frente y hablan fuerte al unísono.

Juan, Milena Y Elías: - ¡Dales señor el descanso eterno, y que brille para ellos la Luz perpetua!

Entonan nuevamente el canto:

Perdona a tu pueblo señor...

Perdona a tu pueblo perdónale señor

No estés eternamente enojado...

No estés eternamente enojado perdónale señor... (bis)

Los personajes pasan el puente entonando el canto hasta salir de escena. La luz se pierde sobre cada par de zapatos, luego en modo de transición las luces cambian la atmosfera de la situación y descubren a Francisca entrando a escena, sube hasta la mitad del puente, pero retrocede asustada y desconcertada, luego se encuentra sentada en un extremo del puente.

Francisca: - Muchas veces pregunte por él y nadie me dio razón. Ese día salió cargado de esperanzas, llevaba las maletas llenas y el estómago vacío. Decía que nuestra situación mejoraría. Le gustaba jugar futbol, por eso cuando le dieron una pistola de juguete, me dijo que se la cambiara por un balón.

Se escucha un sonido de trote militar, Francisca se asusta y se esconde bajo el puente. El sonido decrece suavemente como si se alejara. Luego sale muy asustada y precavida.

Francisca: Todo se acabó para él cuando viajó. Expresó que todo iba a estar mejor, pero yo con la impotencia que traen los años no le pude decir que no se fuera, llevaba zapatos blancos cuando se fue....

Se escucha el trote militar nuevamente, Francisca corre despavorida a esconderse, entre el sonido, un payaso entra al escenario con un par de botas de caucho en sus manos, quita el par de zapatos blancos de Juan y coloca las botas en el lugar de los mismos. El payaso sale llevándose los zapatos y el sonido baja suavemente. Francisca vuelve a salir muy asustada.

Francisca: ...Prometió que volvería, el presentimiento me lo advertía y al final cumplió su promesa... Volvió. Solo que ya no hablaba, porque su sueño lo había borrado la sangre.

Francisca se esconde tras una de las cortinas, luego se escucha un fuerte estropicio de música circense alternada con música de concurso de tv. Un grupo de tres payasos entra a escena haciendo piruetas y toda clase de pilatunas circenses. Recorren todo el escenario.

Payaso 1: Buenos días, querido publico...

Payaso 2: Buenos días, querido publico...

Payaso 3: Buenos días, querido publico...

Payaso 1: Bienvenidos a nuestro concurso...

Payaso 2: Bienvenidos a nuestro concurso...

Payaso 3: Bienvenidos a nuestro concurso...

Payaso 1: ¡Para hoy tendremos tres invitados muy especiales que participarán y tendrán la oportunidad de ganar excelentes premios!

Payaso 2 y payaso 3: (*Aplauden alegres*). ¡bravo!

Payaso 1: Y ahora... ¡Que pase nuestro primer concursante...!

Payaso 2 Y Payaso 3: ¡Bravo!

Aplauden alegres. Salen y entran sujetando a Juan. Lo sientan contra su voluntad en la mitad del puente. Este luce confundido. Los payasos 2 y 3 ingresan dos elementos cubiertos que serán los premios del concurso: un látigo y el par de botas de caucho.

Juan: (*Confundido*). ¿Por qué me trajeron aquí?

Payaso 1: Eres uno de los elegidos para nuestro concurso.

Payaso 2: Eres uno de los elegidos para nuestro concurso.

Payaso 3: Eres uno de los elegidos para nuestro concurso.

Juan: Pero...

Payaso 1: ¡Empecemos!

Juan: ¡Oigan! ¡Oigan!

Juan trata de pararse para decir algo, pero dos payasos lo detienen y lo obligan a sentarse nuevamente.

Payaso 1: Primera pregunta...

Payaso 2: Primera pregunta...

Payaso 3: Primera pregunta...

Payaso 1: ¡Por un látigo! ¿A qué ha venido?

Empieza a sonar el tic-tac de un reloj, como si el tiempo para contestar se acabara. Juan luce confundido ante la evidente sencillez de la pregunta. Tarda varios segundos y al levantar su mano para responder el sonido del tic-tac desaparece.

