



Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas
Nº 11 - 2012

ISSN 0124-4833

Apuntes personales sobre la escritura dramática
Henry Díaz V.

Mis Bellas Artes
Sandro Romero R.

Blanco totalmente blanco
Martha I. Márquez

La voz oculta de la escena
Juan Manuel Collazos



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS

Papel Escena

Nº 11. 2012

Revista anual de la
Facultad de Artes Escénicas

Rector Fernando Charria García	Director Fernando Vidal M.
Vicerrector Académico y de Investigaciones Oswaldo A. Hernández D.	Consejo Editorial Dora Inés Restrepo P. Luz Elena Luna Jesús María Mina Alberto Ayala M.
Vicerrector Administrativo y Financiero Andrés Ernesto Oggioni	Editor Alberto Ayala M.
Decana de la Facultad de Artes Escénicas Dora Inés Restrepo P.	Diseño Editorial Alvaro José Franco R. Marco Antonio Ospina B.
	Ilustración de carátula y contracarátula Mauricio Trejos
	Diseño de carátula Marco Antonio Ospina B.
	Traducción de textos Relación de Fotografías, Fac. De Artes Escénicas. Jackeline Gómez R.

Av 2ª Norte 7N-28 Cali, Colombia
PBX: 4883030 Telefax: 688 3333 Ext: 138
e-mail: artesescenicas@bellasartes.edu.co
www.bellasartes.edu.co

Permitida la reproducción citando las fuentes

ISSN 0124-4833

Los puntos de vista expresados por los colaboradores son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista.

CONTENIDO

A la diestra de los géneros dramáticos Jorge Prada Prada	7
Apuntes personales sobre la escritura dramática Henry Díaz Vargas	24
Sistematización de la obra de teatro "Nadie nos quita lo que llevamos por dentro" Luz Elena Luna Monart	36
Estreno de Papel / Blanco, totalmente blanco / Martha Isabel Márquez	55
Polifonía en torno a un dictador Fernando Vidal	100
¿Entrenar los cuerpos es educar los sujetos? Consuelo Giraldo Meza	110
La voz oculta de la escena Juan Manuel Collazos	124
Galería de Papel / Erik Bongue	140
Memoria / Mis Bellas Artes Sandro Romero Rey	153
Repertorio	169

Editorial

Presentamos a ustedes el número once de la Revista Papel Escena. Esta revista, junto con otras publicaciones, forma parte del proyecto editorial de la Facultad de Artes Escénicas y ha logrado un reconocido lugar en el reducido ámbito de las revistas especializadas en teatro del País.

En este sentido, la importancia de la publicación radica, no sólo en ser el medio de difusión de ideas, ensayos, obras —dramática y fotográfica— de autores, investigadores y artistas de la Facultad, la ciudad y el país, sino la forma de visibilización de una producción intelectual que tanto requiere ser puesta en circulación, en debate y en la escena de papel.

Ser la publicación de una facultad de artes escénicas, la enmarca en las exigencias de rigor conceptual y amplitud cultural de la academia en el ámbito universitario que tanto requiere este tipo de publicaciones que contrasten, afirmen o cuestionen, la reflexión académica, artística, estética y pedagógica que acompaña el ejercicio de la docencia, la investigación y la proyección social en sus distintos escenarios.

De otra parte, quizá sea una terquedad hoy día, con los innegables y sorprendentes avances de la cultura digital, creer que tanto el arte teatral como la academia necesitan aún este tipo de publicaciones, hoy, cuando en términos económicos y de esfuerzo es mucho más costoso y dispendioso imprimir una revista como la que ahora tienen en las manos; pero es verdad que la satisfacción de apreciarla, leerla y tenerla en formato físico, es mucho más sensible y permite cierta intimidad con sus autores, aunque no dudamos en subir a la página oficial de nuestra Institución Universitaria la versión digital de la misma.

En este número contamos con interesantes y polémicas reflexiones de profesores, investigadores y creadores del arte teatral nacional como el dramaturgo antioqueño Henry Díaz, con sus *Apuntes personales sobre la escritura dramática y el entorno*; los recuerdos muy personales de un egresado de Bellas Artes de los años setenta: el director y escritor caleño Sandro Romero, y el director e investigador bogotano Jorge Prada, con su artículo sobre la vigencia u obsolescencia de los géneros dramáticos.

Como resultado de investigaciones aparecen los artículos de docentes de la Facultad como Consuelo Giraldo, Luz Elena Luna y Juan Manuel Collazos. Al *Estreno de Papel* ingresa la joven talentosa dramaturga caleña, Martha Márquez con la premiada obra *Blanco totalmente blanco*, seguida de un artículo del director y dramaturgo caleño Fernando Vidal M., acerca de la puesta en escena de otra obra de esta dramaturga: *El dictador de Copenhague*. En nuestra habitual *Galería de papel* tenemos esta vez la obra del fotógrafo caleño Erik Bongue.

En este número, contaremos con una nueva sección que destaca fotográficamente las puestas en escena de la Facultad del año 2011, reseñadas por la profesora Jackeline Gómez.

La tenacidad que ponemos siempre en sacar adelante esta revista no rendiría sus frutos si no fuera por la respuesta siempre generosa de los articulistas y artistas que nos confían la delicada tarea de publicar sus materiales. Para ellos mil gracias y, para ustedes, lectores, un buen provecho.

*Dora Inés Restrepo P.
Decana Facultad de Artes Escénicas Bellas Artes*

A la diestra de los géneros dramáticos

¿Los esquemas teatrales se han vuelto obsoletos?

Jorge Prada Prada*



Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco / Director: Aída Fernández.
De Izq. A Der.: Giovanna Valderrama, Jennifer Gómez, Fernando Vargas, Juan Pablo Ortiz, Stefania Torres, Isabel Dávila,
Juan David Florez, José Antonio Grisales / Fotografía: Lina Rodríguez

Resumen

El artículo hace una reflexión acerca de cómo el teatro ha puesto en tensión sus esquemas, cómo el arte escénico ha transformado sus enunciados que han sido atravesados por diversas experiencias, entre estas la de la globalización. Sugiere una crisis de los marcos teóricos establecidos y, por lo mismo, un cuestionamiento de los principios y valores tradicionales.

Palabras claves:

Esquemas teatrales, crisis del drama.

Abstract

The article makes a thought about how the theater has set to in tension their schemes, how the art scene has changed their statements that have been crossed by several experiences, among them that of globalization. Suggests a crisis of established theoretical frameworks and, therefore, a questioning of traditional values and principles.

Key words:

Theatrical schemes, crisis of the drama.

* Jorge Prada Prada. Maestro en Arte Dramático. Fundador y director del Teatro Quimera de Bogotá. Docente de la Facultad de Artes/ASAB de la Universidad Distrital, programa curricular de Artes Escénicas. Fue miembro del Taller Permanente de Investigación Teatral, dirigido por Santiago García, por más de doce años. Ha escrito varios libros de teatro, entre ellos: Investigación y Praxiis Teatral en Colombia, Santiago García: El Teatro como Coraje, Juegos del Absurdo y de la Guerra. Premio de Crítica de Teatro. Beca de Dramaturgia en México con su obra Polvo, sudor, hierro. Entre sus puestas en escena, citemos a Ofelia o la madre muerta, El Fatalista o los Embebecos del Amor, La Felicidad de la guerra, Faustos, La Tempestad Investigador, actor, director y escritor de teatro. Dirección electrónica: jorgepradaprada@yahoo.es

El asunto del género

“Entendemos por género (del inglés: genre, tipo de drama) el modo o manera de hacer algo, una cosa, es decir, cada una de las categorías o clases en que se pueden ordenar las obras dramáticas. El género es el origen, la base, el inicio, el meollo, la causa, el máximo fundamento de todo un enjuiciamiento vital”. Así lo expresa Patrice Pavis en su Diccionario de Teatro. La determinación del género, continúa el teórico francés, “ya no es un asunto de clasificación más o menos sutil o coherente, sino la clave de una comprensión de cualquier texto en relación con un conjunto de convenciones y de normas, que definen precisamente cada género”.

En el diccionario español se define por género “una especie o conjunto de cosas que tiene características comunes”. El género es especie, variedad, índole, naturaleza, calidad, clase. En toda clase de textos a su vez se concretiza y propone una desviación del género, “suministra el modelo ideal de una forma literaria, el estudio de la conformidad, pero también la superación de este modelo, ilumina la originalidad de la obra y de su funcionamiento”.

En la escritura teatral contemporánea observamos que se recurre a una multitud de formas, a una mezcla de criterios y de materiales (de las artes plásticas, de la representación, de la multimedia, y de la música), de tal modo que las categorías heredadas de la historia son de escasa utilidad para comprender su originalidad, su singularidad.

“El género está constituido por un conjunto de codificaciones que informan sobre la realidad que el texto supuestamente representa, codificaciones que deciden el grado de verosimilitud de la acción. Es así como el género -teniendo el espectador/lector la opción de apreciar el texto según las reglas de tal o cual género- nos da inmediatamente una indicación sobre la realidad representada, suministra una cuadrícula de lectura, establece un contrato entre el texto y su lector. Por lo tanto el lector, al detectar el texto, tiene en cuenta un cierto número de expectativas, de figuras obligadas que codifican y simplifican lo real, que permiten al autor no recapitular las reglas del juego y del género -que se suponen conocidas por todos-, que le autorizan a satisfacer, pero también a desbordar estas expectativas, desmarcando su texto del modelo canónico”, concluye Pavis.

Teoría del drama

La primera teoría sobre el drama se formó según el método humanista, establecido por la máxima autoridad del mundo antiguo en dicho campo, Aristóteles (Estagira, Macedonia 384 a. C.- Calcis, Eubea, Grecia 322 a. C), expresada en su Poética. Mucho tiempo después aparece Deliberaciones de Sebastián Cincio (1554), y luego dos libros sobre el drama de Gian Giorgio Trissino.

El filósofo estagirita, en su poética del drama plantea la necesidad de un asunto: la acción. La tragedia es imitación de una acción, “mimesis de una praxis”. Una praxis no

es una acción cualquiera hecha al azar, sino una acción iniciada con un propósito determinado. Dicha praxis tiene que ser imitada o encarnada, materializada por medio del mythos, este es la trama, el argumento, que es una estructura concreta de sucesos y personajes; Aristóteles alude con el término carácter a la personalidad o características de los personajes.

El personaje está al servicio de la acción, no tiene elevada importancia como esta. Es un ser humano común y corriente, cuya vida no interesa nada más que en aquellos elementos que sirven a la trama, y que se halla en una situación extraordinaria. Es quien pasa de la dicha a la desgracia, no en virtud de algún vicio o algún acto perverso, sino por cierta hamartía, que traduce pecado, error, no dar en el blanco. El acto que ejecutó por agnoia, que no es simplemente ignorancia, sino la falta de un conocimiento necesario, imperioso, para tomar una decisión correcta.

El ejemplo clásico de la idea anteriormente mencionada se haya en la obra de Sófocles, Edipo Rey. Esa decisión errada, fallida, es la que lo conduce a la peripeteia o peripecia, es decir un suceso brusco, repentino, imprevisto. Es un cambio que no se había advertido, dado por una situación inesperada. El término común usado actualmente es punto de giro.

Otro de los conceptos importantes es la anágnorisis o reconocimiento, es decir, caer en cuenta de algo que se había olvidado o descuidado. Edipo reconoce que él es el asesino de su padre: “Nunca hubiera llegado a asesinar a mi padre ni me hubiera llamado esposo de aquélla por la que tuve la vida. En

cambio, ahora heme aquí, abandonado por los dioses, hijo miserable de impurezas, que he engendrado en la mujer a la que debía mi vida. Si puede haber un mal peor que el mismo mal, éste ha tocado a Edipo”.

Esta terminología no ha caído en desuso, por el contrario cada vez más se ajusta para estudiar cualquier obra teatral. Los personajes por lo general toman decisiones equivocadas, debido a múltiples circunstancias; unas veces forzados por las situaciones, otras porque son dominados por sus pasiones. Esta es una de las razones por las que Bertolt Brecht criticaba a los personajes shakesperianos, los consideraba bárbaros: Otelo es presa de celos y mata a su esposa Desdémona; Macbeth comete toda clase de barbaridades por su total convencimiento (principio de certidumbre) que algún día sería rey..., igual que acontece con Ricardo III; Hamlet, traza su estratagema de aparentar locura para vengar la muerte de su padre; Tito Andrónico acaba hasta con el nido de la perra.

En el drama contemporáneo se ponen de manifiesto los dilemas morales de los personajes, y el por qué de sus decisiones en el momento de ejecutar una acción, lo que nos lleva a reflexionar acerca de su ethos o conducta, es decir la razón que los llevó a tomar un camino y no otro. El personaje Galy Gay de Un Hombre es un Hombre de Bertolt Brecht, es desarmado y vuelto a armar como un carro, siendo un hombre honrado que sale a comprar el pescado para el almuerzo mientras su mujer pone a hervir el agua, es convertido en una máquina de guerra, sencillamente porque no pudo decir “no”.

La Maestra, de Enrique Buenaventura, decide morir como acto de rechazo a toda la violencia a la que fue sometida; podemos preguntarnos si tenía otra opción, otra salida. En otra obra de Brecht, El Señor Puntilla y su criado Matti, la dualidad de la personalidad de Puntilla, gran latifundista, se expresa así: si está borracho es el más generoso de los hombres, pero si está sobrio es el más cruel de todos. En una novela reciente, Libranos del bien, su autor, Alonso Sánchez Baute, indaga la vida de dos personajes de la historia reciente de la violencia en el país: Simón Tri-

nidad y Jorge 40. Los investiga para saber en qué momento realizan el punto de giro, los cambios súbitos en sus vidas, y si tuvieron realmente dilemas éticos.

Aristóteles arguye que la belleza reside en la magnitud y el orden, es por eso que un animal no puede ser ni extremadamente pequeño ni extremadamente grande. Una vaca no puede ser tan grande como un elefante, todo tiene un sentido de proporción, de medida, y de totalidad. La acción debe ser completa y entera, por lo tanto tiene un comienzo, nudo

y desenlace; la fábula es la esencia del teatro para Aristóteles y Brecht, todo debe provenir de ella, lo que esté fuera de ella es solo aderezo o efecto. También argumenta que tanto en los personajes como el entramado de los hechos, se debe buscar siempre lo necesario y lo verosímil; lo posible es convincente y lo acaecido está claro que es posible.

En este sentido, al artista creador no le corresponde decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, eso que creemos podría suceder debe ser verosímil y necesario.

Recuerdo una anécdota de uno de tantos encuentros de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, cuando empezaban a rozar la fama, en la que el futuro Nobel le compartía una idea para un cuento a Mutis: de un hombre que huía de su perseguidor y se escondía en una vieja armadura que hallaba en su camino; luego, con el paso tiempo, encontraban el esqueleto del infortunado hombre. Mutis en tono reflexivo le hizo caer en cuenta al joven Gabo que así como había podido esconderse en la estructura, de ese mismo modo habría podido salir.



Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco. / Director: Aída Fernández. / De Izq. A Der.: Raúl Andrés Mejía, Luis Omar Burgos, Juan David Florez, José Antonio Ramírez. / Fotografía: Lina Rodríguez

Existen dos corrientes artísticas que tendrían relación con esto: el llamado Realismo Mágico y lo Real Maravilloso. Este último se refiere a aquellos hechos que escapan a lo estrictamente racional y se instalan en nuestro quehacer cotidiano, haciendo natural lo que para otras culturas sería mágico, sobrenatural, sencillamente inverosímil. Un gran representante de este género, es el gran escritor cubano, Alejo Carpentier. En el Realismo Mágico, por su parte, se plasma un mundo totalmente realista en el cual de repente sucede algo inverosímil. García Márquez es el paradigma de esta visión del arte, y uno de sus iniciadores es el magnífico narrador uruguayo, Horacio Quiroga.

Acerca de la unidad de acción, Aristóteles plantea que en la vida de un hombre hay un sinnúmero de sucesos que no constituyen una unidad, de manera semejante un mismo hombre realiza muchas acciones que no encajan en una acción única. Por ejemplo, en la Odisea no se cuentan todos los sucesos de la vida de Ulises, sino que Homero la escribió en torno a una acción única, lo mismo acontece en las grandes obras de la dramaturgia universal. Cincio convirtió en ley el principio de que la acción en la tragedia griega se cumpla en un lapso de 24 horas, lo que más tarde fue argumentado por las exigencias de unidad de tiempo. Por su parte Julio César Escalígero (1540-1609) interpretó las observaciones de Aristóteles, que los acontecimientos del drama deben ser presentados con la mayor verosimilitud posible, convirtiéndola en el lugar en el que debía desarrollarse la acción: unidad de espacio.

Estas interpretaciones las tuvo que recoger Ludovico Castelvetro (1570) en la sólidamente construida Teoría de las Tres Unidades. Castelvetro es considerado el padre del canon clásico, que rápidamente encontró eco en toda Europa, especialmente en los teóricos franceses que se mostraron más normativos que el propio Aristóteles. Por fortuna no todos los autores cumplieron al pie de la letra las reglas del canon. Entre ellos, mencionemos a: Pierre Corneille (1606-1684), Jean Racine (1639-1699) y Moliere (1622-1673). Racine fue el único que las cumplió. El Cid de Corneille violaba las reglas, no ocupaba veinticuatro sino treinta horas. Moliere también fue otro rebelde del canon: Don Juan ocurre en lugares distintos en cada uno de los cinco actos.

En Alemania, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) en su libro Dramaturgia de Hamburgo, argüía la necesidad de una dramaturgia nacional. Según él, el clasicismo se consideraba erróneamente sucesor de la tragedia griega, contradiciendo lo planteado en La Poética. Federico Schiller (1749-1832) planteó una escritura reflejo de las obras de William Shakespeare (1564-1616), apartándose de la estética del clasicismo francés.

Los paradigmas de lo contemporáneo

Nos hallamos frente a modelos que con el tiempo se han impuesto en la práctica artística, que por supuesto afectan el teatro. Se habla de lo traumático, lo espectral, lo no-sincrónico, lo incongruente, ello como reacción a los

modelos positivistas del siglo XIX que propusieron divisiones disciplinares puras y estancas: teatro, danza, música, pintura, escultura; “esto es esto”, “lo otro es lo otro”, sería el esquema correspondiente a este pensamiento. Por ejemplo en la Ópera de Pekín de China, se concibe al intérprete así: “¿Qué es hoy un acróbata de circo? Pues es un actor que ha olvidado su drama, la obra que interpreta. ¿Qué es un bailarín? Un cantor que ha olvidado que sabía cantar ¿Qué es un actor? Un danzarín que olvidó que sabe cantar. Pero el actor chino es mimo, acróbata, cantor, danzarín, ofrece la imagen de un hombre completo. El que tiene garganta para cantar, músculos para saltar, una voz para la poesía y el diálogo, un cuerpo para danzar. Como definiría Rimbaud: la verdad en un alma y un cuerpo”.

A diferencia de occidente, el pensamiento oriental no ha padecido este horror a lo “otro”, a lo que es y no es al mismo tiempo. Como bien nos lo explica Octavio Paz en su texto, El Arco y la Lira: el mundo occidental es el del “esto o aquello”; el oriental, el del “esto y aquello” y aún el de “esto es aquello”. Se afirma sin reticencias el principio de la identidad de los contrarios: “Tú eres mujer. Tú eres hombre. Tú eres el muchacho y también la doncella. Tú, como un viejo, te apoyas en un cayado.... Tú eres el pájaro azul oscuro y el verde de ojos rojos... Tú eres las estaciones de los mares”; todo ello condensado en la frase “Tú eres aquello”. En occidente cómo nos cuesta aceptar que el zapatero también sea poeta.

Pero existe otro camino que se ha recorrido, el de los artistas rupturistas, que desde fines del siglo XIX comienzan a gestar otro modelo: los intersticios, la complejidad, las mezclas, las hibridaciones, que se han constituido en otros paradigmas. Como ejemplo de esto tenemos a Stéphane Mallarmé (1848-1898) quien escribió el poema Un golpe de dados jamás abolirá el azar... La poesía de Mallarmé crea un nuevo lenguaje, una nueva sintaxis, una nueva exquisitez formal y una nueva tipografía que después influirá en los poetas dadaístas y surrealistas, y en gran parte de las vanguardias artísticas del siglo XX. Su asunto explorado, el del vértigo por un futuro incierto, donde lo simbólico se traduce en el fantasma del azar, representado a través de la incertidumbre del golpe de dados. El poeta de origen francés, consigue incorporar al poema elementos espaciales, temporales y sonoros (el golpe). Nietzsche en su Zarathustra nos recuerda que la vida y el destino son azarosos como un golpe de dados, esa repetición infinita de casualidades con que la vida se venga, enfrentándonos al eterno retorno. Más recientemente el director de cine, Woody Allen, nos plantea este asunto en su filme Match Point(2005).

Las acciones performáticas empíricas de los dadaístas y de los futuristas son bastante elocuentes, al igual que los experimentos en los que se difuminan los límites entre pintura y escultura, o las acciones de la escuela alemana Bauhaus, la cual incorporó una nueva estética que abarcaría todos los ámbitos de la vida cotidiana, desde la silla en la que usted se sienta hasta la página que está leyendo.

Dentro de las cinco tendencias del performance, definidas por Patrice Pavis en su Diccionario del Teatro, la que se refiere a la presentación autobiográfica en la que el artista cuenta acontecimientos reales de su vida, la vemos explorada en obras como A título personal del grupo La Candelaria; Columpio en vuelo de la actriz Carlota Llano; y Inventarios de las actrices Catalina Lozano y Luisa Vargas. Al presenciarlas por primera vez, uno siente que son obras inclasificables dentro del universo disciplinar. Sin embargo, con los aportes conceptuales de Pavis, observamos que son espectáculos en los que se habla en nombre propio. César Badillo, como revelando sus inquietudes en torno al actor y sus otros (título de su libro), genera un efecto de espejos, al colocar una imagen pregrabada de él, consiguiendo debatirse así mismo sus propias visiones del universo. Carlota por su parte, utiliza una grabación de sus años de infancia, proyectándola en su obra. César, actor-performer, y Carlota, actriz-performer, alcanzan un nivel importante en este asunto de contarse a sí mismos. Quien no se conoce a sí mismo, no puede mostrarse como es. Esto quizás tenga un trasfondo existencial como el de Johnny Carter, personaje de El Perseguidor de Julio Cortázar, virtuoso saxofonista cuya vida discurre al filo de la lucidez y la autodestrucción. O será contarse a través de otro. Aquí se suscitan una serie de interrogantes, que por momentos pueden confundir.

El término Performer, además de abarcar al actor, también incluye al bailarín, al cantante, al mimo, en resumen, todo aquello que el artista, occidental u oriental, es capaz de hacer en un escenario destinado al espectáculo.

lo. El Performer realiza siempre una proeza (una performance) vocal, gestual o instrumental, por oposición a la interpretación y a la representación mimética del papel por parte del actor.

Las otras cuatro tendencias (body art, repetición, ritualización, y comentario social) se han desarrollado de manera desigual en nuestros escenarios. En el body art, se utiliza el cuerpo del performer para ponerlo en peligro. Recuerdo a una bailarina, Lina Gaviña, realizando todo tipo de peripecias sobre el tablado donde estaban dispuestos 400 vasos de cristal. ¿Por quién lloran mis amores?, nombre del espectáculo, era una invitación a desencadenar las emociones, sugiriendo un viaje hacia el interior del ser humano. En la obra La Tempestad de William Shakespeare, del Teatro Quimera, el actor Juan Piñeros explora el personaje Calibán a partir de este concepto plástico del boy art. La obra Piel y Cemento -un homenaje al ciudadano que se debate entre los amores y los afanes, y que se pierde en una urbe invadida de industria-, creada por el grupo Lula Lunar, otro de las propuestas en esta dirección.

En el caso de la repetición, conseguiría ser un representante la Casa del Silencio, agrupación dirigida por Juan Carlos Agudelo, con su propuesta reciente de “Woyzeck, un lamento en el silencio”, drama poético y gestual.

Beatriz Camargo ha creado obras enmarcadas entre la ceremonia ritual y mítica, como Eart, El Siempreabrazo, Tamoanchán, Dónde Están mis Hijos, María Magdalena, Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos.

Otras experiencias importantes son las de Alberto Torres y Myriam Gutiérrez (Pamuri Mahse · Sei-Nake Haba Sintu) y su Teatro-danza ceremonial de la Máscara Mítica; y Juan Monsalve, director del Teatro La Memoria

El referido al comentario social, puede verse representado en buena parte del teatro colombiano, destacándose las propuestas de Paula Sinisterra y su grupo Velatropa, Patricia Ariza con el Teatro La Candelaria y Rapsoda, Carolina Vivas con Umbral Teatro (En La Ópera de Tres Centavos, incluyó en el reparto a una actriz natural reciclada y al cierre del espectáculo la directora se ubicaba a la salida del teatro con un grupo de mendigos demandando una donación); de igual manera, María

Teresa Hincapié, pionera de los performances en Colombia (Peregrinos Urbanos, Una cosa es una cosa) “La performance es cuerpo, tiempo y espacio; a partir de esto se gestan las acciones”, fue uno de sus axiomas; y Testigos de las ruinas de Mapa Teatro.

El teatro posdramático

En su libro Hans Lehman, titulado Teatro Posdramático (1999), como aspecto análogo al postmodernismo, nos aporta nociones claves para el estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas. Una de ellas, que vale la pena resaltar es la desjerarquización de los elementos teatrales contemporáneos.

Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco. / Director: Aída Fernández. / De Izq. A Der.: Juan David Florez, Juan Pablo Ortiz, José Antonio Ramírez, William Fernando Vargas. / Fotografía: Lina Rodríguez



En las nuevas manifestaciones artísticas el texto deja de ser el elemento estructurante de la puesta en escena. El texto viene a ser un elemento más que no impone ninguna relación de poder ni de pre-existencia, así como el nuevo texto teatral compartirá el escenario con la danza, la pintura, la iluminación, la música, la arquitectura, el video-clip..., sin que haya un elemento más importante que los otros.

Antonin Artaud(1896-1948) argüía que no estaba probado que no exista un lenguaje superior al verbal, pues al lado de la cultura de las palabras, está la cultura de los gestos. A este importante creador le interesaba buscar la esencia del verdadero corazón humano, un corazón libre de las cadenas de la palabra y el pensamiento europeo. Si embargo, no podemos negar que el hombre sea un ser de palabras, que es inseparable a éstas, pero vale la pena recordar que antes de hablar el hombre gesticula. Y esos gestos y movimientos poseen significación. Dentro de su visión mítica y metafísica del teatro, llega a afirmar que el escenario ya no es punto de llegada de la creación, sino que en cambio, será un punto de partida, un lugar de creación absoluta. Por ello es absurdo concebirlo como lugar de reglas, de normativas. En sus planteamientos estéticos, esgrimía la necesidad de la autonomía del teatro, alejándolo de la concepción tradicional como suplemento de la literatura.

El estudio de Virgilio Ariel Rivera(1939-2009), Composición Dramática, se basa fundamentalmente en el estatuto del texto y no en la puesta en escena, donde reside el ver-

dadero valor del teatro, como ente independiente. Esto corresponde con la perspectiva acostumbrada, que el trabajo teatral consiste en visualizar de un modo lógico el texto dramático. En los términos habituales se habla aún de montar una obra como poner en pie un texto.

Ariel Rivera define al género (toda clasificación es arbitraria) en siete necesidades existenciales, y a partir del desarrollo del conflicto que sucede entre el protagonista y el antagonista, y del tipo de solución, positiva o negativa. Teniendo esto como base clasifica el teatro en siete géneros equivalentes a siete conductas humanas. Habría que anotar, si embargo, que la complejidad del ser es infinita, es casi inclasificable, indeterminada. Pero ello no invalida que el teatro pueda ser estudiado desde esos parámetros. Las disímiles miradas sobre los géneros ha evitado su aplicación ortodoxa. He tenido oportunidad de asistir a representaciones de Edipo Rey, de una compañía alemana, enteramente liviano, a la Casa de Bernarda Alba en estilo clown, a Macbeth tipo instalación donde las acciones de los personajes construían un universo diferente al shakesperiano. Cada poema, cada obra de arte es única. Es irrepetible, irreductible. No la podemos reducir a un género. Cada obra tiene vida propia, a veces una obra niega a la otra. Paz nos recuerda que cada obra es un objeto único, creado por una técnica que muere en el mismo instante de la creación. A Luis de Góngora llamarlo poeta barroco no es suficiente. La poesía no la debemos reducir a unas cuantas representaciones: épica, lírica y dramática. Y menos, el teatro concebirlo como apéndice de la literatura. En los

ochenta fueron famosas las controversias de Enrique Buenaventura y Santiago García con el escritor peruano Mario Vargas Llosa, en torno a estas cuestiones. Dos obras, entre otras, concretizaban en el escenario este debate: “Historias del silencio”(1981) del Acto Latino, con las actuaciones de Juan Monsalve y María teresa Hincapié(sólo se escuchaba la palabra “Mamá”, en una representación de cerca de dos horas), y “El pupilo que quiso ser tutor” del grupo El Retablo, dirigida por Félix Báez, en la que se destacaba la actuación de Guillermo Prieto. Con la puesta en acción de la creación colectiva, muchas de las obras experimentaban con las estructuras y lenguajes del espectáculo escénico, entre ellos el valor y uso de la palabra. “El Paso” (Parábola del camino), creada en 1988, del Teatro La Candelaria contribuyó a despejar esos caminos, explorando los lenguajes no verbales. Y en otra perspectiva “La Casa Tomada” de Mapa Teatro, a partir del cuento homónimo de Julio Cortázar, estrenada en 1986. Si aceptamos todas las excepciones y formas, la clasificación en arte sería un catálogo infinito. Toda obra es algo más, pretender reducirla a un género es desatinado. Luis de Góngora trasciende el estilo barroco, Brecht es mucho más que didáctico, Shakespeare va mucho más lejos, García Márquez no es sólo realismo mágico. Es comprensible la molestia de Tadeusz Kantor cuando le dijeron que era posmoderno.

El texto como objetivo de la representación dramática

José Monleón Bennácer, crítico y ensayista de teatro, de origen español, nos comenta así

esta actividad cotidiana: “Durante mucho tiempo, el texto había sido considerado el objetivo de la representación dramática. Desde esta perspectiva el procedimiento de montaje solía ser, más o menos el siguiente: un día la compañía se reunía en el escenario para oír al autor o al traductor la lectura del texto íntegro de la comedia, previamente conocida y aceptada por la empresa. Inmediatamente se sacaban los papeles, operación consistente en hacer tantos libretos como personajes, incluyendo en cada uno de ellos su texto correspondiente.

El actor memorizaba el texto de su personaje, atento a los pies de los párrafos de los compañeros, que precedían a cada una de sus intervenciones, sin olvidar por supuesto, que contaba con el apuntador, lo que determinaba toda una técnica para poder decir el texto sin un trabajo previo suficiente. La participación del actor en la totalidad de la obra era irrelevante; se partía de la base de que poseía una serie de condiciones físicas, como voz, figura, temperamento, etc., y se les exigía que las aplicara, con lo que se entendía por eficiencia profesional, a su personaje. Como el texto era lo fundamental, a menudo los repartos se hacían mucho más en función de la relación entre la longitud del texto y la categoría o consideración profesional del actor, entre las categorías reales del personaje y las posibilidades de expresión psíquica emocional de su intérprete. Así fue habitual durante años ver a actores de edad avanzada encarnar a parejas de jóvenes enamorados, simplemente porque aquéllos eran la cabeza de la compañía y estos últimos protagonistas de la obra, que era como tanto decir los que más hablaban”.

Otras reflexiones...

Al despojar la puesta de toda preponderancia, en este caso el texto, los demás elementos cobran pareja importancia. Aunque es difícil observar una obra en la que todos los lenguajes se relacionen de una manera armoniosa y proporcional. Sucede por lo general que en toda expresión escénica por lo general se enfatiza uno o más elementos; por momentos la luz, los actores, el espacio, la escenografía, los objetos, lo sonoro, lo gestual. Traigo a la memoria un espectáculo belga cuyo lenguaje expreso era la luz; en “Volpone” de Ben Jonson, dirigido por Ramón Pareja,

la movilidad de los elementos de la escena ensombrecía el trabajo del actor; una obra reciente, “La Mujer de Antes”, de Roland Schimmelpfening, interpretada por el Teatro Vreve y dirigida por Víctor Viviescas, el factor tiempo era lo determinante.

En muchos casos el concepto de teatro se mezcla y sus fronteras se difuminan con el de performance. Esta contaminación subraya, sobre todo, la preponderancia de la presencia física del actor/performer, por sobre la concepción dramática del personaje.

Entonces, en esta manera nueva de pensar las artes escénicas, el concepto de personaje



Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco. / Director: Aída Fernández. / De Izq. A Der.: Raúl Andrés Mejía, William Fernando Vargas, Luis Omar Burgos, Jennifer Gómez, Estefanía Torres, José Antonio Ramírez, Juan Pablo Ortiz, Isabel Dávila, Juan David Florez. / Fotografía: Lina Rodríguez

comienza a cuestionarse. En lugar de creación de un personaje a partir de una acción (drama) que tiende a la mimesis, según La Poética de Aristóteles, observamos ahora la categoría dada al cuerpo del artista, a su propia materialidad carente de ficción. El personaje es una construcción mental elaborada mediante el lenguaje y la imagen. Es una ente-lequia, una cosa irreal que no puede existir en la realidad. Se deriva del concepto persona, que en latín simboliza máscara; o per-sona que en su origen significa para sonar. Desde hace un buen tiempo se viene tratando la crisis del personaje, y hay quienes anuncian su extinción. Esta dificultad que se expone involucra también al concepto de la mimesis, imitación o representación, y por supuesto a la fábula. Lo que se pretende es “volver presente”, ya no hay lugar a la re-presentación. Todas las obras escritas desde la antigüedad serían obsoletas. Esquilo, Plauto, Shakespeare, Moliere, Brecht, serían sujetos del olvido. Se podría resumir en un vaciamiento del personaje y en una disolución del teatro. Como si el personaje estuviera de más en el teatro, como si hubiera sido expulsado por el actor. Ya no se habla de personajes, sino de impersonajes, de un fantasma sin carácter, sin identidad. Cómo imaginar un teatro sin personajes, sin conflictos, sin fábulas. Recuerdo una de las frases de Jairo Aníbal Niño, “El día que dejemos de contar historias, estaremos muertos”. ¿Será entonces que los artistas de teatro se quedaron sin historias para contar? Paradójico, si observamos que si hay un país colmado de historias, ese es el nuestro. Colombia es un país que no se ha contado, y necesita ser contado. Ese afán desmedido de conectarnos y sumarnos a las corrientes europeas no es necesario. Lo importante es un

diálogo con esas nuevas vertientes, para asimilar lo que puede ser útil. Quizás lo que esté ocurriendo es que el arte escénico se mira desde otros ángulos, bajo otros paradigmas, porque en efecto el mundo está cambiando, y todo cambia. Pero no se trata de aniquilar los elementos esenciales del teatro, sino de observarlos desde otras perspectivas, pero están ahí, lo que sucede es que están modificándose, transformándose. Como viene ocurriendo desde hace más de dos milenios, el teatro se mueve, es una forma de moverse. El teatro ha sido uno de los grandes inventos del hombre, y proyectar despojarlo de sus elementos vitales, creo que no es propio. Es como si quisiéramos jugar fútbol sin la esférica. En un encuentro con un teórico francés, afirmaba que en la obra “Los Ciegos” de Maurice Maeterlinck no había conflicto, y el asunto lo pusimos en debate. El teatro tiene esa doble condición, ser presentación/representación. Privilegiar una de las dos circunstancias, lo hacen cambiante, como ha sido a lo largo de los tiempos.

El mismo Artaud, se aproxima al teatro como poesía en el ambiente. Para Octavio Paz la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono, operación capaz de cambiar el mundo. La actividad poética es revolucionara por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo, crea otro.

Es entonces cuando tratamos de mirar una obra como un paisaje (obra-paisaje), que está dirigida a despertar los sentidos; y surge el otro concepto de obra-máquina, una construcción sólida y coherente. La primera se

presenta como un cuadro para ser observado, una atmósfera, unos trazos, que nos invita a una experiencia sensorial. La segunda se enmarca más en el teatro que responde a una situación, a unos conflictos, a unos relatos.

En estos tiempos se experimenta una crisis de los marcos teóricos establecidos y, por lo mismo, un cuestionamiento de los principios y valores tradicionales. Dichos enunciados han sido atravesados por diversas experiencias, entre ellas, la globalización, la fractura de los discursos totalizadores, el multiculturalismo y el descentramiento.

El teatro no brinda ya un espacio para la unidad sino que muestra materiales heterogéneos (hibridación), extremando su contingencia de polifonía informacional (el hipertexto, según Barthes). Acerca de este nuevo paradigma, el postmodernismo, F. Lyotard nos habla de la incredulidad frente a los grandes relatos, las metanarraciones épicas. Y observa que lo que presenciamos hoy es un cambio radical en las prioridades, un paso del concepto de unidad a la fragmentación, una expresión impropia del personaje donde su identidad o identidades están dispersas, todo proclive al disenso.

El concepto de teatralidad escapa a las limitaciones de una categorización rígida, severa, y se brinda como posibilidad múltiple, abierta y suspendida, determinada en cada acontecimiento teatral. Cada obra se ofrece como experiencia única.

Existe la ruptura de la vínculo temporal. Ya no se dispone de principio ni de final. De esta manera cada espectador construirá su propia visión del espectáculo.

El hombre que crea, destruye siempre. Picasso, lo definiría de manera sabia: “el arte es un cementerio de hallazgos”. El acto de creación implica una tarea azarosa (crear es un impulso, diría Diderot), de exploración, que está más en el campo de la incertidumbre que de las certezas, de los hallazgos. Es un golpe de dados. Por ello considero que los esquemas dramáticos se han vuelto obsoletos. El teatro como espacio de libertad.

Concluamos aquí con una hermosa frase de Lope de Rueda: “El teatro es dos tablas y una pasión”.

Bibliografía:

ARISTÓTELES, Poética, Madrid, Editorial Gredos, 1992

MONLEÓN, José, Cómo se monta una obra teatral. En: Paso de Gato Revista Mexicana de Teatro: Año 6 No 26, Coyoacán, CP 04120, México, 2004

SÓFOCLES, Tragedias: Ajax, Las Traquinias, Antígona, Edipo Rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono, Madrid, Editorial Gredos, 1981/2002

LYOTARD, J. Françoise, La Condición Posmoderna, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987

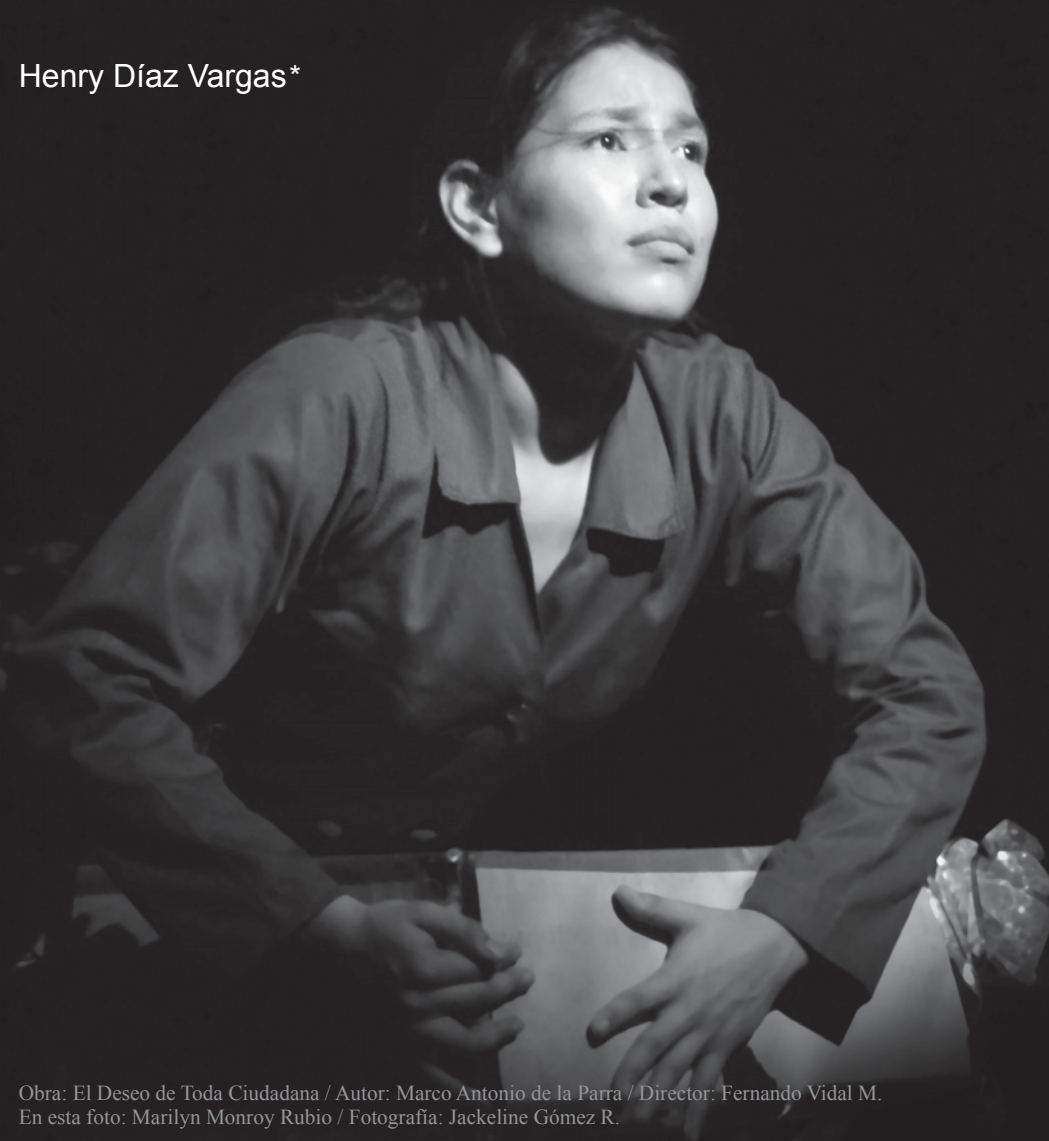
PAVIS, Patrice, Diccionario de Teatro: Dramaturgia, Estética, Semiología, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998



Obra: El Rinoceronte De Ionesco (Versión Libre) / Autor: Eugene Ionesco. / Director: Aída Fernández. / De Izq. A Der.: Luis Omar Burgos, Raúl Andrés Mejía, William Fernando Vargas, Juan David Florez, Isabel Dávila, José Antonio Ramírez. / Fotografía: Lina Rodríguez

Apuntes personales sobre la escritura dramática

Henry Díaz Vargas*



Obra: El Deseo de Toda Ciudadana / Autor: Marco Antonio de la Parra / Director: Fernando Vidal M.
En esta foto: Marilyn Monroy Rubio / Fotografía: Jackeline Gómez R.