Juan: (*Responde confundido*). Vine porque me ofrecieron un empleo muy bien pagado.

Payaso 1: ¡Y la respuesta es!

Payaso 2 y payaso 3: ¡Correcta!

Aplauden alegremente, destapan el látigo y se lo entregan a Juan.

Juan: (Confundido). ¿Y esto es para qué?

Payaso 1: (Ignorándolo). Y ahora, por nuestro mayor: ¡Un par de botas!

Payaso 2 y payaso 3: ¡Bravo!

Aplauden alegremente. La música de concurso va al ritmo de la situación.

Payaso 1: ¡Última pregunta!

Payaso 2: ¡Última pregunta!

Payaso 3: ¡Última pregunta!

Payaso 1: ¡Por nuestro premio mayor! ¿Cómo se les llama normalmente a las personas que viven en un territorio o comunidad, y que no utilizan ningún uniforme?

Juan luce confundido con el látigo en la mano. Empieza a sonar nuevamente el tic-tac del reloj. Tarda varios segundos en levantar su mano para responder.

Juan: ¿Civiles?

Payaso 1: ¡Y la respuesta es!:

Payaso 2 y payaso 3: ¡Correcta!

Los dos payasos aplauden alegremente, toman las botas, se acercan a Juan y se las ponen a la fuerza. Lo levantan y se lo llevan obligado mientras se escucha la sonora y alegre música de concurso. Al salir todos del escenario la música cesa y se ilumina Francisca sentada en el puente, quien observa detenidamente a Eugenio que hace su entrada y se sienta en la escala del puente.

Francisca: (A Eugenio). ¿Que lo trae por aquí?

Eugenio: Estoy buscando respuestas.

Francisca: ¿Respuestas a qué?

Eugenio: (Mira despectivamente a Francisca y luego le responde). A preguntas inevitables.

Francisca: ¿Cuáles preguntas?

Eugenio: Preguntas que quizás no tengan respuestas.

Francisca: Pero todas las preguntas tienen respuestas, yo ando buscando esas respuestas.

Eugenio: ¿Y usted sabe por qué no las ha encontrado?

Francisca: No.

Eugenio: Porque están ocultas y a pesar de eso vivimos la temible realidad de saber esas respuestas.

Francisca: ¿Quiere contarme su historia?

Eugenio: Si... Crecimos juntos en la finca, era el mayor de mis hermanos, todas las mañanas mamá empacaba su desayuno para ir a trabajar al cultivo, ese domingo debía ir al pueblo, se fue por la trocha para salir más rápido a la carretera...

Se escucha el trote militar, Francisca y Eugenio corren despavoridos a esconderse bajo el puente, el sonido va bajando suavemente como si se alejara luego salen muy precavidos.

Francisca: Otra vez ese sonido.

Eugenio: Me da miedo escucharlo... Todavía recuerdo cuando salió de la casa, no pude acompañarlo y ahora siento ese vacío eterno... Mi hermano llevaba zapatos negros cuando se fue, solo pudo comer un pedazo de pan duro que guardó de la cena y una taza de leche tibia de la que nos regaló don Alcides.

Mientras Eugenio habla un payaso entra en 'cucullillas' sin que Eugenio y Francisca puedan verlo. Recoge el par de zapatos de Elías, pone un par de botas de caucho en su lugar y sale rápidamente.

Eugenio: Por eso no quiero escuchar esas respuestas, "Me da miedo saber la verdad, llevaba mil noches desaparecido y yo soñé en mil formas distintas de su muerte" *

Se escucha la marcha militar, Francisca y Eugenio se esconden muy asustados nuevamente bajo el puente. El grupo de payasos entran marciales y serios. Suben al puente mirando al público, luego rompen su formación con la alegre música de concurso.

Payaso 2: -¡wiiiiii!

*Frase tomada de documental.

Payaso 3: ¡Uuuuuu!

Payaso 1: ¡Continuemos con nuestro concurso!

Payaso 2 y payaso 3: ¡Bravo!

Payaso 1: ¡Y que pase nuestro segundo Concurstante!

Los payasos auxiliares entran a escena dos módulos, (o cabinas de concurso). Luego uno de los payasos entra sujetando a Elías, lo instala en uno de los módulos.

El concurso cambia de modalidad, los concursantes deben ubicarse en los módulos y oprimir un botón para dar la respuesta más rápida, uno de los payasos se ubica en el otro módulo a modo de concursante. Elías luce muy confundido.

Payaso 1: ¡Respuesta más rápida!

Elías: Pero... Pero, oigan...

Payaso 1: ¡Por cinco millones de pesos!

Elías: Mire, pero dígame... Oiga...

Payaso 1: *(Ignorándolo)*. Les recordamos a nuestros concursantes, que quien oprima más rápido el botón tendrá la primera opción de responder.

Elías: Oiga...

Payaso 1: *(Ignorándolo)*. ¡Y que empiece el juego! Primera pregunta por cinco millones de pesos: ¿Qué cantidad de elementos hay en un par?

Comienza el conteo del tic-tac. Elías luce confundido, pero entra en el juego rápidamente y presiona el botón de respuesta varias veces, pero este no emite ningún sonido como si estuviera descompuesto. El payaso 2, quien hace las veces de concursante, piensa la respuesta varios segundos mientras que Elías le insiste al botón para que funcione sin lograrlo. Luego el payaso 2 oprime el botón de respuesta a lo que el modulo emite sonido inmediatamente dándole vía para responder.

Payaso 2: ¡Dos!

Payaso 1: ¡Y la respuesta es...!

Payaso 3: ¡Correcta!

Payaso 1: ¡Ha ganado cinco millones de pesos!

Los payasos aplauden mientras que Elías desconcertado le insiste al botón, el cual no responde.

Payaso 1: Y para nuestro segundo concursante, un premio de...

De repente suena el botón de respuesta de Elías.

Payaso 1: *(A Elías, llamándole la atención)*. Señor... No hemos hecho la pregunta todavía.

Elías: Pero mire, ya....

Payaso 1: *(Ignorándolo)*. ¡Para nuestro segundo concursante, un premio consolación: un hermoso látigo!

El payaso 3, como asistente entrega el látigo a Elías quien lo recibe con su mano izquierda, el payaso 1 se cerciora de que el payaso asistente se lo haya entregado en la mano correcta. Hace que el asistente se acerque, le habla al oído, este se devuelve le quita el látigo a Elías de la mano izquierda y se lo entrega en la derecha.

Elías: **(A los payasos)**. Miren, pero yo soy...

Payaso 1: *(Interrumpe)*. ¡Aplausos para nuestro concursante, quien tendrá más suerte en la próxima pregunta...! ¡Por diez millones de pesos!: ¿Qué nombre recibe generalmente el vestuario a cordones, con tacones o broches que utilizan hombres y mujeres en los pies?

Reinicia el conteo del tic-tac, Elías retoma el juego rápidamente y presiona el botón de respuesta varias veces, pero este no emite ningún sonido al parecer está descompuesto. El payaso 2 piensa la respuesta varios segundos sin poder asimilarla. Mientras Elías sigue insistiéndole desesperado al botón para que funcione sin lograrlo. Luego el payaso 2 oprime el botón de respuesta, Elías luce desconcertado.

Payaso 2: Me repite la pregunta por favor...

Payaso 1: ¡Claro que sí, repetimos la pregunta...!

Los payasos aplauden, la música de concurso acompaña la situación, mientras que Elías desesperado trata de que el botón funcione.

Payaso 1: ¡Por diez millones de pesos, repetimos!: ¿Qué nombre recibe generalmente el vestuario a cordones, con tacones o broches que utilizan hombres y mujeres en los pies?

El conteo del tic-tac comienza de nuevo, Elías desesperado presiona el botón sin conseguir nada. El payaso 2 piensa la respuesta varios segundos sin poder adivinarla. Luego de un instante el payaso 2 presiona el botón.

Payaso 2: ¡Zapatos!

Payaso 1: ¡Y la respuesta es...!

Payaso 3: ¡Correcta!

Payaso 1: ¡Ha ganado quince millones de pesos!