Resumen

El autor en esta oportunidad escribe acerca de su experiencia vital alrededor de la literatura, pero sobre todo de la solitaria experiencia del dramaturgo. Una experiencia que, en su caso, tiene como punto de partida el ejercicio de la lectura compulsiva en medio de la violencia y la pobreza que lo fue nutriendo de historias, de personajes y sobre todo de una particular comprensión del mundo. En este artículo, Henry Díaz propone una serie de reflexiones sobre el sentido de la escritura dramática y del teatro, pero sobre todo de la necesidad y pertinencia de ambos hoy en Colombia. De igual manera, comparte los hallazgos que ha tenido como maestro de dramaturgia, a pesar de su resistencia a la academia, una tensión que le ha llevado a pensar críticamente acerca de si es posible enseñar dramaturgia.

Abstract

The author writes about this time of his life experience about literature, but especially the solitary experience of the playwright. This experience begins in the exercise of compulsively reading in the middle of violence and poverty, that feed the author with stories, characters and especially a particular understanding of the world. In this article, Henry Díaz proposes a series of reflections about the meaning of dramatic writing and theater, but especially of the need and relevance of both today in Colombia. Similarly, he shares the findings that has had as a teacher of drama, despite his resistance to the academy, a tension that has led him to think critically about whether it is possible to teach drama.

Palabras claves:

Dramaturgia, educación artística, teatro.

Key words:

Dramatic writing, art education, theater.

* Henry Díaz Vargas. Actor y escritor colombiano, ganador del premio Nacional de Dramaturgia (1985 con El cumpleaños de Alicia y 1992 con La sangre más transparente).

Dirección electrónica: hdiazvargas@gmail.com

“Una conciencia nueva para verdades que hasta ahora han permanecido mudas”

F. Nietzsche

Buscando el inicio

Trataré de no caer en la trampa de inventar recuerdos para aligerar la carga que genera escribir sobre lo que se ha hecho para el teatro, por el teatro o como teatro. Es un trabajo en carne viva, en solitario, donde la realidad y la ficción no tienen fronteras. En este campo se es muy susceptible de caer en trampas por la diferencia entre lo que se piensa y lo que se logra.

La experiencia del dramaturgo son sus escritos dramáticos por encima de sus herramientas creativas. Lo extraño es cuando no existe la premeditación ni el autoengaño para lograr un objetivo. Parodiando a Monsiváis “Escribir, por ejemplo”. Acudiendo al azar. Ahora lo veo como inocencia. Pero estoy seguro como Débora Arango que el arte no es inocente. Ni ningún joven tampoco. Solo se quería hacer y entrar en el juego de la escritura con desacato, por ignorancia a los géneros literarios, sin meditaciones ideológicas ni de ninguna otra índole, aunque por natura

existe la rebelión contra lo establecido y sobre todo por la injusticia. Se quiso utilizar las palabras para expresar los sentimientos, como esa herramienta de la que hablaba Leonardo Da Vinci. El gusto de palpar la palabra y saborearla con el paso del discernimiento y la amplitud del horizonte que le abre a uno, tan joven era, cada nueva acepción. Tal vez esa es la intelectualidad de la que hablaba Da Vinci cuando aseguraba que la pintura era cosa mental. La literatura dramática también.

Los hijos de los de abajo en Colombia, un país rural, en los años cincuenta y sesenta del siglo pasado ¿dónde veían teatro? Además de Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla... (¿?) No había donde. Uno que otro titiritero aparecido por cualquier camino de herradura o una carpateatro más pobre y perdida que sus comediantes, malabaristas y cantantes: “Escondan la comida, el trago y las mujeres que llegaron los comediantes con sus enseres...” Tanto que se confundían con gitanos... Sólo religión, guerra, hambre y muerte: los jinetes del Apocalipsis asolando nuestro país. Actores del conflicto como los llaman ahora. Vivos y muertos en las estaciones del ferrocarril donde trabajaba mi padre como jefe de estación.

Por fortuna circulaban como misterios liberales en un país de godos o se encontraban en las escasas y desmirriadas bibliotecas, elementales cosas que leer que atracan en nuestras manos: María, La vorágine, Porfirio Barba Jacob, Carlos Castro Saavedra, Orlando el furioso, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Gustavo Adolfo Bécquer, un libro perdido de dramaturgia norteamericana, quizás llevado

por los Cuerpos de Paz, otro de Edades de oro del teatro, los libros clandestinos de Vargas Vila y, Mi lucha, de Hitler, el diccionario Pequeño Larousse Ilustrado, seguramente la edición de 1912, y La ciudad y los perros, de Vargas Llosa, con el que entendí que si eso era literatura uno también podría hacerla.

El azar siempre ha sido tenido en cuenta como elemento importante en la orientación de la escritura dramática. Y como señala Mauricio Kartun hablando del azar, el imaginario es un reciclador de desechos, de olvidos, de imágenes. Esto nos permite voluntariamente andar a oscuras y recoger al albur lo que luego será materia prima de elaboración dramática, olvidándonos inicialmente de la argumentación como fundamento de la escritura.

Después se entiende que la escritura dramática tiene como esencia el descubrimiento del alma, la búsqueda del conocimiento del hombre en todas sus dimensiones, en su entera condición humana. Sucedió hace tanto, cuando el teatro se independizó de los dioses y se entregó al escudriño del hombre, creo. Y se comprende que la literatura dramática no es la suma de lo que se ha escrito para el teatro si no el valor de los hallazgos de las inmundicias o excelencias del hombre. La dualidad eterna del pensamiento nuestro. Carne y espíritu. Ambas lo conforman, lo habitan, lo deleitan o lo condenan.

Pero no es labor de autor dramático enseñar, censurar, denunciar, condenar, elogiar, gratificar, prometer, mucho menos entretener. Como dice Marco Antonio de la Parra: “... Cuidado, eso es territorio vecino, secunda-

rio”. Sólo se debe dejar existir a los personajes.

Gracias teatro por ser espejo, cóncavo o convexo, mas nunca plano. Este es para la presunta realidad real. Viva El Callejón del gato, de ValleInclán, donde la tragedia no es tragedia sino esperpento. O como en nuestro país donde todavía la tragedia es castigo divino y ya no hay vergüenza sino desgracia. Donde no se danza sobre las olas y al otro lado del viento sino sobre las fosas comunes. Tanta modernidad y sus componentes deben generar un lenguaje, una poética, un pensamiento.

Con la claridad de que ya todo sobre todo estaba escrito y que solo faltaba otra opinión sobre el entorno, para no pasar por este mundo como sin decir nada, bordando con palabras recogidas y miradas que creía valederas me dediqué solamente a lo menos rentable económicamente de la vida: escribir teatro. Tan poco rentable que en mi juventud nadie sabía nada de dramaturgia y en ninguna universidad tenían idea de lo que deseaba. Por eso abjuré de la academia.

Hoy se ha aprendido tanto sobre dramaturgia que existe la dramaturgia del actor, del director, de la puesta en escena, de las luces, del vestuario, de la escenografía, de la taquillera, de la cafetería, en fin... Se está buscando con la formación de público que el espectador haga su propia dramaturgia de lo que ve en escena. ¿Será como dice Kartun: que el espectador se arme “el cuentito”? Esta parte la observo con otra mirada, muy diferente y es muy atractiva porque no se trata

de llamar la atención con espectacularidades especulativas sino permitirle la participación activa y creativa al espectador. Sanchis Sinistera lo expresa claramente: “Ahí está para mí el futuro del teatro: en trabajar, investigar y profundizar en esa doble presencia, en la intensificación de la copresencia de actores y espectadores. Y enfatizar el “co” de esa copresencia significa enriquecer la interacción de ambas presencias incandescentes, a las que se reclama algo más que “estar allí”.

Continúa Sanchis, “Ello quiere decir investigar los mecanismos de retroalimentación de ese sistema efímero que es el encuentro teatral. Investigar y profundizar no sólo en lo que desde la escena se transmite a la sala, sino lo que desde la sala se transmite a la escena y que el actor, a su vez, recoge y devuelve”. Y concuerdo completamente.

La materia del dramaturgo es la vida, el hombre y sus eternas fuerzas en pugna, su ascenso a la luz o descenso a las tinieblas en las espesuras del espíritu, lamento o regocijo, sus relaciones, su entorno, su realidad, su época, su lectura del universo, su poética, su bibliografía, su enciclopedia. También es haber del autor su talento y su posibilidad de mejora y si se quiere justificar, o tiene defecciones ocasionales, o si ya eclosionó el ego o necesita comer, pues comunicar sus hallazgos técnicos en talleres o aulas de clase con artilugios técnicos pues ya necesita que la academia certifique con el título que sea lo que natura le dio o no le dio. Viva Da Vinci. Hablo por el autor de “La sangre más transparente”.

Con desengaño de que el panorama cambie o se transforme o mute o todo lo que se quiera con tal de no ver más lo que le ha tocado a mi generación y todas las anteriores, pues desde mi estaca de búho he pensado primero escribir para no enloquecer y divertirme sin tener que pagar y en último lugar poner un grano de arena a esta desdicha de país.

No es posible que la patria, que aparece últimamente entre las seis más felices del mundo, sea justamente donde más fosas comunes



Obra: El Deseo de Toda Ciudadana / Autor: Marco Antonio de la Parra
Director: Fernando Vidal M. / En esta foto: Jeison Ramírez Escudero
Fotografía: Jackeline Gómez R.

se han encontrado en los últimos tiempos, donde la corrupción tiene su soberano caldo de cultivo en todos los organismos del Estado y de la empresa privada, donde la justicia no cojea ni es ciega, es de bolsillo. Donde la Memoria es impuesta y donde más de la mitad de la población son miserables que andan desterrados de infortunio en infortunio, no es posible que la dejemos pasar por debajo de todos los pecados capitales del mundo. Eso no es paradoja es esperpento. Teatralidad to-

tal. Absurdo, pánico, crueldad... Eso es una sola cara de la moneda pero la otra no nos importa de todas maneras es falsa. Esa es esperpénticamente cómica.

No es muy halagüeño, romántico, académico ni mucho menos pedagógico el inicio de una invocación o remembranza a la formación dramática en nuestro medio. Pero guardando extrañas proporciones Grecia, Roma, el medioevo, el renacimiento no eran diferentes, la época isabelina tampoco, el

descubrimiento de América igual, la época de la Ilustración menos. La industrialización, la edad moderna, la contemporánea, la actual, la que viene... entonces, ¿cuál es el problema?

Así que de esto se trata nuestro sencillo planteamiento. Una realidad que lleva quinientos años donde el pensamiento religioso impuesto a punta de crucifijos, fuego y sangre, tantas guerras por la independencia y otras como consecuencia de las travesuras de tanto imbécil, a costa de tantas vidas, sacrifi-

cios inoficiosos, y así hasta llegar a la miseria. Hasta lo que se vive hoy a comienzos de siglo XXI, de milenio, de la época que sea, pero que se vive de manera anónima para la plenitud de los tiempos descubriendo siempre focos putrefactos de todos los órdenes (humanos, morales, éticos, económicos, etc.) que borran el tiempo a su paso con beneplácito inusitado de los políticos y empresarios desvergonzados, sin contar los patrones de la muerte.

No podemos olvidar que la prescripción de los delitos no supone el olvido del pasado. La Memoria es un reclamo que le hace el pasado al presente pensando en el futuro. En todos los órdenes y distinguiendo la Memoria que se inventa desde el poder y la que subyace en quienes la necesitan verdaderamente como parte esencial de la existencia, el derecho y el respeto humano. La Memoria reclama reparación hasta del olvido por que este crea un vacío donde ajusta cualquier promesa.

Dice José Monleón: “En la Memoria está nuestro mundo, nuestros errores y nuestras grandes intuiciones, los pasos ganados y los pasos perdidos, las páginas escritas o borradas del cuaderno que queríamos escribir. Si en términos personales es la fuente de los pensamientos y decisiones más arraigados, en términos sociales constituye un material político extremadamente delicado y esencial.” Y el mismo Pepe Monleón dice que hay “Memoria Impuesta y Realidad acumulada”.

La realidad en Colombia está fraccionada no solo geográficamente sino desde el pensamiento. Al país lo apabullan de estadísticas. Teniendo claro que un informe es un mapa

pero el mapa no es el territorio. Y cuando hablo del pensamiento hablo de todo lo que ello significa en la existencia del hombre nuestro, contemporáneo. Hoy en día muchos saberes y experiencias generan inquietudes y provocan interrogantes. Del abismo económico, político y social que existe entre las ciudades capitales con las ciudades intermedias, los pueblos y el resto del país.

Hasta ahora el teatro abre esas heridas pero las cauteriza con el apagón de luces o cerrada de telón. La función del teatro no es para evadir la realidad es para afirmarla pero atendiendo el reclamo de la Memoria al presente y generar un pensamiento. Esa es la herramienta de la que habla Leonardo Da Vinci. Se usa para expresar, no basta denunciar. El pensamiento aparece cuando el autor plantea la visión del mundo que le corresponde y la expresa con su herramienta de palabras, acciones, indagación poética y puestas en escena. Su palimpsesto creativo que parte desde su vitalidad y conciencia creativa. Todo dispuesto a masajear el alma. Independientes de la belleza porque esta es un elemento secundario de la eficacia, como diría J. J. Millás. Eficacia artística, un tema enorme para trabajar. Debería hacerlo la academia.

Esta realidad y los comportamientos del alma, diría mejor, la condición humana, que nos apabullan es la materia prima, repito, del dramaturgo como fundamento del teatro nacional. El teatro no puede ser una ventana al mundo sino un sitio de atisbo al alma del hombre en su más profunda intimidad y mininidad. La vida, y no el arte, es la que me genera el interrogante para la concepción de

la teatralidad del pensamiento para la escritura dramática. Las eclosiones artísticas nacen, crecen, se reproducen y mueren, por fortuna. Algunas perduran, otras son tan efímeras...

Superada la etapa del insomnio revolucionario de los años setentas y ochentas, convencido de que la religión, la moral, el sexo y la política entre más escondidas estén es más eficaz, busqué el delirio del alma de los personajes que iba tratando, hasta que en los años 90s comprendí el método que me ha servido de guía para la escritura, sin garantizar que sea válido para los demás, lo expreso a continuación.

Confieso que no hay nada más aburridor que contar algo que ya se sabe pero forma parte del oficio y el oficio expresivo tiene que ver con el intelecto. Una parte no más. Si la dramaturgia es tan solo una parte aunque para algunos de nosotros sea un todo significa que por eso somos tan escasos.

Aportando algo encontrado

Las buenas obras escritas han sido escritas en su tiempo, en su ritmo, con el conflicto exacto, con las palabras correspondientes, con los personajes indispensables y precisos en la estructura adecuada. Para llegar a esta instancia se ha pasado por muchos escritos y varias obras buscando el equilibrio artístico desde lo humano. Un buen texto teatral genera pensamiento si se tiene idea de la transgresión filosófica del comportamiento humano en relación a su superación como miembro de una sociedad, como hombre que debe cui-

dar la vida con su descendencia y proteger las especies y contemplar su momento histórico y la proyección al mundo que lo rodea. "Pinta tu aldea y pintarás el mundo" siempre se ha dicho y es verdad en estos momentos de tsunami global. Ahora creo bueno plantear una idea de escritura teatral antes de que la arroje a la quinta porra. Escribir es, y de esto se ha escrito y hablado at nauseam, proponer algo tras el ejercicio de la escritura e inquirir respuesta a una o varias preguntas.

La máxima expresión de lo que bocetaré lo siento con acercamiento adecuado en Más allá de la ejecución, escrita y publicada en 1985 por la Universidad de Medellín. En este caso son el monólogo dialogado (parlamentos largos) y ¿qué sucederá cuando se encuentren los dos conquistadores, homicida y occiso, Sebastián de Belalcázar y el mariscal Jorge Robledo en el más allá?

Es un paradigma descubierto en el transcurso de reflexiones para exponer a estudiantes, responder a teatreros avezados y a curiosos literarios, más que para sentarme a escribir. Recordemos a Lope de Vega en el momento de la escritura: todas las reglas, leyes y arandelas teóricas se va para la porra. Edward Albee dice "El dramaturgo, como cualquier escritor, compositor o pintor en esta sociedad, debe tener una visión terriblemente privada de su propio valor, de su propia obra. Tiene que escuchar primordialmente su propia voz...".

Personalmente me gusta el término DRAMATURGO con la acepción de ser el hombre o la mujer que escribe dramas, obras de teatro

específicamente. Hago esta aseveración porque una cosa es trastear diálogos o escribir diálogos a secas y otra muy diferente es la de construir los personajes en toda su complejidad psicológica, física, verbal y de acción frente al conflicto. Los verdaderos personajes teatrales no son cabezas parlantes como los de la televisión. Si la mayoría de estos escritores de teatro utilizaran más la caneca de la basura que la televisión abría mejor literatura dramática. La influencia de la televisión es mortal para la escena. Los probables escritores ven más televisión que teatro. No hay duda. Si el dramaturgo es el cronista del alma de su tiempo sus necesidades expresivas son muy especiales. A parte de muchas condiciones técnicas, físicas y espirituales hay otras ideas que podemos mirar y de pronto hasta perfeccionar en el mejor de los casos o en su defecto tirar al cesto de la basura. Lo que no se puede tirar a la basura es el convencimiento de que el texto teatral no sólo es para ser leído sino para ser dicho y oído. La novela y el cuento son para leer el teatro para ver y oír. La poesía es vertical, la narrativa horizontal y ¿el teatro? La dramaturgia sale del centro del ángulo para que le confluyan las artes del lenguaje. Hemingway fue claro: "... Antes de empezar a escribir lo primero que un escritor debe instalar en su cabeza es un detector de mierda". Este detector nos indica a dónde apunta el lenguaje cuando lo que hacemos es un panfleto político, religioso o sentimental, racional o en su defecto un panfleto de cualquiercosismo, por ejemplo. O ni siquiera llegar a ser panfleto que ya es una categoría. Lo mismo sucede con los géneros mayores: tragedia y comedia, y los otros cinco. Ya se dijo, se nace, se crece, se reproduce y se muere.



Obra: El Deseo de Toda Ciudadana / Autor: Marco Antonio de la Parra / Director: Fernando Vidal M. / En esta foto: Gerson Andrade Ochoa / Fotografía: Jackeline Gómez R.

El planteamiento es una idea que he graficado y denominado por razones sentimentales y egoístas: Triángulo Hache (T H). Por lo de Triángulo y lo de Henry. En él cada uno de los vértices tiene su denominación que trataré de exponer a riesgo de confundir al narratorio con mis propias confusiones. El gráfico inicial o final es el siguiente:

Como hablamos de escritura teatral, de un autor que se denominará YO, hablo de Yo autor (escribo), Yo actor (vivo), Yo espectador (veo y escucho). Planteo una misma persona en el momento del acto creativo de la escritura. Una triple presencia activa. El dramaturgo debe ser Autor, Actor y Espectador al mismo tiempo en el momento que escribe. Muchas conversaciones con escritores, lecturas de entrevistas a autores dramáticos, análisis de conferencias literarias, intuiciones y malos pensamientos han permitido el desarrollo de la idea hasta que llegue a su final si es que llega para desecharla.

YO AUTOR equivale a dramaturgo, el hombre de la realidad real que asuma su rol de escribir sobre el tema escogido de la vida de los hombres, los dioses, los demonios, los héroes fantásticos, los animales, las plantas o las cosas. Si es de su propia vivencia, narrado, leído o de la historia. O del futuro. En esta instancia se inicia el proceso creativo. El hombre es conocedor de técnicas conscientes o intuitivas y de mecanismos de elaboración del hecho narrativo. Conoce y distingue los siete géneros en los que el hombre se expresa teatralmente y estará en capacidad de construir otros más, seguramente. Sabe a ciencia cierta la diferencia entre el escrito narrativo,

subjetivo, (Novela, cuento) y el escrito dramático, objetivo, (Teatro). Hay que tener en cuenta, por ejemplo, que en la novela los personajes protagónicos se pueden ir construyendo poco a poco a medida que la novela avanza mientras que en teatro los personajes cuando entran a escena ya deben estar cons-truidos en su totalidad.

Aristóteles, después de Platón, plantea lo dramático con la diferencia de lo épico al especificar la mimesis (mostrar) y la diégesis (narrar). Comienzo, conflicto y desenlace, donde lo más importante es el conflicto. Y expone lo referente a la unidad de tiempo, espacio y acción. Los personajes y acontecimientos tomados de la realidad real y en la misma dimensión entran en proceso de fusión creativa. Se es consciente de estar en el mundo real. Aquí no podemos olvidar que Shakespeare volvió trizas los elementos con la promiscuidad del espacio isabelino, multiplicidad de acción y tiempos como vidas en su complejidad. Peldaño importante para la comprensión del desarrollo del pensamiento. Hoy se nada en otros estanques pero alimentados por las mismas aguas. O al contrario vino nuevo en odres viejos, como lo exprese alguna vez.

Iniciada la escritura el YO ACTOR del dramaturgo interpreta, (vive), los personajes que está escribiendo y que actúan, desean, hablan, piensan, sufren, lloran, viven en el escenario, en la realidad ficcional. Al hablar de mi experiencia en la dramaturgia personal no es posible escribir un personaje que personalmente no interprete a fondo. Siento y vivo cada personaje.

El YO AUTOR es también YO ACTOR, o intérprete, consciente de que se está en el escenario. La profundidad total es no interpretar sino ser, en la realidad ficcional, en el ámbito del arte. Donde ya no se es autor ni actor sino personaje que existe en un universo que se está formando. La fusión es la flecha que va de un punto a otro recíprocamente. No hay repelencia entre las dos dimensiones, hay conciencia de las dos instancias. Ese extraño y real parentesco con el teatro de títeres. La dramaturgia del títere. El actor-personaje se hace carne del verbo escrito. El títere ya es el personaje. Escribo y actúo al mismo tiempo, sin descripciones ni acotaciones inútiles. Es la simbiosis creativa que diferencia de quien se queda escribiendo solamente y no vive sus personajes en las circunstancias mismas.

Para culminar el ciclo vital de la escritura dramática, de la dramaturgia, el YO AUTOR, EL YO ACTOR se asume como YO ESPECTADOR de lo que escribo y actúo. Lo veo personalmente puesto en escena, imágenes visuales y auditivas. Estoy en la butaca mejor ubicada de la platea viendo lo que escribo y actúo. Estoy en el festín de mis sentidos, estoy en triple presencia, en simultaneidad, soy un palimpsesto creativo en ese instante. Un ser total padeciendo los rigores de la existencia de los demás en vida propia. El demiurgo no sufre, el dramaturgo sí. Los dioses cuando crean juegan. Pero cada escritor, como dice Truman Capote, escoge la forma y método de su flagelación. Yo no escribo para el público, escribo para un espectador que está ahí en la platea atento con su alma en blanco en espera... Ese espectador siempre soy yo. "Casi siempre es uno mismo" han dicho varios dramaturgos.

La reciprocidad de los tres vértices se anhela en el momento creativo. Si solo escribo desde el YO AUTOR los textos serán vacíos, no generan la parte interna del lenguaje verbal de una obra que es la acción, por lo tanto el YO ACTOR Y EL YO ESPECTADOR que no fueron tenidos en cuenta no tienen nada que hacer. Al trípode le faltan dos patas. Puede que tenga los elementos de buena escritura y puede ser una excelente oferta pero algo le hace falta para su redondez artística.

Si escribo desde EL YO ACTOR sin ser el personaje, como ocurre en tantas ocasiones, lo más probable es que sea un manual de acciones para desarrollar en el escenario, pues el YO ACTOR no piensa más que en la puesta en escena y su único espacio es el escenario. Igual puede ser una propuesta interesante y hasta hermosa con una excelente puesta en escena pero no ha de pasar de ser un buen elemento estético más efímero que el teatro mismo.

Si escribo desde el YO ESPECTADOR, mi punto de vista es limitado a lo que quiero ver. Es probable que disponga de muchos elementos críticos y necesarios para la construcción de una obra pero no pasará de ser un memorial de agravios por mis necesidades de espectador. Seguramente terminaré escribiendo una suma de informaciones de toda mi existencia de espectador teatral, de lo que me gusta y quiero ver y lo que no me gusta y no quiero ver ni leer. Logrará ser un buen crítico teatral. Si se logra la combinación de dos puntos de los tratados ha de ser una buena obra pero ha de cojear como todo en teatro. La búsqueda personal es lograr estar en las

tres instancias. Lograr ese estado de triple presencia buscando el poema perfecto, que no va más allá de la sencillez del nacimiento de una flor, es mi jardinería e insatisfacción constante. El día que uno logre la escritura perfecta, la puesta perfecta, la actuación perfecta o la crítica perfecta... El teatro logrará su fin, sería el universo perfecto. Algo utópico e irrealizable. Solo la naturaleza es perfecta porque el hombre es imperfecto. Por eso el teatro se independizó de los dioses. Ellos no tienen deficiencias en el manejo del espacio ni del tiempo, mucho menos de la acción divina. En cambio la condición humana, el hombre, es insondable, insaciable, incomprensible, impredecible, intolerante, increíble, tiene de divino, de diabólico y de humano en la medida perfecta de la imperfección. Y por si esto fuera poco es un simple mortal, una llama al viento. Enorme cantera para la escritura dramática. Y si como dicen por ahí que ya todo está escrito, y como no lo creo... Debemos aportar un original punto de vista y por original el más antiguo de la humanidad. No es un consejo, ni mucho menos un ejemplo, y como todas las propuestas en materia teórica frente al arte no tienen ningún sentido más que para quien lo ha expresado con base en su propia creación y comportamiento frente a la dramaturgia, es solo un mensaje en una botella arrojada al mar. Al momento de estar frente a la página en blanco cada quien es dueño de su propia historia, de sus fantasmas, de sus reglas, de su bagaje, de su poética, de sus deseos, miedos y medidas de la existencia. La medida de la existencia del teatro es la medida de la existencia del hombre. Al menos lo ha sido para esta mía que ya es suficiente porque con la vara que midas serás medido.

Acerca de enseñar a escribir

El arte, la creación, no se enseña: se aprende, y sólo cuando existe el deseo, la necesidad de conocer algo sobre algo. Si para aprender se tiene que tener un deseo y humildad igual es para comunicar, para dar pautas y hasta normas. Y una de las maneras de aprender y sistematizar es cuando piden que explique algo sobre lo que uno hace. Y ese hacer tiene fundamentación y soporte práctico.

He conocido profesores de dramaturgia que solo repiten lo que han leído y sus frustraciones prácticas. Por supuesto los resultados son desastrosos. Nadie puede hablar ni escribir sobre lo que no conoce. Chejov rogaba a Dios que no le dejara escribir sobre lo que no conocía ni comprendía. Escribir es una forma de conocimiento, te muestra todas las esclusas que tienes que abrir para llenar el estanque de tu trabajo. Enrique Buenaventura nos decía que el artista nace pero si no se hace ¡no hay nada que hacer! Hay bocetos de artistas, de lo que está plagada la tierra que pisamos. Y no es necesario repetir lo dicho en tantas ocasiones acerca de la inspiración. No existe. Detrás de cada escrito, insisto, hay un ejercicio, una búsqueda de algo. Indagación poética, tal vez la creación de pensamiento, la construcción de sentido, la búsqueda del equilibrio u ordenamiento del mundo o desentrañar la experiencia vital entre el cielo y la tierra. Quizás si se encuentra estamos en aguas de un buen texto.

Sería bueno saber más de lo que han dicho los dramaturgos que lo han podido hacer acerca de su forma de escribir. Pero como dijimos al comienzo, qué mejor manera de buscar la experiencia de la escritura si no es en los escritos mismos de los

autores que nos cautivan. Las obras que han tenido éxito lo han logrado gracias a los términos propios del autor. Siempre han conocido teorías y encontrado las propias y puestas sobre la escritura. Por lo tanto lo primero que se habría de solicitar al interesado, al hipotético dramaturgo, es que escriba. Escriba, luego que disponga de una buena bibliografía dramática y concienzudamente se dedique a desbrozar o diseccionarlos o en mejores términos a descuartizar los textos de tal manera que no le quede resquicio literario y expresivo que no encuentre o entienda o intuya o perciba, ni en el lenguaje ni en la forma. Sin embargo hoy en día hay mucha más información teatral que hace cincuenta años en nuestro medio ciudadano para no hablar de las zonas y poblaciones alejadas de los centros culturales, léase Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla, Bucaramanga, Neiva, Manizales, etc. Cabe anotar que el teatro de estas ciudades no es el teatro de los departamentos, me refiero a lo que se hace al interior de estas regiones culturalmente abandonadas por el Estado, donde se confunde la cultura con la rumba de las ferias, efemérides nacionales y celebraciones religiosas. Sin embargo, hemos encontrado gran cantidad de festivales de teatro que se realizan de alguna manera y uno que otro logra varias versiones. Contra la pereza colectiva por ver teatro en las ciudades y el hambre en las poblaciones pequeñas hay escenario por recorrer. Este panorama es lo que me ha convocado a promover la escritura dramática tanto en instituciones grandes, pequeñas o en seminarios y talleres. Y este es tema tan amplio e interesante como técnico y filosófico, así como de construcción de sentido que va para largo en tiempo y espacio.

Medellín, Enero 2012.

Sistematización de la obra de teatro:

Nadie nos quita lo que llevamos por dentro¹

Luz Elena Luna Monart²

Ilustración Angélica Lorena Luna

Resumen

En este artículo se aborda el proceso de sistematización del montaje de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, trabajo realizado a partir de las vivencias de un grupo de mujeres provenientes del Pacífico colombiano en condición de desplazamiento forzoso, a principios de la década pasada. A partir de esta experiencia, se pretende dar cuenta de la importancia del teatro de mujeres en el trabajo de reconstrucción de su vida en la ciudad, como fruto de un proceso en el que el hacer artístico se constituye en herramienta pedagógica y política, que contribuye a la construcción de saberes significativos para la formulación de nuevos proyectos de vida. A partir del análisis realizado el trabajo pone de presente la importancia y, por qué no, la urgencia de usar eficazmente los aportes del arte, particularmente el teatro de mujeres, como mediador en procesos de Educación Popular para la construcción de actores(as) sociales.

Palabras claves:

Teatro de Mujeres, actoras sociales y actoras naturales, sistematización de experiencias artísticas, desplazamiento, educación popular, subjetividad.

Abstract

This article tackles the systematization of the staging process of the play “Nobody takes us away what we have inside”, work made starting from the experiences of a group of women from the Colombian Pacific coast, on the condition of forced displacement at the beginning of the decade past. From this experience it is pretend to explain This experience pretend to explain the importance that have women’s theater in the work of rebuilding their lives in the city, as the result of a process in which the artistic constitutes educational and political tools, Building a significant knowledge building for developing new life projects. The analysis of the play reveal the importance and, why not, the urge to use effectively the developments of art, particularly women’s theater, as a mediator in Popular Education processes for creation of actors (as) social .

Key words:

Women’s theater, Women social actors, women natural actors, systematization of artistic experiences, forced displacement, popular education, subjectivity.

¹ El presente artículo es producto de la investigación realizada para el trabajo de grado de maestría en Educación, énfasis en educación popular y desarrollo comunitario, titulado “La construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres”. Este trabajo fue calificado como meritorio.

² Luz Elena Luna Monart. Comunicadora Social y periodista, énfasis audiovisual, Universidad del Valle. Magister en Educación, énfasis en Educación Popular y Desarrollo comunitario de la Universidad del Valle. Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes de Cali y del Instituto de Educación y Pedagogía de la Universidad del Valle.
Dirección electrónica: lunamonart@yahoo.es

A manera de introducción

En mi labor como docente de una Facultad de artes escénicas, hay una pregunta que surge en las constantes conversaciones con mis estudiantes y colegas: ¿cuál podría ser la función del teatro hoy, en una sociedad atravesada por la guerra? Esta pregunta, marcada por un fuerte trasfondo político, ha hecho parte de largas discusiones con colegas y estudiantes para tratar de desenmarañar esa relación estructural entre teatro, política y pedagogía que muchos no logran captar a simple vista, debido a que en muchas ocasiones son aspectos lejanos para jóvenes que sueñan con ser grandes actores o directores; lejanos también de la docencia, profesión que debido a las condiciones que se dan en Colombia, no goza de la mejor aceptación.

Desde estas inquietudes me acerqué al Teatro La Máscara para conocer de cerca un proceso artístico que hace varios años venía desarrollando Lucy Bolaños, la directora del Teatro La Máscara, con un grupo de mujeres afrodescendientes, en condición de desplazamiento forzoso, provenientes de la Costa Pacífica Colombiana. Durante meses acompañé en silencio a las hacedoras de ese proceso, algunas veces escribiendo, otras simplemente viendo, otras más, conversando con ellas, quienes cada concurrían a La Máscara, a participar de una suerte de ritual que por años,

contra viento y marea, habían sostenido. Fue así como inicio una investigación que lleva por nombre: “Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres”. Un trabajo abordado desde el campo de la educación popular, ese lugar en el que la docencia y el arte han de resignificarse para aportar en la recomposición social.

Desde estas inquietudes me adentro a la sistematización de la obra Nadie nos quita lo que llevamos por dentro, la primera obra de teatro que crea el grupo Aves del Paraíso, compuesto por mujeres afrodescendientes en condición de desplazamiento forzoso, bajo la dirección de Lucy Bolaños, directora del Teatro La Máscara. Obra que narra el éxodo de las mujeres desde sus lugares de proveniencia y su llegada a la ciudad. Tales sucesos fueron dando la pauta para la formulación de la pregunta que orientó el trabajo investigativo: ¿Qué papel juega el teatro de mujeres en la reconstrucción de la vida de un grupo de mujeres afrodescendientes del Pacífico colombiano, en situación de desplazamiento forzoso en Cali?

Es necesario aclarar que aunque el Teatro La Máscara es un teatro que se denomina de género³, debido a las condiciones en las que llegan estas mujeres al teatro y por la proximidad del drama vivido, en el cual se centra toda la atención, Lucy Bolaños explica que el proceso del montaje con ellas, podría estar

³ Según el trabajo en realizado en el Teatro La Máscara de Cali, el teatro de género se refiere al trabajo de concientización que realiza con las mujeres —tanto de comunidades vulneradas como con actrices profesionales—, acerca de sus derechos y las situaciones de inequidad y discriminación, a través del montaje de obras, talleres, eventos y performance, entre otros.

más cercano al teatro de mujeres.⁴ Por tal motivo, a lo largo de este trabajo será el teatro de mujeres el que se considerará como herramienta pedagógica. Finalmente, para salvaguardar la identidad de estas mujeres, víctimas de la guerra en este país, se omitirán sus nombres y serán reemplazados de esta forma: “Mujer (número uno al trece)”.

Algunas consideraciones previas sobre el contexto

La población objeto de esta investigación se compone de mujeres expulsadas de sus territorios entre los años 2000 y 2002, periodo en el que el desplazamiento forzoso en Colombia eleva sus cifras, alcanzando el registro más alto reportado desde el año 1985, según CODHES (2000). El deterioro dramático y traumático de la calidad de vida de la población desplazada que llega especialmente al oriente de la ciudad, se evidencia en el desempleo (48%), la pobreza, la marginalidad, el hacinamiento, la ausencia de servicios de salud y deserción escolar.

En principio, estas mujeres son acogidas en el albergue⁵ de la Fundación Daniel Guillard, ubicada en los Lagos I, en el Distrito de Aguablanca, al oriente de la ciudad. Allí llegaron entre los años 2000 y 2002, instalán-

dose en cambuches improvisados de plástico y madera. Más que un lugar de paso, este fue su lugar de vivienda durante más de cuatro años, lo que deja ver la respuesta tardía del gobierno para la protección de sus derechos básicos.

Provenientes de diferentes zonas de la costa pacífica colombiana, contexto geográfico en donde las formas de vida en muchos sectores aún están ligadas a la vida rural, los saberes de estas mujeres arraigan en sus prácticas cotidianas como cantadoras, lavanderas, cocineras, cultivadoras de la tierra, cuidadoras de animales y pescadoras, entre otras actividades. Sin haber estudiado en centros educativos, la mayoría de las adultas del grupo no sabe leer ni escribir, y sin embargo son analfabetas funcionales porque escriben y se inventan décimas y canciones, desde sus propias maneras y lógicas.

Sus procesos de comunicación están fuertemente ligados a la oralidad, entendiéndose por oralidad no solamente la emisión vocal de la palabra, sino el conjunto de aspectos corporales, gestuales, musicales (la sonoridad, el acento, el timbre de la voz, el ritmo, entre otros) que acompañan esa forma de comunicación que por antonomasia se da en el litoral Pacífico. En ella aparecen elementos culturales ligados al trabajo (cantos de boga),

⁴ Teatro de mujeres se refiere a: Hacer teatro a partir de las propias experiencias de las mujeres, hacer visible su voz, su participación real en el trabajo escénico, generando una reflexión sobre su propia vida: sus historias, sus tradiciones, sus creencias. Definición tomada de: THE MAGDALENA PROJECT, Red Internacional de Mujeres de Teatro. 21-09-2011. Extraído el 21 de Septiembre de 2011 de <http://www.themagdalena-project.org/>

⁵ Lugar de paso donde se aloja la población desplazada al llegar a la ciudad.

a la muerte (los chigualos), al folclor (las décimas), entre otros, que le confieren al lenguaje corporal una característica particular, impronta identitaria que la hace reconocible en contextos más amplios. Y son justamente esas formas de socialización con las que interactúan en contextos urbanos, políticos, educativos y de género una vez llegan a esa ciudad donde sus saberes se desvalorizan, ubicándolas en lugares de subordinación. ¿Qué hay de común, entonces, entre estas dos culturas? ¿En qué tipo de actividades se podrían relacionar? ¿Qué podría aprender la una de la otra? Esto, teniendo en cuenta que al llegar a la ciudad, la calidad de vida de la población desplazada cambia, merma en comparación con la que tenían en el campo o en las zonas rurales de donde provienen, viéndose obligada, en muchos casos, a la mendicidad: de tener casa propia llegan a vivir en cambuches o en albergues, en casas ubicadas en zonas marginales y en muchos casos sin las condiciones básicas de salubridad.

En estas condiciones, el teatro se fue convirtiendo en el lugar donde estas dos culturas—rural y urbana— se encuentran, donde sus saberes son apreciados y reconocidos por un público heterogéneo que al ver la obra se pregunta por esos saberes, nunca antes vistos ni reconocidos en los espacios cotidianos. El teatro se convierte así en mediador del diálogo de saberes y en recreación de experiencias pedagógicas entre espectadoresactores.

⁶ Este enfoque es el que ha construido el Grupo de Investigación en Educación Popular, del Instituto de Educación y Pedagogía de la Universidad del Valle (IEP).

El modelo de sistematización

El interés de sistematizar la obra de teatro “Nadie nos quita lo que llevamos por dentro” estaba en entender cómo se desarrolló el montaje e interpretar lo que sucedió en él, es decir, hacer visible el proceso por el que pasaron las actrices —en este caso actrices naturales— y la directora, para crear la obra: construir los textos, tomar decisiones en el montaje de cada una de las escenas, ver las relaciones personales, sus emociones, los rituales instaurados, además de los referentes creativos presentes en la creación teatral.

La sistematización de la obra se elabora con un método centrado en un enfoque cualitativo, participativo y hermenéutico,⁶ a partir de la experiencia de trabajo en Educación Popular, mediante el reconocimiento del otro, el diálogo y la negociación de los diferentes puntos de vista sobre el proceso. Es un modelo en el que encuentro un universo de posibilidades para que docentes y artistas puedan dar cuenta de sus procesos de intervención, creación y reflexión, a partir de sus preguntas frente a su quehacer; método que podría crear un puente entre el mundo de la investigación social y el del arte, para sacar a la luz riquezas y fortalezas propias de procesos de creación artística y de procesos educativos —formales y comunitarios—, en este caso abordados a través de una experiencia mediada por el arte. En este modelo, sistematizar es hacer visible la experiencia desde la narración de

las distintas actrices, para entender la lógica interna de la misma desde la complejidad de sus conflictos, pasiones y afectos, comprendiendo todo el potencial transformador que ha tenido y tiene para las participantes. Pero no se trata de evaluar el proceso, sino de entender la importancia que tuvo para quienes participaron en él y ver lo que brindó, lo que brinda y lo que brindará en el futuro dicha experiencia. El proceso se estructura a partir de los relatos que construyen las actrices sobre la experiencia. Es importante aclarar que relato no es solo la experiencia narrada oralmente y recogida a partir de entrevistas, diálogos, sino también toda la documentación —videos, fotos, entre otros— que da cuenta de la experiencia.

La metodología propone tres momentos para el trabajo y análisis de los relatos; momentos que aunque se presentan separados para una mejor comprensión del proceso, en realidad se encuentran enlazados y se dan de manera simultánea en la sistematización, ellos son: recreación de la historia, interpretación y potenciación. Se trata de reconstruir la historia, hacer un ordenamiento de los diferentes relatos que han intervenido en el proceso y posteriormente interpretarlos, comprender la experiencia para aprender de ella.

El proceso de sistematización de la obra “Nadie nos quita lo que llevamos por dentro”

Los relatos con los que se cuenta para esta investigación son: el video de un ensayo de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*,

montada en 2004; el libro *Mujeres Arte y Parte en la Paz de Colombia*⁷, con testimonios, fotos y el libreto de la obra, y el diario de campo de la investigadora.⁸ Teniendo en cuenta el acercamiento y el trabajo de campo hecho durante dos años, los tres momentos se trabajan a partir de un taller diseñado para un día entero, donde participan las actrices del proceso. El taller se construye con herramientas teatrales y audiovisuales ya que estas permiten trabajar a partir de la oralidad, una forma de expresión propia de la cultura afrodescendiente, siendo uno de los aspectos más relevantes en las actrices de esta experiencia, como ya lo dijimos; por otro lado, era necesario crear un taller que permitiera trabajar con las cinco mujeres adultas que son analfabetas funcionales.

Una de las actividades del taller consistía en proyectar el video de un ensayo de la obra, en 2004, lo que indica que para ese entonces habían pasado seis años (Junio de 2010). En el visionaje se mostró escena por escena con el fin de preguntarles cómo había sido el montaje de cada una de ellas. Es el momento en que recrean la experiencia, aportando su versión sobre el proceso de montaje y la narración adquiere aquí una significación importante, pues cada una de las participantes cuenta su propia historia; lo que implica

⁷ Publicado por el proyecto que financia este trabajo desde el año 2005.

⁸ El diario se llevó durante los dos años que participó de las reuniones y charlas del grupo, en él están recogidas anécdotas, entrevistas, charlas con las actrices del proceso, reflexiones y apuntes claves para los referentes bibliográficos.

no sólo narrar los hechos, sino también exponerse en ellos, visibilizar sus temores, deseos, pasiones, entrecruzando lo vivido y lo que actualmente viven, haciendo una selección y dando un orden al recuerdo, que va del presente al pasado y viceversa.

Cada relato no tiene sentido por sí mismo, requiere la confrontación, el cruce con los otros relatos para poder entender la lógica interna del proceso, confrontación donde nace el producto más significativo del primer momento: el macrorrelato consensual, un relato realizado al recoger múltiples interpretaciones de las actrices sobre la experiencia, que dejan ver la diferencia, el conflicto y la densidad de la narración. El macrorrelato es trabajado con las actrices y devuelto a ellas para llegar a acuerdos y consensos sobre sus puntos de vista; proceso en que se visibilizan y se exponen las diferentes perspectivas, las contradicciones internas y el papel jugado en la experiencia por cada una de las involucradas. Aquí el relato es transformador y revelador porque permite detenerse en la experiencia vivida para resignificarla.

Actrices del proceso

La sistematización de esta experiencia, define cuatro categorías de actrices⁹, así:

- **Orientadoras del proceso:** son personas que han estado en todo el proceso teatral con las Aves del paraíso, acompañando, orientando y dirigiendo las obras, los eventos y los viajes en los que han participado. Las personas son: Lucy Bolaños, Susana Uribe y Antonio Cadavid.

- **Generadora:** la Hermana Alba Stella Barreto, directora de la Fundación Paz y Bien, persona que las vincula al mundo del teatro y les brinda las posibilidades reales de participar en las clases del teatro La Máscara.

- **Investigadora:** Luz Elena Luna M., Comunicadora Social. Es la persona que ha construido el objeto de estudio en esta investigación, que ofrece la posibilidad al grupo de teatro de volver sobre el trabajo escénico de la primera obra que montan, hace aproximadamente seis años, con el fin de reflexionar sobre este proceso vivido a través del teatro de mujeres.

- **Actrices:** Trece mujeres afrodescendientes víctimas de desplazamiento forzoso: Seis mujeres adultas entre los 45 y 55 años, y siete niñas adolescentes entre los 12 y 18 años, hacen parte del grupo de teatro Aves del Paraíso, desde su formación, en 2004.

Es importante aclarar que además de ser actrices del proceso —como categoría de análisis—, son a la vez actrices naturales, no sólo por no haber estudiado actuación, sino porque antes de enfrentarse a este montaje desconocían el lenguaje teatral, pues nunca en su

⁹ (IEP). Cuando se refiere a una categoría se está hablando de categorías de análisis, no se hace referencia a un sujeto individual, es más bien una identidad colectiva, producida desde un universo simbólico, permitiendo reconocer una perspectiva particular desde la cual se narra. De esta manera, varios individuos pueden representar un mismo actor —categoría de actor— es una misma voz que se identifican con varios sujetos, o también puede darse una categoría de actor donde se representa un solo individuo.



Ilustración Angélica Lorena Luna

mucho menos habían subido a un escena vida habían visto una obra de teatro y río. Además, lo son por subir al escenario a dar cuenta de su drama, de lo que les tocó vivir cuando salieron de sus tierras, desplazadas por el conflicto armado colombiano. Para la caracterización de las actrices fue necesario realizar un reparto de personajes del que ejemplificaremos una:

Mujer dos: Mujer adulta desplazada (de aproximadamente 55 años): nacida en Iscuandé, Nariño. Afrodescendiente, de cuerpo grueso, su forma de hablar es propia de su región y es la única del grupo que mantiene su lengua natal tanto en modismos como en acento. A lo largo de la obra ella “personifica” una decimera y cantora; tal como en su tierra, las canciones que interpreta son de su autoría. En la primera escena, la “Décima del Diablo” que recita la propuso porque la aprendió de su padre (papel de decimera). En la sexta escena, cuando llegan a la ciudad, abraza a sus hijas porque tienen miedo de la ciudad, de los carros, del ruido y de las personas indigentes de la calle y así, con ese temor, es como ella cuenta lo que fue su llegada a la ciudad (papel de desplazada). Asimismo, en la octava escena, vende chontaduros como forma de trabajo, porque de esa manera se ha ganado la vida para sobrevivir con sus seis hijos, puesto que llega a la ciudad sin su esposo a quien han matado en el pueblo (papel de cabeza de familia).

La obra cierra con una canción que compuso para viajar a la Expedición por el éxodo, Bogotá, 2004, antes del montaje de la obra. Su gran talento para el canto, los cuentos y las décimas la han llevado a ser una de las pocas

mujeres del grupo de teatro que ha viajado a otros países como Italia y Estados Unidos. No obstante el “fogueo” tenido, es frecuente ver a lo largo de la obra su imposibilidad de retener las lágrimas que esta historia aún le hacen brotar, especialmente en la última escena, mientras canta.

Interpretación de la experiencia desde la perspectiva de actrices —sociales y teatrales—

El macrorrelato condensa los relatos de las diferentes actrices del proceso a fin de poder interpretar las diferentes perspectivas desde las cuales han participado de la experiencia del montaje. En este caso hablamos de mujeres que pasan a ser actrices teatrales, al representar sus propias vivencias en todo el proceso de desplazamiento, hasta llegar a la ciudad. El macrorrelato consensuado, las categorías de actrices y las perspectivas propuestas permiten realizar la interpretación de la experiencia para aprender de ella en la construcción de conocimiento.

Aquí interesa particularmente la interpretación desde la perspectiva de las actrices, centrándonos en la relación teatro, pedagogía y política. Hablar de actrices, en este caso, es abordar dos categorías correlativas que propician un juego de identidades, construido a partir de las potencialidades que el teatro de mujeres les brinda, artística y socialmente. Tales categorías, son indicadoras de formas en las que ellas construyen su vida en un nuevo emplazamiento urbano: como actrices

sociales y/o como actrices de teatro, condiciones que afectan profundamente sus relaciones interpersonales, sus sueños y sus realidades, pues son dos maneras distintas de ser en el mundo como:

a.) “actrices” de teatro: cuando representan un personaje, en la medida en que conocen el lenguaje y las lógicas propias del quehacer teatral, asumiendo la responsabilidad de su hacer frente al público, así como la aceptación del mismo en la emoción del aplauso, fruto de la admiración y el respeto que se les prodiga por una labor lograda a fuerza de un aprendizaje adquirido por lógicas distintas a las de la educación artística formal, es decir, a las de una actriz profesional; por el contrario, es un aprendizaje más cercano a formas de comunicación propias de su cultura de origen.

b.) actrices sociales: cuando el teatro se convierte en el espacio de representación de su vida cotidiana. Representación que no sólo es realizada con su cuerpo físico —violentado y dolido—, sino también con la fuerza que ha tomado su palabra, antes silenciada. El teatro de mujeres se convierte así en mediador de su proceso de asimilación a la vida urbana, en la que expresan sus demandas y dan a conocer sus posibilidades, sus fortalezas y sus luchas “en un mundo en cambio permanente e incontrolable, [en el que] no hay otro punto

de apoyo que el esfuerzo del individuo para transformar unas experiencias vividas en construcción de sí mismo como actor.”¹⁰

El Teatro de mujeres como mediador

En su condición de mujeres desplazadas, una vez llegan a la ciudad, huyendo de sus tierras, lo que cambia no es solamente el lugar o la geografía, con ello adviene un cambio en la forma de hacerse la vida, un acondicionamiento a un nuevo medio, en este caso tan “violento” e intimidante como las mismas formas de expulsión de las que las mujeres han sido objeto. Así lo recoge este testimonio de la Hna. Alba Stella Barreto, directora de la Fundación Paz y Bien:

Yo conocí a estas mujeres en una situación de tanta depresión, casi que hoy día no las reconozco [...] unas mujeres sin identidad, avergonzadas, sometidas, adoloridas, aguantando todo sin ninguna privacidad [...] el teatro les permitió a ellas objetivar su trauma, tomar distancia y verlo representado [...] porque para ellas eso era la muerte, estaban muertas en vida. [...] yo no lograba sacarlas de eso, es que es muy fuerte [...] El teatro les permitió manejar su palabra porque ellas con sus palabras construyeron la obra [...]

¹⁰TOURAINÉ, Alain. ¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Ltda. 2000, p. 21

De allí la necesidad de acompañar a estas mujeres en el proceso de reubicación e instalación en la ciudad, lo que implica un trabajo desde la subjetividad que en ellas está cargada de miedos, temores, rabias que deja la muerte de sus seres queridos y el cambio abrupto de vida, pero sobre todo la injusticia y la impotencia que dejan los hechos y sus consecuencias. En este caso, ese trabajo se hizo desde el teatro de mujeres, un espacio en el que fueron escuchadas al hablar de su tragedia, y en el que construyeron su relato y lo representaron tal y como lo sintieron. El teatro fue un “interlocutor” en este proceso, donde además de hablar de su historia y proponer escenas y vestuario, el teatro les devolvía los sueños y les brindaba saberes necesarios para habitar la ciudad:

Para mí, ahora la vida se divide en dos partes: el antes y el después. Saber que antes tuve un drama que fue muy fuerte, mas sin embargo, gracias al teatro La Máscara, conocí cosas nuevas, como civilizarme más, por ejemplo, aprender a hablar, porque sinceramente el vocabulario de allá [en el campo] es muy pesado, es como otro mundo, la ciudad lo prepara a uno para mundos diferentes que en el campo [...]

Los espacios de trabajo a partir de la subjetividad, desde el relato íntimo, se tornan cada vez más indispensables en contextos de guerra, invadidos por el miedo y el desencanto, ya que es el arte y en este caso particular el teatro de mujeres, el que posibilita decir lo que no se puede nombrar en otros escenarios. Tal y como ellas cuentan en la obra su relato personal partiendo desde su experiencia, allí

justamente está uno de los valores relevantes del teatro en este proceso, como ya se ha mencionado. Y desde ese lugar ha sido posible su construcción como seres políticos, donde cada una interpela y transforma el mundo en el escenario, asumiendo su angustia como punto de partida para la producción poética y política, con lo que además se fortalece no sólo un tejido social, sino el tejido de la democracia; así, no es “otro” el que habla por ellas (vana representación), sino ellas mismas las que recomponen su palabra para decir(se).

Como se puede ver en este canto con el que finaliza la obra, compuesto por una de las mujeres adultas del grupo:

*Buenas tardes, buenas tardes ¿Cómo están?
Este grupo de desplazadas aquí les vamo' a cantar.
Nos vinimos a Cali buscando protección
Y el maltrato que nos dieron, ay no es justo Señor.
Nos venimos a su tierra, no por nuestro querer.
Porque los alzados en armas, ellos nos hicieron correr.
Yo no soy de aquí, yo recién llegué
Estamos organizados en la Fundación Paz y Bien.
Habiendo tanta violencia y no lo quieren entender
Y los Derechos Humanos no nos quieren reconocer.
Paz para Colombia le pedimos por favor,
que no haiga más secuestro y tanta corrupción.*

*Al gobierno de Colombia, le queremos recordar,
que nosotras merecemos también un digno hogar.
Somos desplazadas, ay qué tristeza nos da,
que la guerra en Colombia, no se puede terminar.*

Respecto del montaje de la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, es de anotar que el libreto de cada una ha sido propuesto por ellas en el acto de representarse a sí mismas, sin recurrir a lo escrito; es decir, ha sido elaborado y aprendido de memoria y por eso mismo, de alguna manera “al improviso”. No se trata de parlamentos fijos, en ellos pueden variar palabras o frases, respetando el sentido, por lo que el libreto es sólo una guía para la directora de la obra.

Si ha habido un factor importante en la realización de este trabajo ha sido la paciencia de la directora, al no tener la premura de montar o de mostrar resultados en un plazo determinado, debido a que en un comienzo era una propuesta personal de trabajo con mujeres en condición de desplazamiento forzoso; es decir, una propuesta que no estaba ligada en principio a un proyecto institucional con un tiempo determinado. Por otra parte, contar con un tiempo dilatado permitía que las integrantes del grupo poco a poco fueran tomando confianza en la directora, sobre todo si tenemos en cuenta la dificultad de confiar en *el otro*, debido a su condición de desplazamiento forzoso.

En ese tránsito de actoras naturales a actoras sociales, el teatro se convierte en media-

dor que les permite un espacio para elaborar y representar su drama, dándole una nueva lectura a su mundo. El proceso de montaje es una especie de laboratorio social y artístico que lleva a la directora a instalar formas atípicas de montaje, en las que el tiempo, el libreto y las actrices cambian con relación a las formas ‘tradicionales’ de montaje.

Lo que se monta, en últimas, más que una obra de teatro comúnmente entendida, con libreto y dramaturgia preestablecidos, es el resultado de un proceso vivido por y con ellas, en el que el teatro de mujeres es un nuevo lugar al que se han desplazado para hablar de su experiencia, “esa donde la cotidianidad está desbordada por la violencia” y donde las instituciones y el Estado se desdibujaban, perdiendo toda legitimidad¹¹. Al decir de la directora:

Ellas empezaban a contar y yo a tomar nota y en medio de esas historias había lágrimas, dolor y pausas, había que llevarles agua para que descansaran y respiraran y si no querían contar más pues que no contarán, al otro día y así. Esto dura más o menos un año, fue un proceso lento [...]

Por otro lado, una de las participantes dice:

[...] Cuando estábamos montando esta obra recién, yo no paraba de llorar y aquí

¹¹ OCHOA, Ana María. Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. En: Signo y Pensamiento. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Volumen XXII N° 43 (julio- diciembre, 2003); p. 65.

en esta escena¹² yo ya no paraba de llorar, no sé, me llegaba tanto sentimiento y tantas cosas que ya a lo último ya no entendía por qué lloraba y así mismo pasaba en la presentación [...]

Actoras y actrices, realidad y ficción

Cada una se ha dado a conocer a través del personaje que representa en el teatro, son desplazadas y esa característica marca su identidad, tanto en el teatro como en la vida cotidiana. En dos escenarios —el teatro y la ciudad— se han enfrentado a un mundo desconocido que poco a poco han ido dominando: el de la actuación, en el teatro y en la vida cotidiana de la ciudad, como escenarios de palpables realizaciones. Porque si en el teatro hay ficción, representación, el como sí con el que el espectador se deja persuadir, en esta obra asiste a la ‘verdad’ de los acontecimientos vividos y contados por ellas en la gran metáfora del teatro. Estamos en la delgada línea entre verdad y ficción, entre personaperonaje y teatrealidad, motivo por el cual la obra no cuenta con un libreto que defina claramente un “reparto”, pues cuando una de las actrices falta a alguna función su parte puede hacerla o decirla otra mujer, o sencillamente ser suprimido para esa función en particular. En este punto surgen varios interrogantes:

¹²Escena 9: La invasión

¹³MINA, Jesús María. Escenario cotidiano, teatro de la vida. En: Revista Papel Escena. Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Cali. No. 8. (Enero- Diciembre, 2008); p. 96.

¹⁴ Se refiere al teatro La Máscara porque esa actividad fue realizada allí.

¿Son actrices de teatro o son actrices de su propio proceso? ¿Qué tanto actúan? ¿Dónde queda el “yo” del actor cotidiano y el del personaje? ¿Cuál es el espacio de las bambalinas y el de la escena en la vida cotidiana?¹³

Por otro lado, hay que tener en cuenta que en el teatro de mujeres sus saberes cotidianos son dignificados y recordados por ellas con orgullo, máxime si sabemos que esas formas de vida son vistas como “culturalmente atrasadas” en el entorno urbano en el que, a título de ejemplo, el hecho de lavar la ropa o acompañar un muerto en su novenario o en el “chigualo” , tiene una consideración completamente distinta a la que se tiene en la ciudad:

Así se reunían en los pueblos a la hora de ir a lavar [...] Ese día se va el grupo de comadres, amigas a lavar a la playa. Es que lavar allá era un plan, una recreación, no es como acá que lavar es una tortura [...]

Tales formas de expresión, propias de su cotidianidad, cercanas al lenguaje teatral, son revertidas aquí en el lenguaje de las artes escénicas; podemos decir que el teatro las potencia, convirtiéndolas en actrices naturales, y es desde allí, desde donde ellas pueden leer nuevamente su mundo, creer en sus capacidades y darle valor a sus tradiciones. Esto toma

importancia porque incluso ellas mismas, al llegar a la ciudad, sienten vergüenza de sus tradiciones, de sus trenzas, de su acento al hablar, de sus vestidos. Entretanto, cuando se nombran “civilizadas”, hacen referencia a su nueva condición de ciudadanas como una nueva y mejor forma de ser con relación a su lugar de origen; pero civilizadas también al asumirse actrices dentro del teatro y al percibir cómo madura su actuación con el tiempo, sintiéndose ahora más preparadas:

Para mí, ahora la vida se divide en dos partes: el antes y el después. Saber que antes tuve un drama que fue muy fuerte, mas sin embargo, gracias a este lugar,¹⁴ conocí cosas nuevas, como civilizarme más, por ejemplo, aprender a hablar, porque sinceramente el vocabulario de allá es muy pesado, es como otro mundo, la ciudad lo prepara a uno para mundos diferentes que en el campo.

En la obra, las mujeres adultas hacen uso de lo que saben, de lo que tienen y conocen; en este caso su capacidad para componer o para cantar es elevada a la condición de denuncia, una forma de comunicar con su propia voz lo que tienen para decir. En ese sentido, el teatro de mujeres se convierte en lugar de resistencia frente a lógicas homogenizadoras en las que sólo caben haceres —domésticos o de economía informal— que van en detrimento de aquello que tenían en sus lugares de origen, justamente por la subvaloración que hay frente a lo que culturalmente poseen.

En ese orden de ideas, ser actor es transformar su mundo, hacerse a sí mismo, la palabra actor proviene de un verbo que implica

accionar, actuar y, en este sentido, el teatro de mujeres es un espacio político a través del cual se transforman y transforman la mirada del público frente a las desplazadas y al desplazamiento; pues si bien el público puede tener una idea a partir de los discursos que circulan en diferentes espacios, especialmente en los institucionales y en los medios de comunicación, enfrentar la representación escénica tiene otras implicaciones desde el orden estético, de la sensibilidad, tal como lo percibe una de las actrices:

Yo pienso que la gente llora por lo que nos ha pasado [...] le estamos mostrando que esto es lo que hemos vivido [...] le estamos mostrando que sí hay gente desplazada.

Por otra parte, no podemos dejar de lado el hecho de que el teatro de mujeres como medio de expresión artística también las enfrenta a un público que las admira y las aplaude, lo que ha hecho que se asomen a ciertas formas de “éxito” y “fama” en un pequeño círculo del arte teatral.

Si bien es cierto esta situación les ha servido para recuperar su autoestima, empoderándolas como mujeres capaces de hacerle frente a las contingencias de la vida, no se puede pasar por alto el riesgo de que sus sueños dejen de ser la fuerza y el impulso para la construcción de sus proyectos de vida, al convertirse en fantasía y deseos que quieran cumplirse por el azar y la suerte, más que por el esfuerzo y la dedicación. Un malentendido “éxito” que las lleva a soñar en ser grandes actrices de cine o de televisión, descontextua-

liza su lugar como actoras —sociales y teatrales— con su potencial artístico. Ejemplo de ello, esta declaración:

[...] Nosotras somos unas grandes actoras [...] podemos filmar o hacer una película o actuar en una película [...]

El sueño mío es ser otra persona el día de mañana [...] Un día dije que quería ser protagonista de novela [...] No es que sea yo, sino cualquiera, lo ven a uno y le pueden decir venga, uno no sabe.

Ante la dicotomía generada por el hecho de que si bien el teatro empodera también puede lindar con el desbordamiento de ciertas expectativas, surge una pregunta: ¿cómo manejar esas posibilidades que como actoras les brinda el teatro de mujeres, si se tiene en cuenta que recuperar sus sueños es un gran paso para la reconstrucción de sus vidas y que, paradójicamente, esa admiración y “éxito” que puede volverse en contra, es sumamente importante para la recuperación de su autoestima?

Conclusiones

El teatro de mujeres como herramienta debe acompañarse de componentes pedagógicos, sociales y políticos, pues de otro modo fácilmente las actoras pueden caer en la espectacularización de su situación de víctimas frente al público.

El teatro de mujeres brinda herramientas a las desplazadas en la recuperación integral

de su nuevo proyecto de vida en la ciudad, ya que no sólo es un espacio que posibilita la elaboración del duelo donde están presentes sentimientos como el miedo y la venganza, sino también la transformación de la experiencia del desplazamiento, el empoderamiento de las mujeres y la posibilidad de proyección en otros escenarios vitales.

Frente a su identidad como mujeres desplazadas, lo que cambia con el tiempo son las formas de entenderse y construirse como desplazadas; actualmente, ellas se nombran como mujeres desplazadas, actoras del Teatro La Máscara, una connotación que supera la acepción que el término en principio tenía.

El teatro de mujeres se convierte en un medio, más que en un fin, es decir, que el resultado de su acción no responde necesariamente a la realización de una obra artística, sino más bien a procesos que apropian la representación como factor de empoderamiento y transformación de las mujeres desplazadas —posibles actoras naturales— en actoras sociales y, por otro lado, sensibilizan un público frente a una situación cada vez más extendida como el desplazamiento y el adverso lugar de las mujeres en este. Es necesario entender que el arte, y en este caso el teatro de mujeres, no es enteramente responsable de la reconstrucción de la convivencia en lugares donde el diálogo y la negociación se hacen difíciles o tal vez imposibles; más bien, su práctica metódica reconstruye Sujeto y experiencia desde lugares diferentes como la pedagogía, por ejemplo, como opción ante los dictámenes de la muerte y el desencanto.

Como parte de lo que emerge del proceso, descubro en este método de sistematización un campo de posibilidades para que actoras(es) y directoras(es) puedan dar cuenta documentada de su labor artística a través del relato y la narración de las personas involucradas en el proceso creativo. Los tres enfoques en los que se sustenta la metodología, guardan relación con las formas de abordaje de la puesta en escena:

a. el cualitativo, centrado en la indagación densa de una experiencia particular, con la pretensión de adentrarse en ella para expandir sus significados, estaría ligado a nuevos sentidos que adquiere el abordaje de un texto dramático cada vez que se retoma en una nueva representación;

b. el participativo, en el hecho de reconstruir la experiencia desde diferentes puntos de vista, donde todas las participantes proponen sus relatos y argumentos, se hace similar en la forma como quienes participan de un montaje ofrecen a este sus conocimientos y habilidades particulares;

c. el hermenéutico que deriva de ese carácter participativo, donde “las actoras son interlocutoras de un diálogo, en el que la realidad está mediada y construida por el lenguaje”¹⁵, alcanza en el teatro su más alto grado al impulsar el diálogo interpretativo que propicia en la acción misma, las transformaciones que consolidan el personaje.

¹⁵ ZUÑIGA Escobar, Miryan. Estudios sobre experiencias significativas de Educación Popular de adultos en Colombia. Cali: Convenio U. del Valle – Colciencias. 1995; p. 3.

Este encuentro permitiría ir cerrando la brecha que existe entre arte e investigación, ya que la resistencia de algunos artistas para adentrarse en este campo debido a tener que enfrentar otras lógicas de pensar, hace que muchos procesos en el teatro no sean recogidos con el rigor que podría brindar una proyección amplia del trabajo en términos pedagógicos, por ejemplo, aplicables tanto en instituciones de carácter formal como en procesos educativos comunitarios, tal el caso que compete a este estudio.

Bibliografía:

BOAL, Augusto. Juegos para actores y no actores. Argentina: Alba editorial S.L Proeme. 2007.

CASTILLEJO, Alejandro. Poética de lo otro. Antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia. Bogotá: Arfo Editores Ltda. 2000.

CODHES, Desplazados: Rostros anónimos de la guerra. En Codhes Informa. Boletín N° 38. (Noviembre 2001)

———. Desplazados: Rostros anónimos de la guerra. En Codhes Informa. Boletín N° 38. (Noviembre 2001)

———. ¿Salto estratégico o salto al vacío? El desplazamiento forzado en tiempos de seguridad democrática. Resumen del informe 2009. En Codhes Informa. Boletín N° 76, (enero 2010).

———. ¿Consolidación de qué? Informe sobre desplazamiento, conflicto armado y derechos humanos en Colombia en 2010. En *Coches Informa*. Boletín N° 77, (Febrero 2011).

CONSTANTINI, Greta y MILANI, Paolo (E). El teatro de género. Instrumento para el desarrollo de la cohesión social y la identidad femenina en Colombia. Medellín: Editorial LEALON. 2010.

FREIRE, Paulo. Pedagogía de la indignación. Madrid: Ediciones Morata, S. L. 2006.

FOKUS, THE MAGDALENA PROJECT Y CORPORACION COLOMBIANA DE TEATRO. Mujeres Arte y parte en la paz de Colombia. Bogotá: Impresol. 2008.

GARCÍA LORCA, Federico. Charla sobre teatro. Tomado de: <http://usuarios.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001201.htm>

HLEAP, José. Sistematizando experiencias educativas. En: *Revista Latinoamericana de Educación y Política* La Piragua. México. No.16. (1996).

MEJÍA, Marco Raúl, AWAD, Myriam Inés. Educación Popular Hoy. Bogotá: Ediciones Aurora. 2003.

MINA, Jesús María. Escenario cotidiano, teatro de la vida. En: *Revista Papel Escena*. Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Cali. No. 8. (Enero-Diciembre, 2008).

MOTTA, Nancy. Las nuevas tribus urbanas en Cali: desplazamiento forzado y género. En: *La manzana de la discordia*. Cali: Centro

de Estudios de Género. Universidad del Valle. Año 1 No 2 (Diciembre, 2006).

OCHOA, Ana María. Sobre el estado de excepción como cotidianidad: cultura y violencia en Colombia. En: *Signo y Pensamiento*. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Volumen XXII N° 43 (julio-diciembre, 2003)

RUIZ, María Cristina. El concepto de actor en la metasistematización: claves metodológicas para la interpretación. Cali: Texto inédito. Instituto de Educación y Pedagogía. Universidad del Valle. S/F

THE MAGDALENA PROJECT, Red Internacional de Mujeres de Teatro. 21-09-2011. Extraído el 21 de Septiembre de 2011 de <http://www.themagdalenaproject.org/>

TOURAINÉ, Alain. ¿Podremos vivir juntos? Iguales y diferentes. Bogotá: Fondo de Cultura Económica Ltda. 2000.

UNIVERSIDAD ICESI Y TEATRO ESQUINALATINA. Gestos y Gestas. Jóvenes, teatro y comunidad. Cali: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad ICESI. 2009.

CORPORACION COLOMBIANA DE TEATRO. Expedición por el éxodo 2. Cultura y desplazamiento. Bogotá: IMPRESOL Ediciones LTDA. 2003

ZÚÑIGA ESCOBAR, Miryan. Estudios sobre experiencias significativas de Educación Popular de adultos en Colombia. Cali: Convenio U. del Valle – Colciencias. 1995.

BLANCO
TOTALMENTE
BLANCO

Martha Márquez

PREMIO JORGE ISAACS, 2007, Cali, Colombia – Dramaturgia

Dirección electrónica: tuchalatrucha@yahoo.com

ELE- No vas a salir de aquí.

EQUISESE- Nos vamos a hacer daño si no me sueltas.

ELE- Como quieras. De acá no sales.

EQUISESE- Que te digo que me sueltes. Suéltame. ¿Te das cuenta? Fue sin culpa.

ELE- Arráncame la piel, la cara, los ojos. ¡Párrteme las costillas pero no vas a salir!

EQUISESE- ¡Suéltame por favor me haces daño!

6

Equisese, Eme

EME- ¿Escuchaste?

EQUISESE- Si.

EME- Qué era.

EQUISESE- Las yucas de mi columna.

EME- ¿Te abracé muy fuerte?

EQUISESE- Como si no nos volviéramos a ver nunca más o como si volviéramos a vernos después de muchísimo tiempo.

EME- Una flor ha sido liberada. Te la traje.

EQUISESE- Eso significa que va a acabar el invierno.

EME- Otra vez se acaba.

EQUISESE- ¿Cuántas estrellas se pueden

contar hoy?

EME- Hoy es una noche en la que no se pueden contar las estrellas.

EQUISESE- Esa fila de farolitos en la calle. Es romántico.

EME- Para mí éstas ya no son calles.

EQUISESE- Qué son.

EME- Un detalle impresionista de mi vida.

EQUISESE- Si parpadeo de seguido y doy muchas vueltas mirando el cielo y a ti y a las calles y a las calles y al cielo y a ti, me llevo para mi casa un detalle impresionista de la noche.

EME- ¡Cuidado te caes! Sin dar vueltas ni parpadear, nosotros ya somos un detalle impresionista. Cuando se camina por la calle con alguien a quien se ama, la calle se adosa a ese tormento de la adoración y las calles dejan de ser solo calles.

EQUISESE- Siempre es como si fuera la última vez. Qué manos tan frías, tan blancas, tan limpias. Tantas venas. Se puede adivinar cómo es un ser humano por dentro.

EME- El invierno tan blanco y tu nariz tan helada.

EQUISESE- Quiero mostrarte algo. Aquí está.

EME- ¿Y esto? ¿Lo hicieron tus hijos para ti?

EQUISESE- Si.

EME- Es muy bonito.

EQUISESE- Claro que todavía no saben leer, ni escribir. Son las profesoras las que terminan haciendo estas tarjetas. Pero esto si sé que es idea de ellos.

EME- ¿Esto?

EQUISESE- Si.

EME- ¿Qué es?

EQUISESE- Las huellas del perro.

EME- ¿Las huellas del perro? Ah, si. Ya me acuerdo que me contaste. Un cachorrito que les regalaron que tiene como veinte nombres porque no han podido decidir cuál ponerle.

EQUISESE- ¡Nerón! ¡Rocky! ¡Puchis! ¡Kaizer! ¡Pepis!

EME- ¿Pero cómo puedes saber que estas manchas son las huellas de un perro?

EQUISESE- Yo veo claramente que son huellas de perro. Esto sin duda es una uña y este espacio de aquí es el espacio entre la uña y la almohadillita de la huella. Bueno. ¡Lo que es en sí la pata por debajo!

EME- Qué divertido. Si. Es la huella de un perro.

EQUISESE- Bonito.

EME- Pero cómo hicieron para pintarle la huella al perro con tempera de color y que el perro

luego se dejara poner la huella aquí.

EQUISESE- ¡Estas tarjetas valen por ese misterio!

EME- ¡Mamacita!

EQUISESE- Son mi adoración.

EME- ¿Y yo?

EQUISESE- También.

EME- ¿Y él?

EQUISESE- También.

7

Equisese, Ele

ELE- Hice algo muy malo.

EQUISESE- Qué hiciste.

ELE- Hice algo muy malo.

EQUISESE- Qué hiciste.

ELE- Hice algo muy malo.

EQUISESE- ¡Qué hiciste!

ELE- Hice algo muy malo.

EQUISESE- ¡Por Dios, qué hiciste!

8

Equisese

¡No se vayan tan lejos! ¡Eso hasta allí! ¡Al lado de papá eso! ¡Yo lanzo las pelotas desde acá

y ustedes me las devuelven! ¡Aquí va la primera! ¡Eso así! ¡La segunda! ¡Otra! ¡Otra! ¡Ay... no... no me las tiren todas al mismo tiempo! ¡¿Ah sí?¡ ¡Van a ver lo que es la venganza! ¡Tomen! ¡Tomen! ¡Tomen!

9

Equisese, Ele

EQUISESE- En este momento no.

ELE- Qué quiere decir con que en este momento no.

EQUISESE- Quiere decir que no.

ELE- ¿Segura que quieres decir eso?

EQUISESE- Segura.

ELE- Es que tu respuesta me pone a pensar. Decir, en este momento no, a mi me deja la sensación de que hace un año sí, hace un mes sí, ayer sí, incluso esta mañana sí. Decir, en este momento no, me deja mucho deseo de escuchar respuestas más amplias y explicaciones.

EQUISESE- En este momento contigo. Hace años, contigo. Hace un mes, contigo. Ayer, contigo. Incluso esta mañana, contigo. Mañana, contigo.

ELE- ¿Segura que mañana conmigo?

EQUISESE- Segura.

ELE- Por dos cosas no puede responder un hombre. Por una persona y por el día de mañana. ¿Segura que mañana conmigo?

EQUISESE- Segura.

10

Equisese, Eme

EME- ¿A qué estás jugando?

EQUISESE- ¡No me sigas más!

EME- Las calles son de todos. Puedo andar donde quiera.

EQUISESE- ¡De qué me estás hablando! Tengo mucho afán y no quiero que me vean contigo.

EME- ¿Para dónde vas? Tu carro está allá atrás.

EQUISESE- ¡Cómo así que a qué estoy jugando! Explícame eso.

EME- La semana pasada te vi con él.

EQUISESE- Si, ¿y no es lógico?

EME- ¿Lógico? Mira no hablemos aquí de lo que es o no es lógico.

EQUISESE- Pero por qué estás así. No respondes las llamadas, ni los mensajes y ahora

me persigues.

EME- Insisto en que quisiera saber a qué estas jugando.

EQUISESE- ¡Yo no estoy jugando a nada!

EME- La gente caminaba de un lugar a otro, yo no me despegué ni un segundo de tu existencia. ¡Si no te miraba de frente, te miraba de reojo o te miraba con el alma, o con el ojo del culo! ¡Me estaba volviendo loco de no tener más ojos que los únicos que tengo y estuve pendiente de tus movimientos celosamente cada minuto!

EQUISESE- ¡¿Qué?! ¡¿La semana pasada?! ¡¿Estabas allá?!

EME- Fue una casualidad estar en el mismo sitio.

EQUISESE- ¡Y qué fue lo que hice para que estés así!

EME- ¡No te me acerques! Todo hacía juego. El paisaje de primavera, tus hijos sobre el césped, la gente conversando, él esparciendo bloqueador solar en tu espalda. Él abrazándote.

EQUISESE- Yo no estoy jugando y no tengo que decir nada al respecto.

EME- ¿No me decías que estaban mal?

EQUISESE- Todas las parejas tienen crisis. Estar mal o estar bien no quiere decir absolu-

tamente nada. Yo te quiero.

EME- Necesito la verdad siempre. Solo necesito eso.

EQUISESE- Estás muy agitado. Cálmate.

EME- No me toques. Lo que pasa es que me enamoré. ¡Lo que pasa es que aunque no tenga a la persona que adoro la siento mía!

11

Equisese, Ele

EQUISESE- Quién.

ELE- Tú sabes quién.

EQUISESE- No. Quién.

ELE- Si sabes quién.

EQUISESE- De quién me estás hablando.

ELE- Si sabes de quién te estoy hablando.

EQUISESE- Puedes ser más claro. Darme un nombre, un sobrenombre, una dirección, una talla. ¡Quién!

ELE- Un hombre blanco de talla media.

12

Equisese, Ele

EQUISESE- Blanco.

ELE- Es una hoja en blanco.

13

Equisese, Eme

EME- ¿Paté?

EQUISESE- ¿Pa ti o paté?

EME- Paté pa ti.

EQUISESE- ¡Delicioso!

EME- Por ahí hay unas rodajas de pan para que le echas. ¿Vino?

EQUISESE- Qué bien. Aquí está el sacacorchos.

EME- Gracias.

EQUISESE- Hacía tiempo no probaba esto.

EME- Hacía tiempo no compraba. En la nevera tengo quesos, bocadillos, gelatinas, jamón.

Creo que exageraré. Se me va a dañar todo. Y además el cajón del mecató lo llené de galletas. Galletas de mora, galletas de vainilla, galletas de chocolate, ¿qué haces? Por qué te tapas los oídos.

EQUISESE- Porque va a explotar.

EME- Pero es vino, no es champaña.

EQUISESE- Igual. Haces tanta fuerza que creo que va a explotar.

EME- ¡Pum!

EQUISESE- ¡Ay!

EME- Deja el show. Pásame tu copa. ¡Mamacita!

EQUISESE- ¡No me sirvas tanto!

EME- ¡Salud!

EQUISESE- ¡Salud! ¿Puedo pasar aquí la noche?

EME- ¿Qué? ¿Puedes?

EQUISESE- Podría.

EME- Qué vino tan delicioso. Chileno.

EQUISESE- Está de viaje. Una construcción que se adelanta en el Puerto. Los niños con la abuelita.

EME- Como quieras. Yo encantado.

EQUISESE- Paté de hígado de pollo.

EME- Tengo otro mejor. Este. Espera lo des-tapo.

EQUISESE- Pero este que tengo sabe muy rico.

EME- Este que tengo aquí es más rico que ese.

EQUISESE- ¡Si son lo mismo!

EME- ¿Qué?

EQUISESE- ¡Es el mismo!

EME- ¡Ay, no!

EQUISESE- También dice paté de hígado de

pollo.

EME- Qué tonto. Compré dos iguales. Creí que estaba comprando dos diferentes y compré dos iguales.

EQUISESE- No, espera. De pronto tienes razón. Este es diferente a este.

EME- ¿Sí?

EQUISESE- Este tiene rayitas verde claras y este rayitas verde oscuras.

EME- Pero son lo mismo, ¿no?

EQUISESE- No. Tienes razón son diferentes. Este dice que tiene hierbas italianas y este dice que tiene champiñones.

EME- Menos mal. Si. Son diferentes y saben diferente. ¿Cómo ves el lugar?

EQUISESE- Me gusta.

EME- ¿Le harías algo?

EQUISESE- No. Para mi gusto está perfecto.

EME- ¿Más vino?

EQUISESE- Bien. ¡Hasta ahí, hasta ahí!

EME- Las persianas están nuevas.

EQUISESE- Me gustan.

EME- ¡Salud!

EQUISESE- ¡Salud!

EME- La novia que tenía organizaba todo como ella quería. No se para qué me pedía opiniones. Me decía, te parece que si ponemos

unas cortinas está bien o te gustaría mejor que pusiéramos unas persianas. Yo le decía que prefería conseguir unas persianas y al otro día encontraba instaladas unas cortinas. Para qué me preguntaba entonces.

EQUISESE- A mi tampoco me gustan las cortinas. Aunque hay cortinas muy bonitas.

EME- ¡Con telas magníficas!

EQUISESE- Pero prefiero las persianas. Había unas cortinas en la casa. Me aburrí de verlas y las descolgué. También me aburría que a él no le aburriera verlas. Le decía ¿te parece si cambiamos las cortinas? Me decía que para qué. Que para qué ese gasto. Que era inoficioso. Que estaban buenas. Ahí están las cortinas. ¿Quién te ayudó con el trasteo?

EME- Yo solo. ¿Más vino?

EQUISESE- Bien. ¡Hasta ahí, hasta ahí!

EME- Luego descubrí el dedo sensor.

EQUISESE- ¿El tuyo?

EME- El dedo sensor de ella. Éste. El índice derecho de ella era el dedo sensor. Y con eso me pensaba casar. Con el dedo sensor. Había una empleada que venía los lunes y los jueves. Los días perfectos para medio cubrir el desorden de mitad de semana y el del fin de semana. Cuando la empleada se iba, ella

llegaba con su compañero el dedo sensor y lo pasaba por cuanto rincón, estante, escaparate, cajón, cajoncito, asiento, mesa, gabinete, clóset, puerta. Por donde el dedo sensor le cupiera lo metía. Le quedaba como un pedazo de carbón y entonces iba y me lo mostraba. ¡¿Si ve, si ve?! No teníamos a nadie que nos durara. ¿Más?

EQUISESE- Un poquito. ¿Y ahora dónde está la dueña de esa fantasía de dedo?

EME- Se enfermó.

EQUISESE- Qué le pasó.

EME- Le están haciendo exámenes.

EQUISESE- ¿Es algo recurrente o tiene que ver con que las cosas entre ustedes se acabaron?

EME- ¡Salud!

EQUISESE- ¡Salud!

EME- Lo somatizó definitivamente. Ella estaba bien antes de que decidiéramos acabar las cosas. La fui a visitar. Me dijo que me fuera. Que me odiaba. Que mi presencia le fastidiaba.

EQUISESE- Yo creo que ella esperó a que lucharas. Las mujeres les decimos a los hombres váyanse para que vengan, vengan para que se vayan, no se me acerque, para que nos hagan el amor con furia.

EME- Quiero hacértelo ya.

EQUISESE- Me cogió el vino. Yo mejor me voy.

EME- Dijiste que te ibas a quedar esta noche.

EQUISESE- Eso te dije pero ya me dio miedo.

EME- Quédate.

EQUISESE- Mejor ve voy.

EME- Qué bien hueles. Quédate.

EQUISESE- Mejor no.

EME- Suéltate el cabello. Así.

EQUISESE- Me voy, me voy ya.

EME- No. ¡Te quedas y te vienes!

EQUISESE- Me quedo y me vengo pero no hasta mañana.

EME- Mamámela.

14

Equisese, Ele

EQUISESE- La pregunta que me estás haciendo no la puedo responder.

ELE- ¿Por qué?

EQUISESE- No puedo.

ELE- Pero por qué. Tiene que haber alguna explicación.

EQUISESE- No puedo responder esa pregunta.

15

Equisese

¡No pregunten qué es! ¡Todo lo que yo hago es delicioso! ¿No les huele? ¡Todos bajen a la mesa que ya está servido! ¡Bajen ya que se enfría!

16

Equisese, Eme

EME- Perdón. ¿La golpeé muy duro?

EQUISESE- No tranquilo. No se preocupe.

EME- ¿En serio no la lastimé?

EQUISESE- No.

EME- La ayudo. Por qué se ríe.

EQUISESE- Risa nerviosa. Fue una caída muy aparatosa. Qué pena. ¿Será que alguien me vio?

EME- Haga de cuenta que nadie la vio. Se ensució un poco.

EQUISESE- Tranquilo. Yo me sacudo por detrás.

EME- Perdón.

EQUISESE- ¿Yo soy talla Equisese y usted?

EME- Yo soy...

EQUISESE- Espere. Déjeme adivinar. ¿Talla Eme?

EME- ¡Como lo supo!

EQUISESE- Me lo imaginé. Mucho gusto.

EME- Mucho gusto. ¿La he visto en alguna parte?

EQUISESE- No creo.

EME- Su cara me es familiar.

EQUISESE- Tal vez en algún desfile de verano.

EME- Es posible.

EQUISESE- ¿O... ve a aquel hombre de allá? Es mi esposo. Es talla Ele. De pronto me ha visto con él acompañándolo en su trabajo como el día de hoy. Es arquitecto. Diseñó toda la infraestructura de este desfile.

EME- Me encanta como está dispuesto todo. No se mucho de estas cosas pero me parece que es una fusión muy equilibrada entre espacios interiores y exteriores. Aunque predomina el blanco, es muy alegre, muy rítmico.

EQUISESE- Puede que usted no sepa mucho pero sonó muy bien lo que dijo. Yo trabajo como diseñadora de modas.

Y usted a qué se dedica.

EME- Comerciante.

EQUISESE- Qué vende.

EME- Telas. Tenemos varias líneas de tejido técnico para carros y aviones. También líneas de blancos muy usadas en los hoteles y ahora último telas típicas. Vamos a concretar algunos convenios con las casas de modas. Por eso estoy aquí.

EQUISESE- Me está dando la impresión también de haberlo visto antes.

EME- Seguro nos hemos cruzado en otra ocasión.

EQUISESE- Qué hace.

EME- Perdón. Es la tela de su vestido. ¿Dónde la consiguió?

EQUISESE- Una amiga.

EME- Un día recibí este mismo material en el almacén que manejo. Creo que llegó de México. No recuerdo el nombre de esta tela. Es una textura muy fina y deliciosa al tacto.