Los payasos aplauden celebrando, mientras que Elías resignado y aburrido presiona el botón y emite el sonido.

Payaso 1: Bueno... Lo sentimos por nuestro segundo concursante, será para la próxima ocasión, pero como en este concurso nadie se va con las manos vacías, nuestro concursante gana unas ¡espectaculares botas de caucho!

El payaso asistente toma las botas, obliga a que Elías se siente y le pone las botas, luego saca a Elías a la fuerza, quien está confundido y resistente.

Los payasos 1 y 2, sacan los módulos de escena a manera de transición, la sonora atmosfera cesa después de un instante.

Francisca y Eugenio permanecen muy asustados bajo el puente.

Eugenio: (Asustado a Francisca). Sus botas de caucho eran para trabajar en la finca pero ellos dijeron que las utilizaba para la guerra. Esa mentira nos carcome por dentro porque el día que se fue no se las puso. No le gustaba ir al pueblo con botas. ¿Se da cuenta?... Por eso quiero escuchar verdaderas respuestas.

Francisca: Quizás no las escuchemos nunca. A Juan le pusieron una capa de guerra pero debajo tenía la misma ropa que se puso el día que se fue, busqué a mi hijo por todas partes. Cada vez que le preguntaba a alguien por él se gastaba mi esperanza, pero cuando al fin lo encontré, un pedazo de mí también murió. (Grita) ¿Para qué escuchar respuestas, si el dolor no muere? La única respuesta posible es la justicia. ¡Yo quiero Justicia!

Eugenio: (Asustado). ¡Baje la Voz!

Se escucha la marcha militar. El pánico se apodera de ambos y luego el sonido cesa.

Francisca: ¡No más!

Eugenio: Guarde silencio.

Francisca: (Saliendo del escondite). ¡Ya me canse de guardar silencio!

Todo vuelve a la calma, Eugenio sale debajo del puente asustado y precavido, luego observan

detenidamente la entrada de Julia.

Julia: (A Eugenio y Francisca). ¿Es aquí donde se encuentran las respuestas?

Eugenio: Hasta ahora no hemos encontrado ninguna, al menos no las que queremos escuchar.

Julia: ¿Y qué respuesta quieren escuchar?

Francisca: Tal vez un engaño, quizás sea menos doloroso...

Julia: O quizás no tan doloroso como la verdad...

Eugenio: ¿Y usted que busca?...

Julia: Las notas de una guitarra silenciada.

Francisca: ¿Quién puede silenciar una guitarra?

Julia: Aquellos que prefieren el sonido de las balas.

Se escucha la marcha militar, los tres corren a esconderse bajo el puente, el sonido baja lentamente, luego salen asustados y precavidos.

Eugenio: ¿Cuánto más soportaremos ese sonido?

Julia: Quizás hasta que la justicia llegue.

Francisca: ¿Y cuándo llegará esa justicia?

Julia: Quizás hasta que escuchemos más guitarras y menos balas.

Eugenio: (A Julia). ¿Quiere contarnos su historia?

Julia: Si... Pensé que se había ido por pocos días y volvería, pero no fue así, por eso no dejé de buscarla con el deseo de volver a escuchar su guitarra. Salió a buscar empleo para solventar los gastos de la universidad.

En ese instante creen escuchar la marcha militar y tratan de esconderse, pero se devuelven.

Julia: Hasta la zozobra juega con nosotros, escuchamos hasta los sonidos de nuestros miedos. Recuerdo cuando se perdió en la feria del pueblo, solo tenía 3 años en ese entonces y me volvió el alma al cuerpo cuando vi a mi nieta. Estaba junto a la señora que vendía los juguetes que hacían burbujas, en una de las bancas del parque. Todavía siento el sabor de las tajaditas de plátano maduro que fritó en el desayuno antes de irse, cargaba su guitarra en la espalda como siempre lo hacía...

En ese instante Eugenio y Francisca prevenidos hacen una señal a Julia para que no siga hablando, miran a todos los lados percatándose de algo, luego vuelven a escuchar a Julia.