EQUISESE- Una amiga que viaja me trae muchas cosas. Incluso accesorios para mujeres que ofrezco a las boutiques. Es un desvare para tiempos no tan buenos. También me trajo esta tela y confeccioné este vestido y un sobriete lo aproveché para un vestuario de mi

tienda. Manejo una pequeña tienda de disfraces al norte de la ciudad. Perdón. Tengo que dejarlo. Ya va siendo la hora del almuerzo y ¿ve allá? Ese par son míos. El más pequeño es talla Equisese de niño y el otro talla Ese también de niño. Lo aclaro porque a veces me lo confunden con una niña.

EME- Están muy pequeñitos.

EQUISESE- Si llego a necesitar una tela especial, dónde puedo conseguirlo.

EME- Tome esta tarjeta. Está la dirección del almacén. Son varios pero éste es el que yo manejo. Es un local muy pequeño pero se atienden pedidos muy grandes.

EQUISESE- Por qué se ríe.

EME- No se.

EQUISESE- Gracias. Ahora la guardo.

EME- Espere. ¿Y si yo necesito una diseñadora? Por qué se ríe.

EQUISESE- No se.

EME- ¿Y si la necesito?

17

Equisese, Ele

En ese momento yo sentí como si hubiera transmutado en una sustancia. Una sustancia

biliar. Agua estancada, lodo, fango, petróleo. Eso era. Combustible. Era un completo ardor. ¿Me estás escuchando? Salí de la habitación. Estaban jugando con el trencito eléctrico. Estaban tan parecidos a su mamá en ese momento... por qué el sol de la tarde, o la neblina de la montaña, o el calor de la chimenea, o el dolor del invierno, hicieron que sus caritas a esa hora fueran las más parecidas a la tuya. Por qué tuvo que ser de esa forma. No pude resistir el amor. Los abracé. Vieras. Los abracé. Vieras cómo los abracé. Crujieron los tierros huesos.

18

Equisese, Eme

EME- Fría, fría. Tibia, tibia. No, se volvió a enfriar. Eso. Otra vez tibia, tibia. Caliente, caliente. ¡Hirviendo!

EQUISESE- Qué es esto.

EME- Pues qué parece.

EQUISESE- No entiendo.

EME- A mi me da la impresión de que esto parece un hermoso oso de peluche que alguien muy entusiasmado compró a otro alguien para

celebrar una fecha especial.

EQUISESE- Un momento. Yo qué hago con un oso de peluche.

EME- Es un regalo.

EQUISESE- Pero cómo se te ocurre que voy a llegar a la casa con un oso de peluche que abraza un corazón que dice te amo y que al espicharle la barriga dice te amo.

EME- ¡Me estoy expresando! Te estoy haciendo feliz.

EQUISESE- Pero este no es el regalo que un amante debe dar.

EME- Entonces cuál es el regalo que un amante debe dar.

EQUISESE- Algo que no se note.

EME- Présteme mi oso.

EQUISESE- Tome. Me esta haciendo sentir como si fuera una mala persona.

EME- Está bien. Fue una idea patética. Nunca en mi vida ni cuando fui el más barroso adolescente se me había ocurrido regalar un oso de peluche. Ni cuando me enamoré de la niña más bonita de todo el barrio y para mí del mundo, pensé en regalar un oso de peluche. Y eso en ese tiempo era lo máximo en amor que podía hacerse. Seguro que esto puede ser lo más estúpido que haya hecho en mi vida y todo lo

que soy como hombre podrá verse denigrado por regalar este oso de peluche pero ¿sabes qué? no me importa. Yo tengo claro que quería hacerte feliz hoy y que no quería morirte sin haber regalado un oso de peluche. Además el tipo que los vendía era más tierno que este oso de peluche. Tenía un portafolio y una bolsa plástica llena de estos mismos osos de peluche y nadie le compraba y se apareció en el almacén sudando cuando ya se hacía de noche. Y una bolsa llena de osos de peluche cuando el día del amor y la amistad se acaba es una tragedia. Por lo menos yo tengo un almacén de telas, una amante divina y a veces puedo viajar. Él solamente tiene todas las calles por delante para vender osos o cualquier fruslería según sea la ocasión y con su discurso me hizo recordar que muy en el fondo yo quería siempre aunque no lo hubiera racionalizado, regalar un oso de peluche y por un instante no privarme de todas las estupideces kitsch que hay en el mundo. ¡Soy un ser kitsch qué hago! Tengo esencia kitsh. Soy un kitschero de mierda. Hasta marica debo ser.

EQUISESE- No era para tanto.

EME- Claro que si era para tanto. Podías haberte dejado de tanta cosa, haberlo abrazado

y darme las gracias porque te pensé kitschudamente. Después si querías yo mismo te acompañaba a acribillar el oso en la mitad de una autopista o regalárselo a un niño pobre. Pero “qué es esto”.

EQUISESE- Dámelo.

EME- Para qué. Es mío.

EQUISESE- Quiero pedirte perdón al oso.

EME- ¿Qué? ¿Que le vas a pedir perdón a quién?

EQUISESE- Déjame te abrazo y te doy las gracias.

EME- No. No hay nada qué hacer. Para el próximo oso lo piensas. Por aquí hay un pequeño bombón. Es del oso. No creo que al oso le importe. Cómetelo de regalo. Cuando llegues a tu casa no se va a notar.

19

Equisese, Ele

ELE- Visita sin previo aviso. Él estaba vestido de blanco. Una extensa charla sin palabras. Las cosas que no se dicen son las que mejor se escuchan. Silencio, silencio, silencio, ¡basta ya! Lo demás, ¿quieres saber qué fue

lo demás? ¿Segura? Lo demás fue curiosidad. Morbosidad.

20

Equisese, Ele

EQUISESE- Blanco.

ELE- Es una hoja en blanco.

21

Equisese, Eme

EQUISESE- Me estás presionando.

EME- Te lo estoy pidiendo con toda la tranquilidad posible. No es que te esté presionando y no me hagas sentir que estoy loco pensando en fatalidades. No te estoy presionando. Solamente quiero estar bien. Quiero que todos estemos bien.

EQUISESE- Pero lo estás.

EME- No lo estoy. El mundo puede ser lo que sea, pero hay que tratar de estar bien. Hay que cuidarse. Al estar contigo no te cuido. Por más que me empeñe en que así lo fuera, no te estoy cuidando.

EQUISESE- Ya sabes cómo son las cosas conmigo.

EME- Muy claramente. Entonces tomémoslo como una decisión. Ocupate de tus hijos, tu trabajo, tu hogar, es todo. Esa es tu prioridad. Es lo que siempre me has hecho saber y yo lo he respetado.

EQUISESE- No puedo dejarte.

EME- Si puedes.

EQUISESE- No puedo.

EME- ¡Vamos a hacerlo!

EQUISESE- ¡No!

EME- ¡Si! ¡Yo no quiero aparecer muerto por ahí en cualquier alcantarilla con dos tiros en la cabeza y el pecho abierto con el corazón al aire!

EQUISESE- Yo no sé de dónde sacas esas ideas retorcidas y violentas de que algo muy horrible podría pasar. Realmente tú y yo nos vemos muy poco porque siempre estoy con los niños y hemos podido manejarlo así por muchísimo tiempo. Él sufre cuando en la cocina se le mueren las hormigas sin culpa al echar agua sobre un plato sucio y prefiere no lavar la losa hasta que todas se hayan ido a punta de golpecitos sobre el mesón. También cuida las lagartijas de la casa cuando se las encuentra y las pone en un lugar seguro. Y no es porque él crea en reencarnaciones. Es que cuida

la vida así sea la de los animalitos pequeños. ¿Alguien tan tierno como él crees que sería capaz de algo así?

EME- Tan tierno. ¡Por qué hacerle esto a alguien tan tierno!

EQUISESE- Si yo supiera, si tuviera una respuesta.

EME- Ya está. Lo vamos a dejar.

EQUISESE- Pero qué puede traerle esto de inconveniente a tu vida. No estás perdiendo nada. Yo si estoy arriesgando todo.

EME- ¿Te das cuenta?

EQUISESE- Dame cuenta de qué.

EME- Hablas de un riesgo. ¿Sabes cuál es el riesgo? No sabes porque cualquier cosa puede ser ese riesgo. No sabes qué estás arriesgando. Yo tampoco, pero no quiero arriesgar más eso que no se qué he arriesgado en todo este tiempo.

EQUISESE- Me estás presionando.

EME- ¡No! ¡No! Hay algo. No quiero seguir. Lo vamos a dejar. Quiero que lo entiendas. Estás viniendo muy seguido. Qué pasa si él un día te sigue. Qué pasa si se llega a dar cuenta.

EQUISESE- Pero por qué tanta inquietud de repente. No tiene por qué darse cuenta. Yo sigo pensando en que me estás presionando.

EME- Piensa lo que quieras. Hay algo de todo esto que ya me está llenando de angustia. No quiero seguir.

EQUISESE- No puedo dejarte. Lo que siento es a veces más fuerte que yo.

EME- Entonces cómo vamos a arreglar esto.

EQUISESE- Yo te necesito.

EME- Y qué es lo que sientes.

EQUISESE- Cómo te lo explico.

EME- Nunca puedes ni responder ni explicar nada. Inténtalo. ¡Qué sientes!

EQUISESE- Es fuerte.

EME- Pero qué sientes.

EQUISESE- Fuerte.

EME- Fuerte, pero fuerte qué. ¡Como una grúa, como un físico culturista, cómo una caja fuerte, qué sientes por mí!

EQUISESE- Lo que siento por ti es blanco.

EME- ¿Blanco?

EQUISESE- Blanco. Totalmente blanco.

22

Equisese, Ele

ELE- Hice algo muy malo.

EQUISESE- Qué hiciste.

ELE- Hice algo muy malo.

EQUISESE- Qué hiciste.

ELE- Hice algo muy malo.

EQUISESE- ¡Qué hiciste!

ELE- Hice algo muy malo.

EQUISESE- ¡Por Dios, qué hiciste!

ELE- Quería saber si en el corazón de él había algo guardado que yo no supiera qué es. Si tenía solo carne y sangre y rutas. Me lave las manos después.

23

Equisese, Eme

EME- Qué pena. Lloro de rabia. Quería que me acompañaras un rato. No es para nada. El viaje me hizo sentar cabeza sobre la realidad de nosotros. Es un acuerdo.

EQUISESE- ¿Y no hay cómo encontrarlos?

EME- Números falsos, direcciones falsas, no contestan. ¡Me estafaron! Me jodieron. ¡No están! ¡No existen! ¡Puff! ¡Desaparecieron! ¡Merlín! ¡Ay! No lo puedo creer. Me da risa. Me jodieron la vida.

EQUISESE- ¿Y ahora?

EME- Mamacita, ahora es, vender la casa, vender el carro, venderle las acciones a mi

hermano o a cualquiera y darlo en la esquina para pagar los préstamos que hice porque esa plata se fue volando.

EQUISESE- ¿Es mucha plata?

EME- ¿Que si es mucha plata?

EQUISESE- ¿Puedo ayudar en algo?

EME- ¡Qué puta mierda eso de hacer crecer el negocio! Por qué no me quedé con lo que ya tenía. ¡Qué mierda esta de trabajar y trabajar y trabajar y sentir que siempre te hace falta algo! ¡Qué mierda esta de no poder vivir el puto presente porque todo está atrás o todo está adelante!

EQUISESE- Yo también tengo la sensación todo el tiempo de que algo me hace falta. Nunca he podido saber qué. A veces cuando estaba contigo creía alcanzar esa sensación de que nada me hacía falta. Me sucede también cuando abrazo a los niños o cuando lo abrazo a él. Siento que no me hace falta nada. Pero casi todo el tiempo si. Algo me falta. Algo. Quisiera poder ayudarte.

EME- No me puedes ayudar en nada. Mejor te vas. Llévate este paquete y te vas.

EQUISESE- No me trates así. Yo te entiendo.

EME- No entiendes nada.

EQUISESE- ¿Para eso me llamaste? ¿Para

hacerme entender que no te entiendo?

EME- ¡¿Te han estafado alguna vez?! ¡¿Sabes lo que se siente?! ¡No tienes ni idea!

¡Vete a tu casa!

EQUISESE- No quiero dejarte así.

EME- ¡Llévate ese paquete y te vas! ¡Déjame así! ¡Déjame así! ¡Déjame solo! ¡Deja que me desahogue!

EQUISESE- ¡No! ¡Vas a destruir todo el lugar! ¡Cálmate!

EME- No quiero pegarte. Aléjate.

EQUISESE- ¡Cálmate! ¡No dañes más cosas! ¡No te pegues!

EME- ¡No! ¡Deja! ¡Déjame!

EQUISESE- ¡No vas a solucionar nada de esta forma! ¡Cálmate!

EME- ¡Que no! ¡Que te vayas! ¡Maldita sea, que te vayas!

EQUISESE- Ufffff.

EME- Perdón, no quería. ¿Ves? Te lo dije.

EQUISESE- No es nada. Se pondrá roja la mejilla no más. ¿Se nota?

EME- Se va a notar más tarde. Se hizo una pequeña herida. Qué vas a decir.

EQUISESE- No sé.

EME- Vete ya. Si me da la gana destruyo la casa, la quemo, echo gasolina y luego me

prendo un fósforo pero es mi vida. ¡Vete! ¡No me puedes ayudar y así pudieras hoy no quiero tu ayuda!

24

Equisese, Ele

EQUISESE- ¿Dónde están?

ELE- No sé.

EQUISESE- ¡Dónde están! A dónde los llevaste. Estaban aquí contigo.

ELE- Yo también los dejé aquí.

EQUISESE- No te estoy entendiendo. Dime dónde están.

ELE- Aquí están.

EQUISESE- Pero cómo. No los oigo. ¿Están dormidos?

ELE- Podría ser.

EQUISESE- Qué es lo que está pasando contigo.

ELE- Me rindo.

EQUISESE- ¡Qué pasa! ¡Por qué te vas al suelo! Qué fue lo que pasó. Háblame por favor. ¡Levántate!

ELE- Aquí están.

EQUISESE- ¡Dónde!

ELE- En mi billetera. Sácala. Allí están sus fotos. Míralos. Allí están.

25

Equisese, Eme

EQUISESE- No creo que sea buena idea que te aparezcas por aquí.

EME- Cuál es el problema. Soy un cliente común y corriente que quiere pasar una divertida noche y disfrazarse. Alquilame algo célebre para disimular.

EQUISESE- ¿Me escuchaste? No es buena idea que te aparezcas de esa manera.

EME- Si ya te escuché. Me voy.

EQUISESE- Es que me da miedo que se me note. Que llegue alguien y se me note. Que llegue él y se me note.

EME- Siempre con eso.

EQUISESE- Es en serio. No puedes aparecer de esa forma. Nunca.

EME- Vi tu carro parqueado. Se que no vienes mucho porque estás casi siempre en tu casa. Aproveché para darte una visita sorpresa. ¿Estás sola?

EQUISESE- Había acabado de despachar a la niña que atiende.

EME- Ya me voy. No quería molestarte.

EQUISESE- Tengo café recién hecho ¿quieres?

EME- ¿Y si llega alguien?

EQUISESE- Ya qué importa. Solo no lo vuelvas a hacer. No creo que llegue nadie ahora. Voy a cerrar. Se robaron unos trajes. Tuve que venir.

EME- ¿Y esto?

EQUISESE- ¡Qué curioso que te llame la atención! Forma parte de lo que es un disfraz de amante. Yo misma lo confeccioné. Es exclusivo porque no hay en otra tienda un disfraz de estos. Eso lo investigué para no tener competencia y de tenerla debía ser el mejor disfraz de toda la ciudad. Las gafas oscuras son el detalle y la boca coloreada con este labial mágico rojo. Recomiendo a las pocas clientas que les interesa este disfraz que acomoden los labios como si fueran a pronunciar la palabra moño. Café. Sopla. Está muy caliente.

EME- Gracias. Un cafecito. Qué bien huele. ¿Moño? Por qué moño.

EQUISESE- Pronúnciala.

EME- ¡Moño! ¡Moño!

EQUISESE- ¡Con ímpetu, con deseo!

EME- ¡Moño! ¡Moño! ¡Moño!

EQUISESE- ¡Eso!

EME- Es verdad. Funciona.

EQUISESE- Qué cosa ésta de los amantes.

EME- ¡Ay!

EQUISESE- Te dije que te quemabas.

EME- Cuál cosa de los amantes.

EQUISESE- La posibilidad de que tu pareja te sea infiel nos sigue cuestionando. Siempre. Siempre da de qué hablar.

EME- Y nos seguirá cuestionando. Hay gran cantidad de cosas en el comportamiento que no tienen una explicación lógica. La razón no alcanza. El homicidio, los celos, la envidia... son un engranaje misterioso y por eso son temas inagotables. Por ser misteriosos, por ser conflictos infinitos. Para el hombre todo lo que no tiene explicación entra en el rango de lo que es infinito. Como el tema de los amantes en el cine, en la literatura, en la vida. Inagotable. ¿Te dije algo sensato? El café me suelta los pensamientos como cuando un tejido de lana se desprende de las agujas y tiras de un extremo y se va todo el tejido.

EQUISESE- Me gusta como hablas.

EME- A veces no me gusta hablar mucho. Cuando tengo alguna reunión donde me da la habladera llego a la casa pensando que para

qué hablé tanto. Que fue innecesario.

EQUISESE- ¿Te parece que es ingenuo creer que tu pareja no va a volver a mirar, a desear? Es como pensar que uno mismo nunca lo haría.

EME- Tienes razón. Las tentaciones siempre aparecerán de muchas formas.

EQUISESE- Yo creo que la tentación no tiene formas.

EME- Si las tiene. La tentación tiene todas las formas posibles. Buenas formas. Buen café.

EQUISESE- No. No las tiene. ¡Brindis de café!

EME- ¡Brindis de café!

EQUISESE- Para mí la tentación no está afuera. Está dentro de cada uno. La tentación toma la forma y la fuerza que nosotros mismos le damos dentro de nosotros mismos.

EME- Es un punto de vista.

EQUISESE- Es un buen punto de vista. Nacimos traidores. El que no acepta la realidad de la traición en todos sus aspectos está negando el mundo y se está negando así mismo en su condición de traidor.

EME- Te he escuchado decir que no te consideras infiel.

EQUISESE- Y lo sostengo. Siento una fuerza

por la cual defendería a muerte lo que yo amo. Eso es ser fiel.

EME- ¿Realmente eso será ser fiel?

EQUISESE- Mejor no me preguntes sobre eso. No tengo respuesta.

EME- Ya se que nunca tienes respuestas. Y si te lo hiciera a ti, él.

EQUISESE- Qué mierda. Dolería sin descripción.

EME- Dolor, placer. La vida es esa pasarela. ¿Dónde guardas las cartas que te he escrito?

EQUISESE- En un lugar secreto.

EME- Ningún lugar es secreto.

EQUISESE- Están guardadas en un lugar que él no encontraría jamás.

EME- ¡Por qué no las quemas!

EQUISESE- ¡Por qué me escribes!

26

Equise, Ele

ELE- Porqué lloras tanto y con tanta amargura. Yo no te he dicho nada.

EQUISESE- ¿Me vas a decir algo muy malo? Me dio un ataque extraño. ¿Viste como me quedé sin aire?

ELE- Me impresionó. Pero no me preocupé. Sabía que por alguna razón te desahogabas.

EQUISESE- Muchas tensiones acumuladas.

ELE- Dos hijos pequeños acumulan muchas tensiones. ¡Cómo hacían en los tiempos de antes!

EQUISESE- Eres un buen papá-mamá.

ELE- Tú eres una buena mamá-papá.

EQUISESE- Se siente una paz infinita después de haber llorado tanto.

ELE- Yo se lo que es. Paz tirana.

EQUISESE- Me divertí mucho en el asado de la finca de tus amigos este fin de semana.

ELE- Vomitaste.

EQUISESE- Me enlaguné.

ELE- Es un problema que después de dos cervezas ya no te acuerdes de nada.

EQUISESE- No se por qué me acorde de eso ahora.

ELE- La pasamos bien.

EQUISESE- ¿Dos cervezas? Ojala hubieran sido dos cervezas. Después de la número diez y siete perdí la cuenta. Todavía me duele aquí y aquí y aquí del tejo, del caballo, del fútbol.

ELE- Patéticas jugando fútbol.

EQUISESE- ¡Ustedes fueron unas porristas patéticas!

ELE- No faltó nuestra gran amiga con los chistes verdes.

EQUISESE- Tus amigos la invitaron. Ella después de dos cervezas no se enlaguna sino que se lo da al que se lo pida. Malos amigos. La emborrachan y ya tienen payaso gratis.

ELE- Yo creo que ya se estaban pasando con ella.

EQUISESE- ¿Ellos? Todos ustedes.

ELE- Qué vieja tan divertida.

EQUISESE- ¡Pobrecita! Me tocó llevármela y acostarla. No se sabía quién sostenía a quién.

Ahí fue que llegó la vomitada y pal piso.

ELE- ¿Te acuerdas de eso?

EQUISESE- Por pedazos pero me acuerdo. Lo único malo de allá son las cobijas. Siempre me da alergia.

ELE- Los niños la pasaron muy bien.

EQUISESE- Con tantos amiguitos. Es muy rico. Van apareciendo las etapas de la vida. Ahora todos nuestros amigos y conocidos están casados, con hijos, algunos otros están solos pero igual con hijos. Nos reunimos los adultos y se reúnen los niños de todos y así las amistades se hacen más fuertes.

ELE- Todos nos admiran. Me preguntan que como hacemos para estar siempre tan bien.

Que cómo enfrentamos los problemas. Admiran nuestro trato. Tú y yo sabemos que nuestro trato no es una mentira. No somos algo en la calle y algo en la casa.

EQUISESE- Y qué crees que sea.

ELE- Suerte. Cara y sello.

EQUISESE- Inteligencia. Hay que saber sobrellevar muchas situaciones. Siento ganas de llorar otra vez.

ELE- ¿Mi pañuelo?

EQUISESE- Gracias.

ELE- No. Perdón.

EQUISESE- ¡De qué está untado tu pañuelo!

ELE- Está sucio. Si quieres te paso otra cosa.

EQUISESE- Pero de qué está sucio.

ELE- Se manchó.

EQUISESE- De qué.

ELE- Olvídalo.

EQUISESE- Déjame salir de aquí.

ELE- Ya te dije que no. Que necesito que hablemos.

EQUISESE- Tengo miedo. No entiendo nada de lo que dices. No entiendo. Siento miedo.

ELE- No vayas a llorar otra vez.

EQUISESE- Siento algo raro. Viene otra vez.

Qué angustia tan honda. Se me oprime el pecho. Perdóname. Dame un momento.

27

Equiseese, Eme

EQUISESE- Esa melodía que suena lejos. Me gusta.

EME- A mi también. ¿Conocías este lugar?

EQUISESE- No. Qué parque tan bonito.

EME- Hay arco iris hoy. El lago de este parque es artificial.

EQUISESE- Parecía de verdad. Por los patos.

EME- Tonta.

EQUISESE- Para donde miro es como si el tiempo se hubiera detenido. Siempre que estoy contigo es así.

EME- Hoy me siento melancólico.

EQUISESE- ¿Pasó algo?

EME- Nada. Es una tristeza silvestre.

EQUISESE- ¿Por eso estamos aquí?

EME- Qué necesaria es tu amistad para mí.

EQUISESE- Tú eres muy importante para mí. Mmm. Casi no puedo mover la mandíbula. El frío del helado.

EME- Me gustan los conos cuando están crocantes. ¡Ay! Se me destemplaron los dientes. Lo único malo de estos helados son los precios. No entiendo por qué de un tiempo acá los helados se volvieron tan caros. ¿Tendrá que

ver el calentamiento global?

EQUISESE- ¿Eres feliz?

EME- ¿Tú lo eres?

EQUISESE- Soy feliz.

EME- Si yo no estuviera en tu vida, si me fuera, ¿serías igual de feliz?

EQUISESE- Si te fueras me pondría triste. Hondamente. Pero no dejaría de ser feliz.

EME- No te soy necesario.

EQUISESE- Lo eres.

EME- Finalmente tienes tu hogar. Con los hijos se deben crear lazos muy fuertes. No importa que te falte un hombre al lado. Yo no tengo nada. Ni siquiera a ti.

EQUISESE- Pero mañana yo podría no tener nada y tú podrías tener todo lo que deseas. Aunque tienes razón. Los hijos llenan.

EME- Mañana viajo.

EQUISESE- A dónde.

EME- Negocios.

EQUISESE- Pero a dónde.

EME- Europa y Asia.

EQUISESE- ¿Por todo Europa y todo Asia?

EME- Bielorrusia y Taiwán.

EQUISESE- ¿Conoces?

EME- Es la primera vez que voy.

EQUISESE- Vas a practicar tu inglés.

EME- Sirve para cualquier lugar.

EQUISESE- No conozco nada de ese lado. Solo Estados Unidos y Canadá porque él tiene familia allá. Bielorrusia y Taiwán es más o menos para mi Júpiter o Plutón. Un par de ciudades a las que nunca he imaginado que iré y por las que ni siquiera me inquieta saber nada. ¿Existen dos ciudades que se llamen así? ¿Vivirá gente allá así como nosotros?

EME- Yo tampoco imaginé que visitaría esas ciudades. Un par de compañías textiles están muy interesadas en asociarse. Voy a aprovechar esto para hacer un itinerario muy bonito que hice hace algunos años. Lo tengo todo muy bien organizado.

EQUISESE- Espero que evites la tentación del Mediterráneo.

EME- Por qué.

EQUISESE- Porque es el lugar que nos hemos prometido.

EME- El Mediterráneo. En un principio era excitante pensarlo. Era demasiado excitante. Ahora, es un lugar como cualquier otro para visitar con cualquier otra. No es importante.

EQUISESE- Me duele que pienses eso.

EME- Hay que ser realistas. Mis posibilidades contigo de tenerlas, estarían cuando tus hijos

estuvieran grandes. Esto empieza con la palabra fin antecediéndole. ¡En qué va a parar! ¡Qué sigue! A veces es emocionante. Otras no tanto. Otras ni siquiera no tanto. Hay una etapa de clímax romántico en el que se piensa, ya no tengo el control. ¡Sin remedio en sus fauces! Pero luego al enfrentarse diariamente a la realidad de la imposibilidad vemos como poco a poco se debilita casi sin darnos cuenta la fuerza que nos arrastra, hasta consumarse y sin mucho dolor, dejarlo. Esa es una opción. La más eficaz, la más conveniente, la más sana para todos. Saber callar hasta que se pase el hambre. A veces me los imagino a ustedes. Yo digo, cómo serán ellos. Cómo vivirán. Cómo se tratarán. Qué vida familiar tan armoniosa y yo allí. En medio. Qué cara voy a poner cuando me encuentre de frente con esa familia en un Centro Comercial, haciendo el mercado o en una tarde dominical de comer helados. No ha pasado. Espero que nunca pase porque sé que me sentiría muy mal. Me sentiría mal yo, que me siento más hombre que él porque se un detalle de tu vida que él desconoce. Para qué sentirme mal si tengo poder sobre él. Un poder muy grande. Podría decir que soy más que él pero también lo contrario. Soy menos

que él. Soy alguien que debe permanecer en el anonimato porque si fuera realmente importante saldría a la luz esta verdad que mantenemos. Pero por a, b o c, qué importa, decidimos que así está mejor. Mientras a ninguno le de por hacer una locura y reventar, así está mejor. Saber callar hasta que se pase el hambre.

EQUISESE- Tengo miedo.

EME- De qué.

EQUISESE- Lo de tu viaje.

EME- Creí que por lo de nosotros.

EQUISESE- A veces aunque no lo creas también. Muchísimo.

EME- Por qué te da miedo mi viaje. Debería alegrarte. Me la paso muy ocupado y de vez en cuando con una mujer que no es mía. De qué tienes miedo. ¿De que me estrelle en un avión?

EQUISESE- ¿Y si encuentras a alguien?

EME- No sería mala idea. De todas maneras espero que solo me seas infiel con tu esposo.

EQUISESE- Como siempre. Pero si encuentras a alguien prefiero que no me cuentes nada.

EME- Como quieras.

EQUISESE- No mentiras. Me cuentas con pelos y señales así me muera de la rabia y de

los celos.

EME- ¿De qué estás hecha?

EQUISESE- ¿Qué?

EME- ¿Yo me voy también por ti no te das cuenta?

EQUISESE- ¡Yo qué tengo que ver!

EME- Mi hermano es el encargado de estos negocios. No me gusta moverme tanto. Yo no soy esto. Ningún empresario. Solo soy un novelista frustrado que le huyó al negocio de la familia por años y luego después de andar por el mundo como hippie con libros de poemas y vainas regresó a entregarse de lleno al negocio. Le huí a la familia y el arte me huyó a mí. Aguanté hambre buscándolo, me sacrificé buscando ese camino y no lo encontré. No pasé de ser el hippie desadaptado de la familia y que después todos los dediestrados me dijeran ¡por fin reaccionaste! Tocó darles la razón. Si. Se las doy. Lamento no haber tenido un poco de visión y haberles dado en la jeta metiéndome con el medio ambiente o haciéndome cuentero. ¡Que yo pudiera decirles, mírenme pendejos, vivo del arte!

EQUISESE- ¿Medio ambiente o cuentería?

EME- Serían fórmulas perfectas para un novelista frustrado. Contar historias a los incau-

tos y cuidar de las hojas. Pero no me quejo. Las telas tienen su poética. No respondes mi pregunta: de qué estás hecha. Cómo haces para manejar esto. Cómo haces para llegar a tu casa y mirar a tu marido a la cara y que no se te note. ¡Por qué te vas! ¿Te molesta la pregunta?

EQUISESE- ¿Cuánto tiempo te vas?

EME- ¿Par de meses para olvidarte será suficiente? Te escucho. De qué estás hecha.

EQUISESE- No tiene sentido. Cuando lo miro a él a la cara, me siento una mierda.

EME- Qué haces.

EQUISESE- Cuando estoy contigo la argolla me fastidia. Siempre me la quito.

EME- Tú lo amas a él y me amas a mí. ¿Eso es posible?

EQUISESE- Es posible que sea una cuestión infantil. Una cuestión de jugar. Te imaginas cómo sería el mundo si uno llegara de trabajar y le tocara el timbre al vecino y le dijera: hola vecino, sucede que todos los demás vecinos están en la mitad de la cuadra esperándolo. Ya llegaron casi todos de trabajar. Vamos a jugar un ponchado o de pronto escondite. Eso lo decidimos ahora. Anítese, salga. Póngase una pantaloneta. Saque el balón por si algo.

Y que así fuera todos los días como lo hacen los niños. He pensado en si tener un amante tiene que ver aparte de este impulso primario del deseo con algo más. Con ese sentido del juego que aunque prescindimos de él y dejamos de practicar cuando somos adultos, sigue estando ahí.

EME- De qué estás hecha. ¿De lo que está hecho este lago?

EQUISESE- Que tengas buen viaje.

EME- Espera. Te traeré un regalo.

EQUISESE- Nada de osos.

EME- Un dulce bielorruso o taiwanés. Me imagino que pequeño.

EQUISESE- No volviste a escribirme.

EME- No creo que sea buena idea.

EQUISESE- ¿Sabes que no me considero infiel?

EME- Vaya. Sin comentarios.

EQUISESE- En serio. Nunca me he considerado infiel. Ni siquiera ahora. Soy una mujer fiel.

EME- Tal vez escriba algo para ti en este tiempo.

EQUISESE- Tengo siete cartas tuyas, tres en servilletas y otra más en la cajita de un jabón chiquito. Yo quiero conservarlo de recuerdo. Esto se acaba en cualquier momento.

EME- Quédate quieta. ¡Quieta!

EQUISESE- ¿Pasa algo?

EME- ¡Pasa algo!

EQUISESE- Qué.

EME- Tienes una espinilla.

EQUISESE- ¡Ni lo pienses!

EME- Lo siento. Quédate quieta. Me pide a gritos que la saque al mundo y estamos en el lugar perfecto para hacerle el favor.

28

Equisese

Bueno niños empiezo. Ya saben dónde no pueden esconderse y ya saben que papá se esconde solito. ¡Nada de trampas! Cinco, diez, quince, veinte, veinticinco, treinta, treinta y cinco, cuarenta, cuarenta y cinco, cincuenta, cincuenta y cinco, sesenta, sesenta y cinco, setenta, setenta y cinco, ochenta, ochenta y cinco, noventa, noventa y cinco, ¡cien! Ya voy a salir a buscarlos. ¡Búuuu! Dónde se escondieron. Ajá. Por ahí escucho algo. ¿Hay alguien por ahí? ¡Qué es esa sombra! Ajá, veo una pequeña sombrita por aquí. Escucho un murmullo. Un murmullo.

29

Equisese, Ele

EQUISESE- Los niños están con la abuelita ¿cierto?

ELE- Mi amor.

EQUISESE- Qué.

ELE- Mi amor.

EQUISESE- Qué.

ELE- Mi amor.

EQUISESE- ¿Mmm?

ELE- A veces desconozco las palabras cuando las pronuncio. Las repito varias veces y después no se qué son, ni qué significan, ni por qué hago esos sonidos. Mi amor... mi amor... mi amor...

EQUISESE- Tengo hambre. ¿Me vas a decir lo que me tienes que decir? ¿Me vas a dejar salir de aquí?

ELE- Si. Pero no se por dónde empezar.

EQUISESE- Sudas frío. ¿Estás bien?

30

Equisese, Eme

EME- Todas estas acabaron de llegar. Quiero mostrártelas. ¿Tienes afán?

EQUISESE- Un poco.
EME- Siente esta textura. ¿Suave verdad?
EQUISESE- Qué suavidad.
EME- Y ésta. Es lo máximo. Estira bien la palma de las manos sobre ella.
EQUISESE- Es una delicia.
EME- Si la levantas un milímetro de la tela, así, vas a sentir...
EQUISESE- Cosquillitas.
EME- Espera desenvuelvo este rollo. Toca.
EQUISESE- No parece.
EME- ¿Verdad que parece que fueras a tocar algo muy áspero y te sorprende esta suavidad?
EQUISESE- Qué bien se siente este material.
EME- ¿Y este?
EQUISESE- Por favor. No me metas la mano allí. Nos puede ver alguno de tus empleados.
EME- Se cierra la puerta. Para eso son las puertas ¿no?
EQUISESE- Mi esposo está en el carro afuera.
EME- Yo se. Quitate la ropa te voy a envolver el cuerpo en esta tela. Quiero sentirte así. Quiero que lo sientas de otra forma.
EQUISESE- Mi esposo está afuera.
EME- Y nosotros estamos aquí.

31

Equisese, Ele

ELE- ¿Me amas?

EQUISESE- Daría mi vida por ti. Siempre. Sin dudar. Te amo.

ELE- ¿Me deseas?

EQUISESE- No he parado de desearte. No creo que te haya dado una impresión contraria en la cama.

ELE- ¿Me abandonarías?

EQUISESE- Nunca.

ELE- ¿Me traicionarías?

EQUISESE- Nunca.

32

Equisese, Eme

EQUISESE- Se supone que las mujeres son las que lloran viendo películas.

EME- Tenía tanta ilusión de ir a cine alguna vez contigo. Lo siento. No pensé que fuera a terminar así. ¿Será que soy marica? Pero un marica muy feo.

EQUISESE- Qué raro. Los farolitos de nuestra calle están apagados. No llores más.

EME- Por qué te aguantas. Lloras. No te da pena. Qué cuento de farolitos. ¿No ves cómo se amaban? ¿No ves que se murieron?

EQUISESE- Pero es una película.

EME- Y qué.

EQUISESE- Tienes razón. Ya no me puedo aguantar más.

EME- ¿Ves? Se siente bien ¿no?

EQUISESE- Si muy bien. Tenía un nudo en la garganta. Toda la película me la pasé, no voy a llorar, no voy a llorar, pero no. ¡Qué película! ¡Qué historia!

EME- Son de esas películas que uno se ve y sale de la sala y siente que la vida comienza de nuevo.

33

Equisese, Ele

ELE- ¿Crees que he sido buen padre?

EQUISESE- Para qué me preguntas eso.

ELE- Quisiera que me lo dijeras.

EQUISESE- Siempre. Un papá maravilloso.

ELE- ¿Crees que he sido un buen esposo?

EQUISESE- Qué es lo que quieres saber.

ELE- Respóndeme por favor.

EQUISESE- Un esposo maravilloso.

ELE- ¿Y amante?

EQUISESE- ¿Qué?

ELE- Que si he sido un buen amante.

EQUISESE- Muy buen amante.

ELE- Entonces por qué.

EQUISESE- Por qué, qué.

ELE- ¿Lo negarías hasta la muerte? Yo creo que serías capaz.

EQUISESE- Por qué, qué.

ELE- Porqué tengo la sensación de no haber sido bueno ni en lo uno, ni en lo otro, ni en lo otro. Es que quiero que me lo expliques.

EQUISESE- Yo no soy infiel.

ELE- Yo no soy asesino.

34

Equisese, Ele

EQUISESE- Blanco.

ELE- Es una hoja en blanco.

35

Equisese, Ele

ELE- No se por qué... solo se que crujieron tiernos huesos y que en el corazón de él, como en todos los corazones no hay nada más que

sangre y carne y rutas y que es caliente todo hasta el final. Es el calor de la vida. Quítate las manos de la cara. Mírame por favor, mírame. Yo no soy un asesino.

EQUISESE- ¡Qué hiciste, qué hiciste! ¡Qué fue lo que hiciste!

ELE- Mírame. Suelta las manos de la cara.

EQUISESE- ¡No puede ser!

ELE- ¡Mírame! Necesito que me mires. Sembraste la cólera en un hombre. Todos llevamos por dentro un retoño de asesinos.

36

Equisese, Eme

EME- Qué hueles.

EQUISESE- Esta libreta. Huele delicioso.

EME- La compré hace poco. Todo lo hueles.

EQUISESE- Es una manía.

EME- Y a qué te huele la libreta.

EQUISESE- A papel.

EME- Y esto, a qué te huele.

EQUISESE- A rosa. Es una rosa.

EME- Pero hay flores que no huelen. No te dejes engañar por lo que ven los ojos. Ciérralos.

A qué te huele esto.

EQUISESE- Es perfume.

EME- Y esto.

EQUISESE- Esencia de vainilla.

EME- Y esto.

EQUISESE- Crema de manos.

EME- Y esto.

EQUISESE- Crema dental.

EME- Y esto.

EQUISESE- Un limón.

EME- Y esto.

EQUISESE- Qué olor es ese. Espera. Huele a... huele a... ¿cómo es que se llama? Es delicioso. Huele a té. Tal vez es té de jazmín.

EME- ¡Qué buena oledora! ¿Y esto?

EQUISESE- Papel. Papel sobre el que no se ha escrito nada.

EME- ¿Y esto?

EQUISESE- Papel sobre el que sí se ha escrito algo. Siento el olor de la tinta.

EME- Y esto.

EQUISESE- ¡Cochino! ¡Es tu mano y huele a verga!

37

Equisese

Ábreme la puerta. Estoy muy mojada. ¡Se me quedaron las llaves! ¡Me estoy mojando!

38

Equisese, Ele

ELE- ¿Sabías que se cayó el proyecto del Puerto?

EQUISESE- ¡No!

ELE- Quedé en el aire.

EQUISESE- Pero si todo estaba muy bien. La constructora, los inversionistas, qué pasó.

ELE- Todavía no tenemos muy claro. Va a haber una reunión mañana por la tarde. Hubo un fraude y todo queda paralizado no se sabe hasta cuándo.

EQUISESE- ¡No! ¿Y todo lo que hiciste?

ELE- Esos riesgos se corren. Para eso es la reunión mañana. Para saber qué va a pasar. Había mucho trabajo adelantado. Por lo menos trabajo mío.

EQUISESE- Hasta te ayudé con las maquetas y nos trasnochamos para agilizar todo. No tenemos mucho ahorrado.

ELE- Lo que sea. Manejo un taxi. No me voy a varar por eso.

EQUISESE- Cómo se te ocurre. Esperemos. Yo puedo trabajar más duro mientras tanto.

ELE- ¿Vendiendo collares, pulseras, cosas made in china, comprando trapos, alquilándo-

los y cosiendo? ¿Con eso se va a mantener todo esto que tenemos?

EQUISESE- No me ofendas. Si me concentro saco una colección.

ELE- La mayor parte del tiempo estás con los niños y no tienes tiempo para casi nada. Y yo prefiero que estés con ellos lo máximo que se pueda y que dediques tiempo también a tus cosas. A tus cosas que tú sabes cuáles son.

EQUISESE- Cuáles cosas.

ELE- Ninguna.

EQUISESE- ¿Eso era lo que tenías que contarme? ¿Lo del proyecto? ¿Por eso estás así?

ELE- Eso era lo que tenía que decirte.

EQUISESE- Vamos a salir de esta como hemos salido de muchas otras. Te lo aseguro. Cálmate.

ELE- No.

EQUISESE- Eso tiene solución.

ELE- Hay cosas que no la tienen. No era eso lo que tenía que decirte.

EQUISESE- ¿No estás así por eso?

ELE- Traté de pensar en otra cosa. De cambiar el tema, pero vuelvo a lo mismo. Vuelvo aquí. No creo que mañana por la tarde vaya a la reunión.

EQUISESE- ¿Por qué?

ELE- Porque no es de eso sobre lo que quiero que hablemos.

EQUISESE- Estás muy tenso. Te entiendo. Quiero poder ayudar. Teníamos muchas ilusiones puestas allí. Hasta el fin de semana estuvimos celebrándolo.

ELE- Eso nos pasa por hacer celebraciones adelantadas.

EQUISESE- Tranquilo. Entiendo lo que puedes estar sintiendo.

ELE- No. No entiendes. ¿Sabes lo que se siente?

EQUISESE- Si trato de imaginarlo si.

ELE- Necesito un consejo. Que tú me lo des. Necesito borrar me del mapa. Desaparecer.

39

Equisese, Eme

EME- He estado todo el día aquí sentado.

EQUISESE- Me preocupa mucho eso.

EME- Es una diarrea. ¿Nunca se te ha soltado el estómago cuerpo glorioso?

EQUISESE- Pero por qué. Por qué tanto. Uno va dos. Tres veces, máximo cuatro. ¡Pero estar aquí todo un día!

EME- Ya se qué estás pensando. Que puedo tener alguna venérea y que nos jodemos todos hasta tu marido.

EQUISESE- Estoy preocupada.

EME- Ayer viajé al Puerto. Estuve revisando un pedido que llegó de India. Comí mariscos. ¿Ya? ¿Me alcanzas más papel?

EQUISESE- El otro día me dijiste que tenías en la punta una especie de salpullido.

EME- Y qué. Te digo tantas cosas.

EQUISESE- ¿Se te quitó?

EME- No me lo he revisado y en este momento créeme que no tengo ganas de saber si tengo o no tengo en la punta el salpullido. Pero si quieres revisármelo no tengo problema y te quedas más tranquila.

EQUISESE- No. Ahora no. Cuando te bañes te revisas. Qué papel tan suave.

EME- Antes no entendía por qué los comerciales de papel higiénico se empeñaban en la suavidad. Ahora mi mente se ha abierto y lo comprende todo.

40

Equisese, Ele

ELE- De razón hoy me sentía al revés.

EQUISESE- ¿Sentirse al revés?

ELE- De verdad me sentía rarísimo. Me sentía al revés.

EQUISESE- Y por qué.

ELE- Me puse la camisa al revés. Acabo de darme cuenta.

EQUISESE- Ven te ayudo a acomodártela.

ELE- No te burles.

EQUISESE- No me burlo. Es que cómo se puede sentir uno al revés.

Solo por hacer el ensayo ponte algo de ropa al revés y te vas a sentir al revés.

41

Equisese, Eme

EQUISESE- ¿Quieres un poco?

EME- Está bien.

EQUISESE- Al medio día no hay mucha clientela.

EME- Almuerzan. Yo también iba para la casa a prepararme algo como siempre. No me gusta comer cualquier cosa en la calle. Tengo el estómago muy delicado. Mmm... esto está delicioso.

EQUISESE- Esta semana me resultó un trabajo con una colección y como no tenía tiempo él se ocupó de los niños y en general de la casa. Qué tal la sazón de mi marido. Buena ¿cierto?

EME- Mmmfff...

EQUISESE- Qué te pasa. Por qué la pones a un lado.

EME- Ya no quiero, gracias.

EQUISESE- Voy a comer. Yo si tengo hambre.

EME- Vete no te quiero ver.

EQUISESE- Yo tampoco te quiero ver. Pasé a saludar pero no se por qué me expongo tanto por nada.

EME- Piénselo.

42

Equisese, Ele

ELE- El tiempo no alcanza para nada. La vida no alcanza para nada. Trabajo todo lo que puedo pero no alcanza. Pienso, esta noche descanso, esta noche con mi mujer hacemos algo. Pero estoy muy cansado. El domingo seguro vamos de paseo con los niños y de paso hago algo con mi mujer. A veces si, a veces no porque estoy muy cansado. En vacaciones

vamos y hacemos un viaje. Si hay plata, seguro. Ahorremos desde ahora entonces y no salgamos los domingos. O salgamos uno al mes. En diciembre les compro lo que quieran, pero pensándolo mejor lo que necesiten, pero muy seguramente lo que se pueda. El Día del Padre me regalas algo y el Día de la Madre te doy un regalo. Hicimos una gran inversión en pañales y leche que generó a su vez y con el paso de los días, inversiones más y más grandes, pero también amores más y más grandes y luchas más y más grandes. Mi mujer y yo y los niños, y ya es suficiente para estar tan cansado.

43

Equisese, Ele

EQUISESE- Blanco.

ELE- Es una hoja en blanco.

44

Equisese, Ele

ELE- No siento nada. Estoy anestesiado. ¿Crees que más allá habrá otra historia?

¿Una forma de que todo sea diferente?

EQUISESE- Cómo puedo seguir hablando o pensando. Cómo estoy de pie. Siempre me dijiste que le tenías miedo a la muerte. Igual yo. ¿Una historia? Más allá tal vez todo sea blanco. Blanco sin medida. De ese color debe ser el amor absoluto. Más allá será dejar de ser esto tan irremediable que somos y por fin ser todos en un solo ser, sin sentir el asco que se siente cuando muchos están amontonados en un bus y se mezcla el afán y los olores. Volver a ser uno solo, la luz absoluta y total de todo el universo.

ELE- Perdóname.

EQUISESE- Perdóname.

45

Equisese, Eme

EQUISESE- No sabía que bailabas tan mal.

EME- Yo te dije un día.

EQUISESE- Pero no creí que fuera tanto.

EME- Por lo menos no me amargo por eso como otros que se quedan sentados. Salgo y bailo. Si bailo feo qué.

EQUISESE- Qué descoordinación.

EME- Estás exagerando. No es tanto.

EQUISESE- En tu cuerpo no existe el sentido del ritmo. ¡Cómo haces para respirar!

EME- No tengo que pensar para respirar.

EQUISESE- Entonces no pienses para bailar.

EME- Me toca pensar un poquito porque trato. Trato de coordinar. Vamos, disfrútalo.

EQUISESE- Y qué crees que estoy haciendo. Siempre que tenga algún problema por grave que sea y me sienta triste voy a acordarme de cómo bailas y solucionado el problema.

EME- ¡Tu qué me criticas! Yo no veo gran cosa en como te mueves.

EQUISESE- Me definiendo. Mira cómo me definiendo de bien.

EME- Por qué paras. ¡Esto apenas comienza!

EQUISESE- Quieto.

EME- ¿Te pasa algo?

EQUISESE- Él.

EME- ¿Qué?

EQUISESE- Él.

EME- ¿Está aquí?

EQUISESE- Acabo de verlo.

EME- Pero qué hace aquí.

EQUISESE- No sé.

EME- ¿Te siguió?

EQUISESE- No sé.

EME- ¿Ya te vio?

EQUISESE- Ya me vio.

EME- Entonces sigue bailando normal.

EQUISESE- No puedo.

EME- Sigue bailando.

EQUISESE- Está bien. ¿Y si se acerca?

EME- Nada. Me lo presentas.

EQUISESE- Y si se me sale.

EME- Se te sale qué.

EQUISESE- Pues en la cara. Que se me note algo.

EME- ¡Qué se te va a notar! ¿Quieres que me vaya?

EQUISESE- Sigue bailando por favor. No pares.

EME- ¿Quieres que me vaya?

EQUISESE- Estoy pensando.

EME- Lo normal es que sigamos bailando. No estamos haciendo nada.

EQUISESE- Pero se supone que yo no estoy en este lugar.

EME- Entonces si te siguió.

EQUISESE- Vamos.

EME- ¡A dónde!

EQUISESE- Vamos, te presento con él y algo le digo.

EME- Qué le vas a decir.

EQUISESE- Ya se me va a ocurrir.

EME- No. Yo no voy a ir.
EQUISESE- No me gusta decir mentiras delante de los que saben que son mentiras. Mejor dicho. Vamos que ya se qué puedo decirle.
EME- Mi hermano nos puede ayudar.
EQUISESE- Ayudar a qué.
EME- A decir alguna mentira.
EQUISESE- ¿Qué? ¿Eso quiere decir que tu hermano sabe algo?
EME- Le conté.
EQUISESE- En qué habíamos quedado.
EME- Pues, lo siento. Cualquier cosa puede pasar algún día. Alguien más tenía que saber esto.
EQUISESE- ¡No! Lo nuestro era un secreto. Hiciste muy mal. Rompiste un trato.
EME- Bueno, él ya lo sabe.
EQUISESE- Tenemos que hablar de eso muy seriamente. Por ahora tengo que hacer algo. Dios mío. No. No es él.
EME- ¿No es él?
EQUISESE- No. Qué parecido.
EME- Qué bueno.
EQUISESE- No nos veamos más.
EME- Estábamos bien. Ya pasó.
EQUISESE- Lo que pasa es que en este instante se me pasó todo por la cabeza. No quiero

que los niños sufran, ni que los vayan a separar de mí. Tampoco quiero que él vaya a sufrir.
EME- ¿Y mi sufrimiento?
EQUISESE- Me voy. Creo que lo mejor es dejarlo.
EME- Complicado.
EQUISESE- Hablemos después. En este momento no quiero nada.
EME- ¿Te vas así? Ni siquiera felicitaste a mi hermano.
EQUISESE- Tu hermano no tenía por qué saber nada de nosotros. Además por qué no voy a poder irme. Ni que fuera de la familia.

46

Equisese, Ele

EQUISESE- Aquí están todos los tarros de pintura. No me di cuenta que los habías comprado.
ELE- Los traje ayer.
EQUISESE- ¿Cuándo pintamos?
ELE- Pensaba que podía ser este fin de semana.
EQUISESE- Yo tengo tiempo. Hagámoslo.
ELE- Hacía rato quería pintar. Las paredes ya

no están blancas.
EQUISESE- Son los niños.
ELE- ¿Sólo los niños?
EQUISESE- El polvo.
ELE- El polvo. Tú misma lo has dicho. El polvo lo percutió todo.
EQUISESE- Hablas con rabia.
ELE- Ni lo pienses. No vas a salir de aquí.
EQUISESE- Suéltame.

47

Equisese, Ele

EQUISESE- Blanco.

ELE- Es una hoja en blanco.

48

Equisese, Ele

ELE- ¿Tienes miedo?
EQUISESE- Tengo miedo.
ELE- ¿Sabes que pasó algo?
EQUISESE- Sospecho.
ELE- En este momento no se qué hacer.
EQUISESE- No me explicas nada, no me quieres dejar salir de aquí. ¿Estás enfermo?
ELE- Creo que si.

EQUISESE- Qué tienes, qué te pasa.
ELE- Creo que me volví loco. ¿Lo que pasó es mentira o verdad? Temo salir por la puerta y darme cuenta que es verdad todo lo que pasó.
EQUISESE- No creo que sea tan grave. Si fuera grave no estaríamos aquí hablando, no me tendrías encerrada y ya me habrías dicho. No habrías sido capaz de quedarte callado.
ELE- Tengo miedo. Tengo todo el miedo del mundo encima.
EQUISESE- ¿Estás enfermo? Ven.
ELE- Abrázame fuerte.
EQUISESE- Tranquilo.
ELE- Tengo todo el terror del mundo encima.
EQUISESE- Debe ser paranoia.
ELE- Estoy casi seguro que pasó. Que es real. Que todo fue real.

49

Equisese, Eme

EQUISESE- No pensaba volver a verte.
EME- Yo tampoco pensaba.
EQUISESE- ¿Todo estuvo bien? Por qué me miras así.
EME- Porque siento una felicidad de verte que

no te alcanzas a imaginar.

EQUISESE- Yo me siento igual. Me alegra que otra vez estés aquí. Me alegra que hayas regresado bien. Me alegra, todo me alegra.

EME- Tenía miedo de no volverte a ver.

EQUISESE- Yo también.

EME- Y aquí estamos.

EQUISESE- ¿Todo salió bien?

EME- Tengo un temor sobre unos documentos que no debí haber firmado. Toca tener fe y confianza de que todo lo que hice va a salir bien. De no ser así sería una estafa y quedaría en la calle.

EQUISESE- No. Eso no va a pasar. Tienes que contarme todo lo del viaje. Pasé de casualidad. Han pasado varios meses. Hay telas nuevas, hermosísimas.

EME- ¿Y tus cosas?

EQUISESE- Muy bien. Los niños, y él. Todos muy bien. Estamos viviendo un tiempo muy bonito.

EME- Gracias por pasar.

EQUISESE- Tengo que irme.

EME- Te vas a mojar. ¿Necesitas un paraguas?

EQUISESE- No hace falta. Ya voy para la casa.

EME- Son las lluvias de esta época. Escampa

sin querer escampar y llueve sin querer llover.

EQUISESE- El corazón se me quiere salir.

EME- A mi también.

50

Equisese

¡No se vayan tan lejos! Eso hasta allí. ¡Al lado de papá eso! Yo lanzo las pelotas desde acá y ustedes me las devuelven. ¡Aquí va la primera! ¡Eso así! ¡La segunda! ¡Otra! ¡Otra! ¡Ay... no... no me las tiren todas al mismo tiempo! ¿Ah sí? ¡Van a ver lo que es la venganza! ¡Tomen! ¡Tomen! ¡Tomen! ¡Hoy no voy a cocinar! ¡Pedimos pollo o arroz chino!

51

Equisese, Ele

ELE- No se cómo empezar. Es que no te creí. Yo no te creí. Espera. No intentes decirme nada. Tengo el impulso de hablar y tengo que aprovecharlo. No creí la explicación que me diste sobre tu herida en la cara. Y te seguí.

EQUISESE- ¿Me seguiste?

ELE- Te seguí. Saliste muy temprano y sin desayunar. Te seguí en el carro cuando ibas para

la tienda de disfraces. Ya me habías dicho que tenías que organizar los inventarios mucho antes de abrir. Pero te desviaste y tomaste otra ruta.

EQUISESE- ¿Me seguiste?

ELE- Desayunabas con él. Luego un par de refrescos, ¿tal vez un granizado de chocolate y otro blanco? ¿De qué era el blanco? El mesero se dio cuenta de la situación. Se me acercó y me preguntó. Solo pedí café y pedí saber también si eso era usual, que si los había visto antes. El mesero negó pero lo único que hacía era observarlos. Con una propina le pedí el favor que lo siguiera haciendo y dejando intacto el café salvo con mi propio sopor de azar, regresé al carro estacionado afuera no muy lejos.

EQUISESE- El mesero nos mira mucho. De verdad, no me gusta. Nos mira mucho. Desde que llegamos y todo el tiempo. ¡Voy a salir de aquí!

ELE- ¡No! ¡Ustedes salieron por separado y ya éramos tres sobre la amplia autopista! ¡Tres carros negros como en un desfile fúnebre! Tres carros negros que contrastaban con los tintes naranjas del amanecer y que se perdían en el extenso gris aún sin el tráfico de las horas

pico. Llegué tras de ti que a la vez ibas tras de él, a una dirección de un barrio colonial donde se estacionaron, se bajaron y entraron. No tardaste mucho en salir nuevamente. ¿Por qué no te demoraste? Todo habría sido diferente.

EQUISESE- Me seguiste.

ELE- ¡Qué no quieres entender!

EQUISESE- Crujieron sus tiernos huesos.

ELE- Llevabas un paquete. ¿Qué llevabas en el paquete?

EQUISESE- Un oso.

ELE- Tomaste la ruta normal para irte al almacén. Entonces me desvié para regresar a la casa. Pensé que era alguien que te debía un traje. Pensé que era yo que estaba un poco loco. Pensé que pensaba mucho y aún así llegué a la casa pensando. Le dije a la empleada que va regularmente, que por esta semana estaba bien y le pagué su día. Los niños estaban bañados y acababan de desayunar. Listos y dispuestos para la rutina del juego. El día comenzaba. El día ya había comenzado. Hoy no había jardín para los niños. Te llamé. ¡Por qué no contestaste el móvil!

EQUISESE- ¡Si me llaman no estoy! ¿Hay hojas en blanco para dibujar? Ah... perdón... ¡no ya no! Aquí tengo... se regaron todas

en el piso. ¡Tranquilo! Qué tonta. No las había visto. Hay que recoger a los niños en el Jardín a las cinco en punto. ¡No lo olvidés!

ELE- Teníamos pendiente pagar los recibos de los servicios que no habíamos pagado porque nos llegaron con un error.

EQUISESE- Yo siempre me encargo de esas cosas.

ELE- Si pero necesitaba urgente los recibos anteriores porque hoy era el último día, y por eso me puse a buscar. Es que no te creí. Y por buscarlos me encontré unas cartas en un lugar secreto.

EQUISESE- ¿Las leíste?

ELE- Qué crees.

EQUISESE- No eran tuyas.

ELE- Creo que todo lo que hay en esta casa de alguna forma me pertenece. Me pertenece. Abrí cada carta como si al deshacer cada delicado y cuidado doblez se me fueran a encandilar los ojos. Me detenía en cada frase, en cada palabra, en cada letra, en cada fecha. En las curvas de la grafía, en las curvas que se describían. Rico erotismo que seguro planeabas guardar para cuando estuvieras vieja, poder recordar qué tenías y cómo lo tenías.

EQUISESE- ¡Voy a salir de aquí! ¡Quiero ver a

los niños! ¡Quiero verlos ya!

ELE- ¡No! ¡Era feroz! Era feroz el sudor, la mente. Era feroz lo que sentía. Lloré como nunca lloré. Y eran lágrimas feroces porque me partían la cara y me traspasaban la ropa. Porque no eran saladas, eran ácidas. Cualquier cosa que pudiera definir ese instante era feroz. Salí de nuestra habitación con el ánimo turbio, biliar y vi a los niños que estaban en el hall jugando con el tren.

EQUISESE- Cinco, diez, quince, veinte, veinticinco, treinta, treinta y cinco, cuarenta, cuarenta y cinco...

ELE- Te suplico que me escuches. Yo no soy un asesino.

EQUISESE- ...noventa y cinco, ¡cien! Ya voy a salir a buscarlos. ¡Búuuu! Dónde se escondieron. Ajá. Por ahí escucho algo. ¿Hay alguien por ahí? ¡Qué es esa sombra! Ajá, veo una pequeña sombrita por aquí. Escucho un murmullo. Un murmullo.

ELE- Me acerqué a ellos y los abracé.

EQUISESE- ¿A los niños?

ELE- ¡A los niños! Con fuerza. Si pudiera describir con qué fuerza, diría que con toda la fuerza que los amo y el amor no tiene fuerza. Tiene en sí mismo destrucción. Los abracé,

los abracé, los abracé, hasta cansarme. Se me desvanecieron en los brazos. No lo podía creer. Quería que reaccionaran. El más pequeño: ¡Respira!, no respiraba. ¡Reacciona!, no reaccionaba. No respiraba, ni reaccionaba. El más grandecito: ¡Respira!, no respiraba. ¡Reacciona!, no reaccionaba. Y los abracé otra vez porque mi amor por ellos no había cambiado. Tenía la mente en blanco.

EQUISESE- El invierno tan blanco y tu nariz tan helada.

ELE- Allí los dejé. Esquivé el recorrido del tren y bajé al estudio. Saqué el revolver de mi papá, con el que me quedé después de que él muriera. Revisé que estuviera cargado y junté otras balas sueltas que estaban envueltas en el mismo paño. Lo guardé en la maleta que siempre llevo conmigo. Tomé las llaves del carro que estaban en el pequeño perchero de madera tras la puerta de entrada. De nuevo en mi carro.

EQUISESE- ¡No se vayan tan lejos! Eso hasta allí. ¡Al lado de papá eso!

ELE- Todos los semáforos en verde, porque a los asesinos el universo cómplice les prepara un túnel de gracia para que cumplan certeramente con su destino. Que nada obstaculice

nada. Llegué otra vez a ese barrio colonial, timbré. Él abrió la puerta. Estaba vestido de blanco.

EQUISESE- Qué divertido. Sí. Es la huella de un perro.

ELE- Y recordé que lo había visto antes. Recordé que esa cara la había visto antes entre tules, linos y dacrones que te acompañaba a comprar.

EQUISESE- Querías saber si en el corazón de él había carne, sangre y rutas. Te lavaste las manos después.

ELE- Él se secaba las manos con una toalla pequeña de manos. Él sabía quién era yo. Puso la toalla sobre la mesita de entrada. Me hizo ademán de que siguiera, cerró la puerta. Se quitó un delantal verde que llevaba puesto y lo colgó en un gancho cerca a la puerta de la cocina. Yo lo seguía por detrás. Parece que cocinaba. Se respiraba guiso. Lo seguí.

EQUISESE- Papel sobre el que sí se ha escrito algo. Siento el olor de la tinta.

ELE- Iba tras él mientras yo sacaba el revólver de la maleta que dejé caer por el piso y llegamos a un patio de lavar ropas que también tenía un par de bonitos jardines como los de afuera y estaban tendidas algunas sábanas

blancas. El se detuvo junto al sifón cerca al lavadero. Un gran sifón que parecía más bien una alcantarilla. Él sabía a qué venía yo. Él aceptaba a qué venía yo. Y si iba a correr sangre ésta iba a corretearse sola por el desnivel que terminaba en una casi alcantarilla. Era un poeta y aceptaba morir como poeta.

EQUISESE- ¡Yo no quiero aparecer muerto por ahí en cualquier alcantarilla con dos tiros en la cabeza y el pecho abierto con el corazón al aire!

ELE- Me miraba fijamente como si quisiera decirme tantas cosas y al mismo tiempo nada. Y entre nosotros silencio. Silencio, silencio, silencio y le descerrajé un tiro en la cabeza. Se desplomó. Me acerqué. Otro se lo dejé caer en la cara. Lo observé para ver cómo lo había modificado. Era el sol del mediodía y la reja sobre el patio hacía parecer todo como si fuera un brillante dibujo en papel cuadriculado.

EQUISESE- ¡De qué está untado tu pañuelo!

ELE- Me sentí tranquilo. Héroe.

EQUISESE- ¡Moño! ¡Moño! ¡Moño! ¡Por qué no las quemas!

ELE- Fui a buscar la maleta que había dejado tirada en el piso para guardar el revólver. Luego la puse sobre la mesa en madera del

comedor. Parte de la casa conservaba su original atrialidad. Luego un espacio a doble altura allí, una fuente allá, unas persianas en madera en las ventanas que dan al exterior. Fui a un baño pequeño cerca de la puerta de entrada y me lavé las manos. Luego fui a la cocina conducido por el olor a guiso y apagué la estufa. Y observé una fila de cuchillos de mango negro. Tenía la mente en blanco.

EQUISESE- Más allá tal vez todo sea blanco. Blanco sin medida.

ELE- Tomé uno de los cuchillos y volví al patio y en un acto compulsivo le atravesé la camisa y abrí con el cuchillo no solo la tela. El pecho. Primero delicado. Luego despedazador. Y la sangre salía como si le hubiera hecho un favor. Regresé a la cocina porque tenía hambre.

EQUISESE- ¡No pregunten qué es! ¡Todo lo que yo hago es delicioso! ¿No les huele? ¡Todos bajen a la mesa que ya está servido! ¡Bajen ya que se enfría!

ELE- Limpié el cuchillo con mi pañuelo. Me serví lo que estaba preparado. Una porción de todo, para una sola persona. Tenía tanta hambre. Pero tanta. Me fui al comedor con mi plato servido. El único sonido de la naciente tarde eran los cubiertos contra los platos, mi masti-

car y mi tragar. Todo el lugar tan iluminado. Tan apacible. Revisé algunos documentos que estaban sobre la mesa. Recibos. Había también un sobre que tenía tu nombre. Lo guardé en la maleta. Terminé de comer. No lavé la losa. Dejé los platos sucios porque había muchas hormigas en el lavaplatos y no quería ahogarlás. Cogí la maleta, abrí la puerta y salí. Tomé el carro y pisé el acelerador.

EQUISESE- ¿Verdad que parece que fueras a tocar algo muy áspero y te sorprende esta suavidad?

ELE- Cuando me percaté del tablero ya marcaba ciento cincuenta y me dieron ganas de vomitar. Paré. Abrí la puerta del carro. Vomité.

EQUISESE- ¿Paté? Paté pa ti.

ELE- Y era como si vomitara su cara, su sangre, como si vomitara balas, cuchillos, cartas, hijos, y almuerzo. Cerré la puerta, encendí el carro y tomé las calles que se usan normalmente para volver a esta casa. Pero cuando me bajé del carro con la maleta en la mano, de pie frente a nuestra casa, un viento frío me sopló en la frente y caí en cuenta de todo lo que había pasado. Qué iba a ser de mí ahora. Qué iba a ser de nosotros ahora. Entré a la casa. No subí al segundo piso. Me quedé aquí abajo,

cerca de la escalera, cerca de la cocina, cerca de la sala, cerca del estudio, cerca. En medio de todo. Caí de rodillas. Lloré y grité. Llamé a los niños, te llamaba a ti. Me revolqué. No se por cuánto tiempo.

EQUISESE- ¿Cuántas estrellas se pueden contar hoy? Hoy es una noche en la que no se pueden contar las estrellas.

ELE- Después una paz me llenó el cuerpo. Una paz tirana, una paz feroz y te sentí llegar. Puse la maleta aquí en el estudio y te recibí en la puerta con un beso aún con el agrídulce aliento de lo expulsado y te hice entrar. Te encerré porque no sabía cómo decirte esto que había pasado. Porque esa paz tirana y feroz me confundía. Aquí estoy contigo y lo único que quiero es morirme. Te suplico que seas tu quien me diga qué es lo que debo hacer ahora. ¡Qué es lo que tengo que hacer ahora!

EQUISESE- Siempre que tenga algún problema por grave que sea y me sienta triste voy a acordarme de cómo bailas y solucionado el problema.

ELE- ¡Qué hacemos!

EQUISESE- ¿Eso es real?

ELE- Te lo estoy diciendo.

EQUISESE- Espera un momento. Creo que

me voy a ahogar. Estoy mareada. No puedo respirar. No, no, no. No puedo respirar. Se me corta. No paro de temblar. ¡No es verdad! ¡No es verdad! ¡Quiero salir! ¡Quiero salir!

ELE- ¡Sal de aquí! Sube las escaleras. Busca. Están arriba. Corre. Comprueba tu misma lo que acabo de decirte. Yo te amaba. Qué fue lo que pasó. Qué te hice. Qué te faltaba. Qué me pasó. Qué nos pasó.

...

ELE- ¿Los viste?

EQUISESE- Cuando uno abraza a alguien muy fuerte, ¿por dónde se le sale la sangre?

ELE- No se le sale.

EQUISESE- Si se le sale.

ELE- Se queda adentro.

EQUISESE- No entiendo qué hay allá arriba. No entiendo las figuras. ¿Se hizo de noche?

Sangre, ¿huellas de sangre? ¿Quién las dejó?

¿Tú hiciste eso o está muy tarde y las cosas se ven raras? ¿Cuando uno abraza a alguien muy fuerte se le sale la sangre?

ELE- No se sale. ¿Quieres decirme algo?

EQUISESE- Yo.

ELE- ¿Quieres decirme algo?

EQUISESE- Yo.

ELE- ¿Quieres decirme algo?

EQUISESE- No.

ELE- ¿Es real?

EQUISESE- Es cierto. ¡Cómo puedo seguir hablando o pensando! ¡Cómo estoy de pie y sigo teniendo pensamientos!

ELE- ¿Es real?

EQUISESE- Es cierto.

ELE- Es real. ¡Qué hago! ¡Qué debo hacer!

EQUISESE- ¡No! ¡Qué hago yo! ¡Qué hago yo! ¡Qué voy a hacer yo! ¡Qué tengo que hacer yo! ¡Yo!

ELE- ¡Qué hago!

EQUISESE- ¡Qué hago! ¡Qué voy a hacer!

ELE- ¡No se qué hacer! ¡Te suplico que me digas!

EQUISESE- Qué extravío.

ELE- Voy a la policía.

EQUISESE- Para qué.

ELE- Al siquiátrico.

EQUISESE- Para qué.

ELE- Le aviso a la familia.

EQUISESE- Para qué.

ELE- ¡Por Dios dime algo! ¡Pégame! ¡Llora! ¡Grita! ¡Pide auxilio! ¡Llévame a la policía!

¡Dime qué tengo que hacer!

¡No puedo pensar! ¡No puedo decidir!

EQUISESE- Mi amor, mi amor, mi amor. Estoy desconociendo las palabras como tú a medida que las pronuncio. Toca seguir hasta el final. Termina esto por favor. Termina el trabajo que empezaste. No queda nada más. No nos queda nada más. No tenemos nada más. Hazlo.

ELE- ¿Estás segura?

EQUISESE- De no ser así, qué va a pasar cuando la adrenalina de este instante y la que nos mantiene cuerdos se diluya. Qué va a venir después. Vencernos a nosotros cada día que llegue, comiendo y respirando los recuerdos con una vida de entes, sabiendo que podríamos llegar más rápido al mismo lugar sin tener que enfrentar ni dar explicaciones a nadie. Mátame y luego te pegas un tiro. Por favor. No te vayas a equivocar.

ELE- ¿Estás segura?

EQUISESE- No te vayas a equivocar.

ELE- Lo encontré en la mesa mientras almorzaba. Es un sobre que tiene tu nombre.

EQUISESE- ¿Quieres que lo abra?

ELE- Ábrelo.

EQUISESE- Blanco. Es una hoja en blanco.

ELE- Voy a hacerlo.

EQUISESE- ¿Me estás apuntando?

ELE- Estoy detrás. Apunto hacia tu nuca.

EQUISESE- Espero.

Polifonía en torno a un dictador

[El dictador de Copenhagen]

Fernando Vidal M.*



Obra: El Dictador de Copenhagen/ Autora: Martha Márquez / Directora: Martha Márquez
En esta foto: Guillermo Piedrahita / Fotografía: Hortensia Minota

Resumen

La obra El dictador de Copenhagen fue ganadora de la 3ª. Beca de Coproducción para montaje teatral que convoca Proartes cada dos años, con motivo del Festival Internacional de Arte de Cali. Esta puesta en escena se hizo sobre la base de una alianza entre tres agrupaciones

teatrales de la ciudad, bajo la dirección de la autora, Martha Márquez, generándose una interesante polémica entre la crítica y también desarrollos posteriores del equipo de creación, que son recogidos y analizados en este artículo.

Palabras claves:

Coproducción, fanzine, crítica, modalidades de puesta en escena, taller experimental, exploración del texto.

Abstract

The theater play “The Copenhagen’s dictator” won the third version of the Theatrical Coproduction Scholarships that Proartes summons every two years, on the occasion of the International Art Festival in Cali. This staging was made based on an alliance between three theater groups in the city, under the direction of the author, Martha Marquez, generating an interesting debate between criticism and further development of the artistic team, which are collected and analyzed in this article.

Key words:

Coproduction, fanzine, art critic, staging modalities, experimental workshop, exploration the text.

* Fernando Vidal M. Dramaturgo, actor, director de teatro, miembro del grupo de investigación Estéticas Urbanas, docente de la facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes.
Dirección electrónica: fervidam@gmail.com

“Me gusta lo que fue, ha sido y seguirá siendo el proceso, no solo pulo el montaje, sino que me pulo a mí misma.”

Martha Márquez

Este artículo tiene como eje de reflexión, el montaje de la obra ‘El dictador de Copenhague’, de la dramaturga Martha Isabel Márquez Quintero, que resultó ganadora de la *III Convocatoria Beca de Coproducción para Montaje Teatral* que realizó el Festival Internacional de Arte de Cali, y que para la edición de 2011 se le otorgó al Proyecto presentado por una Unión Temporal para la cual se asocian las agrupaciones independientes, cada una con su propia trayectoria, Teatroas, El Taller y En Obra Negra, las tres con sede en Cali. El espectáculo de esta beca de coproducción tuvo su función de estreno el domingo 6 de noviembre a las cinco de la tarde en el Teatro Municipal, en el marco del XV Festival Internacional de Arte de Cali, 2011.

La alianza gira en torno a la posibilidad de abordar conjuntamente la puesta en escena de este valioso texto de la dramaturgia contemporánea colombiana, bajo la dirección de la misma autora, quien se plantea la separación de ambas actividades de creación artística, para lo cual le apuesta al trabajo interactivo con los actores y las actrices, para ir construyendo un material teatral que se irá puliendo

y perfeccionando desde su estreno hasta las funciones que hizo en el Festival Iberoamericano de teatro de Bogotá 2012. Y en este punto debo resaltar la composición del grupo actoral, en el que se combinan trayectorias de larga experiencia y jóvenes con destacado ejercicio escénico, sobre una propuesta inicial que dinamiza el proceso. Al decir de la misma directora: “se arma un elenco brillante donde jugamos con actores entre los 20 y los 70 años, y yo soy la más privilegiada pues es mi equipo, yo lo elegí y soy responsable, soy su madre.”

La obra escrita

Es importante recordar que esta obra había ganado el III Premio Nacional de Dramaturgia del Festival de Teatro de Cali, destacándose por su lenguaje innovador, lo desafiante de su estructura y lo original de su propuesta, que cruza el humor negro con el absurdo y lo siniestro, según lo dictamina el jurado conformado por Marco Antonio de la Parra, Juan Manuel Roca y Arístides Vargas, en el acta que suscriben el 25 de Septiembre de 2010. Asimismo, es pertinente dejar algunas pinceladas que presenten a la ganadora, Martha Isabel Márquez Q.: estudió y se graduó profesionalmente de Publicidad y Arte Dramático, y a la fecha ha escrito y dirigido con su grupo Teatroas (2001), *El Lisiado Feliz*, Comedia para un Hombre y una Mujer, *Tres Moriremos Mañana* y *Blanco Totalmente Blanco* que mereció el Premio Jorge Isaacs 2007 del Valle del Cauca. *El Dictador de Copenhague* es una obra porosa, que hace intersecciones entre un suceso

nefasto de la vida criminal de país, como es el caso Garavito y sus desafortunadas perversiones contra niños de la periferia rural que lo convierten en el más grande criminal en serie por la cantidad de víctimas confesadas y un caso de la ficción literaria dramática, un maestro de escuela de un olvidado pueblo que tiene el nombre prestado de una capital europea, el modelo, Copenhague, que se enfrenta al dilema de hacerse el loco y perdonar al asesino de su único hijo o ejercer la justicia por sus manos, justamente ante una encarnación ficcional del Garavito histórico, una superposición de realidades.

La polifonía de puntos de vista encontrados sobre el texto escrito, evidencian que se trata de una propuesta polémica que causa amores y desamores, miradas diversas y opuestas como la expresada por el crítico y profesor universitario Mauricio Doméni, que considera que “la obra funciona como una manipulación semántica del mensaje que oculta: el deseo de venganza del profesor o de la autora del texto, la justicia tribal de las Erinias griegas ante la imposibilidad del perdón”, en contraposición con la entusiasta reflexión del escritor y dramaturgo Sandro Romero Rey, para quién la obra es “un festival de recursos, un río de acertijos que no develaremos nunca pero que nos zambullen en el territorio de nuevos sueños. Qué triste que se la cuestione porque no construye claros contenidos.” Es una propuesta dramática que explora en la escritura oscilante, que va de la tercera a la primera persona, de la catarsis al distanciamiento, de la emocionalidad pura a la racionalidad intencional. Como lo afirma la autora, no se trata de un mensaje

nítido sino de fragmentos provisionales que dinamizan en la percepción del espectador asociaciones biográficas, pues ella insiste en escribir desde universos inacabados, un ojo que solo ve algunas cosas, partes de cuerpos, de vidas, partes de historias, de lugares, no totalidades.

La función de estreno

Luego de este acercamiento a la obra, quiero referirme a la función de estreno, para luego centrarme en dos sucesos que me parecen relevantes de este proyecto de creación, por lo que significan como resultados particulares y significativos de lo que detonó esta primera función: el taller con los actores que dirigió Cesar Badillo por invitación de la directora recogiendo las impresiones y evaluaciones del equipo artístico, así como las apreciaciones del público, y el fanzine *La República del Teatro* que publicó desde Buenos Aires Enrique Lozano con el ánimo de auspiciar la diversidad de miradas y escrituras, la polifonía crítica.

EL domingo 6 de noviembre, al abrirse el telón de boca, un gran tablero en el centro del escenario domina la escena, así como el maestro de escuela rural, al que la autora se empeña en llamar Dictador, domina la acción a través de sus dictados ortográficos, que son a la vez un ejercicio pedagógico y un juego de imposiciones, dictados sordos dichos sin respiro por ese maestro de un lejano pueblo en la geografía colombiana, que como tantos y tantos municipios añora a alguna ciudad eu-

ropea, en este caso a Copenhague. El maestro enseña como aprendió, su lema educativo le sirve tanto para dar o mejor, dictar sus clases, como para educar a su hijo: En una acotación del texto se resalta que *Allí en la mejilla durazno del hijo, allí cae el puño del dictador, que le habla al público: "Hago una argolla de acero como la mía para él. Él algún día crecerá y tendrá alguien a quien pegarle."*

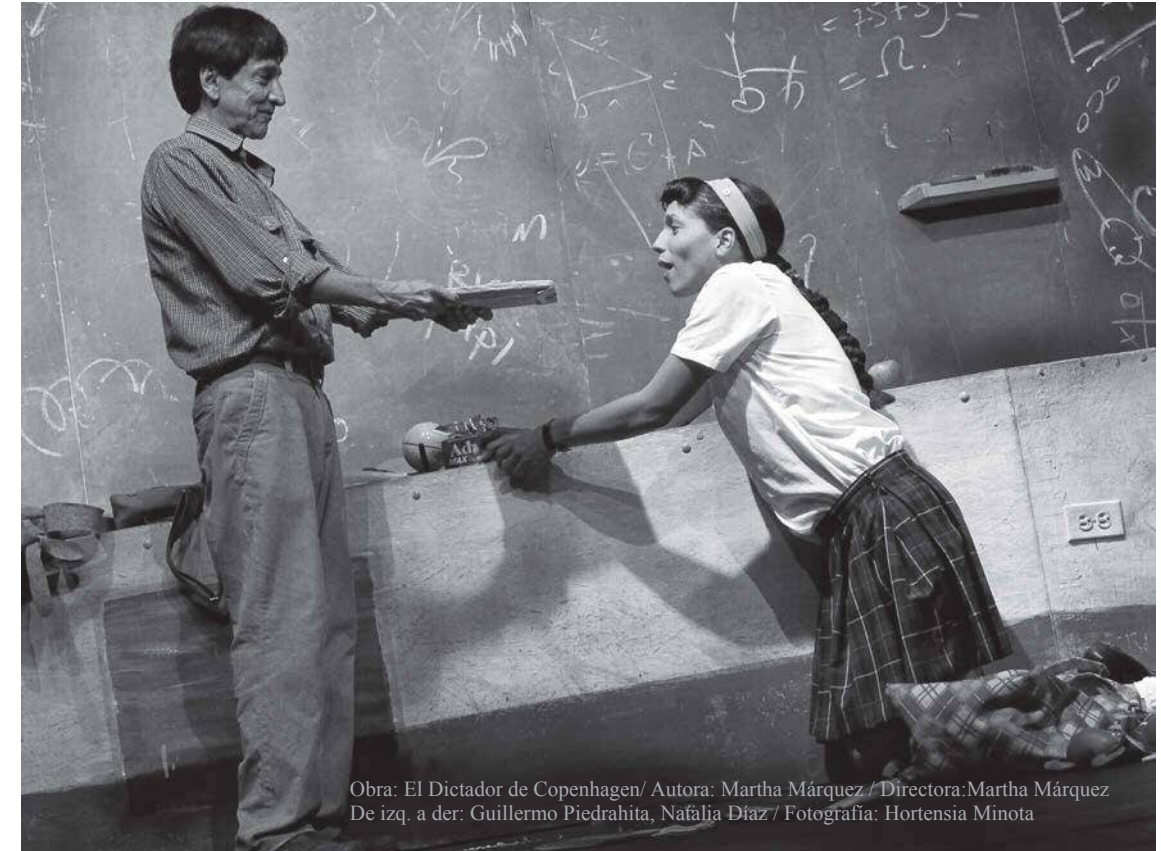
Dado que me refiero a la función de estreno, es necesario resaltar que el Festival no le dio el carácter de importancia a su propia Beca de Creación, no hubo un representante oficial de la organización que presentara y destacara este evento en particular, fue una función más y no el estreno de una Beca de treinta millones de pesos, que algún sentido habrá tenido para ser convocada, quizás auspiciar un espacio para estimular el ejercicio profesional y el riesgo artístico con una propuesta que dinamice la producción escénica en la región. Fue una función cualquiera en cuanto a este aspecto formal, otra más de un evento que a fuerza de rutina y repetición está perdiendo el vigor de otras ediciones, es un discurrir cansado que no convoca a la participación ciudadana y ni se inscribe como el máximo suceso bienal de las artes en Cali, lugar que le corresponde por su trayectoria y la repercusión histórica que otrora ha tenido, lo cual se vio reflejado en la discreta asistencia de público.

El primer impacto público de esta función de estreno, sale a la luz el domingo 20 de noviembre de 2011 en las páginas de Gaceta, suplemento dominical de El País, con el artículo vehemente del columnista invitado Mauricio

Doménici, profesor de Teoría y Crítica del departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle, que considera que no le ha ido bien al teatro en el Festival de Proartes y selecciona el montaje del Dictador de Copenhague como caso aleccionador de su categórica afirmación: "Cierta sector de la República del Teatro ha caído en la trampa ideológica pos-moderna o post-dramática de creer que lo esencial es romper con la estructura tradicional aristotélica, evitar relaciones explícitas de causa y efecto, renunciar a la psicología de los personajes..."

El fanzine "La República del Teatro"

Las reacciones no se hicieron esperar, pues era bastante paradójico que esta crítica saliera de la misma cuna formativa de la autordirectora, descalificando todo un proceso, su riqueza expresiva y comunicativa, despachándolo como un asunto puramente formal sin ningún asidero con el contexto cultural. EL calificativo de República del Teatro sirvió de inspiración y motivación al dramaturgo caleño Carlos Enrique Lozano, que ha seguido de cerca este recorrido, para proponer a varios artistas de las tablas la participación activa y abierta con la escritura de un comentario en un fanzine que tendría precisamente este nombre, de alguna manera despectivo, como su denominación emblemática, una publicación alternativa, que él mismo presenta así: "La República del Teatro" es una colección de puntos de vista en torno a un mismo hecho escénico, *El dictador de Copenhague*. Esta publicación no pretende ser un ejercicio de



Obra: El Dictador de Copenhague/ Autora: Martha Márquez / Directora: Martha Márquez
De izq. a der: Guillermo Piedrahita, Nafalía Díaz / Fotografía: Hortensia Minota

crítica homogénea sino un compendio de materiales diversos –opiniones, apuntes, comentarios – que dé cuenta no sólo de la pluralidad de ideas sobre la obra sino también de las distintas maneras de expresarlas."

Quizás sea necesario recordar que Fanzine es la abreviatura en inglés de fan's magazine, que significa una revista para fanáticos, en este caso del teatro, una publicación temática pero diversa, que cuenta con la aprobación del columnista polémico, que acepta que su punto

de vista sea contrastado con otras opiniones, comentarios, reflexiones que enriquezcan el ambiente artístico local y maten el paradigma de ciudad antropófaga cultural, que devora sus propias obras en la maledicencia y la descalificación, lo que perversamente se ha dado en llamar "calibalismo", un mal endémico pero de reciente aparición, que así como llegó hay que tratar de erradicar, por el ambiente malsano que ha ido derivando. Se trata de proponer un espacio para las expresiones divergentes que de lo contrario serían marginales y sordas,

para permitirnos escuchar el eco de los otros, la diáspora de las opiniones, la polifonía de los sentidos, que bien podrían aportar a la posibilidad de una convivencia y una habitabilidad más cercanas al deseo de humanidad.

Aunque un fanzine se caracteriza por su bajo presupuesto, todos ponen, en este caso no es sinónimo de baja calidad sino todo lo contrario, la fórmula es poco presupuesto pero abundancia de creatividad y sentido crítico, tal vez la censura está en la selección de una lista de invitados a escribir y participar, que habrá dejado a alguien por fuera, pero tiene una diagramación impecable y el acompañamiento de los dibujos de Paola Gaviria (Power Paola) que le dan una dimensión abierta a cada artículo, con sus dibujos claros y oscuros, irónicos y fantásticos y con una cierta mordacidad que acompaña la polifonía en torno a un dictador.