Julia: Todas las tardes tocaba en la acera de la casa y ahora siento como los fantasmas de las notas de su guitarra persiguen mis oídos para darme alivio, Llevaba puestos unos zapatos bajitos que le gustaban mucho el día que partió, por eso no entiendo por qué tenía unas botas de caucho cuando la encontré.

El sonido de la marcha militar agrede la atmosfera, Eugenio, Francisca y Julia salen del espacio rápidamente asustados. La música del concurso se escucha y aparecen los dos payasos subiendo a Milena a la mitad del puente muy confundida por la situación.

Uno de ellos le quita la guitarra contra su voluntad. El otro payaso quita el tercer par de zapatos, ubica

las botas, el látigo y la guitarra de Milena en proscenio, uno de ellos coloca un precio a cada objeto sin que Milena pueda verlo. El precio de las botas será más bajo que el de la guitarra, solo el látigo tendrá el valor más elevado. Puede ser del millón en adelante.

Payaso 1: Continuamos con nuestro súper concurso.

Payaso 2 y payaso 3: ¡Bravo! (Aplauden muy alegres).

Milena: Pero yo....

Payaso 1: (Ignorándola). En esta sección, nuestro tercer participante deberá adivinar los precios, si los adivina, o logra acercarse al precio real, se los podrá llevar todos a casa.

Aplausos y alegría sucesiva de los payasos.

Milena: Pero... Yo solo quiero mi guitarra.

Payaso 1: ¡Que comience el juego! ¡Primer artículo! (Señalándole las botas que tienen un precio de 30.000, látigo 1'800.000 y guitarra 150.000).

El sonido del tic-tac ejerce presión sobre Milena y la obliga a jugar, calcula por varios segundos el precio y levanta mano para responder, el tic-tac se silencia.

Milena: ¡Quince mil!

Payaso 1: ¡Y la respuesta es...:

Payaso 2 y payaso 3: ¡Correcta!

Payaso 1: ¡Ha ganado unas hermosas botas!

Uno de los payasos quita rápidamente el precio real de las botas sin que Milena pueda verlo. Luego se las entrega y ella muy confundida se las pone desconfiadamente.

Payaso 1: ¡Y ahora, por el gran premio! Y con la posibilidad de llevárselos todos a casa adivinando o acercándose al precio real, de al menos uno de los dos precios que quedan, ¡adivine el precio de los artículos!

El sonido del tic-tac llega nuevamente, luego Milena levanta la mano para responder.

Milena: (Alegre). Mire el precio del látigo no lo sé muy bien, pero el de la guitarra si porque me la compro mi abuelita en el pueblo, está fácil, bueno el látigo puede valer 2.700 ¡pero la guitarra vale 150.000!

Payaso 1: ¡Y la respuesta es...!

Payaso 2 y payaso 3: ¡Incorrecta!

Suena un estruendoso sonido de burla para Milena, los payasos van rápidamente y quitan los precios de los objetos y los esconden.

Milena: - ¿Incorrecta?

Payaso 1: Lastimosamente, no ha adivinado ninguno de los dos...

Milena: Pero... ¿Cómo así?, estoy segura que ese es el precio de la guitarra.

Payaso 1: No señorita, lastimosamente no, con el I.V.A todo sube...

Milena: *(Confundida).* Oiga... Pero....

Payaso 1: ¡Pero como en nuestro concurso nadie se va con las manos vacías...! ¡Le obsequiamos el hermoso látigo!

Aplausos y alegría sucesiva de los payasos que le llevan el látigo a Milena mientras la sacan del escenario contra su voluntad.

Milena: *(Protestándole a los payasos que la sacan).* Oiga... Pero yo no quiero el látigo, quiero mi guitarra, yo adiviné el precio, ¿para a dónde me llevan?...

Payaso 1: *(Al público).* Bueno, amable audiencia, esto ha sido todo por hoy, los esperamos en nuestro próximo concurso.

Payaso 1 toma la guitarra y sale de escena muy prevenido. Las luces denotan un cambio de atmosfera. Aparecen Eugenio, Francisca y Julia sucesivamente con los zapatos de cada uno de los desaparecidos en sus manos.

Entra Eugenio.