Los siguientes son los comentarios críticos sobre El dictador de Copenhague que salieron publicados en el fanzine La República del Teatro:¹

Prólogo por Enrique Lozano

Martha Márquez y los dictadores, un Bonus track de Sandro Romero Rey

Una escritura paradójica, divertida y cruel, por Orlando Cajamarca Castro

¹ Para el lector que esté interesado en conocer los textos completos del fanzine mencionado, esta es su dirección digital: <http://republicadelteatro.tumblr.com/>

Una voz teatral femenina, por Natasha Díaz Cardona

Dramaturgias contemporáneas, por Mauricio Doménici

La Dictadora, por Martha Márquez

Entre la propuesta y la puesta un dictador, por Luis Ariel Martínez Silva

Mi experiencia como actor en el personaje del dictador, por Guillermo Piedrahíta

Función de estreno, por Fernando Vidal Medina

El taller experimental

Para nadie es un secreto que los tiempos y los espacios de exploración y desciframientos en el escenario, la práctica experimental para la puesta en escena de un texto o pretexto teatral, son cada vez más remotos e insulares, pues las demandas y enfoques del mundo actual centran el proceso de creación artística en términos de producción, es decir, términos y compromisos planificados exacta y contractualmente y este proyecto premiado no fue la excepción. La beca se otorga con cuatro meses de anticipación al estreno, por lo que su dinámica exige trabajar con un punto de partida pre/visto, la visión imaginaria suscitada desde el diseño del proyecto por la autora/directora y su equipo más cercano. La fortuna ha permitido que se lograra seleccionar un elenco a su gusto, una alianza auspiciosa que por primera vez va a trabajar en

conjunto. Un equipo que ha tenido la virtud de disposición, de crear los unos/unas en los otros/otras, pero que bien hubieran podido, como lo escribe Martha Márquez no creerle. “Cuando hablo del ‘pueden no creerme’ no estoy diciendo que eso haya ocurrido, sino que en el fondo tienen la licencia de que así sea, y que en silencio, sin que me lo digan, se lo debatan, pero todos hemos jugado a creer pues primeramente yo he creído en ellos.” Tal apreciación la reafirma el veterano actor Gabriel Uribe, quien interpreta a Garavito, cuando reconoce que “la beca exigió un tiempo preciso con poca oportunidad de experimentación, muchas veces con los compañeros nos planteábamos varias opciones para resolver una situación, pero la premura conducía a la preconcepción de la directora, que ‘la veía así’ y así se hacía, pues confiábamos plenamente en ella.”

Después de las funciones de estreno para cumplir con el Festival Internacional de Arte de Cali, aparece el espacio para recoger las percepciones y las evaluaciones del apresurado proceso, así como las opiniones y reacciones del público y sobre todo, el espacio para darse la oportunidad de mirar con cierto distanciamiento el material final que se ha presentado a la consideración pública y desde esta mirada de extrañamiento, vislumbrar las posibilidades de trabajar sobre él, me refiero al montaje como un material vivo, susceptible de ser ajustado, re-escrito, re-creado.

Los movimientos del azar y la actitud positiva hacia el trabajo del grupo, permiten vincular un hecho accidental como la asistencia ocasional de César Badillo a un ensayo

general con público el día antes del inicio del Taller Nacional de Dramaturgia y luego la coincidencia de él con la directora en este taller con José Sánchis, con la posibilidad de plantearse un espacio de experimentación que propicie la oportunidad de encuentro e indagación que el proceso previo no había permitido. Y así es como efectivamente, en el último fin de semana de enero de este año, se reúnen durante tres días en la maloca campestre de ensayos del Teatro El Globo, para darse el respiro de probar y experimentar con el material, de apropiarse del hacer escénico, verlo desde otros puntos de vista, de intercambiar personajes entre los actores, probar de otras maneras los dispositivos, los objetos, los usos espaciales, etc.

Guillermo Piedrahíta, el actor protagonista de la obra, el maestro-dictador, hombre de teatro de vasta trayectoria que incluye haber sido uno de los fundadores del Teatro Experimental de Cali, considera que fue una “excepcional experiencia a nivel de la relación con el texto dramático, se abren infinitud de posibilidades con la improvisación, se exponen temas de interés que surgen de la obra, énfasis emocionales, la posibilidad de abrir otras cosas que no se habían visto”.

Martha Márquez relata en el artículo que escribió para el ya citado fanzine, como sucedieron los hechos y cuales eran sus motivaciones: “Llamo a Coco, un gran actor y le digo: ven a mi montaje, tengo plata de otra beca y quiero invertirla en mis actores, hagamos un taller para ellos, compartamos este oficio, seguro les gustará mucho, soy mujer, a lo mejor los mamo a ratos en esta atmósfera

machista, o los mamó no más con mi voz dulce y tontas sonrisas y necesitan ver un varón y actor bien puesto que también les hable y les haga creer”.

La invitación no se hizo esperar, la disposición y valoración que César “Coco” Badillo la da a estos espacios vivos de experimentación que solamente son posibles cuando se comprende el potencial de la escena para explorar, probar, jugar, cuando se entiende el acto de la creación como un acontecimiento dinámico y participativo, en el que todos y cada uno aporta y arriesga su punto de vista, y se dispone al diálogo creativo y crítico, a la construcción colectiva del texto del espectáculo, a vivenciar una dinámica de creación que borra esquemas, estatus y prejuicios, pues lo que vale es lo que se hace y aparece en el juego en el presente del acontecimiento escénico.

Como resultado de este Taller de Experimentación, se programó una larga temporada de la obra en Cali-Teatro entre febrero y marzo de 2012, como ejercicio preparatorio par asistir al XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (FITB2012), y responder vigorosamente con un material renovado y fortalecido que representó al teatro caleño con funciones el martes 27 de marzo a las 8:30 p.m. y el miércoles 28 de marzo a las 6:00 y 8:30 p.m., en el Teatro Libre del Centro.

Obra: El Dictador de Copenhagen/ Autora: Martha Márquez/ Directora: Fernando Vidal M.
De izq. a der: Lisimaco Núñez, Natalia Díaz, Felipe Cortés, Camilo Lopez, Julian Moreno, Gabriel Uribe /
Fotografía: Hortensia Minoia

Obra: El Dictador de Copenhagen/ Autora: Martha Márquez / Directora: Martha Márquez
De izq. a der: Guillermo Piedrahita, Natalia Díaz / Fotografía: Hortensia Minoia



¿Entrenar los cuerpos es educar los sujetos?

Un acercamiento a la construcción pedagógica de sujetos/cuerpos en la Licenciatura en Arte Teatral

Consuelo Giraldo Meza*

Resumen

Se propone una reflexión sobre las construcciones pedagógicas de sujetos-cuerpos de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, basándose en dos aspectos: El problema dramático específico del plan de estudios de la Licenciatura en Arte Teatral y las inquietudes surgidas durante el desarrollo de la clase de entrenamiento corporal del séptimo y octavo semestre en el año 2011.

El problema del pensamiento fue una oportunidad para preguntarse por el sentido que tiene el entrenamiento corporal con danza contemporánea y su relación con la formación de sujetos que con sus experiencias de aprendizaje se re-crean, a la vez que re-crean nociones de cuerpo,

danza y entrenamiento corporal; donde el entrenamiento es visto como una propuesta específica de educación corporal que trasciende el espacio delimitado por el aula de clase.

Palabras claves:

Sujetos sentipensantes, pensamiento creativo, entrenamiento del actor, educación corporal, danza contemporánea

Abstract

It propose a reflection about on pedagogical constructs of subjects-bodies from the Performing Arts Faculty of Bellas Artes, based on two aspects: The specific dramaturgical problem in to curriculum of the theatre art degree and the concerns raised during the development of the class the body training of seventh and eighth semester in 2011.

The problem of thought was an opportunity to question the sense of physical exercise with contemporary dance and its relation to the formation of subjects that with their learning experiences are re-created, as well as re-create notions of body, dance and physical training, where training is seen as a specific proposal of body education that transcends the space delimited by the classroom.

Key words:

Feel-thought Subjects, creative thinking, the actor training, education body, contemporary dance

* Consuelo Giraldo Meza. U. V. Technique de Danza Contemporánea, Centro Nacional de Danza Contemporánea de Angers, Francia. Licenciada en Educación. Docente investigadora del Instituto Departamental de Bellas Artes. Dirección electrónica: mariacgiraldo@yahoo.com

Introducción

La reflexión en torno a la construcción pedagógica de sujetos tiene que ver con preguntas por las prácticas, los discursos, las relaciones y los hábitos que se establecen mientras se es parte de un programa formativo, en este caso de la Licenciatura en Arte Teatral (en adelante LAT) Así, un sujeto es sujeto de su educación por que a la vez que las prácticas y discursos lo afectan, él transforma y aporta a las prácticas, los discursos y las formas en que se relacionan unos y otros. Visto de esta manera, “lo que se enseña” no es una mercancía que el docente reproduce automáticamente para depositarlo en sus estudiantes de forma mecánica. En lugar de eso, las prácticas educativas, los cursos y las personas que se encuentran mediadas por procesos formativos son re-creadores y re-creadas por experiencias significantes que les afectan y les dan la posibilidad de afectar a otros pares del mundo.

Este artículo propone tres ejes para reflexionar sobre las prácticas de entrenamiento corporal enmarcadas en un programa de formación superior: 1. El plan de estudios como gestor de conocimientos que a través de problemas rectores (Problemas dramaturgicos específicos en este caso) promueve preguntas, reconstrucciones y contextualización de saberes previos. 2. Las nociones de entrenamiento corporal y danza pensadas en/para el contexto de la formación de Licenciados en Arte Teatral. 3. La relación que tienen el problema del pensamiento y la comprensión de cuerpo

con el curso de entrenamiento corporal de séptimo y octavo semestre.

De estas tres reflexiones se llega a la propuesta de que el entrenamiento corporal en este contexto deviene en una propuesta de educación corporal, cuyos alcances formativos tienen que ver con aspectos técnicos formales y también con aspectos como la construcción y aceptación (o no) de la imagen corporal, dominio del esquema corporal, reconocimiento de la expresión creativa de subjetividades y muy importante: La noción del cuidado de sí y de los otros.

1. El problema dramaturgico específico: provocacion para nuevas comprensiones de saberes y experiencias.

“Hablo desde lo que se habla en mí”

Alejandra Pizarmick

EL plan de estudios de la Licenciatura en Arte Teatral considera para cada año de formación un problema dramaturgico específico: En el primer año se trata del problema de *lo cotidiano*, en el segundo año el problema es el *otro*, en el tercer año el agenciamiento viene por parte de la palabra, en el cuarto año es el problema dramaturgico del *pensamiento* y en el quinto año es *la creación*.

Debo decir que una de las cosas que me

parece “deliciosa” de trabajar con la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes, es que cuento con un plan de estudios que me permite re-pensar y re-crear constantemente mi saber, planteándome unas reglas de juego activas que ayudan a llenar de sentido las prácticas pedagógicas-dancísticas, reinventar y re significar el hacer pedagógico de una bailarina retirada del escenario, o más bien con otro escenario de acción llamado aula de clase.

Todo esto me ha posibilitado hacer explícitas (verbalizar, socializar, escribir) algunas cosas del entrenamiento corporal¹ que no sabía que ya sabía, aprender muchas otras, preguntarme por incontables cuestiones y hacer aportes que determinan líneas de pensamiento pedagógico artístico que a la vez de aportarle al plan de estudios, me ayudan a mí, como sujeto-persona-docente-artista a encontrar nuevas formas de hacer lo que hago, a ser de otra manera, a tejer-me (dramaturgia de la persona...tal vez, dirían mis compañeros actores) constantemente dinamizando mi vocación docente.

A cada problema planteado por el Plan de estudios corresponde una reflexión pedagógica, que en el caso de los entrenamientos corporales por su directa relación con el agenciamiento del cuerpo, hace pensar en una propuesta de educación corporal particular, que promueve una formación específica de sujetos-cuerpos.

En el siguiente cuadro se ilustra a manera de contextualización del análisis, cuales son las relaciones propuestas inicialmente para la cátedra de *entrenamiento corporal del 2do, 3er y 4to año de formación*; sin embargo, la intención de este artículo es profundizar solamente en la reflexión suscitada por el entrenamiento corporal del cuarto año, correspondiente al problema dramaturgico del pensamiento en un ejercicio reflexivo inspirado o más bien “tomando prestada la camisa del hermano mayor”² de la investigación-acción educativa³, como estrategia para pensar el aula como lugar de indagación.

¹ Mi campo de saber es específicamente la danza contemporánea, aunque reconozco que formas de entrenamiento y de educación corporal hay muchas. El hecho de pensar la danza contemporánea como un dispositivo pedagógico para entrenar actores y actrices en una carrera pedagógica de Arte Teatral, me ha permitido profundizar en su potencial pedagógico para la educación, con la ilusión de aportar en la discusión y construcción de un lenguaje académico de la pedagogía de las artes escénicas.

² Expresión usada por el profesor Jesús Mina en la inauguración del Seminario Interinstitucional “Evaluación de aula en educación superior” (Realizado en Bellas Artes el Jueves 19 de Mayo de 2011) para mencionar que al no tener un lenguaje propio específico de la investigación teatral, reinterpretemos experiencias de otras áreas.

³ Según Bernardo Restrepo Gómez (1997): La investigación acción educativa pretende crear teoría educativa generada por los docentes a partir de su experiencia particular. Estas ideas son comunes a Stenhouse, Hirst, Habermas y Elliot. Pg. 89.

PROBLEMA DRAMATÚRGICO ESPECÍFICO	REFLEXIÓN PEDAGÓGICA – FUNDAMENTO CONCEPTUAL	COMPRENSIÓN DE CUERPO
----------------------------------	--	-----------------------

El otro	La alteridad en educación. (Desde Emmanuel Levinas y Carlos Skliar)	Mi cuerpo es un cuerpo-otro /diferente/ cuya riqueza de posibilidades expresivas, creativas, etc. radica justamente en esa diferencia.
---------	--	--

La palabra	La pedagogía de la narración. (Propuesta de Paul Ricoeur) Cuerpo como signo (F.Saussure)	El cuerpo como signo lingüístico de dos caras : significado y significante El cuerpo como relato personal, como narración de experiencias.
------------	---	---

El pensamiento	Sujeto sentipensante (Freire) Pensamiento creativo (en el enfoque de Jaime Parra Rodríguez)	Un sujeto es una unidad sicofísica creadora: Un sujeto sentipensante. Por tanto: un sujeto con voz <i>corporal</i> propia, creador, propositivo, transformador.
----------------	--	---

Es así, que el problema rector del año (lo cotidiano, el otro, la palabra, el pensamiento, la creación), enmarcado en los conceptos y autores arriba citados y unido a la observación reflexiva de las experiencias de enseñanza cotidianas, se convierten en una posibilidad para pensar las prácticas, hacer algunas producciones textuales escritas, socializar y

construir colectivamente espacios de retroalimentación que permitan crecer como comunidad académica y hacer aportes desde las pedagogías de las artes escénicas a la pedagogía en general.

2. La Danza Contemporanea como entrenamiento corporal en LAT.

“El cuerpo no dice yo, pero hace yo”
Nietzsche

Para iniciar la reflexión sobre el entrenamiento corporal con danza en el cuarto año fue necesario preguntarse por ¿Cómo se comprende la danza contemporánea como entrenamiento corporal en la LAT? ¿Qué entendemos cuando hablamos de entrenamiento? ¿Y cómo la danza puede ser un entrenamiento corporal?

Con el 4to año del LAT en el año 2011 se realizó un ejercicio de “pesquisa de definiciones” de las palabras *danza y entrenamiento*. De este ejercicio se pudo hacer visible que las definiciones de las palabras no hablan de una sola comprensión de danza o de entrenamiento. Las definiciones de danza están pobladas de muchísimos matices porque vienen determinados por los campos de conocimiento específicos, las historias personales de los docentes, distintos tiempos y contextos

en los que se las concreta según su uso. De la misma manera, un estudiante en formación va acuñando su propio lenguaje, su propias manera de hacer y decir lo que hace, mediado por el lenguaje heredado de sus docentes y muchas veces en tensión con otros espacios formativos como la familia o los amigos, estos lenguajes algunas veces parecen contradecirse y otras veces parecen afirmarse- repetirse- parafrasearse o decirse de otra manera.

De allí la importancia de atender al lenguaje y sus usos en los campos de saber específicos: No es lo mismo la definición de “cuerpo” en el campo de la física o la química, que en el de la medicina forense o las leyes; o la definición de “teatro” para un artista que para un arquitecto. Lo mismo sucede con la palabra “entrenamiento”: No es lo mismo “el entrenamiento” para un deportista que para un artista escénico, así en ambos casos sea el cuerpo la materia prima de trabajo. No es lo mismo el entrenamiento vocal de un rapero, que el de un cantante de ópera, así en ambos casos se busque educar la voz para cantar de una o de otra forma. No se entrena igual un deportista de alto rendimiento que a un bailarín de salsa o de ballet. Sin embargo, unas disciplinas pueden nutrir a otras a la vez que se brindan aportes para comprender como se hace lo que se hace, inclusive de estos aportes pueden surgir nuevos conocimientos y experiencias.

Con esta perspectiva de entender cómo la danza deviene un entrenamiento corporal del actor, se realizaron dos inventarios de definiciones (uno sobre el entrenamiento y otro sobre la danza) que fueron las herramientas

fundamentales de recolección de información.

Así, nos acercamos a cerca de 60 definiciones en total, como parte del camino de construcción de nuestras propias definiciones aplicadas para el contexto particular. Lo que se encontró al indagar por ¿Qué es danza? y ¿Qué es entrenamiento? Fue lo siguiente:

** Definiendo la danza ¿Qué entendemos por danza?*

...“Actividad para materializar sentimientos”, “teatro no hablado”, “organización estética de movimientos en el espacio que obedecen a una música”, “construcciones de la personalidad en movimientos expresivos socializados”, “medicina infalible y sanadora”, “pensamiento, emoción, acción, expresión”, “modo de ser”, entre muchas otras definiciones de *danza* se encontraron en el ejercicio de pesquisa. Cabe mencionar que el campo de indagación sobre la palabra *danza* estuvo acotado a la danza como arte escénico; sin embargo el “hacer” de las personas como actores, pedagogos, coreógrafos, docentes, bailarines o directores le dieron diferentes matices al término; acentuando en algunos casos el diseño espacial, la música y la coreografía, en otros refiriéndose el mundo interior transformado del que danza, y en otros casos refiriéndose más al potencial expresivo del movimiento danzado. Resultó entonces que no existe una definición de danza que unificara criterios absolutos. En cambio, existen muchas definiciones que evocan las voces de las personas, experiencias y contextos en los que la

danza estuvo presente.

Este sencillo ejercicio fue una invitación a estar comprometidos con las construcciones personales de significación y de sentido de la información que se recibe durante la carrera, a conciliar algunas inquietudes que traían los estudiantes con respecto a la formación recibida durante la carrera, y a plantear que si bien hay unos mínimos comunes necesarios, la diferencia de opinión y de enfoques es natural en un ambiente universitario... Y no solo natural sino muy afortunada, para la formación de criterios personales y de intereses artísticos - creadores particulares y originales.

Del inventario de definiciones de danza, se pasó al de definiciones de entrenamiento:

**¿Qué es entrenamiento?*

Para iniciar con la indagación referida al término *entrenamiento*, se hizo la claridad de que el entrenamiento no se refiere solamente a las actividades físicas, que tienen que ver con la potenciación de las cualidades físicas para conseguir unos fines determinados. Para atender a ello se ubicó de la definición amplia del término *entrenamiento* que se encuentra en el diccionario de la Real Academia:

Se conoce como entrenamiento a la adquisición de habilidades, capacidades y conocimientos como resultado de la exposición a la enseñanza de algún tipo de oficio, carrera o para el desarrollo de alguna aptitud física o mental y que está orientada a reportarle algún beneficio o utilidad al individuo que se some-

te a tal o cual aprendizaje⁴.

Se pueden entrenar habilidades, capacidades y conocimientos, que no solo están relacionados con las capacidades sicomotoras sino que tienen que ver con todo el espectro del ser humano: es posible entrenar el cuerpo, la voz, la memoria, la creatividad, el sentido crítico, el oído musical, la capacidad de ser feliz, entre muchos otros. Entonces la pregunta no es una, sino varias ¿Qué se entrena? ¿Para qué? ¿Cómo? y ¿Dónde? Situando la definición de *entrenamiento* en algunas áreas

del saber que exigen rendimientos a nivel corporal, como el deporte, la danza, o el teatro, tenemos lo siguiente:

Por un lado para la formación deportiva, el entrenamiento está más orientado “organizar la cantidad y la intensidad del ejercicio para que las cargas progresivas estimulen los procesos fisiológicos de supercompensación del organismo, favorezcan el desarrollo de las diferentes capacidades y así promover y consolidar el rendimiento deportivo” (Escudero, 2011) Mientras que en el caso de la danza se observó como el entrenamiento bus-



Clase SEMIPER en entrenamientos/ Profesores: Consuelo Giraldo, Ariel Martínez/ Fotografía: Jackeline Gómez

⁴ Tomado del inventario de definiciones: Diccionario de la Real Academia de la Lengua. En: www.definiciona-bc.com.

ca “Ampliar nuestro manejo del cuerpo en movimiento a través de la propia conciencia corporal para fortalecer y elongar nuestros músculos de manera intensa pero cuidada, desarrollar y profundizar habilidades físicas y ampliar destrezas corporales” (Montes, 2011)

Lo interesante de las diferentes definiciones es observar cómo cada campo de saber requiere la adquisición de habilidades o capacidades particulares, dicho de otra manera: los entrenamientos son adaptaciones biológicas a diferentes contextos. Por ejemplo: Un pesista de alto rendimiento sufre una transformación corporal a razón de la hipertrofia de sus músculos, lo que es el resultado de sostener pesos enormes durante años de training que le permiten competir en niveles olímpicos sosteniendo pesos que para una secretaria serían imposibles de levantar. O una bailarina sufre la deformación de su empeine a través de años de ejercicio con diversos pasos, lo que le permite ampliar la posibilidad articular de sus tobillos, elongar las líneas de sus piernas y fortalecer su musculatura, de tal forma que con un adecuado entrenamiento en el manejo de las puntas podrá girar o mantener equilibrios estáticos, prácticamente imposibles para un sacerdote por ejemplo.

En el campo teatral ¿para qué el entrenamiento corporal? ¿Para qué se entrena el cuerpo en el campo teatral? En las definiciones del entrenamiento para teatro, existen varias particularidades que señalan la necesidad de estudiarse a sí mismo, con el cuerpo como punto de partida, afinando la conciencia corporal, desarrollando las cualidades físicas básicas y potenciando la capacidad creativa/expresiva para comunicarse corporalmente.

A continuación se muestran tres ejemplos de definición de *entrenamiento* para el caso de actores y actrices profesionales en ejercicio escénico y pedagógico:

El training es el tiempo de mi **autonomía**. Es una zona no pública en el ámbito profesional, donde **descubro terminología propia** [...] Es el terreno privilegiado donde como actriz **me permito no obtener resultados** cuando busco nuevos materiales o propuestas. El training me ofrece la posibilidad de: afrontar dificultades, tener nuevas tareas para cambiar costumbres incorporadas, descubrir nuevos puntos de partida, despertar y satisfacer mi curiosidad idear desafíos (Varley, 2008)

El entrenamiento del actor constituye un trabajo pre-escénico de preparación corporal, **reconocimiento personal** e investigación de las herramientas del oficio” (Mena)

En el entrenamiento “El actor trabaja sobre sí mismo fundamentando su talento con el estudio de la técnica, trazando un espacio de identidad y **autonomía creativa**”. (Aprea, 2009)

En los ejemplos de definiciones de *entrenamiento* en el campo específico de la actuación, se puede atender a particularidades del oficio, que lo diferencian de otro tipo de entrenamientos. Es decir que obedece a una comprensión particular del campo teatral.

Aquí el entrenamiento es un tiempo personal, de experimentación, investigación y creación a partir del reconocimiento de sí cuya finalidad no es el resultado escénico, sino que más bien atiende a reconocimientos personales, identidades artísticas, corporalidades únicas, etc.

Hasta este punto se tienen algunas claridades sobre ¿que se entrena? el cuerpo (se dice entrenamiento corporal) ¿para qué? para actuar y enseñar (es una Licenciatura en Arte Teatral) ¿Dónde? En Bellas Artes ¿cómo? Con danza.

En una institución de educación superior con formación en competencias pedagógicas, investigativas y artísticas, se transforma aquello que se entiende por entrenamiento corporal en una propuesta de educación corporal que trasciende la adquisición de destrezas físicas, para llegar “a pensar sobre lo que se piensa”⁵ afectando nociones de cuerpo, de lenguaje, de movimiento y otros tantos temas relacionados con el paradigma de la educación en artes: ser el sujeto y el objeto de la investigación.

Surgen entonces otras pistas para abordar un acercamiento a la pregunta por la construcción pedagógica de sujetos-cuerpos en LAT ¿Cómo la danza deviene en dispositivo pedagógico en el entrenamiento corporal de un actor o actriz pedagogo en formación? Esta pregunta problematizadora se acota un poco más en el marco del problema drama-

túrgico del cuarto año: El pensamiento.

3. El entrenamiento corporal y el problema del pensamiento:

“Abrir el cuerpo a conexiones, agenciamientos, circuitos, conjunciones, niveles y umbrales, pasos y distribuciones de intensidad, territorios y desterritorializaciones, es un acto de pensamiento.”

Gilles Deleuze

Existe una expresión popular para el campo de la danza contemporánea y es “pensar con el cuerpo ¿Qué se quiere decir cuando se usa la expresión “pensar con el cuerpo”? Se habla de la orgánica disposición hacia la exploración, la creatividad y la investigación: Una forma de procesar información y conocer a través del cuerpo en movimiento. Con frecuencia en las clases de teatro escuchamos la afirmación: “No piense, haga” como motivación para atender a las verdades que se dicen desde el cuerpo sin alcanzar a procesarse como líneas de pensamiento lógico racionalizadas. En el taller realizado por Yuyaskani, en el primer semestre del 2011⁶ la expresión: “pensar con el cuerpo” estaba presente como una manera de “escuchar el cuerpo” y “dejar al cuerpo hablar” antes de fabricar racionalmente la forma corporal para resolver un

⁵ Esta expresión usada por Fernando Savater, hace referencia al verdadero sentido de la educación.

⁶ Taller realizado por la maestra Liliana Alzate, comparado con los estudiantes del semestre 8 en el 2011-1

ejercicio de sensibilización o de improvisación teatral.

Lo relevante de expresiones como “pensar con el cuerpo” “no piense, haga” o “deje que el cuerpo hable” “pregúntele a su cuerpo” es que se habla de una particularidad del arte escénico: La localización de los pensamientos y los sentimientos. Se sabe que en la educación tradicional heredamos la idea de que el pensamiento es una actividad que sucede a nivel mental, además existe el imaginario de que la mente está localizada en la cabeza, por lo que pensar pareciera suceder en una pequeña partecita dentro de la cabeza. Dentro del cráneo para ser más exactos. Pero para el estudiante de Arte Teatral que trabaja constantemente en la unidad sicofísica, en la unidad cuerpo-mente-alma no es precisamente así.

Al iniciar el año 2011 se hizo con el semestre 8, una sencilla actividad que consistió en dibujar el contorno del cuerpo como el mapa de un territorio y señalar en donde se ubicaban los pensamientos y en donde los sentimientos. Los dibujos mostraban que para estos estudiantes los pensamientos y sentimientos se ubicaban en todo el cuerpo: en los pies, en el corazón, en el vientre, en la cabeza, en los genitales, en todo el contorno, e inclusive afuera de él. Pensamientos en el corazón y sentimientos en la cabeza, y muchas veces pensamientos y sentimientos que eran imposibles de separar reflejaron que tras un proceso de 4 años se admitía el cuerpo como territorio de pensamientos y sentimientos. Es decir que el imaginario tradicional de la educación que ubica los pensamientos en

la cabeza y los sentimientos en el corazón había sufrido un irremediable revolcón.

De todo lo anterior se puede inferir que la producción pedagógica de sujetos de LAT tiene que ver con lo que Paulo Freire denomina *ser un sujeto sentipensante*, es decir que siente y piensa, un sujeto cuyas subjetividades, sentimientos, imaginarios, historias particulares y mundos personales lo constituyen como ser singular que es en sí mismo texto y relato de vida. Pero además, en el caso del Arte Escénico este sujeto-cuerpo sentipensante comunica, expresa, crea y fisura realidades. Es por ello que se debe cultivar cierta inteligencia que le permita a partir del propio conocimiento, ser creativo y expresivo corporalmente hablando, resolver problemas planteados y proponer otros partiendo de su propia corporalidad. Cabe mencionar que según Howard Gardner la inteligencia es la capacidad para resolver problemas de la vida, generar nuevos problemas para resolver, elaborar productos u ofrecer servicios de gran valor a contextos comunitarios o culturales. (Gardner, 1993)

El cuerpo, al igual que la inteligencia es único. Nadie resuelve problemas como el otro. Las capacidades y posibilidades son distintas, así como las formas de responder a diversos estímulos. Si la inteligencia es única, dinámica y diversa tal y como afirma Sir Ken Robinson⁷ es fundamental atender a los sujetos de la educación en un ejercicio

⁷ Sir Ken Robinson. En TED 2006

pedagógico que mas allá de masificarlos o unificarlos en una sola forma de hacer las cosas les permite descubrirse constantemente y re-crearse cotidianamente. Por ello la adquisición de una técnica debe ser la oportunidad de volverse a mirar, de encontrar aquello que a fuerza de costumbre se deja de ver, de transformarse en el proceso de re-hacerse siempre. De reconocerse humano. Lejos de brindar espacios de seguridad, el manejo técnico debe situar permanentemente en el abismo, para no asegurarse en la identidad fija del maniquí. El pensamiento es al fin y al cabo una danza personal siempre en movimiento, con sus giros, pausas y silencios.

Al validar, observar y analizar la risa, el llanto, el suspiro o las expresiones diversas de las emociones, se aprende también que la institución no es solamente el lugar donde se prepara para la vida, sino que es un lugar donde la vida sucede, donde el abrazo, el grito y el beso son posibles. Con algunas improvisaciones de danza contemporánea, se afianzó el término de “senti pensar” Constantemente los estudiantes escucharon “sentipiense, sentipiense...ni solo sentir, ni solo pensar... todo junto... ni catarsis, ni maquinación” Luego, se realizó una reflexión escrita sobre qué era eso de sentir-pensar. En conclusión se dijo que sentir-pensar era: “estar presente” “pensar con el cuerpo” “ser consciente” “atender con todo el cuerpo”.

Si se retoma la propuesta de Savater donde el verdadero sentido de la educación es hacer pensar sobre lo que se piensa ¿no se llega al mismo punto? Es decir, darse cuenta de algo, es el primer paso para pensar sobre ello.

Sobre la forma de entrenarse no se piensa igual en un gimnasio que en una clase de corporal, porque no se generan las mismas reflexiones, ni se afectan las personas de la misma manera. Esa es la diferencia del entrenamiento en una Institución formativa: Se transmuta el entrenamiento en educación, por que se realizan agenciamientos y afectaciones en diferentes niveles de la persona que coadyuvan a desarrollar competencias pedagógicas, investigativas y artísticas. En un gimnasio se queman calorías, en una clase de entrenamiento, se mueve energía calórica y muchas más formas de energía, se generan ideas, se atienden conceptos, se parte del-que- se- es y no del que- se- debe- ser. Se construyen nuevos conocimientos e imágenes, se tejen sociedades, se encuentra la gente de otra manera. Así, los acercamientos a las técnicas de danza o de improvisación devienen en dispositivos pedagógicos de una propuesta de educación que posibilita al sujeto nuevas comprensiones de sí mismo, a partir de su cuerpo como punto de encuentro con el mundo.

Bibliografía:

Apra, L. (2009). La dramaturgia del actor en la interpretación desde el movimiento. En S. G. Pascual, *Cuerpos en escena*. Madrid, España: Fundamentos.

Gardner, H. (1993). *Estructuras de la mente*. México: Fondo de Cultura Económica.

Giraldo, Consuelo. *Inventario de definiciones*. Grupo de Investigación en Pedagogía teatral. Facultad de Artes escénicas. Bellas Artes. 2011.

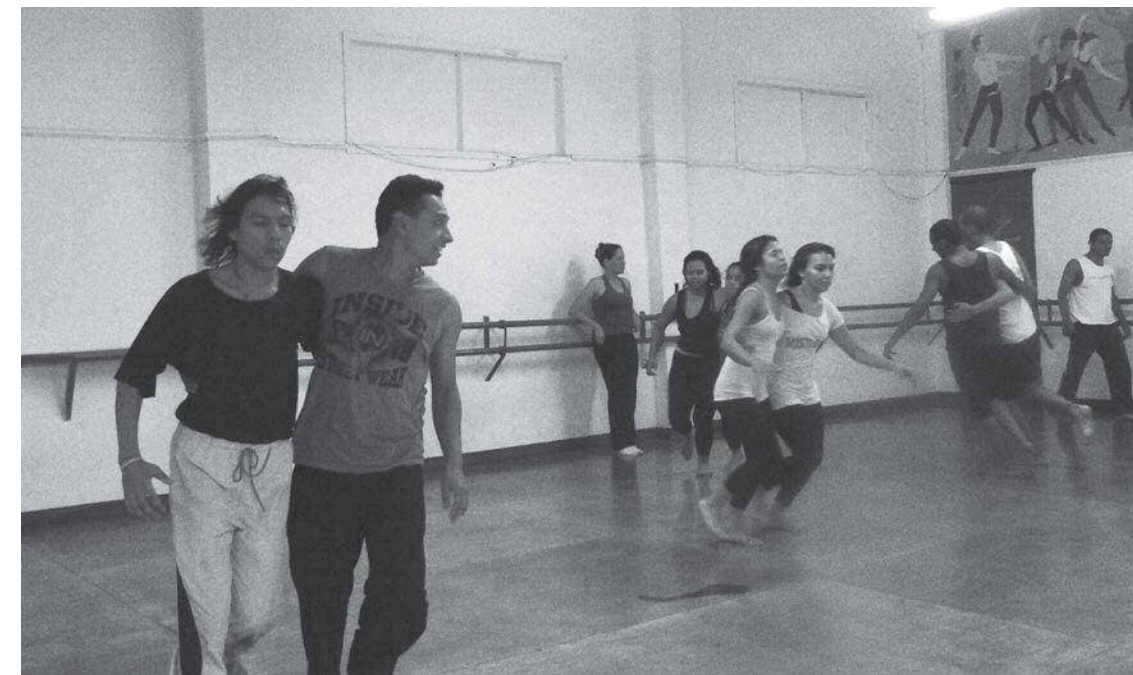
Lengua, R. A. (s.f.). *Diccionario de la Real Academia de la lengua*.

Mena, M. E. Reflexiones sobre el entrenamiento del actor. recuperado el 10 de Mayo de 2011, de HYPERLINK “<http://www.buenastareas.com/ensayos/Reflexiones-Sobre-El-Entrenamiento-Del-Actor/1326598.html>” <http://www.buenastareas.com/ensayos/Reflexiones-Sobre-El-Entrenamiento-Del-Actor/1326598.html>

Nietzche, F. Los despreciadores del cuerpo. En F. Nietzche, *Así habló Zaratustra*.

Robinson, S. K. (2006). TED 2006. Recuperado el 15 de 10 de 2011, de http://www.youtube.com/results?search_query=sir+ken+robinson+las+escuelas+matan+la+creatividad&oq=sir+ken+robinson+&aq=1&aqi=g10&aql=&gs_sm=c&gs_upl=352418944101141021171151018181114971186312-1.3.11510

Varley, J. (2008). Las piedras del agua. En J. Varley, *Las piedras del agua*. Lima, Perú: San Marcos.



Clase SEMIPER en entrenamientos/ Profesores: Consuelo Giraldo, Ariel Martínez/ Fotografía: Jackeline Gómez

La voz oculta de la escena

Juan Manuel Collazos*

Resumen

El lenguaje musical dentro de una obra de teatro es clave para la construcción de atmósferas o de ambientes. En el presente artículo se observa como en la obra *Tío Conejo Zapatero* cumple un papel fundamental para el desarrollo de los personajes y la relación con el público, convirtiéndose así en un elemento de dramaturgia.

El grupo evidencia un proceso en el que los actores se transforman en músicos.

Palabras claves:

Música para teatro, leitmotiv, obertura, sinfonía, acción dramática.

Abstract

The musical language within a play is key to building atmospheres or environments. This article is observed how in the play *Tío Conejo zapatero* it has a key role in the development of the characters and the relationship with the audience, turning it as an element of dramaturgy.

Key words:

Music for theater, leit motiv, overture, symphony, dramatic action.

* Juan Manuel Collazos. Músico. Miembro del Grupo de Investigación en Creación Escénica. Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes.

Dirección electrónica: jmcollazos@puj.edu.co

La música para la escena no se encuentra en el mundo exterior que nos rodea, los últimos cinco años en la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes me han enseñado a escuchar **la voz de la escena**. “*La música no reproduce el mundo exterior que nos rodea, ni siquiera cuando imitamos deliberadamente los sonidos que escuchamos; la música se refiere ante todo a nosotros mismos, es nuestra identidad.*”¹

La música para teatro nace en el interior del actor, en las acciones que realiza, en su relación con la escena. Debemos desconfiar cuando una obra de teatro es musicalizada con melodías ya existentes, pues casi siempre nos trae un referente equivocado, excepto algunos casos que más adelante analizaremos.

Una verdadera música para la escena debe tener una relación dramática, nace con la obra pero no muere con ella, a veces las obras pasan, pero la música prevalece como un vestigio que comunica lo divino con lo eterno.

Así se compuso la música para la obra *Tío conejo zapatero*, partió de un proceso sincero realizado por los actores en la escena y acompañado por el músico, a medida que se exploraban las escenas, se indagaba en la música y se iban descubriendo no solamente el discurso sonoro, sino también los silencios. Una buena comparación la encontramos en la construcción de una cobija de lana, el señor

que teje necesita de un material que le permita realizar su obra, en este caso el material es la lana y su obra es la cobija, esta obra tiene un modelo preestablecido el cual debe respetar, puede cambiar los colores, jugar con el diseño, pero sin perder la imagen de la cobija; así mismo ocurre en la música, un compositor construye melodías con sonidos, que son el material sonoro y si es de su gusto puede regirse por una formas establecidas: una canción, una sonata, una sinfonía etc.

Pero cuando un músico compone para una obra de teatro la forma de la música la da la escena. Es a este proceso al que me refiero cuando hablo de sinceridad, pues nosotros los músicos no sabemos qué forma tiene la escena si no nos comunicamos con ella, hay que vivir el proceso ya sea por medio de los actores o del director. Cuando la música se une con las acciones se experimenta el mejor de los matrimonios, pues se armoniza lo material con lo espiritual, lo intelectual con lo emocional, se unen el cuerpo y el alma. De eso se trata este juego y para lograrlo hay que formar actores con la capacidad para escuchar lo que dice la escena, ese lenguaje no pude ser solamente responsabilidad del músico, seguramente él tiene la capacidad de escribirlo pero los actores tienen la obligación de mostrarlo.

Cuando componemos la música para una escena estamos tejiendo un nuevo lenguaje musical, es necesario buscar referentes tanto musicales como teóricos y construir a partir de ellos nuevas propuestas, indagar dentro de nosotros significa también alimentar la mente con melodías externas que son de nuestro

gusto. La composición musical maneja un sin número de melodías que existen en nuestra memoria y que mediante un proceso de reelaboración, nos sirve para desarrollar nuevas melodías a partir de las existentes. Cuando un artista no es de nuestra simpatía, seguramente está comprometido el referente en el que se está basando para realizar su obra. La creación de una melodía parte de un proceso disciplinado en donde se le entrega el diez por ciento al talento y el noventa al trabajo; de otra manera nos podemos quedar en el banco de una esquina esperando a que las musas lleguen.

La composiciones musicales son patrimonio del compositor solamente en el momento de la creación, después que el público las conoce y comienzan a ser interpretadas por diferentes artistas se convierten en patrimonio de la humanidad. Lo mismo sucede en la creación colectiva, la célula madre es patrimonio de alguno de los integrantes pero basta con dejarla escuchar al resto del grupo y sucede lo que a mi parecer tiene que ver con el **desarrollo musical**.

Las composiciones que se realizan en grupo deben ser muy organizadas y tener unas directrices definidas. El desarrollo melódico de las canciones viene acompañado de un complemento literario y precisamente una de nuestras reglas consistió en tratar la canción como un complemento de la acción, y no redundar en textos, para mantener un equilibrio en la escena. En el proceso de creación musical colectiva, el músico trabaja con los actores que en algunas ocasiones proponen ideas musicales, rítmicas o literarias. Estas ideas

se musicalizan e instrumentan, y es el grupo de actores el encargado de su interpretación musical.

El proceso se ha caracterizado por investigar la relación de la música con los diferentes personajes existentes en la obra, es así como se ha ido construyendo la música que en un principio no ha tenido otra finalidad que la de acompañar al actor en su salida a la escena. Este juego casi improvisado en donde un instrumento melódico sigue los movimientos de un personaje, se ha constituido en el eje principal para la creación de los diferentes “leitmotiv” que identifican a los personajes en la obra *Tío conejo zapatero*.

LA PRIMERA CANCIÓN: UNA CREACION INDIVIDUAL

Uno de los medios más comunes para musicalizar una pieza teatral propone una relación estrecha entre el compositor y la escena. El músico agita y ordena las notas musicales que más adelante se convertirán en melodía, pero pasara algún tiempo antes de que los actores interactúen con ella. Este proceso solitario y egoísta, arroja excelentes resultados musicales, en algunos casos valorando más la música que la escena, por esta razón es indispensable que estas creaciones se combinen con las acciones teatrales y que sea la escena misma la encargada de pulir y definir los diferentes movimientos musicales de la obra.

¹ Menuhin, Yehudi y Curtis W. Davis. La música del hombre. Bogotá, Fondo Educativo Interamericano. Pg.

La primera canción que aparece en la obra *Tío Conejo Zapatero* se desarrolló mediante este método de creación, que difiere en su totalidad con el de creación colectiva, pero el proceso se vuelve interesante y acertado en el momento de hacer la fusión entre los actores y la música. El resultado final debe de ser un lenguaje solido.

La creación de la primera canción en obra *Tío Conejo Zapatero* deja los pasos a seguir en un proceso de creación individual:

A) El compositor crea el “leitmotiv” para una escena determinada teniendo como prioridad el lenguaje musical.

B) El tema musical es puesto en función de una escena y la prioridad son las acciones teatrales.

Este proceso creativo nos dicta la siguiente conclusión:

La creación de un leitmotiv es patrimonio del compositor, pero el desarrollo y la interacción con la escena es un proceso sincero que lo desarrollan los actores con la complicidad del músico.

Un aire de bambuco viejo

Para la creación de la primera canción de la obra: *Tío Conejo Zapatero* fue necesario la recolección de una serie de fabulas escritas por estudiantes pertenecientes al Bachillerato Artístico en Teatro de BELLAS ARTES. En

esas fabulas estaba sintetizada la historia de la obra de ENRIQUE BUENAVENTURA. Mi tarea consistió en un estudio detallado de esos escritos, que tuvo como resultado la letra de la primera canción de la obra; sin embargo en el proceso de la creación de canciones suele combinarse la composición de la melodía y la letra al mismo tiempo, este proceso lúdico aparte de ser divertido arroja excelentes resultados.

Pero las canciones necesitan un acompañamiento rítmico que las ubique dentro de un contexto geográfico, regularmente los ritmos musicales identifican un lugar, por consiguiente si escuchamos samba lo identificamos con Brasil, el reggae con Jamaica, la cumbia con las costas del Caribe colombiano; la pregunta no se hizo esperar: ¿con qué ritmo se identificaría la canción de *Tío Conejo Zapatero*?

Era una decisión difícil, pero ya había compuesto la melodía y la letra, y este proceso tenía que servirme para algo, los viejos maestros autodidactas dicen que **la melodía tiene algo adentro que se llama aire**, y que en ese perfil interno guardan todo su carácter, sólo es cuestión de escucharlas e identificarlo. Es claro para mí que el concepto de *aire* pertenece más a la música popular que a la clásica, pero la música como lenguaje es uno solo y lo que la música clásica nombra de una manera, la popular lo hace de otra, sin embargo el evento es el mismo. Si estuviéramos refiriéndonos a una melodía clásica tendríamos que hablar del estilo y del carácter de la obra, pero nuestros ancestros no conocieron esta terminología y crearon sus propias maneras

de nombrarlo, personalmente el concepto de *aire* me parece más acertado para referimos a la música popular por que es más amplio y dista de tener un molde concebido, mientras que cuando hablamos del estilo es precisamente eso lo que prevalece el “molde” la música clásica está concebida con estructuras perfectas que enmarcan y protegen ese concepto que hemos conocido como *estilo*.

EL ESTILO

A través de los años las obras musicales se han vestido de gala y decorado los grandes salones: los valeses, las pavanas, las gavotas nos enmarcaron en aires de pausados giros y fueron creando una relación íntima entre los instrumentos y los diferentes estilos, nos resulta difícil concebir un vals sin violines, las piezas litúrgicas sin coro o las fugas sin clave, y es precisamente eso a lo que me refiero, a esa relación entre la melodía y el instrumento que se volvió casi un patrimonio de los estilos y equivocadamente se cree que el instrumento es responsable del estilo, desconociendo lo que Joaquín Turina denomina **la idea musical**, en tanto “*el nacimiento de las ideas es misterioso y pertenece al orden de lo sobrenatural, sobre el cual es imposible dar una explicación lógica.*”²

En la música popular ocurre lo mismo, no imaginamos un vallenato sin acordeón, un jo-

² Turina, Joaquín.

ropo sin arpa o un currulao sin marimba, y eso está bien, porque ese es el vestuario que se utiliza en esa música. Mi reflexión está basada en la línea melódica que no debe de estar regida por ningún instrumento, es autónoma y debe interpretarse con los mismos giros siempre, y esto no depende del instrumento sino de su construcción.

Este ejemplo lo podemos visualizar fácilmente en la danza: no es el vestuario el que rige el estilo de los bailarines, sino los pasos que interpretan al danzar, una compañía de baile puede vestirse con el traje típico de la cumbia, pero si sus pasos corresponden al mapale, podemos decir sin miedo a equivocarnos que la compañía está bailando un mapale, por que el dibujo que hacen sus cuerpos corresponde a ese tipo de danza, es más podemos arriesgarnos y quitar la música y hacer que los bailarines dancen desnudos y muy seguramente un maestro en danza nos diría que esos movimientos pertenecen al mapale, esto mismo pasa en la música, no son los instrumentos los que rigen el estilo, si no esos giros misteriosos que viven dentro de la melodía (el aire).

A mi consideración el carácter de esta primera canción tenía un **aire de bambuco viejo**, y como el contexto de la historia se movía en un marco muy amplio, me pareció interesante acompañar la melodía con ritmos ternarios 3/4 y 6/8 que serían interpretados por el bombo, el cununo y el guasa, instrumentos que nos eran familiares puesto que los teníamos a la mano. La parte armónica estaría a cargo de la guitarra y unos pequeños vibráfonos de madera, que los utilizamos para in-

interpretar unos bordones que se iban tejiendo mientras la melodía transcurría; así terminó la primera versión de la canción.

Más adelante hicimos un análisis más profundo del tema y consideramos incluir la **marimba de chonta** como instrumento principal en la armonización, excluyendo la guitarra y dándole más participación a las voces femeninas. Esta nueva armonización hizo que nuestra interpretación ubicara la canción en un contexto geográfico definido: *Tío Conejo Zapatero* tiene aire de currulao y el currulao es uno de los ritmos típicos del pacífico colombiano.

EL LEITMOTIV

Es imposible hablar de leitmotiv sin nombrar a Richard Wagner el inventor del leitmotiv y promotor de la música dramática “*según Wagner, no es posible hacer una verdadera obra dramática sin cierto número de temas melódicos cortos, pero bien característicos, que formen las bases del drama. Estos temas, según el principio del leitmotiv, deben ser la expresión del sentimiento; pero de ningún modo simples etiquetas de personajes*”³ la música dramática no es más que la unión de la poesía y la música, esta afirmación resulta más coherente aun, si recordamos que la primera afición de Wagner fue la poesía antes que la música. Para Wagner el tono dramático

³ Turina, Joaquín.

está a cargo de la orquesta, y su estructura depende de tres elementos:

- 1) Los temas cortos que caracterizan a un personaje o a una situación y que se pueden variar y desarrollar, aplicándoles diferentes técnicas de contrapunto y composición.
- 2) El paisaje se convierte en un elemento dramático, y toma parte como una descripción de ambiente.
- 3) La tonalidad considerada como medio expresivo, que sirve de hilo conductor, produciendo los contrastes de luz y sombra, de alegría y tristeza.

Pero como explicar el leitmotiv en el teatro, el asunto no es tan complicado si recordamos que la relación de la música con la ópera y con el teatro es dramática, esos temas melódicos cortos a los que se refiere Wagner; en el teatro y en el cine, no son otra cosa más que el personaje. ¿Y por qué Wagner hizo tanto énfasis en los temas cortos?

Seguramente su experiencia le había dicho que los temas largos carecen de personalidad y el público no los recuerda fácilmente, además un tema corto tiene la posibilidad del desarrollo. Cuando se crea un personaje en el cine, en la novela o en el mismo teatro, damos por hecho que va a estar atravesado por situaciones, que cambian su estado emocional. En la música pasa lo mismo, un leitmotiv puede presentarse de diferentes maneras y esto musicalmente hablando no es otra cosa que el desarrollo del motivo.

Así como en el teatro los personajes se cam-

bian de vestuario para realzar ciertas situaciones, en la música ocurre lo mismo; algunos compositores presentan el primer leitmotiv interpretado por los violines, pero en el segundo acto ese mismo motivo aparece interpretado por los cobres para darle más fuerza, ese cambio de color es un buen sistema para hacer aparecer el motivo diferente, así musicalmente sea el mismo, entonces no es nada descabellado pensar que el vestuario de la música está a cargo de los instrumentos musicales.

Cuando un leitmotiv está creado con sinceridad, puede escucharse en una obra y crear la presencia del personaje sin que este haya aparecido físicamente. En el teatro el leitmotiv muestra en un personaje aquello que humanamente no se puede lograr, realza el aura divina, pero no redundando en ella.

LA CANCIÓN COMO SÍNTESIS DE UN PERSONAJE

Antes que el conejo descubra a la culebra en algún lugar del escenario, la flauta está interpretando “glisandos” ascendentes y descendentes que dibujan su desplazamiento, y es precisamente este movimiento musical el inspirador del leitmotiv de Tía culebra. La melodía trata de interpretar los movimientos de la culebra mientras las maracas simulan su cascabel.

Por medio de este juego melódico que invita a imaginar la culebra en algún lugar del escenario, fuimos construyendo los diferentes

perfiles que más adelante traduciríamos en melodía, esa melodía que dentro de la ópera wagneriana, en el cine y aun en el teatro, a veces se presenta sola, como la silueta de un personaje, tomando los rasgos más sobresalientes y convirtiéndolos en música. Este perfil construido con sonidos debe ser sólido y contundente y es a lo que llamamos: “leitmotiv”.

La composición del “leitmotiv” de tía culebra se realizó con la complicidad de la flauta travesera, instrumento que por su agilidad interpretativa facilitó la manera para imitar los movimientos de una serpiente, pero hacía falta algo, que en este tipo de serpiente es característico y que la flauta a nivel tímbrico no lo puede imitar...el cascabel...

Fue necesario incluir un sonajero que le diera el sello de que realmente se estaba hablando de una serpiente de cascabel, y cabe preguntarnos ¿no sería suficiente el sonajero como leitmotiv? Y abreviar todo el proceso de composición melódico interpretado por la flauta, a lo mejor solo basta con hacer sonar las maracas para identificar a tía culebra. Esto puede ser verdad si el proceso fuera otro, pero recordemos que ese “leitmotiv” lo vamos a convertir en canción y las maracas solo dan un motivo rítmico carente de melodía, por lo tanto no soporta un desarrollo melódico. Recordemos entonces que una canción es una composición en verso que se puede cantar, y que está sujeta a una serie de modelos ya establecidos. La canción de tía culebra se realizó desarrollando el “leitmotiv,” colocándole letra a la melodía; hasta convertirla en canción; por esta razón, nos cuenta algo nuevo y no

redunda en el texto, hace una síntesis de sus acciones y de su personalidad, permitiendo imaginar al público el perfil del personaje.

EL DISCURSO SONORO COMO EFECTO CÓMICO

En la obra *Tío Conejo Zapatero*, algunas canciones son interpretadas por los músicos y otras por los personajes. Para la creación de la canción que identifica a tía cucaracha, nos inspiramos en el canto gregoriano, por todo el contexto histórico que contiene este estilo musical. La canción es interpretada por los músicos del colectivo, y goza de una fusión muy interesante: la primera estrofa habla de tía cucaracha como una mujer santa y pura, en unos términos musicalmente sacros; pero la segunda estrofa toma un aire más folklórico y cuando se dice: **a dios rezando y con el mazo dando**, muestra la verdadera personalidad de tía cucaracha. Por esta razón, la canción es interpretada por los músicos y no por el personaje pues, resulta difícil creer que tía cucaracha se hiciera una autocrítica tan fuerte.

En la obra *Tío Conejo Zapatero*, algunos de los personajes tienen varios motivos musicales que los identifican, como es el caso de tía cucaracha, que aparte de su canción, tiene un motivo musical que está inspirado en su caminar, ese desplazamiento cortico y saltón y que no tiene nada que ver con el tema musical propiamente dicho, ya que el “leitmotiv” viene de su desplazamiento como tal, éste es dibujado por las notas agudas de la marim-

ba de chonta, que interpreta una serie de semicorcheas en un obstinato (motivo musical que se repite) que se acompaña con una cajita China.

Así como Paúl Claudel plantea la relación de la palabra y la nota, debe de existir la relación de la nota y el movimiento, y esto lo podemos ver claramente en la entrada de tía cucaracha al escenario, cada nota corresponde rítmicamente a un movimiento del personaje resulta difícil discernir quién sigue a quién, si es la música el eje principal o por el contrario son los movimientos corticos y saltones los inspiradores del ostinato rítmico, es quizás esa afinidad lo que hace que el público siga con suma atención el desarrollo de esta escena.

En múltiples presentaciones he observado la cara sonriente del público mientras tía cucaracha sale al escenario, como diciendo “si estamos de acuerdo y queremos más “y por supuesto cuando el público piensa que tía cucaracha ha terminado su relación con la música aparece esa bendición que se echa encima y que aun no sabemos si es la marimba la que acompaña a la cucaracha, o por el contrario es la cucaracha la que se mueve en función de la marimba, pero hay algo de lo cual estoy totalmente seguro, y es la sorpresa que causa ese efecto que nadie se espera, por eso quizás las risas que no han dejado de brotar en todas las presentaciones.

EL EFECTO SONORO COMO COMPLEMENTO DE UN PERSONAJE

Es una constante en el grupo de creación escénica analizar las características de cada personaje para crear un “leitmotiv” que lo acompañe. En el caso de tía gallina se escogió el cacareo como un aspecto fundamental en su personalidad. La sonoridad que se logra por medio de repetición de palabras rítmicamente trabajadas nos da por así decir la voz de la gallina. Pero eso es solo una característica de la gallina, por que el “leitmotiv” con el que se construyó la canción no salió del cacareo. Para la creación de este motivo musical, se pensó primero en la personalidad de la gallina. Tía gallina es bochinchera y bulliciosa, su canción tuvo inicialmente la letra como creación principal y después de muchas repeticiones fuimos incorporando la melodía, cuando estos dos ingredientes (letra y melodía) estuvieron bien mezclados y comprobamos que la conjugación era buena, nos dimos a la tarea de buscar un acompañamiento rítmico que nos permitiera tener un coro, que fuera pausado, melodioso y sobre todo que permitiera un dialogo entre tía gallina y los actores del grupo. Escogimos el vallenato viejo, ese que se toca con guitarra y guacharaca, y que permite toda clase de historias dentro de su vientre.

Al igual que tía cucaracha, tía gallina tiene otro “leitmotiv” que la acompaña en sus apariciones en escena: es una melodía que se interpreta con un instrumento llamado **cazzu**, pertenece a los inicios del blues, y tiene un sonido ronco muy particular; cuando la ga-

llina es atacada por la zorra, el cazzu imita los sonidos de la gallina hasta llegar al clímax y cuando la zorra le tuerce el pescuezo, el cazzu acompaña la muerte de la gallina con una cadencia final.

UNA SILUETA QUE SUENA SOLA

Tía zorra se desplaza cadenciosamente, sus movimientos de cadera la impulsan hacia adelante en un bailoteo que hizo necesario la creación de un ritmo que la acompañara al momento de entrar al escenario, ese ostinato melódico que hace la marimba y que es acompañado por el guasa. Tía zorra entra bailando, pero esa conjugación entre baile y música difiere en su totalidad de los montajes tradicionales de danza. Regularmente una compañía de bailarines escucha una canción, la dividen por ocho tiempos y crean una serie de movimientos acompasados, en donde el desplazamiento físico tiene un eje principal que es la música, esta manera de conjugar los movimientos con la música la observamos repetidamente en casi todos los montajes de compañías de baile.

Nuestra experiencia fue diferente: Tía zorra bailó mucho antes que la música sonara en la escena, es una virtud que tienen los actores, a veces nos muestran cosas que no existen, coronas, espadas, succulentos banquetes, nos hacen ver mares en donde hay cortinas, nos cambian golpes de tambor por tiros y escopetas por palos de escoba, pero, su virtud llega más allá...son capaces de bailar sin música.

En las primeras propuestas que nacieron para el personaje de tía zorra, la actriz salía bailando, como si un torrente de ritmos le brotara por la cadera, las manos y los pies, yo la observaba desde mi lugar de trabajo y pude intuir como la música nacía dentro de ella, como si el baile fuera parte del personaje y digo mal: **es que el baile definitivamente forma parte esencial en la construcción del personaje de tía zorra** recuerdo que tenía mis golpeadores con los que se toca la marimba y no atinaba a interpretar ninguna célula rítmica ni melódica, simplemente porque la actriz se me había adelantado y había propuesto un personaje que venía sonando por dentro y yo tenía que descubrir su música.

Entonces nos pusimos en la tarea de crear un ostinato en la marimba de chonta y junto con la guasa, nos dejamos llevar por el caminar cadencioso y sensual de tía zorra logrando así una base rítmico-melódica que dio como resultado un aire de porro chocoano, esta canción es cantada por uno de los músicos del grupo y nos remonta a esos comentarios callejeros, en donde el pueblo dice: ¡ahí viene la zorra! Convencidos por completo de que con su belleza y su coqueteo consigue todo lo que quiere.

DEL TEXTO A LA MÚSICA

Una de las relaciones más acertadas entre la música, el texto y el personaje, se logró con la canción de tío perro, seguramente el hecho de haber sido de las últimas en cimentarse, permitió que se fuera cocinando hasta alcanzar

una concordancia entre esos lenguajes.

La música suena y el personaje ya se encuentra listo para entrar en acción, el foco de luz lo ilumina y nos deja ver su gorro rastafari, la música reggae suena. Su movimiento es lento y cadencioso, la comunicación con el público es inmediata, aun más si pensamos que tío perro hace saber quién es él desde un principio, por eso en su canción nos canta: **se dice de mí...** esta frase es importante, porque tío perro se atreve a comentarnos secretos de su intimidad... con la fortaleza de su voz nos dice: **este soy yo, y estoy tranquilo** “el público lo escucha y entra en una simpatía contigua por sus acciones, Tío perro los invita a cantar: **woy yoy yoy**, la gente repite woy yoy yoy, nadie sabe qué significa, pero todos lo cantan, sencillamente porque ya lo han escuchado en otras canciones de música reggae. Tío perro es una combinación entre un vagabundo de la ciudad y un *rastaman* (hombre rasta).

Pero ¿cómo se llegó a construir ese personaje? y me atrevo hablar del personaje antes que de la canción, porque fue el personaje el eje principal para la construcción del tema de tío perro. Recuerdo bien que en un principio la canción tenía ritmo de tango y una melodía que carecía de autenticidad, regularmente este tipo de adaptaciones nos traen referentes equivocados y le restan personalidad al tema musical, lo que si nos pareció que tenía una muy buena construcción y que gozaba de un gran carácter; fue la parte del texto, entonces comenzamos a trabajar desde allí. El actor comenzó a recitar el texto de su canción, y a incluir de vez en cuando frases en ingles,

proporcionándole una característica muy especial al personaje: **take it easy man** (tómalo con calma) combinando el español con el inglés como lo hacen algunos rastaman en el Caribe para poder llevar su mensaje de fe al **pañaman** (hombre blanco). Así se comenzó a moldear la canción de tío perro, escuchando lo que proponía el actor, mirando cómo se movía, incluyendo la guitarra en los tiempos débiles hasta encontrar un referente que articulara todas las propuestas; finalmente tío perro aparece bailando y dando saltos, cantando una canción en ritmo de reggae que a mi parecer no es solo la canción de tío perro, sino que es un himno que encierra el verdadero espíritu del vago.

MURMULLOS Y TAMBORES

Después de haber despachado a tío perro el conejo escucha que viene tío tigre, la tarea consistía en evidenciar esa aproximación teniendo en cuenta que el tigre no ha llegado todavía. ¿Cómo lo haríamos? Lo más evidente sería emitir unos rugidos desde atrás del escenario que simularan que el tigre ya está cerca. ¿Por qué no lo hicimos? Precisamente por eso, porque era demasiado evidente, además, queríamos incluir un motivo musical que nos diera la introducción de la canción. Finalmente nos decidimos por hacer un motivo rítmico con los tambores, que comienza en un volumen muy bajo pero a medida que avanza la escena, el volumen sube hasta la aparición de tío tigre. Los tambores simulan esas cacerías que hacían los nativos en África en donde el ruido de la percusión obligaba al

tigre a salir de su guarida. De alguna manera la aldea entera sospecha que cuando suenan los tambores; hay un murmullo que dice que el tigre está cerca.

El leitmotiv melódico está directamente ligado a la percusión y se canta en coro, advirtiendo que debemos cuidarnos de sus garras por que definitivamente él no tiene misericordia con nadie. El texto de esta canción es corto pero succulento, las palabras se entrelazan con el ritmo y van dibujando el perfil del personaje sin excederse en adjetivos. Cuando hacemos una canción tratamos de inyectarle la idea más importante, en el caso de tío tigre está claro que es un matón y que solo le teme a una cosa... al hombre; y aunque la letra no lo exprese literalmente lo sugiere cuando dice: **el tigre caminando por la selva va, no le teme a nada solo a la escopeta**-todos sabemos que las armas solas no le hacen daño a nadie, que las escopetas, las pistolas, los cañones etc. solo pueden ser manejadas por un ser... El Hombre.

UN REFERENTE EQUIVOCADO

Durante todo el análisis de las canciones de la obra *Tío Conejo Zapatero* he venido reseñando que la construcción de la música para una obra debe nacer en el interior del actor y que conviene tener cuidado con melodías ya existentes por aquello de los referentes equivocados.

El leitmotiv que identifica a la mona, provie-

ne de una vieja melodía española a la cual se le adaptó una letra propuesta por la actriz que interpreta ese personaje en el colectivo, entonces, cabe preguntarnos: ¿Cómo hacer para no traer un referente equivocado? Bueno, en este caso la melodía tiene un perfil infantil que se ajusta muy bien con la personalidad de la mona. Al escuchar la fusión entre la letra, la melodía, y la puesta en escena me pareció que el referente funcionaba y antes de confundir centraba al personaje en una serie de sinónimos de ternura e ingenuidad.

Cuando vamos a utilizar melodías existentes debemos tener en cuenta que la melodía no sea el leitmotiv de una película famosa, o forme parte de la banda sonora de una propaganda, por que en estas circunstancias se hace imposible luchar contra los referentes. Por otro lado debemos analizar en qué parte de la obra vamos a incluir esa melodía, si la vamos a utilizar como obertura, la cuestión se torna difícil, porque la obertura es el tema más importante de una obra y regularmente los siguientes motivos musicales proceden de ese mismo tema y la obra carecería de autenticidad.

En el caso de *Tío Conejo Zapatero* el funcionamiento es distinto: la obertura, en la que se hace una síntesis de toda la obra no fue desarrollada para extraer de ella el resto de las canciones, es decir, que cada canción que aparece en la obra *tío conejo zapatero* tiene un origen diferente, por esta razón cuando surgió la canción de la mona, me pareció que venía como anillo al dedo, y la razón es simple: esa melodía goza de intervalos que son muy comunes en la construcción de melodías

infantiles, normalmente al escuchar este estilo de canciones nos damos cuenta que todas son muy parecidas y si lo hubiéramos decidido simplemente hubiésemos construido una melodía que cobijase todos esos elementos, pero no fue necesario dado que la canción solo aparece en un momento y no compromete ningún tipo de referente distinto al de la obra.

La canción inicia con una melodía en la flauta dulce acompañada por la guitarra y unos crócalos que suenan paulatinamente, en seguida entra la voz de la mona que canta... **al pueblo vecino me voy a rezar en Semana Santa para no pecar, me voy, me voy...**

UN ADAGIO PARA LA NOCHE

Las sinfonías evolucionaron a partir del concierto y fueron la respuesta a una serie de innovaciones instrumentales y desarrollos melódicos que dieron como resultado tres movimientos que son la base fundamental de las sinfonías. Estos movimientos están definidos así: la obertura que regularmente es un “andante” el intermedio que es un “adagio” y es la parte reflexiva de la obra y el finaleto que es la conclusión y al cual se le denomina “presto”.

Analizando la música de *Tío Conejo Zapatero*, se hizo evidente tres grandes movimientos musicales que atraviesan la obra de principio a fin: la obertura, que es el currulao con el que se inicia, la canción de la noche que es un adagio y su tema es reflexivo como en la sinfonía

y el finaleto que es una canción de conclusión o despedida. No es casual la inclusión de la canción de la noche, puesto que cuando no existía, la obra se partía en dos y no se lograba conectar la primera parte con el desarrollo, sabíamos que algo faltaba, pero no lográbamos identificar de qué se trataba. En uno de los tantos foros que hicimos algunas personas del público nos dieron a entender que en la obra parecía como si estuviéramos haciendo una apología al delito, esa exclamación nos alertó, y descubrimos que el momento exacto para la reflexión se encontraba en ese espacio que le habíamos entregado a la noche y que por momentos no sabíamos qué hacer con él. Así nació la canción de la noche, pero en un principio cantábamos batiendo palmas como si fuera un bullarengue tradicional de nuestro litoral atlántico, y el tempo alegre de este ritmo no nos permitía facilitar el mensaje, y la canción se perdía en un sinnúmero de aplausos que no permitían el ambiente propicio para una verdadera reflexión. Entonces cambiamos por completo el ritmo sin intervenir en la melodía, el tema se comenzó a cantar en un ritmo pausado y acompañado por la guitarra, es interpretado con voces femeninas que repiten... **llegó la noche con su perfume de flores**, y después de cada coro aparece una estrofa con una sola voz que no juzga pero sí dictamina un presagio de lo que viene.

UNA PUERTA ABIERTA...

Después de matar a la mona, el hombre guarda su escopeta y el público entra en un si-

lencio sepulcral, Tío conejo sonríe y dice su último texto: *ahora me voy para el pueblo a purificarme de todos mis pecados, el que peca y reza... empata*. En la escena sólo se encuentran el hombre y Tío conejo, el resto del colectivo está con los instrumentos listos para la canción final, era un momento difícil, había que esperar que los actores tomaran su papel de músicos para comenzar a cantar. Ese momento se nos tornaba eterno y estaba antecedido de un acontecimiento brutal que dejaba al público sin respiración, había que subir el ánimo, pero estábamos repitiendo la canción del principio y la verdad, la obertura no es una forma que ayude a concluir la obra. Investigamos un poco más y llegamos a la siguiente conclusión: a la obra le hacía falta el tercer movimiento, como en las sinfonías, había que componer una canción que hablara del conejo sin enaltecerlo pero, poniendo muy en claro cuál es la situación, necesitábamos dejar la puerta abierta para el dialogo con el público, entonces volvimos a las fabulas escritas por los estudiantes pertenecientes al Bachillerato Artístico en Teatro de Bellas Artes, en ellas los niños le daban al conejo una serie de calificativos que nos iban hacer muy útiles para el desarrollo de la melodía, decían por ejemplo que el conejo es **diablo y astuto, pícaro y zorro, etc.**, una serie de adjetivos que organizándolos dieron como resultado la forma de la canción. Escogimos como ritmo el Calipso, porque nos daba la posibilidad de iniciar con las claves, y cubrir así ese silencio que se formaba mientras el hombre y el conejo se instalan como músicos, posteriormente entra el cununo, seguido por las maracas y por último, la guitarra con un “break” (corte musical) típico de esta mú-

sica. La canción inicia con un coro que dice: **el que peca y reza empata, esa es la situación**, frase traída por el conejo en la última escena y que encierra toda la idiosincrasia y el cinismo de una sociedad que demuestra un avance tecnológico que va mas allá de los cánones establecidos, pero que a nivel humanístico sigue demostrando que se encuentra en la edad de piedra.

DE LAS DEBILIDADES A LAS DESTREZAS

Todos alguna vez hemos escuchado una melodía, en el murmullo infinito de un viejo radio, o en una sala de conciertos. La música es una intrusa que nos atraviesa el día sin permiso, los acordes aparecen y desaparecen y estamos expuestos a sus vibraciones. Podemos cerrar los ojos y abstenemos a cualquier imagen del mundo exterior, pero no podemos dejar de escuchar, el oído sigue trabajando aun dormidos, es el órgano que nos comunica con el mundo exterior y nos ubica en el espacio, el oído es comunicación y se desarrolla mucho antes que la vista. En los buses y en los supermercados la música se confunde con el ruido y el ruido con la música y terminamos escuchando sonoridades que no queremos. Cada día resulta más difícil discernir en dónde termina la música y en dónde empieza el ruido, por eso es importante hacernos lo que Aaron Copland llamó: **una limpieza de oídos**, no dejarnos programar la música por las estaciones de radio; sobre todo si estamos pensando en música para la escena.

Así como los literatos escogen los mejores libros, un actor no puede conformarse con la paupérrima música de las emisoras, los actores tienen el deber de indagar y explorar la discografía universal, conocer los estilos, identificar la sonoridad de los instrumentos musicales, hasta pasar del plano sensorial al científico sin perder lo que muchos han llamado feeling. El arte dramático es una de las disciplinas más completas y por consiguiente la más exigente. En el montaje de la obra *Tío Conejo Zapatero*, el colectivo tuvo que asumir dos papeles: el de músico y el de actor, la obra logra un juego audaz entre la tras escena y las acciones, y es precisamente en el lugar de la tras escena en donde el grupo musical juega un papel substancial. En la obra el lenguaje musical se hace en vivo, razón por la cual fue necesario constituir un grupo con la capacidad para actuar y hacer la música al mismo tiempo. La construcción de la obra tuvo procesos simultáneos, pues, mientras construíamos las canciones, nos preparábamos para interpretarlas.

La primera canción por ejemplo, nos exigió el conocimiento de instrumentos como la marimba, la cual interpretamos a cuatro manos para poder lograr los bordones a dos voces. En la conducción de la parte rítmica, fuimos entregando responsabilidades instrumentales, nos fortalecimos en nuestras debilidades y sacamos provecho de las destrezas de cada individuo, hicimos talleres rítmicos en donde incluimos el manejo del compas de 6/8 y 4/4 según la canción que íbamos a interpretar, afinamos las voces en tonalidades que nos permitieran la mejor proyección según el interprete y organizamos la tras escena

consiguiendo un lenguaje paralelo al de las acciones.

Aprendimos a escuchar el grupo musical y a manejar la parte técnica perteneciente a los micrófonos, por que al igual que las luces, los sistemas de sonido forman un lenguaje que tenemos que operar para conseguir el mejor provecho, manipulamos la intensidad del volumen para acompañar la salida de los actores sin interferir en el texto, nos pensamos como un grupo musical que es capaz de funcionar aparte de la obra y como tal debemos ser evaluados, por esa razón hacemos ensayos de solo música, para fortalecer un lenguaje que para muchos era ajeno pero que en la actualidad es uno de los idiomas más universales del mundo... la música.

Erik Bongue

Fotógrafo nacido en Cali en 1959, estudió ingeniería en Cornell University y bellas artes (fotografía y cine animado) en New York University. Regresó a Colombia y trabajó durante tres años en Colcultura antes de emigrar a Europa. En Holanda se dedicó a la fotografía arquitectónica, sin dejar de lado el trabajo documental, que luego continuó en la isla de Mallorca, España. Desde el 2010 vive y trabaja en Cali.

Dirección electrónica: erikbongue@gmail.com



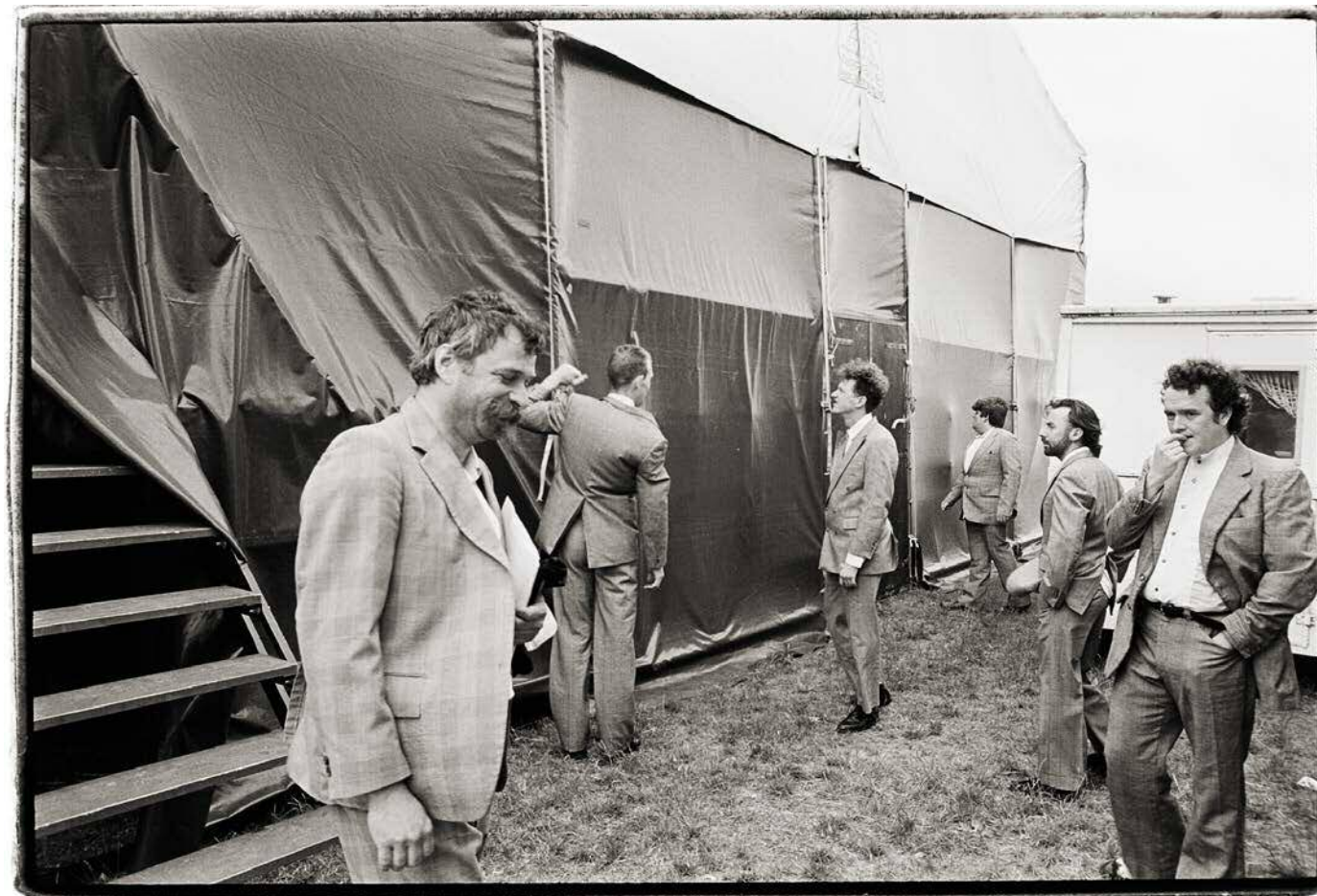
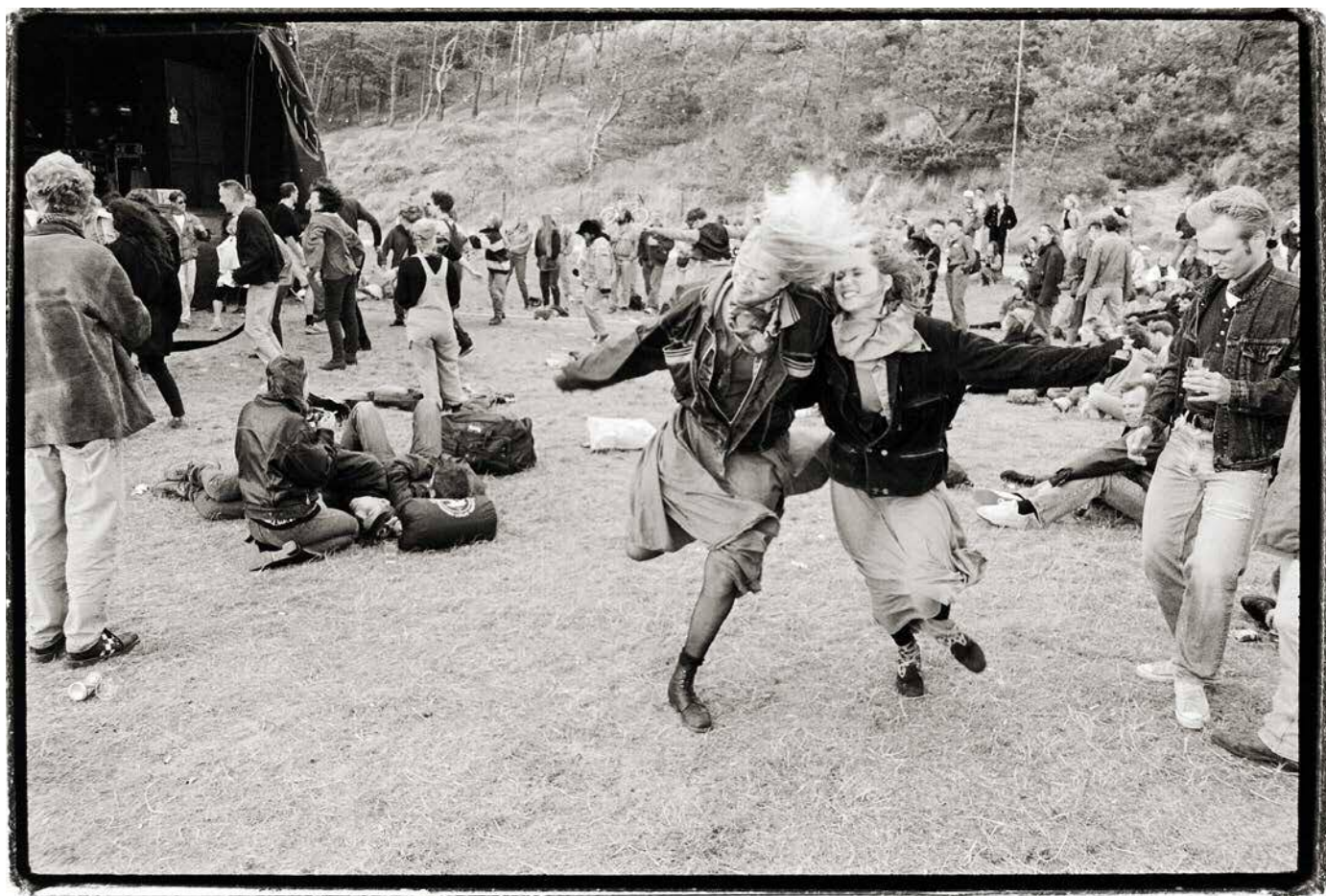
Galería de Papel



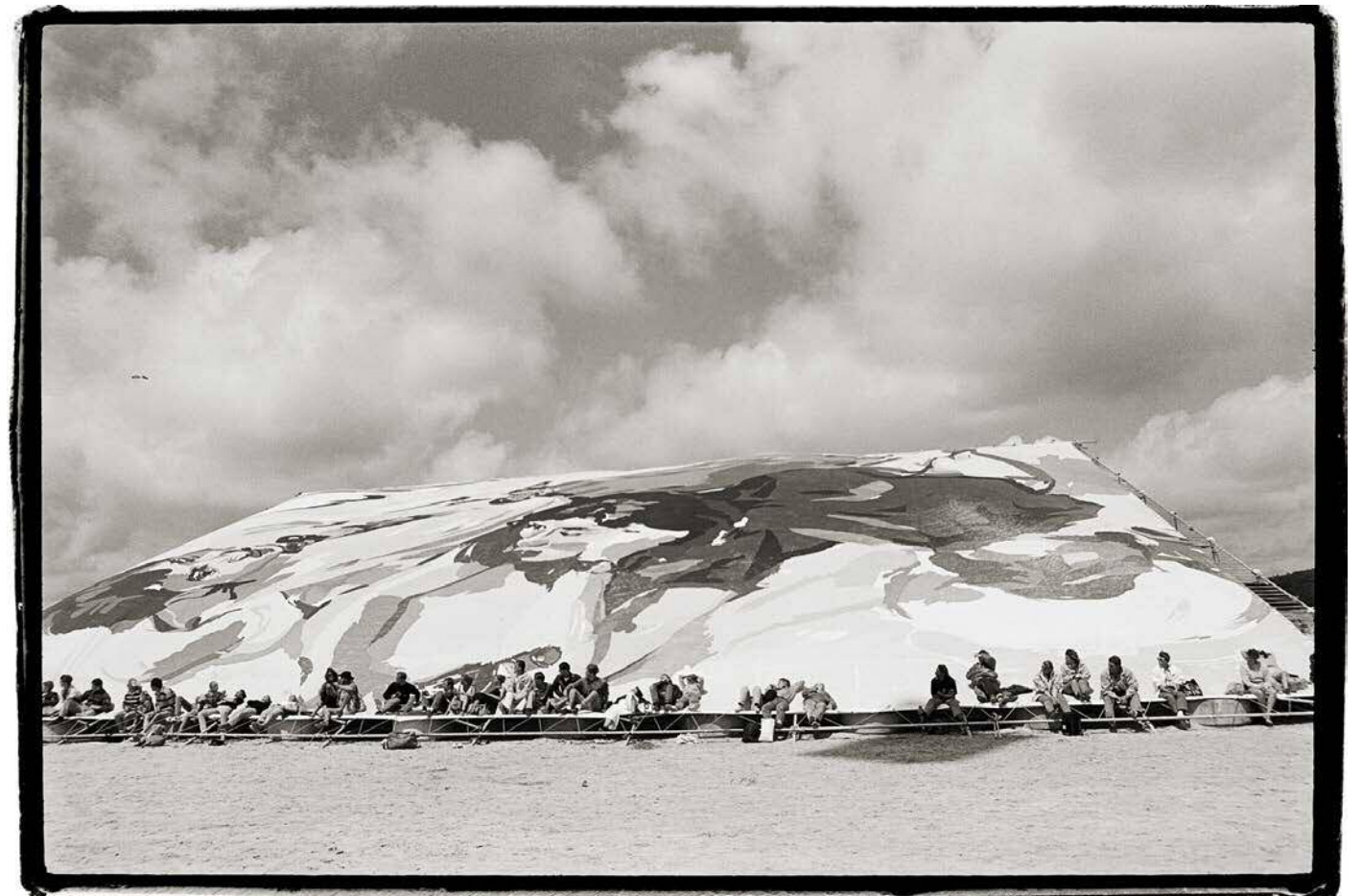
Galería de Papel



Galería de Papel



Galería de Papel



Galería de Papel



Cuando fui invitado a publicar una serie de fotos en la revista *Papel Escena*, me pareció la ocasión ideal para mostrar algunas, hasta ahora inéditas, que realicé en 1993 en la isla de Terschelling, al norte de Holanda. Desde 1981, cuando comienza el verano, la isla es invadida por todas las especies de artistas escénicos y visuales y miles de visitantes, durante los diez días que dura “Oerol”, hoy en día uno de los festivales culturales y de teatro de locación más importantes de Europa. Como fotógrafo, fue una experiencia inolvidable sumergirme en ese ambiente de celebración creativa, personajes insólitos y situaciones fantásticas, teniendo como telón de fondo las inmensas playas, dunas, bosques y los tinglados montados para el festival alrededor de la isla.

A black and white photograph of a young man, Sandro Romero, playing a violin. He is shown in profile, looking intently at the instrument. The lighting is dramatic, with strong highlights on his face and hands, and deep shadows elsewhere. The background is blurred, suggesting a concert hall or rehearsal space.

MEMORIA

Sandro Romero violinista
Fotografía: Fernell Franco
Archivo personal Sandro Romero

Mis Bellas Artes

Sandro Romero Rey

El dramaturgo, director y pedagogo del teatro Sandro Romero Rey (Cali, 1959) vivió toda su infancia y adolescencia en Bellas Artes de Cali. Su padre, Daniel Romero Lozano, fue profesor y director de la Escuela de Artes Plásticas y director de Bellas Artes a mediados de la década del setenta. Por su parte, su madre, Luz Stella Rey, fue profesora de la Escuela de Ballet y asistente de Giovanni Brinati en el Ballet de Bellas Artes. Sandro Romero fue estudiante de la Escuela de Teatro entre 1969 y 1976, haciendo el tránsito entre el teatro infantil y el teatro juvenil, hasta consolidar su vocación como profesional de las artes escénicas. El presente texto es una evocación autobiográfica de sus años en Bellas Artes y de todo lo que para él representó en su formación como artista.

Dirección electrónica: romerosandro@yahoo.com

Mi cabeza regresa a Cali: los primeros recuerdos que tengo del mundo del teatro están marcados por el color rojo. A los cinco años (nací en 1959, así que hacéis las cuentas, curioso lector) con mi hermana y mis tres



De Izq. A Der.: Luz Ángela Córdoba, Cristina Córdoba, Tatiana Romero, Sandro Romero. "Caperucita Roja" circa 1964.

primas Córdoba ("las niñitas de Hernán") estrenamos, en el patio de la casa de mi abuelo, una versión del cuento de Perrault "Ca-

perucita roja". En aquella época yo no sabía quién era Perrault ni qué era el teatro pero sí había leído el cuento y me pareció pertinente hacer un juego en el que mi hermana fuese Caperucita, una prima la mamá, la otra prima la abuelita, la otra prima el leñador y yo, por supuesto, sería el Lobo Feroz. Muchos años después, este montaje lo repetiría con una segunda generación de mi familia, cuando el rojo del marxismo ya empezaba a correr por mis venas. Y creo que es una puesta en escena de este cuento la que vi por primera vez en un teatro. Mi memoria dice que era del Teatro Escuela de Cali, T.E.C. (ya no están vivos sus protagonistas para confirmarlo), al que me llevó mi tío Alfredo Rey Córdoba, al Teatro Municipal de mi ciudad, acompañado de una de sus novias aleladas. De la novia de mi tío no me acuerdo, pero sí tengo una caperuza roja revoloteando en mis recuerdos. Cuento toda esta historia porque, ahora que lo pienso, nada está desvinculado de nada. "Todo es una terrible repetición", como diría García Lorca, como repetiría el que escribe en alguno de los textos que siguen.