Eugenio: Elías el mayor de mis hermanos, se encargó de nosotros cuando papá se fue, tenía 32 años, todavía no entiendo porque lo encontré en esa forma. ¿Por qué apareciste así? No te pusiste botas ese día.

Tras la cortina aparece la imagen de Elías muy triste mirando a Eugenio, le responde sin que este pueda verlo ni escucharlo, su imagen se va desapareciendo.

Elías: Sí, lo sé. Tenía los zapatos negros que siempre utilizaba para ir al pueblo.

Entra Francisca.

Francisca: -Juan solo tenía 16 años, le gustaba el futbol y los videojuegos, no sé cómo pudo caer en esas circunstancias. ¿Por qué tenías esas botas Juan?

Tras la cortina aparece la imagen de Juan muy triste mirando a Francisca, cuando ella habla Juan responde sin que ella pueda verlo ni escucharlo, su imagen se va desvaneciendo.

Juan: No sé, yo me puse los zapatos blancos que me compraste para ir al colegio.

Entra Julia.

Julia: Milena tocaba la guitarra, tenía 20 años, solo quería un empleo para poder pagar la universidad, cuánto deseaba volver a escuchar las notas de su guitarra. ¿Por qué apareciste con esas botas puestas?

Tras la cortina en el medio aparece Milena triste sentada con su guitarra mirando a Julia.

Milena: No sé; yo tenía puestos los zapatos bajitos que más me gustaban.

Milena empieza a tocar la guitarra, (versión acústica de la melodía de nothing else matters de metallica). Los personajes alternan sus desplazamientos a modo de relevos con los zapatos de sus familiares mientras que sus diálogos sucesivos se escuchan al compás de la música.

Francisca: Ese día salió cargado de esperanzas, llevaba las maletas llenas y el estómago vacío.

Eugenio: Ese domingo debía ir al pueblo, y se fue por la trocha para salir más rápido a la carretera.

Julia: Pensé que se había ido por pocos días y volvería, pero no fue así, por eso no dejé de buscarla con el deseo de volver a escuchar su guitarra.

Francisca: Cuando lo vi tenía la misma ropa bajo la capa de guerra que le pusieron... No sé cómo sucedió.

Eugenio: Mi hermano era zurdo y sin embargo tenía un látigo en su mano derecha... No sé cómo sucedió.

Julia: Sus manos eran mágicas para tocar la guitarra, ¿a quién se le pudo ocurrir ponerles un látigo?... No sé cómo sucedió.

Tras los diálogos ubican cada par de zapatos en su sitio inicial luego van saliendo de escena sucesivamente.

Francisca: Me dijo que todo mejoraría, pero yo con la impotencia que traen los años no le pude decir que no se fuera, llevaba zapatos blancos cuando se fue... Pero ya no importa nada. *(Se dispone a irse)*.

Eugenio: Llevaba zapatos negros cuando se fue, solo pudo comer un pedazo de pan duro que guardó de la cena y una taza de leche tibia de la que nos regaló don Alcides... Pero ya no importa nada. *(Se dispone a irse)*.

Julia: Todavía siento el sabor de las tajaditas de plátano maduro que fritó en el desayuno, llevaba puestos unos zapatos bajitos que le gustaban mucho el día que se fue... Pero ya no importa nada.

Francisca, Eugenio y Julia salen de escenario después de los diálogos y ubican los zapatos, la imagen Milena tocando la guitarra resalta entre la penumbra que cae al salir de escena los familiares.

De repente las luces encuentran a Juan y Elías tras las cortinas, quienes se despiden de ellos con un adiós en sus manos y desaparecen lentamente bajo la luz. El sonido y las luces acompañan la despedida que involucra también a Francisca y a Eugenio quienes se marchan en la penumbra. Solo queda la imagen de Milena en el escenario y cuando esta termina de interpretar la melodía da un adiós con la mano a su abuela quien se marcha en la oscuridad. Luego las luces borran el adiós de la imagen de Milena lentamente hasta oscuridad total.

TELÓN

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

La distribución del Boletín es completamente gratuita.

Quien se quiera suscribir puede hacerlo en nuestras direcciones.

www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín - Colombia