He heredado, de la familia de mi madre, la patológica obsesión por guardarlo todo. Así que reviso mis archivos (todos moriremos sin habernos inventado una forma sensata de organizar las evidencias de nuestro pasado) y me encuentro una foto (no debo tener más de tres años) en el Teatro Al Aire Libre Los Cristales, debajo de un paraguas, con mi tía Amparo Rey Córdoba y la empleada del servicio de la casa de mis abuelos, Benilda González. ¿Qué estaríamos viendo en ese momento? El fotógrafo está frente a nosotros. Es decir, miramos a la cámara, como si miráramos el

escenario greco-caleño. Mi tía Amparo sonríe para que yo sonría. Aferrado al paraguas, permanezco con la fría seriedad de los niños escépticos. No. No recuerdo qué estábamos mirando más allá de la cámara. El teatro desaparece. No hay posibilidad de recuperarlo. Existe mientras se representa y luego se esfuma para siempre.

Un par de años después, entusiasmados con mi precoz entusiasmo por la música clásica, mis papás me inscribieron en una Academia que se llamaba el Centro de Educación Martenot. Allí aprendí mis primeras notas y, cuando tenía ocho años entré al Conservatorio fundado por el legendario Antonio María Valencia. En sus instalaciones, a tres cuadras de mi casa en el Barrio Centenario, trabajaba mi papá, en la Escuela de Artes Plásticas y mi mamá en la Escuela de Ballet. Ambos eran profesores. En ese edificio encantado, a una cuadra del Colegio Berchmans de los jesuitas donde terminaba la primaria, descubrí de nuevo el teatro. No sólo en las coreografías de Giovanni Brinati de las que mi mamá era asistente, sino el teatro de verdad, puro y duro, en los cuerpos y las voces reales de actores y directores del T.E.C. La alineación: Enrique Buenaventura, Fanny Mikey, Pedro

I. Martínez, los hermanos Fernández, Yolanda García, Miguel Mondragón, Lucy Martínez y un larguísimo etcétera. Una tarde, una de las actrices del grupo, la inolvidable Ana Ruth Velasco, conocida como Ruca o Ruqui-



De Izq. A Der.: Benilda González, Sandro Romero, Amparo Rey. Teatro Los Cristales

ta, tuvo a bien proponerle a mi mamá que su hijo pasara algunas tardes en mi casa y que ella nos enseñaba a hacer títeres. Yo no entendía muy bien qué era eso de "hacer" títeres.

Los había visto en distintos montajes, pero no me imaginaba el hecho de poderlos “hacer”. Pues Ruca comenzó a ir por las tardes a nuestra casa, yo jugaba fútbol con su hijo José Luís y luego nos íbamos frente a una mesa, cada uno con una botella de vidrio, mucha plastilina, Ega Pegatodo y papel maché. Allí, me imagino, comenzó el asunto.

clases de música en el Conservatorio, incluidas unas temibles lecciones de violín con el profesor Rafael Arboleda. Recuerdo también las clases de gramática musical con Alfonso Valdiri, o con el siempre amable Luis Carlos Espinosa. Pero el basilisco de la escena ya había comenzado a morderme. Hay que recordar que la gente de teatro, en aquella épo-



De Izq. A Der.: Daniel Romero, Sandro Romero

Poco tiempo después, mi papá, Ruquita y otros románticos del arte, fundaron la Academia Juvenil, donde ingresé como estudiante de pintura y teatro. Continuaba con las

ca, no era muy bien vista. Ni por la gente de bien, ni por la gente de mal, ni por los mismos “artistas”. Los músicos, los pintores, incluso los bailarines, estaban coronados por una aureola romántica. A los del mundo del teatro

(llamados después con el horrible “teatrerros”, que a mí siempre me ha sonado a “cuatrerros” o “montoneros”, nunca como “tesoneros”) se los asociaba con frecuencia a la gente de izquierda, a los nadaístas, a los hippies o a la drogadicción. Y por comunistas, por nadaístas, por hippies y por drogadictos, echaron a Enrique Buenaventura y toda su corte de las

Alejandro comenzó a dirigir la Escuela, fundó el Departamento de Teatro Infantil y Ruca, Ruquita, sería nombrada su coordinadora. El programa de teatro infantil no se diferenciaba demasiado del programa de los adultos: había clases de expresión corporal (con el inolvidable Miguel Mondragón, el único hombre que tenía en sus iniciales su profesión: MiMo),



instalaciones de Bellas Artes. Allí quedaría su hermano, Alejandro Buenaventura quien, con otros actores, ya había hecho toda aparte de la aventura creativa del ahora conocido como Teatro *Experimental* de Cali. Cuando

de técnica de la voz (con el hombre de la voz de trueno, Carlos Castrillón), de esgrima (¿cómo se llamaba el profesor de esgrima?) y, por supuesto, de interpretación. Allí, en 1969, comenzó mi verdadera pasión por

el teatro. Todas las tardes, entre las tres y las seis, salía del colegio y me iba para la Escuela de Bellas Artes. Durante el primer año, recibía clases con los distintos profesores y montábamos con Ruca la obra “El espantapájaros” de Dora Alonso. Esta obra, junto a la polémica “El andén” de Dagoberto Botero la estrenamos, en 1970, en el sagrado escenario del Teatro Municipal, hoy conocido como el Teatro “Enrique Buenaventura”. Ya no me cabía ninguna duda. Yo no quería ser ni pintor, ni bailarín, ni mucho menos violinista. Yo quería “hacer Teatro”. Y hacer teatro no sólo quería decir “ser actor”. Yo quería aprender, de verdad, todos sus oficios: la escenografía, las máscaras, el vestuario, las luces, el maquillaje, la tramoya. Y, muy pronto, la dirección y la dramaturgia. Mientras esto sucedía, Alejandro Buenaventura montaba sus propias obras. Ya había realizado, algunos años atrás, una memorable versión de “Madre Coraje y sus hijos” de Brecht, con la Helene Weigel local, Bertha Cataño. En la Escuela de Teatro, Alejandro montaría “El viaje” (una adaptación de “La excepción y la regla” con Aldemar Vanegas, Fernando Villalobos y el desaparecido José García), así como su obra sobre el fútbol titulada “Cali-América”.

Pero regreso a mi infancia. En 1971, estrenamos una obra infantil del dramaturgo bogotano Carlos José Reyes: “La fiesta de los muñecos”. Presentada con la pantomima “La cieguita” de Jean-Marie Binoche, una historia que, luego descubriría, era calcada de las *Luces de la ciudad* de Chaplin. Con esos montajes viajábamos mucho. Iván Montoya era el responsable de los maquillajes, de la escenografía, de la utilería. El vestuario

lo hacía la simpática Lilia de Agudelo. Nos presentábamos en colegios caleños, íbamos por ciudades y pueblos del Valle del Cauca, hasta que, en algún momento, conquistamos Bogotá. Recuerdo muy bien los dos viajes que hicimos a Bogotá porque, para nosotros, adolescentes ingenuos oyendo las canciones de Nino Bravo, era casi como conquistar Broadway. Nos presentamos en la televisión, en el Teatro del Parque Nacional (Mónica Silva, Celmira Yepes, Beatriz Caballero, nos recibían como nuestras madres), en los sótanos de la Avenida Jiménez, en escenarios que ya no recuerdo. Y dormíamos en el Hotel Residencias Santa Fe que para mí, era como dormir en el Hotel Tequendama, con Bochica adentro. En aquel tiempo, pusimos en escena “La gran cena de Mirringa Mirronga” (una adaptación de los poemas de Rafael Pombo hecha por el investigador Octavio Marulanda) y, en la segunda parte, bajo la dirección de Miguel Mondragón, “Los amores de Pierrot y Colombina” en la que yo era su romántico protagonista.

Creo que, por aquellos días, comencé a escribir. Escribía cuentos en desorden, garrapateados con mi mano izquierda en hojas arrancadas de los cuadernos escolares. Después, aprendí a teclear la máquina de escribir de mi abuelo. Creo que lo más importante que aprendí en el Colegio Berchmans fue a poner en tela de juicio lo que me decían los profesores y, en contrapunto, las clases de mecanografía. Hasta que el color rojo volvió a hacer su aparición. Esta vez, camuflado en el melodioso acento argentino del director Julián Romeo. Las luchas intestinas entre los grupos de izquierda en Colombia ya habían comenzado

pero yo no lo sabía. Alejandro Buenaventura renunció a la dirección de la Escuela y se fue para Chile, con un grupo de actores trashumantes, entusiasmado con el gobierno socialista de Salvador Allende. Julián Romeo, por su parte, había llegado a Cali, en compañía del director argentino José Luis Andreoni, buscando nuevos horizontes escarlatas. Entró como profesor de la Escuela de Teatro de Bellas Artes (dirigida ahora por el citado Octavio Marulanda) y, con el grupo, ahora juvenil, en el que me encontraba, montó “El que dijo sí y el que dijo no” de Bertolt Brecht, junto a una versión de “El gallo canta a la medianoche” que, años después, descubriría en una Edición en Lenguas Extranjeras china. Nosotros, los actores, no sabíamos muy bien en el caldo en el que estábamos metidos, pero seguíamos con entusiasmo sus enseñanzas, pues Romeo había triunfado en un Festival de Teatro de Manizales con una versión de “Las criadas” de Jean Genet. Poco después, montaría en Cali su versión de “Las monjas” de Eduardo Manet y un buen número de espectáculos de puño cerrado y banderas rojas, en el Instituto Popular de Cultura.

Dentro de los trabajos que nos ponía a hacer el maoísta director argentino estaba la lectura de gruesas piezas de teatro (recuerdo muy bien “El diablo y Dios” de Sartre) y la escritura de pequeños relatos. El único que se entusiasmaba con el asunto de la escritura era yo. Tanto, que ya no quise conformarme con mis clases de la Escuela, sino que quise correr el riesgo de dirigir. En 1972, con un grupo de compañeros del colegio y con la complicidad femenina de mi hermana Tatiana, hice mi primer montaje: “Picnic en el campo de bata-

lla” de Fernando Arrabal. La estrenamos en el escenario del Centro Colombo Americano y, unos meses después participaríamos en un Festival de Teatro Estudiantil del Colegio San Luis Gonzaga. Nos ganamos tres premios (Mejor Grupo, Mejor Actor y Mejor Actriz. Entre los jurados se encontraban los jóvenes Fernando Vidal y Román Betancur...). Entonces tomé la decisión de escribir una obra para la escena que yo inventase por completo. Por ahí tengo guardado aún el manuscrito. Se llamaba, se llama, “La máquina del tiempo” y era un texto de teatro infantil (que montaría dos años después), donde la originalidad se minaba porque su título ya existía entre las obras completas de H. G. Wells. Pero eso yo tampoco lo sabía.

Poco a poco, comencé a fatigarme de hacer obras para los niños. En Bellas Artes hacíamos montajes como “Dulcita y el burrito” de Carlos José Reyes y “En la diestra de Dios Padre” de Carrasquilla/Buenaventura, pero yo quería dar un salto, si se quiere, más “metafísico”. Entonces escribí una obra que no sabía muy bien sobre qué iba. La escribía mientras la montaba con mis compañeros del colegio, los sábados por la mañana, en el pequeño salón de ballet de mi casa. Finalmente, después de un año de vueltas y revueltas, estrenamos lo que se llamó “Tercer día”, texto de juveniles incertidumbres filosóficas, en la que yo escribía, actuaba y dirigía. La obra de nuevo entusiasmó al público, la presentamos muchísimas veces en Cali y luego fuimos a un Festival Nacional de Teatro Juvenil en Bogotá. En aquel tiempo, había empezado a dudar de Dios y de todos sus discípulos. Pero continuaba en el Colegio Berchmans, aunque

ya sabía que no sería, no podía seguir siendo, un cordero de su Iglesia.

Cuando Julián Romeo se fue de Bellas Artes (ignoro las razones, pero me las imagino), llegó Vicky Hernández. Yo ya era un adolescente preocupado por el destino de mis huesos y me comprometí con sus clases con un entusiasmo que Vicky siempre supo agradecerme. Era el tiempo en el que el Teatro La Candelaria se había convertido en un referente imprescindible para los hombres y mujeres de la escena nacional. Y el hecho de que Vicky hubiese sido parte de la fundación de la Casa de la Cultura y actriz emblemática de la primera época de la troupe de Santiago García, nos convertía a todos en gloriosos privilegiados. Con Vicky montamos “El carro eternidad” de Andrés Lizárraga (basada en la historia del “Ruzzante” Angelo Beolco) y con ella hicimos una temporada de dos semanas en la Sala Julio Valencia. Creo que de ese elenco de cerca de quince estudiantes, sólo permanecemos en el mundo del teatro Germán Barney y yo. Por aquellos días, se estrenó “Guadalupe: años sin cuenta”, la Creación Colectiva de La Candelaria en la Sala del TEC. La cachetada fue contundente. Repetíamos y repetíamos la obra como si fuera a desaparecer para siempre. Aprendimos a tocar el cuatro, Vicky se enamoró de uno de sus actores y nos volvimos cómplices incondicionales de la causa de los “compañeros” de Bogotá. Ella decidió quemar sus velas caleñas y se fue a trabajar a La Candelaria, justo en el momento en el que comenzaba el proceso de creación de “10 días que estremecieron al mundo”. Aunque nos dejó huérfanos, el hecho de que nuestra maestra se fuese a engrosar las líneas del me-

yor grupo de teatro de Colombia, nos llenaba de orgullo su partida.

Hacia 1974, fui alumno protegido de Miguel Mondragón en sus espectáculos unipersonales de pantomima, inspirados en Marcel Marceau. Yo hacía uno de los números: “La carta amorosa”. Pero el grueso del trabajo lo hacía Miguel con mi primo Julio Alberto. Ambos murieron hace ya muchos años. De igual forma, estuve en el Tititriteba, el grupo de títeres de Bellas Artes, fundado por Jorge Torres. Actué en el espectáculo titulado “El nuevo traje del Emperador”, inspirado, cómo no, en Hans Christian Andersen. Cientos y cientos de funciones. Porque la formación teatral se combinaba con la difusión de los espectáculos. No había semana en la que no estuviéramos en una cárcel, en un colegio, en una universidad, en un teatro. La militancia, el apostolado, la aventura, todo sacrificio relacionado con la escena era siempre bienvenido. También recuerdo los trabajos para el público concebidos como teatro leído: “Alturas de Machu Picchu” de Pablo Neruda, bajo la dirección de Carlos Castrillón. Con él montamos, en un trabajo paralelo, “El sueño de las escalinatas” de Jorge Zalamea, que presentamos hasta en las escalinatas de Bellas Artes. Todavía me pregunto a qué horas hacía las tareas para el Colegio Berchmans.

A estas alturas del partido, fuimos girando hacia la izquierda. Y tuvimos nuestra prueba de fuego en un paro que se organizó, hacia 1975, cuando mi padre era director de Bellas Artes. No recuerdo mucho los detalles, pero el paro, como dato curioso, no era para descafezar a mi progenitor, sino para apoyar su

gestión. Nos tomamos el edificio un par de meses y aprendimos a cantar canciones revolucionarias. Marchamos disfrazados, con pancartas diseñadas por los estudiantes de artes plásticas y gritamos consignas en la Plaza de San Nicolás. El paro no dio demasiados frutos, pues mi padre, finalmente, salió de la dirección y entró en su remplazo Henry Simmons Pardo. El maestro Octavio Marulanda salió de la dirección de la escuela y, en su remplazo, regresó Alejandro Buenaventura. Había vuelto de Chile cuando Allende fue pulverizado. Regresó con mucho entusiasmo y con él montamos varias obras, cómo no, de Bertolt Brecht. Entre ellas, “Un hombre es

un hombre” y la enigmática “La panadería” donde actuaba, entre otros, Gerardo Calero, uno de los pocos actores que continuaron en el oficio sagrado cuando pasó la tempestad, al igual que Carlos Julio Ramírez, Alberto Ocampo o Myriam Mora.

Ahora, mi cabeza viaja por los laberintos del edificio de Bellas Artes. Cuando voy a Cali y visito sus instalaciones, ya nada se parece a mis recuerdos. Antes, estaba la Sala Julio Valencia, con su pared de icopor blanca de huecos negros, para la acústica. Tenía capacidad para unos 200 espectadores, creo, aunque la memoria siempre es más gran-



De Izq. a Der.: Alberto Hernández, Pilar Posada, Jorge Torres, Julio Alberto Romero, Mr. Chang, Sandro Romero, Raúl Álvarez/ Galileo, Walter Alegría, Wilson Echeverry. Paro de Bellas Artes, 1975



Sandro Romero en el paro de Bellas Artes de 1975

de que la realidad. El telón de boca era de cuadros negros, blancos, amarillos. Se abría desde la lateral, con unas pesadas cuerdas. Al lado opuesto, estaba la cabina de luces, que se manejaba con cuchillas. No había cómo hacer fundidos a negro. Me encantaban las gelatinas de colores. Los ambientes con la iluminación eran bruscos y contundentes. La música se amplificaba con una grabadora de cinta abierta (“de carrete”, se decía por aquellos tiempos). El casete llegaría después, mucho después. En las clases se fumaba y, entre las laterales, nos besábamos con las compañeras de curso. Subiendo hasta el cuarto piso, estaba la Escuela de Teatro. Debajo de las escaleras del tercer piso, se encontraba el cuarto de vestuario. Arriba, en la primera oficina, atendía doña Aída Martínez, hermana de Amelia y de Lucy. Era la secretaria más efectiva del mundo. No sólo escribía cartas y atendía el teléfono, sino que copiaba en mimeógrafo los libretos de las obras. No. No había fotocopias. Pasando una puerta de madera, estaba el gran salón donde se ensayaba o se hacían las clases de expresión corporal. Al fondo, a la derecha, un salón de clases teóricas. A la izquierda, una oficina. Si uno abría una puerta lateral, miraba hacia el abismo de la Sala Beethoven, donde hubo, por mucho tiempo, una carpintería (la del maestro Rodríguez). Luego, la sala fue restaurada y allí presentamos los nuevos montajes con Alejandro Buenaventura. Ah. Me olvidaba del salón de los títeres, al centro, al lado de la oficina. Y al frente, al lado contrario, los baños. Todos los alumnos eran (éramos) muy pobres. Mi familia no tenía gran cosa, pero mis papás se empeñaron en que viviéramos en el Barrio Centenario y estudiáramos en colegios de

niños bien. Así, yo era rico en Bellas Artes y pobre en el Colegio Berchmans. Un digno representante de la clase media local.

Cuando terminé el bachillerato en 1976, yo ya llevaba siete años en Bellas Artes. Era parte del inventario de la Escuela de Teatro. Alejandro decidió graduarme por toda la experiencia acumulada (hasta ese momento, ya había montado más de diez obras por fuera del claustro). Escribía, actuaba, formaba parte del Titiriteba, hacía pantomima. Con todos mis pergaminos curriculares y extracurriculares, formé parte de la planta de profesores de 1978. Entre mis compañeros de labores se encontraba el músico Libardo Carvajal (de quien aprendí a tocar la guitarra y a empujar el codo), la profesora de historia del teatro Amelia Martínez (quien me enseñó en la práctica los encantos de las teorías), o Aldemar Vanegas (el de la voz violenta y las ideas inquebrantables). Ese año, fui profesor de los estudiantes que comenzaban labores en el mundo de la escena y, con ellos, monté “La paz” de Aristófanes. Trabajé durante un año como profesor pero, de nuevo, las circunstancias políticas (y otras no tan políticas que, por desgracia, no vienen al caso) me alejaron definitivamente de Bellas Artes.

Seguí dirigiendo por fuera, con mis compañeros de colegio y con un grupo de mujeres del colegio Sagrado Corazón de Jesús. Luego, en el colegio Liceo Benálcazar. Monté “La casa de Bernarda Alba” de García Lorca (en dos ocasiones), “Ligazón” y “La rosa de papel” de Valle Inclán, “Montecalvo” de Jairo Aníbal Niño, “El burgués gentilhomme” y “Sganarelle” de Molière, “La asamblea de las

mujeres” de Aristófanes y “La adoración de los reyes magos” de Enrique Buenaventura. De esas aventuras juveniles salieron actores y actrices que luego continuarían en el oficio de la actuación como Alejandra Borrero, María Helena Doering, Andrés Felipe Martínez o Margarita Rosa de Francisco. Pero me desvíó. Regresemos a Bellas Artes, porque de allí no he debido salir nunca.



Sandro Romero y Alejandra Borrero, en los camerinos de Casa Ensamble, 2008

No tuve un diploma de fin de estudios, sino en 1988, cuando el desaparecido e inolvidable Helios Fernández fue director de la Escuela de Teatro y decidió darme un diploma que legalizara mi paso por mi pasado. En el año 2011, como un gesto simbólico de fidelidad hacia la institución que se inventó



Obra Bernarda Alba 1977

mis pasiones, hice toda la documentación y obtuve la Licenciatura en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes, aunque ya había hecho un Master (D.E.A.) en la Universidad de Paris VIII. Pero yo quería mi diploma caleño, con todas las actualizaciones legales pertinentes. Nunca he dejado de sentirme un alumno de la institución, con todo lo anacrónico que pueda llegar a sonar esta innecesaria declaración de amor.

Pero regresemos al pasado, donde siempre estamos más cómodos. En 1980 comencé a trabajar con mis nuevos amigos cinéfilos (Luis Ospina, Carlos Mayolo, Carlos Palau) y me olvidé por un tiempo del teatro. Regresé a dictar algunas clases en la escuela, cuando Jorge Herrera fue su director. De igual forma, en el corto período en el que Doris Salcedo fue directora de Artes Plásticas, dicté allí algunos cursos de Historia del Cine. En 1985, siendo asistente de dirección de Carlos Mayolo en su largometraje “La mansión de Araucaima”, basado en el relato de Álvaro Mutis, tuve la fortuna de trabajar con dos de mis antiguos maestros: Vicky Hernández y Alejandro Buenaventura (con Vicky ya nos habíamos encontrado en la *opera prima* de Mayolo, “Carne de tu carne”). Siempre ha habido una camaradería especial entre los actores que pisaron la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Con Fanny Mikey, con Humberto Arango, con Bertha Cataño, con Yolanda García, con Lucy Martínez, siempre tuve una especial relación cada vez que me las encontraba. Todos éramos del cartel de Cali. Nos mirábamos con los ojos iluminados y sabíamos que Cali nos unía, más allá del tiempo, del espacio y las circunstancias. Estamos ata-

dos por una historia feliz, de pequeños héroes que sacrificamos todo por la aventura de la escena.

La historia es muy larga y llena de reve- ses, pero me voy a saltar las páginas amargas, para regresar a la dramaturgia. Y dejadme, oh, lector, seguir con la primera persona. En realidad, no volví a escribir teatro sino muchos años después. Primero, porque el *Boom* de la narrativa latinoamericana me devoró y quise ser escritor como mis amados Cortázar, Onetti, Vargas Llosa, Guimarães Rosa y el resto de los elegidos. Después, porque descubrí el cine y sus brazos me atraparon por casi una década. Hasta que, en 1987, entusiasmado por el descubrimiento de la actriz bogotana Rosario Jaramillo, escribí para ella “El infinito sin estrellas”. Abandoné Cali, me fui a vivir a la capital de Colombia y entré como profesor de montaje en la desaparecida Escuela Nacional de Arte Dramático. Allí, escribía y dirigía mis propias adaptaciones de los clásicos, acomodándolas a las necesidades numéricas e interpretativas de los estudiantes. El tiempo ha pasado como un puño certero y desde hace muchos años combino la escritura para el teatro con mis otros oficios. Nunca he dejado el teatro, porque mi vida ha sido el Arte, con mayúsculas, y tanto la escena, como la escritura, como el cine, como el rock, como la televisión o la radio pertenecen todos a un solo impulso.

Los años pasan y la vida se va. Atravesando los cincuenta años me doy cuenta de que llevo cuarenta coqueteando con el teatro y sus oficios. Y, valga la verdad, no han estado nada mal. El teatro es efímero. La palabra es-

crita no. Del teatro, a pesar de que “no es un género literario” como insistía Enrique Buenaventura, sólo puede conservarse la palabra escrita. Y los recuerdos. Los montajes desaparecen (ni filmarlos ni grabarlos nos puede dar una idea exacta de lo que representa su ceremonia en vivo). Sólo los textos, con su colección de diálogos y didascalias, ayudan en la posteridad a dar una tímida aproximación a esa catedral de signos y pasiones en los que se convierte la experiencia de la escena. Pocos quieren publicar obras de teatro porque, según dicen los conocedores del mercado del libro, “nadie lee obras de teatro”. De repente, los conocedores del mercado del libro tienen la razón. El teatro se hizo para los escenarios. Pero el teatro tiene un punto de partida en la palabra. O, a veces, un punto de llegada. Este texto, de alguna manera, pretende ser una prueba de esa extraña alquimia entre lo que se escribe y lo que se traduce en la boca negra del espacio vacío. Mi niñez y mi juventud las pasé en la Escuela de Teatro de Bellas Artes de Cali. No me arrepiento para nada. Al contrario. Allí aprendí a entender que, si la vida es un desastre, podemos tener una estupenda compensación, cuando se apagan las luces y la mentira de la escena nos hace creer que alguna vez pudimos ser mejores seres humanos.

(Bogotá, abril de 2012).



Sandro Romero en la obra *el Carro Eternidad* 1974

Repertorio teatral Facultad de Artes Escénicas 2011

A petición de nuestros lectores, hemos creado este espacio con el fin de visibilizar –promocionar– y dar a conocer los resultados académicos relacionados con las puestas en escena realizadas en los diferentes semestres de la Licenciatura en Arte Teatral, y los grados del plan de estudios del Bachillerato Artístico en Teatro.

Presentamos en este recorrido fotográfico, la producción escénica de la Facultad de Artes Escénicas, en el año 2011.



En esta foto: Julián Molano
Fotografía: Kristin Bartelsman

Tartufo

RESEÑA

Censurada, perseguida y prohibida durante la vida de Moliere, Tartufo o El Impostor, es una de las comedias emblemáticas del teatro clásico occidental y también una de las más representadas; se dice que siempre hay un teatro en algún lugar del mundo en que Tartufo está en cartelera. Sátira despiadada y mordaz en su pintura de la hipocresía y la impostura, Tartufo es asimismo una de las comedias más graciosas y divertidas del repertorio universal.

En esta puesta en escena de Tartufo con estudiantes de VI semestre de la licenciatura en Artes Escénicas, quisimos despojar la comedia de los ropajes franceses del siglo XVII y acercarla a nuestra propia cultura. La situamos entonces en un imaginario pueblo paisa del norte del Valle del Cauca, en una época no tan cercana al presente cotidiano, ni tan lejana que no nos pudiéramos reconocer en los personajes de las tablas.

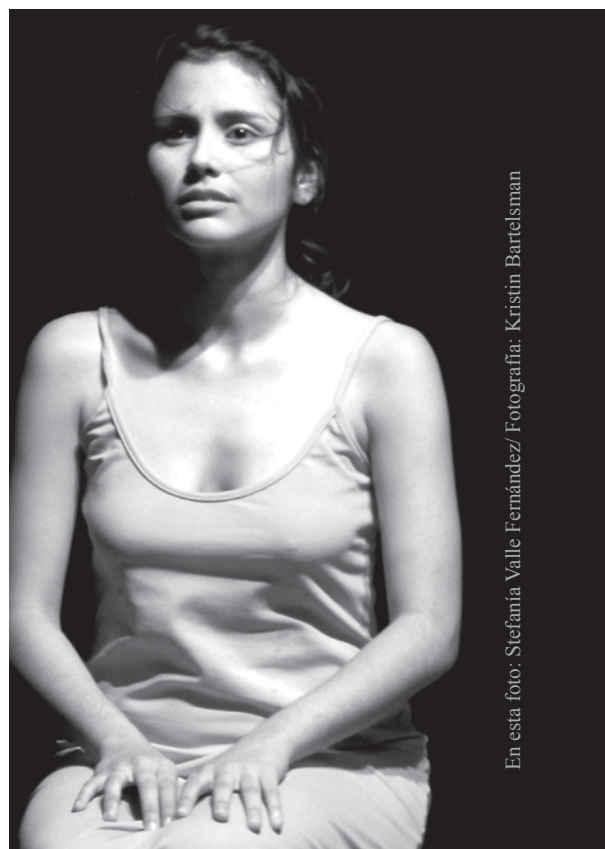
Año: 2011
Programa: Licenciatura en Arte Teatral
Semestre: 2011-1 (IV)
Obra: Tartufo
Autor: Moliere
Director: Romano Germán Barney

La zapatera prodigiosa

RESEÑA

“La Zapatera prodigiosa responde a un afán de claridad, de sencillez, de limpieza. Cuando la escribí, todos los autores jóvenes andaban dándole vueltas al teatro abstracto, escribiendo cosas extravagantes, haciendo hablar a las puertas y a las ventanas. En la zapatera prodigiosa se describe un espíritu de mujer, se hace al mismo tiempo y de manera tierna un apólogo del alma humana, quise expresar en mi zapatera la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura; no hay más personaje que ella y el pueblo que la circunda con un cinturón de espinas y carcajadas” Federico García Lorca.

Esta obra escrita por Federico García Lorca en el año 1930 nos da muestra de la libertad coartada de las mujeres de su época, resaltando la gran influencia de la sociedad en la vida de las demás personas, pretende mover los más profundos pensamientos de los que la ven, suscitar emociones y reflexiones sobre los mecanismos de control de la sociedad. La Zapatera Prodigiosa es representada por estudiantes de V Semestre de la Licenciatura en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes Cali, Colombia.



En esta foto: Stefania Valle Fernández/ Fotografía: Kristin Bartelsman

Año: 2011
Programa: Licenciatura en Arte Teatral
Semestre: 2011-2 (IV)
Obra: La Zapatera Prodigiosa
Autor: Federico García Lorca
Directores: Alberto Ocampo / Paula A. Ríos

El tratado de los afectos

RESEÑA

*“Esta obra es sobre un barco que se hunde.
Sobre naufragos sin islas para naufragar.
Sobre islas flotantes en un mar de emociones.
Sobre un mar que no es pacífico, sino homicida.”*
El director

Esta obra, de carácter surrealista, pretende indagar sobre lo más profundo de las emociones humanas, a partir de la suplantación. Dos primas se pelean el poder de un barco que está a punto de hundirse; quien manda no es el capitán y los tripulantes estarán dispuestos a llegar a límites inalcanzables de crueldad para ganar el amor de estas bellas mujeres. Nadie saldrá ileso.



En esta foto de izq. a der: Diana Álvarez, Daniel Castaño/
Fotografía: Lina Rodríguez

Año: 2011
Programa: Licenciatura en Arte Teatral
Semestre: 2011-1 (VI)
Obra: El Tratado de los Afectos
Autor: Benjamín Galemiri /
Víctor Hugo Enríquez
Director: Víctor Hugo Enríquez

El loco y la muerte

RESEÑA

Mientras Jesús está celebrando la última cena con sus apóstoles, un loco juega a las cartas con dos jugadores. Aparece la muerte y estos huyen. El loco se ingenia toda clase de estrategias para que no se lo lleve, sin saber que no es por él por quien viene la muerte, sino por Jesús.

El loco y la muerte hace parte de Misterio Bufo, sin duda la obra más famosa del actor y dramaturgo italiano Dario Fo.

Un “misterio” es la representación sacra de un pasaje de la Biblia o acontecimiento relacionado con la vida, pasión y muerte de Jesús. Mientras que un “misterio bufo” es la representación que hace crítica, reflexiona o satiriza a un misterio evangélico.



En esta foto: David Alejandro Monsalve/
Fotografía: Kristin Bartelsman

Año: 2011
Programa: Licenciatura en Arte Teatral
Semestre: 2011-2 (VI)
Obra: El Loco y La Muerte
Autor: Dario Fo
Director: Guillermo Piedrahita

El rinoceronte

RESEÑA

“Hay un mito de la historia que ya sería hora de “desmitificar”, ya que la palabra está de moda. Son siempre algunas conciencias aisladas las que representan contra todos la conciencia universal. Los mismos revolucionarios se vieron al principio aislados, hasta el punto de sentirse culpables, de no saber si estaban equivocados o no. No llego a comprender como encontraron en ellos mismos el coraje de proseguir ellos solos. Son héroes. Pero desde el momento en que la verdad por la cual dieron su vida se convierte en verdad oficial, ya no hay héroe, solo hay funcionarios dotados de prudencia y de cobardía adecuados al puesto que ocupan. Ese es el tema de Rinoceronte”.

Eugene Ionesco.

Pensar distinto a otros debería ser, aparentemente, algo lógico, natural. Sin embargo, cuando todo el mundo se encuentra regido por los parámetros de “una lógica masificada”(que goza de una pequeña ayuda de los medios de comunicación), pensar distinto al común resulta- incluso – peligroso, sin tener muy claro el peligroso para quién. No hay que ser distinto, hay que pensar lo que piensa la mayoría: reza el dicho: ¿Pa’ ónde va Vicente? ¡Pa’ onde va la gente!



En esta foto de izq. a der: Giovanna Valderrama, José Antonio Ramírez, Juan David Florez, Juan Pablo Ortiz/
Fotografía: Lina Rodríguez

Año: 2011
Programa: Licenciatura en Arte Teatral
Semestre: 2011-1 (VIII)
Obra: El Rinoceronte de Ionesco
(VERSIÓN Libre)
Autor: Eugene Ionesco
Directora: Aída Fernández

El deseo de toda ciudadana

RESEÑA

Verónica vive en un pequeño apartamento sometida a la interminable rutina que va del trabajo a la soledad de su frío hogar, deseando aquello de lo que carece a sus treinta años, que oscila entre los rigores del miedo que la aísla y el esquivo afecto que se ha vuelto su obsesiva ensoñación. Primero se escribió la novela *El deseo de toda ciudadana*, que ganó el premio Ediciones del Ornitorrinco en 1986 y luego se estrenó la versión para teatro en Santiago de Chile por el grupo de la Pasión Inextinguible en Enero de 1987 bajo la dirección de Ramón Griffiro.



En esta foto de izq. a der: Jeison Ramírez Escudero, Marilyn Monroy Rubio/ Fotografía: Angélica Castillo

Año: 2011
Programa: Licenciatura en Arte Teatral
Semestre: 2011-2 (VIII)
Obra: *El Deseo de Toda Ciudadana*
Autor: Marco Antonio de la Parra
Director: Fernando Vidal

Las ratas de Hamelin

RESEÑA

¿Han escuchado la historia del famoso Flautista que liberó a la ciudad de Hamelin de una terrible invasión de ratas, sólo con tocar una flauta mágica? Es hora de contar la historia, pero desde la versión de tan pequeños animalitos que entre máscaras, objetos gigantes y canciones, nos muestran cómo acosadas por el hambre decide invadir la ciudad de Hamelin en busca de alimento. El clan de ratas planea estrategias de invasión, entrena sus tropas para asegurar la victoria y saquea la ciudad. Finalmente su astucia les permite salir de la ciudad engañando a la reina. ¡Ah! y se revela la identidad secreta del enigmático flautista de Hamelin.



En esta foto de izq. a der: Maria Lucero Henao, Paola Andrea Duque/ Fotografía: Kristin Bartelsman

Año: 2011
Programa: Bachillerato Artístico en Teatro
Grado: 8°
Obra: *Las Ratas de Hamelin*
(*VERSIÓN Libre del Cuento*
“*El Flautista de Hamelin*”
de los Hnos Grimm)
Autora: Mavim Mercedes Sánchez
Directora: Mavim Mercedes Sánchez

Pedro y el lobo

RESEÑA

En un pueblo donde todos estaban aterrorizados por un lobo del bosque, vive con su abuelo un joven llamado Pedro. Un día, Pedro sale sin el permiso de su abuelo con un pájaro que lo acompaña y se encuentra con un pato. Este pato ve que hay un estanque y decide entrar a nadar, el pato entra y el pájaro le pregunta: “¿qué clase de ave eres tú que no puedes volar?”, a lo que el pato replica: “¿qué clase de ave eres tú que no puedes nadar?”. De pronto sale el lobo y se come al pato. El gato trata de encaramarse a un árbol. Pedro prepara un plan con una cuerda para atrapar al lobo hasta lograrlo. El lobo trata de liberarse sin éxito. En eso llegan los cazadores tratando de dispararle al lobo. Pedro los convence que no disparen. Llevan al lobo al pueblo y lo matan para sacarle el pato de las entrañas, pues el lobo se lo había tragado. En esas aparece el pato que había estado jugando con el lobo y se había quedado enredado en un árbol. El pato se pone a llorar porque el lobo era su mejor amigo; entonces el hada para resolver la situación con su varita mágica devuelve el tiempo hasta que se reencuentran con el pato y con esto todos celebran felices.



En esta foto de izq. a der: Omar Alejandro Ceballos, Yuli Natalia Cardona/ Fotografía: Kristin Bartelsman

Año: 2011
Programa: Bachillerato Artístico en Teatro
Grado: 10°
Obra: Pedro y El Lobo
(VERSIÓN teatral de la suit
compuesta por Serguei Prokofiev)
Autor: José Fener Castaño
Director: José Fener Castaño

Simbad, el marino

RESEÑA

Cuentan los que cuentos saben que algún tiempo vivió Sherezada, quien tardó tres años y tres hijos en contar los mil y un cuentos al sultán Arun Al Rashid para salvar su vida. Conocerán a Simbad, el personaje que vivió algunas de estas fantásticas aventuras entreteniéndolo al sultán quien fue conocido y temido por el destino cruel que aguardaba a sus esposas.

Luego de sufrir la infidelidad de una mujer a quien amó como el silencio ama la risa de un recién nacido, el sultán decretó jamás entregar su corazón a mujer alguna casándose cada noche con una mujer diferente que al amanecer debía ser ejecutada.



En esta foto de izq. a der: Stefania Ortiz Escobar, Anderson Ramirez/ Fotografía: Kristin Bartelsman

Año: 2011
Programa: Bachillerato Artístico en Teatro
Grado: 11°
Obra: Simbad, El Marino (VERSIÓN Libre
del Cuento del Mismo Nombre)
Autora: Vivian Lorena Campo
Directora: Vivian Lorena Campo

Convocatoria

Con el fin de obtener la participación de docentes, escritores y articulistas externos, la Revista Papel Escena de la Facultad de Artes Escénicas, abre la convocatoria para que colaboren con su producción acerca del tema central para la próxima edición que versará sobre La investigación en teatro.

Las siguientes son las fechas y requisitos que deben tenerse en cuenta para las colaboraciones:

Entrega para selección en el Consejo Editorial:

El artículo deberá entregarse para la respectiva selección hasta el 31 de Enero de 2013. La extensión del artículo será entre 4.000 y 10.000 palabras.

Al inicio del artículo deberá escribirse el resumen o abstract del mismo —aproximadamente 100 palabras—, con las Palabras clave y una breve presentación del autor o autora. El texto deberá estar escrito en fuente Arial, con una dimensión de 11 puntos, e interlineado de 1.5 espacios.

Las fotografías que cada autor anexe a su trabajo deberán tener el respectivo crédito: Nombre del fotógrafo, título de la obra y nombre de las personas que aparecen en la fotografía. Sin estos requisitos no podrá editarse el material que deberá estar en buen estado si se trata de fotografía análoga y tener una buena resolución en el caso de la fotografía digital (300 ppp). En todo caso y por razones de orden técnico, la selección y edición final del material anexado corresponderá al equipo de diseño de la Revista.

Selección final:

Una vez hecha la lectura de los artículos, se seleccionarán según criterios editoriales y se harán las recomendaciones pertinentes en caso de que haya que efectuar ajustes a los textos. El envío de cualquier material escrito o gráfico a Papel Escena no establece compromiso de publicación.

Dirección de envío:

La dirección electrónica para envío de sus artículos es: artesescenicas@bellasartes.edu.co o a: Facultad de Artes Escénicas, Av. 2ª Norte N° 7N-28, Cali, Colombia.

Muchas gracias por hacer crecer y mejorar la Revista Papel Escena.



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

80 AÑOS
1932 - 2012

LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS RINDE HOMENAJE AL MAESTRO ANTONIO MARÍA VALENCIA ZAMORANO, FUNDADOR DEL INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES, POR SU VISIÓN INTEGRAL Y PIONERA DE LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN COLOMBIA



“El hombre que se dedica sólo a la música será siempre un mal músico. El artista tiene que aprender a apreciar una pintura, una escultura, distinguir la poesía de la mala literatura; tener un pequeño acervo de conocimientos que le permitan formarse conciencia nítida del arte.”

Antonio María Valencia Zamorano (Cali, 1902 – 1952)



PREGRADO

Diseño Gráfico
Reg. Icfes.
220647410607600111100
Registro Calificado.
Res. No 3103 de junio 16 de 2006

Artes Plásticas
Reg. Icfes.
220647300006000111100
Registro Calificado.
Res. No 4015 de julio de 2006

Interpretación Musical
Reg. icfes.
220657005687600111100
Acreditación Voluntaria.
Res. No 10734 de diciembre de 2009

Licenciatura en Arte
Teatral
Reg. Icfes.
220647920007600111100
Registro Calificado
Res. #3288 del 25 de abril de 2011

EDUCACIÓN CONTINUADA

Música
Guitarra
Piano
Técnica Vocal
Flauta Dulce
Iniciación Musical
Percusión

Artes Visuales
Pintura Infantil
Dibujo Artístico
Diseño Gráfico Digital
Animación Digital
Fotografía
Iniciación del Arte

Artes escénicas
Artes Integradas / teatro + Danza + Música
Juego Escénico
Actuación
Danza Contemporanea

Titeres
Titeres para niños
Títeres; posibilidades pedagógicas

FORMACIÓN BÁSICA

Bachillerato Artístico en Teatro.
Educación Básica Primaria Musical.
Educación Básica Secundaria en Música.
Educación Media en Música.

DIPLOMADO

Investigación en video y la antropología como método de indagación para la producción audiovisual.

GRUPOS ARTÍSTICOS PROFESIONALES



Grupo profesional de Titeres Titirindeba
Banda Departamental del Valle del Cauca

Se terminó de imprimir en los talleres de Impresión Creativa S.A.S.

En la edición se usaron las fuentes Times New Roman, Helvetica, Impact, Futura Md BT, District Thin y Lucida Calligraphy.

Para la impresión se usó papel propalcote 115 gr. en las páginas interiores y de 240 gr. en la carátula.

El tiraje fue de 550 ejemplares.



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS