

Boletín

De puertas abiertas

Nº 6
MAY 2017



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

EDITORIAL:
HENRY DÍAZ VARGAS

OPINIÓN:
RUTAS PARALELAS:
FELIPE RESTREPO DAVID

VENTANA AL VACÍO:
JOSÉ ASSAD

LECTOR/ESPECTADOR:
BENHUR CARMONA

MOTIVOS DE CREACIÓN:
ENTREVISTA - HENRY AMARILES

ENSAYO:
JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS

BOTICA TEATRAL
20 AÑOS DE EL BÚHO TEATRO DE LA UNIVERSIDAD EIA
13º ANIVERSARIO DE ENRIQUE BUENAVENTURA.
MÁRIO YEPES
RESEÑAS - EVENTOS

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO
FUNESTA DIVERSIÓN - LEYDÁN RAMÍREZ

CONVOCATORIA AL PREMIO
INTERNACIONAL DE ENSAYO TEATRAL.

Contenido

OPINIÓN:

Editorial: Henry Díaz Vargas: *Y, ¿entonces qué?*

Rutas paralelas: Felipe Restrepo David: *Para recordar a Ciro Mendía: sombras de un apuntador.*

Ventana al vacío: José Assad: *Memoria, fragmentación y confrontación desde la perspectiva de la dramaturgia colombiana.*

Espectador/lector, Ben-Hur Carmona: *Teatro el trueque, dos propuestas escénicas.*

Invitado, Mario Yepes: *"Ocurre que los muertos crecen de pronto en el tiempo y en el espacio".*

ENTREVISTA

Motivos de creación: Henry Amariles: *"Somos el Circo del Sol chiquito, de Medellín", Carlos Álvarez.*

ENSAYO

José-Luis García Barrientos: *La triple vida del texto dramático.*

BOTICA TEATRAL:

X Seminario de Dramaturgia en el espejo, escribe tu propia realidad.

Mensaje del día mundial del teatro 2017. Por isabelle huppert.

Reseña de libro: *Cómo se comenta una obra teatral*, de José-Luis García Barrientos.

Reseña de evento: lectura dramática de *La frontera de cristal* por Rodrigo Rodríguez.

20 años del Grupo *El Búho Teatro* de la Universidad EIA

Gira teatral por el Suroeste antioqueño: Grupo *El Búho Teatro*, de la Universidad EIA.

Temporada de *Ríos de Sangre* por Balam Quitzé teatro.

Movimiento teatro por la dignidad, Manifiesto. México.

Dos monólogos de Pedro Monge R. New York.

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Funesta diversión, de Leoyán Ramírez.

Convocatoria al premio internacional de ensayo teatral.

BOLETIN Nº 6 – Mayo de 2017 -

De Puertas abiertas
Boletín trimestral
De la Corporación Academia de Teatro de Antioquia
Número 6 – Mayo de 2017.
Boletín digital.

DIRECTOR:

Henry Díaz Vargas

CONSEJO EDITORIAL:

Henry Díaz Vargas
Felipe Restrepo David
José Assad
Rodrigo Rodríguez
Fernando Vidal

COLUMNISTAS:

Rutas paralelas – Felipe Restrepo David
Todos los días teatro – Leoyán Ramírez Correa
Lector-espectador – BenHur Carmona
Motivos de creación - Entrevistas – Henry Amariles
Ventana al vacío - José Assad Cuéllar
Ensayo: José-Luis García Barrientos
Mario Yepes Londoño

PORTADA:

Fotografía de la actriz Diana Carolina Santa en la obra Divertimento Ligero
sobre violencia y horror de José Assad. El BÚHO TEATRO de la
Universidad EIA

DIAGRAMACION Y DISEÑO:

Paulo Díaz Pizza & Diseño y Empaque

EDICIÓN:

Henry Díaz Vargas

FOTOGRAFÍAS:

Archivo de la Academia de Teatro

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

www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín - Colombia



Editorial

Y, ¿ENTONCES?...

*"... el rostro que se mira en los gastados
Espejos de la noche no es el mismo.
El hoy fugaz es tenue y es eterno;
otro Cielo no esperes, ni otro Infierno".*
De El Instante

Jorge Luis Borges

I

El panorama en Colombia para la Cultura, las artes escénicas y las dramáticas en particular no ha sido ni es halagüeño. Es algo tan conmovedor como los desastres invernales que de ser tragedias, castigos divinos inmerecidos, pasan a ser, realmente, crónicas de muertes anunciadas con tiempos, geografías y nombres propios.

Pero el dolor es inherente a nuestra condición y así como llega se va por que un nuevo episodio lamentable, execrable e imperdonable para las personas sensatas aparece al otro día y luego otra al día siguiente y sucesivamente se nos va la vida algunos orando y a otros cantando así sea: *Cambalache*. El mejor poema popular del siglo pasado y el del presente es el tango *Cambalache*, escrito por el poeta dramaturgo Enrique Santos Discépolo y cantado por Julio Soza. Tango convertido en himno de todo ciudadano del mundo.

Todo el mundo habla de los momentos difíciles y los artistas también. Aunque nos señalen como harina de otro costal, somos parte activa y somos la sangre como la mugre y la carne de la misma uña, del mismo organismo.

II

Los políticos ya han perdido por completo la vergüenza y el respeto por las gentes y se bañan todos en bola en el jacuzzi del motel Estado, a la vista de todos. Y todos con todos. Las cifras de la corrupción son tan estrambóticas como las de la mafia y asesinos confesos que salen de la cárcel, les hacen telenovelas "ejemplarizantes" y convocan, encabezan y acompañan a sus patrones en las manifestaciones, dizque contra la corrupción. Otros de vocaciones diabólicas y tramposos de los cachos a la cola se quieren hacer hijos de otros departamentos, "*Cuán bajo hemos caído, mijo*", como diría Vulgarón, un personaje teatral en uno de sus diálogos, recogiendo los dichos populares. Activismo con intereses bastantes conocidos y con semblantes particulares que por nefastos nos son familiares.

Un Estado voraz, con presupuestos de venas rotas a mordiscos por lo corruptos. Una sociedad que ya no cree en nada ni en nadie, que no distingue entre la verdad y la mentira, entre la guerra y la paz, entre lo bueno, lo malo, lo regular y la pendejada, lo nada de nada... que aunque no lo parezca hoy sí son cosas muy diferente, distintas. Esta cubeta nacional es el ámbito propicio para el caldo de cultivo, para que aparezcan funestos redentores, salvadores de patrias bobas, que quieren hacer de la mentira canónica y el engaño permanente, la suerte para su poder.

A un Estado baboso, en vez de prevenir y ejecutar como el sentido común, la ley y el deber ordena, le encantan las calamidades de los pobres: Eso da presencia y suben las encuestas mientras las laderas de las montañas vienen cuesta abajo y los ríos se desbordan catastróficos. Por supuesto los dineros fluyen con perversidad pasmosa e igual desbordados se desvían.

Y ¿a qué viene esta avalancha de expresión mórbida y pestilente en un Boletín teatral? Sí, donde el lenguaje es significativo, depurado, armado, agradable... Pero es que la calamidad sobrepasa... Se ha convivido tanto con esta situación, con el lenguaje encrático que ya nos ha impregnado la piel, llegado a la conciencia y creemos tranquilamente que la vida es así, debe ser así, por lo tanto sigamos así... Y veremos qué hacemos... Sí, esperemos a ver qué pasa... Y sí pasa: la manipulación y la mentira.

Ante este desolador panorama de la vida nacional, ¿Será que el hombre de teatro tiene responsabilidades con o en su sociedad? O será que el teatro por arañar su financiación no se ha fijado que de todos los presupuestos, los ajustes presupuestales, las declaraciones de urgencia manifiesta... Ahí nunca aparece ningún rubro asignado a la cultura, ni al arte y en especial a las artes escénicas. La invisibilidad total.

A todo el universo de la Cultura y el Arte le negaron la mano en la guerra y ahora la niegan por la paz. Por el postconflicto.

El arte no salvó el imperialismo norteamericano, el social imperialismo soviético y ni el comunismo chino ni las hogueras del Oriente, menos va a salvar la caldera nuestra donde hierve un sancocho de muchas carnes de la abundante fauna nacional.

El Ministerio de Cultura es el queso para los ratones, ahí está, pero en la excusa perfecta. Además disfrazada de democracia...

El arte dramático, el teatral deben pensarse a sí mismos y definir en qué creen y hasta exponer porqué creen en lo que creen. Y hacer lo que debemos hacer. Sacar el liderazgo dormido en la tras escena. De lo contrario seguiremos haciendo marchas con científicos y profesores para que nos ofrezcan la mano salvadora de la manutención. Si el problema del arte dramático en Colombia es el de la manutención, pues, el último que salga apaga la luz.



III

Se es consciente de que cuando por elección o simplemente por no saber, uno se dedica al teatro, creo que uno va en pos de deleite, entrar al bosque, andar y desandar caminos, en pos de develar misterios, de encontrar revelaciones, encontrar la diferencia entre lo bello y lo útil, lo bueno, lo malo y lo inútil, lo divino y lo humano, la política y la verdad, lo correcto y lo incorrecto, lo primitivo y lo contemporáneo, lo que sí y lo que no, y así cuan larga es la vida de cada quien... Aunque también, y es lo más probable, uno se pierde más de lo que estaba cuando se decidió. Porque a la hora de la comprobación lo efímero es la totalidad. En el teatro la fugacidad del tiempo y del espacio se crece con el "ser" dramático. Como el asunto de los sueños. Bien que mal me gusta esta aseveración aunque parezca que es rendición y perdición de fe. Lo cierto es que fue, es y será conjunción del arte y la vida, la vida y el arte. Y en la evolución conjunta terminan siendo la misma cosa. Como la uña y la mugre, la mugre y la uña. Y como en el medioevo se entiende que somos seres pensantes, generadores de pensamiento y los materiales que se utilizan son para expresar las ideas, esos pensamientos. Sin embargo dejo en claro que una cosa es la vida y otra cosa el arte, en el presente caso: el teatro. Uno es el teatro y otra la vida... Y son cuerpo y sangre. Sangre y cuerpo.

El teatro es una fuerza telúrica y subterránea. Interna. Por donde pasa el teatro las heridas las deja en el alma y las alegrías también. Lo concreto sobre lo abstracto. El contenido sobre la forma. Eso emociona en la vibrante e inteligente ignorancia de la juventud, afirma la razón en la edad de la misma y hace entender el mundo en la temporada adulta. La entiende tanto que parece mentira tanta sencillez y ruindad de la condición humana. Tan sencillo como el nacimiento de una flor. Y entonces se opta por ignorar la inevitable verdad de que nunca hay victoria sobre nada con el arte. Los vencedores nunca ven los derrotados ni los derrotados se lo creen. Lo importante es nunca hacerse al lado de los vencedores. El teatro es la quijotada más bella de la humanidad.



Felipe Restrepo David

Rutas Paralelas

Para recordar a Ciro Mendía:
Sombras de un apuntador.



A Ciro Mendía le ocurrió lo que a muchos dramaturgos: creyendo que lo mejor de su obra eran sus poemas, se encontró con que el reconocimiento llegó por otro camino: su vena cómica; de modo que su celebridad fue una curiosa mezcla de asombro y resignación. Lo mismo había sucedido con Molière, que se vanagloriaba de su talante dramático al estilo de Corneille, a quien tanto admiraba. Si algún dramaturgo colombiano del siglo XX se podría denominar casi enteramente comediógrafo, es este: Ciro Mendía, en el sentido de que su obra se limita, con exclusividad, a la producción cómica, hasta en sus momentos más trágicos. Él, intentando crear una parodia de sí mismo, al modo de un heterónimo poético (imaginando otro pasado para su origen), concibió su nombre artístico para reemplazar el de su nacimiento, Carlos Edmundo Mejía Ángel, ese otro que nació en 1892 en el municipio de Caldas y que murió en La Ceja en 1979, en el encierro y la gloria marchita, ciego y sin un centavo. Esas dos facetas suyas, la del poeta y dramaturgo, junto a la del narrador, estuvieron siempre hermanadas: rara vez se puede separar la presencia del poeta en sus comedias así como la del dramaturgo en sus narraciones y poemas. Su obra no es tan abundante como la de Enrique Buenaventura, la de Antonio Álvarez Lleras o la de Luis Enrique Osorio, pero tampoco es tan breve como la de muchos dramaturgos de su época; en cierta manera, esa obra es el testimonio de su básico interés por un solo matiz del teatro: la dramaturgia. No obstante, tal escritura dramática no se reduce a una mera concepción literaria del hecho teatral; la recitación, por ejemplo. En su palabra hay una propuesta retórica, sin duda, pero atravesada por el cuerpo: vidas y retratos en acción, transformándose a cada momento por sus conmociones interiores y por las circunstancias exteriores, o sea, personajes en medio de condiciones psicológicas y sociales. Mendía no fue un hombre de teatro en toda la acepción del concepto, pero jamás estuvo alejado de él (tanto en Medellín como en sus largas temporadas en Bogotá); lo que pudo haber limitado sus alcances e influencias posteriores. Sin embargo, le permitió la perspectiva del que siempre observa a un lado de la escena, o detrás de ella. Dejó por escrito, en anotaciones inéditas, *Diario de memoria*, que su producción dramática podía dividirse en cuatro momentos, lo que resulta didáctico para una dimensión histórica, aunque la cotidianidad de Medellín y su época no estén de modo literal o decisivamente presentes. Es verdad que hay un tiempo y un espacio concretos cuando teatraliza algunas situaciones paradójicas de la espontánea vida campesina o de la solapada burguesía antioqueña, pero tal fondo histórico no cumple una función definitiva u orientadora cuando se trata de leer (bajo todo punto de vista) su obra. Por eso es más enriquecedor alejarse de cualquier interpretación sociológica o histórica. La primera etapa estaría integrada por una obra ya desaparecida, *El enemigo malo*, basada en el teatro español de costumbres que tuvo su gran apogeo a finales del siglo XIX. La tercera etapa comprendería sus historias “urbanas” sobre las familias burguesas de Medellín de las décadas del treinta y cuarenta: *La máscara de oro*, *La caja de papel*, *Pérdidas y ganancias*, *La dulce mentira*, *El traje azul* y *La negra tiene la palabra*. La segunda etapa es la que se refiere a las comedias regionalistas: su escenario es el campo y sus personajes los mismos que una vez retrataría en sus graciosísimos y satíricos relatos Tomás Carrasquilla, contemporáneo y amigo de Mendía; son tres obras, muy dispares en calidad aunque animadas por el mismo espíritu de gracia y encanto: *Arrayanes y mortijos*, *El papa de Trina* y *Pa’ que no friegue*, que se sustenta en una situación con una tremenda y divertidísima caracterización en el diálogo por su frescura y rapidez. Mendía intuía muy bien cuando se lo proponía, más allá de cualquier estructura efectiva y fácil, el momento en que debía dejar que sus personajes hablaran con libertad desde su propia singularidad: combinación de malicia e ingenuidad al mejor estilo picaresco de la insinuación; lo que bien pudo haber sido heredado, a su vez, de una compleja mezcla de cultura popular innata y adquirida, de sus lecturas de formación y madurez, y de su tránsito como artista e intelectual. Hay un fragmento ilustrativo: cuando el asistente de herrería, Pedro, corteja muy a su manera a la hija del patrón, Leonor. A ella la podemos ver, entre tímida y contenta, apoyada en la pared agarrándose la falda como quien sí quiere la cosa, mientras que el aventajado y ganoso muchacho le habla casi al oído. Solo que la cosa se complica cuando llega Nicolás, el papá de ella y el patrón de él. Entra y los pilla ya bastante avanzada la charla, digamos, en el cuerpo que se suelta y se entrega sin saber ya de casamientos o afanes o hilachas; y entre la furia y la indignación por la inminente deshonra de la niña de sus ojos, el padre asesta un martillazo en la testa de su asistente. Justo ahí termina. Sin duda que es una situación violenta y escenificada en toda su crudeza a través de un humor que parece, a primera vista, sencillo y fácil en el juego de un lenguaje que recrea los giros y los particulares matices de las entonaciones regionales; pero es justo ahí donde está el punto clave. A Ciro Mendía no le preocupaban mucho las intrigas, al modo de la comedia clásica de historias de familias y de enamorados (como el Menandro de *El misántropo* o el Molière de *El médico a palos*), ni los enredos y malentendidos entre amigos y enemigos de la comedia isabelina (como el Shakespeare de *Los dos caballeros de Verona*), como tampoco los líos entre las clases sociales, las sinceridad y las decadencias (como el Gogol de *El inspector* o el Benavente de *La malquerida*); lo que más parecía gustarle a este dramaturgo era la palabra misma, lo que ella podía sugerir u ocultar en sus tantas posibilidades de interpretación y

lectura (escénica), desde la intención moral y social hasta la estética y sexual. Es verdad que los dos jóvenes llegan más allá de la palabra, pues como toda insinuación pícaro, su prueba final es la acción misma: caer seducido en la sinuosa insistencia del otro, así como por el propio descontrol de un silencio que se agita, y se hace calor que sofoca casi hasta un ahogo deseado. Dicho de otra manera: Mendía se complacía en esa palabra que lo anuncia todo, precisamente porque antes de que los dos muchachos lleguen al cuerpo, esas expresiones (con las que el uno se acerca y la otra deja que se acerque) ya contenían el deseo acelerado de cuerpos completos. Y asimismo puede concebirse *El papá de Trina*, Mendía lleva a sus personajes mucho más lejos, enfrentándolos en un humor más crítico, y quizás satírico en cuanto cuestiona de frente algunas convenciones de las relaciones humanas, dirigiendo el drama a su propio límite: el derrumbamiento trágico, absurdo y, finalmente, silencioso; no obstante, desde su búsqueda e interés esencial por la palabra, la expresión. Ese mirar cara a cara a su propia sociedad fue uno de los valores que más destacó Fernando González Cajiao cuando dijo que la dramaturgia de Mendía era escrita con el atrevimiento de quien no siente miedo y con el arrojo de quien está dispuesto a ser honesto con su propio mirar de artista e intelectual. Atrevimiento que también consistió en explorar, muchas veces con éxito, ese retrato de un habla popular campesina, desnuda y compleja en su condición, pero en un curioso movimiento de escritura teatral: Mendía no imitaba ese hablar en su dramaturgia, no había en él intenciones miméticas. Él se aventuró mucho más allá: quiso, desde un registro literario y teatral, volver a crear esa oralidad, insuflándola con otros ritmos, silencios, contrastes y posibilidades para sus personajes. Pues bien, la producción dramática de Mendía no se detuvo en ese punto, en ese estilo y tema de los que conocía bien sus secretos, a pesar de que esas obras le trajeron reconocimiento nacional; cuentan algunas crónicas de la época que sus representaciones registraban, por semanas enteras, taquillas agotadas. Años después, en los cincuenta, ese éxito habría de desvanecerse, y justo en esa década él escribe las dos obras que son un perfecto epílogo de aquel que quizás cultivó un lugar en su palabra y en su escena, en sus personajes y silencios. Ninguna de las dos comedias llegó a representarse, al menos mientras vivió su dramaturgo. Se trata de *Entremés de unos amores* y *Prometea desencadenada*. En ambas baja el volumen, no hay aceleración ni ritmos frenéticos ni personajes desbocados. Más bien parece susurrarle al lector pequeños momentos, hechos de complicidad e ilusión, intimidad y la sutileza. En ellas, Mendía nos cuenta de sí mismo a través de sus pasiones y preferencias: la literatura y el teatro, y se despide con la serena convicción de quien tiene todavía un poco más por decir en la sencillez de una anécdota o de una existencia. No sería arriesgado afirmar que sus últimas creaciones son sus memorias más personales: su autobiografía dramática. *Prometea desencadenada* es un magistral ajuste de cuentas. La obra es una relectura de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, pero al revés: se trata de la busca de seis actores para los personajes, pues los que se habían contratado para la función de esa noche ni siquiera se tomaron la molestia de informar su desplante, digamos, por simple inconformismo o mal salario (si es que lo había). Y quien es el encargado de solucionar tamaño lío es nada más y nada menos que una cautivante figura: el apuntador, aquel otro integrante de libreto en mano; esa rara presencia que, por siglos, jugaba el más escondido y misterioso papel justo en el instante más decisivo, el espectáculo, cuando todo el conjunto que conforma el teatro se pone a prueba; era la confirmación absoluta de la palabra en el teatro, la memoria andante de los actores, la voz que no se veía y que legislaba desde su oscuridad, recordando a un actor ese pasaje olvidado. Allí, oculto en su habitáculo, o a un lado, o detrás de bambalinas, podía ejercer el control de la escena, como titiritero de la realidad y la ficción. Él, poder atrás del poder, fue desapareciendo poco a poco en el siglo XX ante la primacía del cuerpo escénico, de las nuevas técnicas de actuación y de las tecnologías de la escena, hasta convertirse en la verdadera ausencia. En todo caso, el Apuntador de Mendía alista sus ánimos ante la poco prometidora situación: “Vamos a representar esta obra (indica el libreto) con material humano, extraído directamente del público”. Y luego agrega, muy al tono del autor italiano que, “una obra que se ensaya y se estrena al mismo tiempo tiene que resultar muy buena porque está sacada de la vida real, no de la fantasía del autor. Este será el teatro del porvenir. Las grandes obras no se escriben, se viven, se oyen”. Desde su cuartico, el apuntador llama a sus nuevos actores que poco a poco se hacen presentes, venidos del mismísimo público. Los primeros son Nemoroso, viejo suicida, y Galatea, doncella de égloga. Luego, sube a las tablas el otro grupo: Flérida, deslumbrante; Albanio, su esposo; Tirreno, rico superficial. Y, como en Pirandello, los actores van ensayando y dejan entrever sus propias tragedias en lo patético de la situación, mientras trazan encantadores retratos cómicos: Flérida no ama más a su esposo (en realidad nunca lo amó), que a su vez ha querido matarla; ella, además, niega la aventura con Tirreno (que la complacía con su dinero), pues ahora ella goza con su nuevo e irresistible amante, Salicio (el sexto personaje), que aún no muestra la cara, o la máscara. El fracaso y el caos de las voces, los gritos y las desesperaciones, se avecinan con emoción hasta que se hace sentir la final resolución: “De ninguna manera. El que se marcha soy yo. Me voy a mi tragedia cotidiana y los dejó agonizando en la suya. Ya los desnudé, ya los exprimí. Adiós”, concluye, el apuntador. ¿Lo original de Pirandello en Mendía? Si para el italiano había una clara imagen de un teatro adquiriendo más vida que la vida misma: pura ficción invadiendo con todo derecho la existencia que conocemos como real, a través de unos personajes que se reconocen a sí mismos con la conciencia del que representa su propio destino y que pretende transformarlo desde el escenario de su cotidianidad; entonces en Mendía podría hablarse que sus actores, habitando nuestra realidad, son los que se visten con el ropaje de los personajes. El teatro ocurre dentro de la vida: en el público es donde están las máscaras. Para Mendía no hay que subirse al escenario para descubrir el teatro: lo llevamos dentro, representándonos todos los días. Y en esos espejos de las aparentes realidades y de las verdaderas ficciones (dialéctica del ser y parecer), los personajes o los actores no son sino las sombras de un secreto apuntador que les da vida, nombrándolos, para luego desaparecer él dejando el único rastro de palabra que también es cuerpo y vacío. Así, ese fue el lugar que Mendía se edificó para sí mismo como una herencia y una huella para su arte y su humanidad.



Ventana al vacío

Memoria, fragmentación y confrontación
desde la perspectiva de la dramaturgia
colombiana.

José Assad Cuéllar

Este artículo a propósito de los materiales que constituyeron el punto de partida y luego aspectos de análisis de la obra *Derrumbe en Semana de Pasión*, solo pretende develar los pálpitos e ideas que me llamaron a escribir esta obra que independientemente de su valor dramático surge de una necesidad de abordar desde la poética dramática, temas que me inquietan y me comprometen con la realidad que como ciudadano por suerte me toco habitar.

Más que un país diverso, Colombia es un país inverso. Su pluralidad étnica, geográfica y cultural, a lo largo de su historia no ha contribuido para consolidar una noción y una emoción de nación.

Por el contrario, la diversidad no desembocó, en una práctica dialógica desde la perspectiva de la transculturalidad, conducente a la anhelada constitución de un *corpus cosmogónico*, que permitiera identificar desde las diferencias, una idea o un sentimiento común, al menos aproximado, a un pensamiento y o sensación, sino de identidad, sí de comunidad cohesionada desde alguna perspectiva.

Esto explica en parte por qué razón Colombia es un país de constitución y de leyes, pero en donde estas no recogen un consenso, razón por la cual en la práctica el discurso del disenso irreconciliable, termina imponiéndose sobre el de la "institucionalidad", el cual se reduce a una constitución política de papel, pero lejos de cumplir con el rol de hoja de ruta de una nación; de tal manera que "la democracia más antigua de América" o el "el país de las leyes" son apenas definiciones emanadas de un discurso teórico, que se traduce en una perversa estrategia para reforzar la falsa idea de que nos aglutina una democracia -imperfecta ¡sí! pero, al fin y al cabo, una democracia.

Se puede aseverar entonces que la "constitucionalidad" y la "institucionalidad" carecen de legitimidad y es esta una de las razones por la cual no hemos encontrado al anhelado *pacto social* descrito por Rousseau, que nos permitiría sobre la premisa de la conciliación de intereses materiales y espirituales, apuntalar las bases de una convivencia sustentada en la conveniencia de los diferentes grupos sociales, económicos y étnicos.

De esta forma, como bien lo describe Safford, cuando valida las características de Colombia retomando el mito de Macondo, según sus palabras: "este es un territorio despoblado constituido por poblaciones dispersas y desligadas." O como lo expresa el genetista Emilio Yunis: "un país endógeno en donde prima la consanguinidad que entorpece el conveniente mestizaje, acarreado como consecuencia no solamente las desventajas genéticas producto de las prácticas endogámicas, sino también, el molde de una cultura ensimismada que genera también efectos sociales inconvenientes como la xenofobia y otras formas de violencia, motivadas por la idea de la "inconveniencia de lo foráneo".

Así, esta cultura del "aislamiento" se adopta como una forma exitosa de sobrevivencia, sin correr el riesgo que implica el contacto con lo externo, con lo ajeno, con lo desconocido.

Es decir, existe en Colombia, una tendencia a ejercer a lo largo y ancho del territorio prácticas xenofóbicas, fundamentadas en prejuicios regionales, raciales sociales y económicos.

Sin embargo este es un tema vedado que no hace parte del discurso mediático del cual se alimentan los políticos, los grupos económicos y por supuesto los medios de comunicación.

Se reconoce claramente en esta conducta un tabú. Nadie en Colombia habla del racismo como el sustrato del conflicto social que vivimos. Desde la visión de la derecha y de la izquierda se le atribuye a otras causas.

Esto explica quizá por qué es un país en donde la ocupación de los territorios esta mediada por la práctica abominable del desplazamiento forzado, entre otras formas de violencia, no siempre físicas, también como resultado de acciones de violencia psicológica y simbólica: "eso es una indiana" para referirse a una conducta censurable, entre muchas expresiones que descalifican y minimizan las etnias y los grupos sociales. Expresiones, en apariencia, inofensivas pero capaces de justificar un acto atroz contra un individuo o una población determinada, como una masacre o el desplazamiento forzado.

Pero esta es una constante practicada desde los primeros años de la conquista, continuada durante el lento y tortuoso periodo colonial y potenciada durante la república hasta nuestros días.

Esta política sistemática de exterminio que comenzó contra las poblaciones indígenas, ahora se democratizó al incluir en el siniestro escalafón de las víctimas a los negros, zambos y mestizos. En zonas de colonización en donde estos grupos de colonos no hace mucho eran los victimarios de los indígenas pero que ahora son víctimas en la cadena alimentaria del despojo territorial, que controlan ahora los políticos regionales altos magistrados de la corte constitucional y los “empresarios del campo”.

El desplazamiento de poblaciones originarias que ocupaban los territorios fértiles de los altiplanos los exiló hacia las regiones fronterizas de la Amazonia, Llanos Orientales, Guainía y Vichada.

No es casual que fuera en estos territorios donde se fundaron a mediados de los años 50 del siglo XX las guerrillas que evolucionaron hacia las que hoy protagonizan el conflicto.

El contexto de las mesas de diálogo que tuvieron lugar en la Habana y ahora en Quito que reproducen el esquema de la desconfianza, es un ejemplo del prejuicio hacia el otro por encontrarlo diferente.

Por eso en un país tan grande no cabemos cuando se trata de estar juntos. No puede haber dialogo en su acepción dialéctica sino se ejerce desde la perspectiva de la transculturalidad. Entretanto estaremos como en Ionesco a un sinfín diálogo de sordos.

Aunque no sabemos con objetividad cómo eran las relaciones entre los pueblos precolombinos que habitaron el territorio, en razón de las crónicas de los primeros pobladores europeos, se puede constatar que en aquellas tierras habitaban una gran cantidad de tribus; unas venidas del amazonas y otras de centro américa cuya confluencia se dió en el la zona andina de lo que hoy constituye el territorio Colombiano.

Tribus que si bien intercambiaban productos, también es cierto, que se mantenían en permanente rivalidad y guerras locales endémicas que supieron aprovechar muy bien los conquistadores para buscar alianzas estratégicas con pueblos que encontraron en los españoles los aliados perfectos para saldar viejas deudas de guerra. Muiscas unidos a los conquistadores españoles emprendieron cruzadas contra sus eternos enemigos los Panches y los Pijáos que habitaban las zonas bajas como el Valle del Río de la Magdalena. Solo para aponer un ejemplo.

Colombia territorio salpicado de subregiones correspondientes a diversos pisos térmicos, no solamente es un paraíso en lo que se refiere a la abundancia hídrica y a la biodiversidad; sino también, un terreno fértil para que pequeños grupos humanos se cohesionen en territorios autosuficientes, que si bien, aislados e incomunicados, brindan las condiciones mínimas para la subsistencia sin necesidad de depender del intercambio condicionado a largos desplazamientos.

Este privilegio geográfico en una paradoja desafortunada, también es causa de males sociales. Porque una geografía que brinda esta variedad por otra parte es muy accidentada, lo que dificulta el contacto con las poblaciones que están al otro lado del valle o de la montaña de las cordillera.

La subsistencia sustentada en el aislamiento dibujan esta terrible paradoja que trae como consecuencia que las prácticas de intercambio y propósitos de intercambio cultural no solo no sean innecesarias sino contraproducentes, pues colocan a los grupos en el riesgo potencial que toda relación entre grupos, familias, tribus acarrea. Sin embargo desde la perspectiva del mestizaje es una enorme falencia que alimenta el inconveniente de la endogamia, con consecuencias que se establecen desde los aspectos genéticos hasta las prácticas culturales.

Como consecuencia de esta visión, se imponen las practicas endógenas en todos los órdenes incluyendo la instauración genética de la consanguineidad, limitando así los procesos de mestizaje, y estimulando a veces practicas aberrantes que generalmente alimentan la violencia de género, evidentemente en donde las víctimas son las mujeres.

Desde la conquista se puede identificar una proporcionalidad entre los territorios apropiados y las mujeres tomadas por los conquistadores: las denominadas barraganas. Así los católicos romanos constituyeron en estas tierras harenes impensables para un musulmán.

Así se inició la fundación de nuestras ciudades que ahora se nos presentan como hazañas épicas.

La estructura aislacionista desfila en el orden de lo local a lo regional, de lo regional a lo nacional y de este a lo internacional.

Por eso hablamos de un país con tendencia muy marcada hacia el aislacionismo.

En cierta forma la capacidad de autosuficiencia funcional y de autoabastecimiento básico se proyectó a las relaciones comerciales y culturales en el orden del de las relaciones con otros países.

Si observamos por ejemplo, las estadísticas de inmigrantes extranjeros, comparada Colombia, incluso con sus vecinos más próximos, se identifica que siempre primó una política restrictiva y segregacionista con relación a la tendencia de norte américa y de otros países suramericanos, como Argentina y Brasil que sustentaron sus políticas de crecimiento económico en el estímulo de la emigración europea mediada por una clara intención “blanquita”.

En nuestro territorio también se esgrimieron estas intenciones de purificación racial pero se bastaron a sí mismos. Y al igual que los grupos poblacionales de las provincias, en las principales ciudades los blancos de origen español también se encerraron en grupos reproduciendo así este esquema de fragmentación cultural; Negando la entrada incluso a blancos de otras latitudes y de otras religiones.

Ese aislacionismo sirvió de paliativo a la economía en medio de las grandes crisis como la gran depresión de los treinta y la escasez durante la segunda guerra mundial.

Colombia sobrevivió a esta situación de impacto internacional de manera silenciosa, de tal forma que los efectos de estos cataclismos, solo dejaron su huella en los titulares trasnochados de la prensa que daban cuenta de estos hechos que ocupaban la atención mundial.

Fragmentación, geográfica, cultural, social y económica se impusieron al propósito de fomentar un espíritu de nación.

Esto condujo a una estructura de poder y de gobierno centralizado, pero cuyo centro no integró, en tanto no fue un punto de convergencia sino un círculo cerrado como un panóptico desde el cual no se pretendía integrar, articular e irradiar, sino controlar, dominar y explotar los recursos naturales y humanos circundantes, a la vez diseminados en infinidad de geografías y comunidades locales que jamás sintieron los beneficios de hacer parte de la nación colombiana.

De esta manera el modelo centralista controlado por los descendientes directos de los españoles que se autodenominaron como *criollos*, impusieron métodos muy complejos para garantizar su subsistencia a partir de una política de aislamiento a través del anhelando sueño del blanqueamiento racial.

Es decir, garantizar la integración del país preservando una específica meta racial en donde la cabeza de la nación sería una cabeza blanca no por las canas de la sabiduría sino por los genes caucásicos.

Así Colombia se convirtió en una aldea claramente contralada por familias que se aislaron en el centro del territorio desde una clara identificación, económica y racial para controlar al resto del país constituidos por grupos mestizos, algunos indígenas y los descendientes de los esclavos africanos.

La endogamia y la resistencia al mestizaje empoderó a un puñado de nuevos caciques que inspiraron, organizaron y ejecutaron las innumerables guerras civiles que tuvieron lugar desde el siglo XIX hasta nuestros días.

Este fenómeno de fragmentación construyó un sentido de nacionalidad desde la experiencia local, de tal forma que la ruptura entre lo urbano y lo rural sea hoy otra consecuencia de esa nefasta herencia geográfica-cultural.

De este fenómeno no solamente se han alimentado las aves carroñeras de la guerra, y del racismo, sino también las más sobresalientes metáforas engendradas en la mente de los artistas que siendo colombianos inconscientemente se han apartado de esta falsa consideración de “nacionalidad colombiana”, optando por el exilio forzado y/o voluntario.

No deja de ser paradójico que quienes dieron cuenta de las causas de nuestras desgracias a través sus poéticas tuvieron como destino alguna forma de exilio voluntario forzado: Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Fernando Botero, Oscar Collazos, Fernando Vallejo entre otros.

La dramaturgia colombiana en el presente también da cuenta de este destino cuya tragedia nos lleva según datos oficiales a contabilizar 300 mil muertes producto de la guerra desde la fecha en que se selló la última guerra a finales de los años 50 del siglo XX.

Cada ciclo de violencia se contabiliza y se inicia uno nuevo, como si se tratara de mantener al día un siniestro inventario de barbarie. “borrón y cuenta nueva” reza el adagio popular.

Aislamiento, fragmentación, xenofobia, violencia, blanqueamiento, constituyen causales certeras de la violencia en Colombia.

Un país que contradictoriamente se caracteriza en general por la felicidad que promulgan sus habitantes fiesteros, alegres y cordiales.

Una violencia contrapuesta a indicadores favorables de crecimiento económico y disminución de la pobreza, según las estadísticas del gobierno.

Sin embargo el tema de la paz como condición garante de un futuro más próspero no está atravesado por la discusión para encontrar transformaciones culturales que puedan garantizar la confiabilidad de un proceso que nos conduzca no a falsas demostraciones de perdón o a escasos gestos de reparación o a intentos de justicia, sino a una transformación cultural que genere los vasos comunicantes transculturales para replantear el aislacionismo endémico como una fórmula de protección primaria en aras de la supervivencia.

Este ansiado epílogo de conseguir habitar aun país más diverso que inverso permitiría a los poetas de toda pelambre incluyendo a los dramaturgos encontrar nuevos temas y nuevas formas.

Pero entre tanto asistimos desde la dramaturgia a una fuente de indagación de temáticas y puntos de vista en relación con las causas, expresiones y consecuencias del conflicto social.

La violencia nutre nuestra imaginación al igual que los médicos en Colombia son privilegiados en sus prácticas y logros científicos gracias a la atención y reparación de los miles de heridos que deja la guerra. Buenos dramaturgos, no estoy tan seguro, pero excelentes ortopedistas sí que lo son nuestros médicos.



Obra: Divertimento ligero sobre violencia y horror. Actriz: Diana Carolina Santa



Lector / Espectador

TEATRO EL TRUEQUE
DOS PROPUESTAS ESCÉNICAS

En Teatro el Trueque está “El Corazón Delator” (the tell-tale Heart) donde un narrador -José Félix Londoño- nos asegura que no está loco y, como prueba, con calma y método nos cuenta desde el principio algo así:

“¡Es cierto! Siempre he sido nervioso, muy nervioso, terriblemente nervioso. ¿Pero por qué afirman ustedes que estoy loco? La enfermedad había agudizado mis sentidos, en vez de destruirlos o embotarlos. Y mi oído era el más agudo de todos. Oía todo lo que puede oírse en la tierra y en el cielo. Muchas cosas oí en el infierno. ¿Cómo puedo estar loco, entonces? Escuchen... y observen con cuánta cordura, con cuánta tranquilidad les cuento mi historia.”

La verdad es que José Félix Londoño no está loco, todo lo contrario, su lucidez como actor en pleno ejercicio de sus facultades no pudiera estar más admirable con su “Corazón Delator” desde donde nos trae la más profunda y, a veces, ambigua manera de comportarse o proceder de su personaje -su paranoia adquiere intensidad... El “asesino” de Poe -parece decirnos José Félix- se crea en un tipo de anomalía grotesca - no me refiero a una extraña anomalía como decir los desafortunados que nacen con los párpados volteados y su piel se cubre de grandes y gruesas escamas.

En cierto sentido, en “El Corazón Delator” el narrador es peor que una bestia; Sólo un ser humano pudiera atemorizar de esta manera a su víctima antes de acabar con ella, por ejemplo, el narrador deliberada/mente aterroriza al viejo antes de matarlo. Y como se observa en la introducción a esta sección, esta historia muestra el intento del narrador de racionalizar su comportamiento irracional.

De preguntar a un actor de noble corazón como el de José Félix, ¿por qué hacer un personaje con semejante perversidad?

Me pareció muy difícil entrar en la perversidad de este personaje -imagino que pudiera explicarnos José Félix-. Al principio un actor desprevenido pudiese juzgar al personaje, pero el actor no estaría en condiciones de juzgar un personaje por las decisiones que toma. A veces nos corresponde hacer a modo de pro-puesta en escena personajes que nos gustaría ver y pensar, personajes que “No son una buena persona”. Pero mi “problema” es que también me gusta trabajar esos personajes porque significa que tengo que extender mi imaginación preguntándome por ejemplo: ¿Qué puede estar pasando por la mentalidad de este personaje? ¿Dónde está su corazón?” -Pues cada personaje tiene un corazón-. Pero este personaje es muy, muy difícil desde todo punto de vista. Créeme, cada función trae una exigencia nueva. La paranoia de un hombre. ¿Cómo procurar su intensidad? A través de cada pulsación mientras el narrador acecha a su víctima, como si fuera una bestia de presa; Pero, al mismo tiempo, elevado por la inteligencia humana a un nivel superior de esfuerzo humano.

Diferentes asesinatos de la vida real se han citado como la inspiración para el cuento de Poe. Entre ellos se encuentra el asesinato de 1830 -Joseph White de Salem, Massachusetts-. El fiscal especial del caso, Daniel Webster, publicó su argumento en el juicio como un panfleto. En el texto, escribe que la culpabilidad del asesino finalmente se revela y que “el misterio que el asesino posee pronto llega a poseerlo... hasta superarlo... sintiendo latir en su corazón, subiendo a la garganta, y exigiendo la divulgación. Él piensa que todo el mundo lo ve en su rostro, lo lee en sus ojos, y casi oye su funcionamiento en el silencio de sus pensamientos. Se ha convertido en su maestro”.

Para redondear volvamos con toda la admiración al buen trabajo del actor José Félix, procurando convencer a su numerosa audiencia en Teatro el Trueque -que no está loco así no más- “Yo no estoy loco” y continúa...

«Me es imposible decir cómo aquella idea me entró en la cabeza por primera vez; pero, una vez concebida, me acosó noche y día. Yo no perseguía ningún propósito. Ni tampoco estaba colérico. Quería mucho al viejo. Jamás me había hecho nada malo. Jamás me insultó. Su dinero no me interesaba. Me parece que fue su ojo. ¡Sí, eso fue! Tenía un ojo semejante al de un buitre... Un ojo celeste, y velado por una tela. Cada vez que lo clavaba en mí se me helaba la sangre. Y así, poco a poco, muy gradualmente, me fui decidiendo a matar al viejo y librarme de aquel ojo para siempre».

Hasta pronto y Gracias por la atención. Proyecto P. Sabemos -es la unión de dos propuestas teatrales sobre un mismo autor, en este caso Edgar Allan Poe. En una noche puedes disfrutar de dos obras de teatro: «El Cuervo» de Teatro Frastidada y «Corazón Delator» de Teatro El Trueque Aplausos & felicitaciones.

A modo de recomendación, *“El Ángel de la culpa”* cortesía de TEATRO EL TRUEQUE, con la dirección de José Félix Londoño.

Admirable para nos, espectador/lector, sentirse, algo así como sobreviviendo la energía y el impacto de actuaciones como la de Félix Londoño, moviéndose en un teatro que se resiste a la interpretación “racional”. En cambio, favoreciéndose “el detective Charley” (Félix Londoño) con beneplácito los impulsos irracionales que pudieran ser estimulados por el sufrimiento y el dolor del otro (el “sospechoso” en custodia del detective “Charley”).

Puesta en escena “saludable” para la buena circulación de nos espectador/lector, pues cada instante que va transcurriendo de teatralidad, siente el espectador que se expande - el sentido de “riesgo”, queriendo decir escenas donde existe la posibilidad amenazante de ocurrir una situación o suceso que produzca más placer sobre la perversidad que celebra el “detective Charley”.

Después de la función, al salir del teatro, se me ocurre detenerme un momento, al parecer “El Ángel de la culpa”, a la luz de su puesta en escena del Teatro el Trueque, queriendo o no ... está haciendo un homenaje –nada más nada menos – que a Artaud.

Todos sabemos, nadie lo ignora, que Artaud elaboró su teoría del teatro de la crueldad en el transcurso de más de quince años (1921 a 1938) y en forma de varios manifiestos, ensayos, reseñas y cartas.

Aunque Artaud pensaba que estos textos serían “caóticos, impenetrables y prohibitivos”, ofrecen de hecho una visión coherente de lo que *debería ser* el teatro de la crueldad.

Leamos por ejemplo, apartes de “El teatro de la crueldad” (primer manifiesto):

“Sin un elemento de crueldad en el fundamento de cada espectáculo”, escribe Artaud, “el teatro no es posible”.

En una carta de 1933, Artaud afirmó que “... Por una vez lo que quiero hacer [en el teatro de la crueldad] es más fácil de hacer que de decir”.

Pero estaba equivocado: resultó muy difícil, prácticamente imposible, incluso para Artaud producir obras “cruelles”.

En cartas de 1932, (cartas que parecen escritas por el mismo Artaud, a modo de sugerencias, para el Ángel de la Culpa, a la luz de la presente puesta en escena de Teatro El Trueque.

De golpe pre-siento que Artaud explica a Félix Londoño, lo siguiente, atención:

“... El esfuerzo es crueldad, la existencia a través del esfuerzo es una crueldad”, y que “... esta crueldad no es ni sadismo ni derramamiento de sangre, al menos no de manera exclusiva [...] Crueldad, “debe tomarse en un sentido amplio, y no en el sentido elemental físico que suele darse, [...] utilizar la palabra crueldad en el sentido cósmico de rigor, necesidad implacable, en el sentido gnóstico del vórtice de La vida que devora las sombras, la sensación de ese dolor fuera de cuya implacable necesidad la vida no podía continuar ...”.

“La crueldad significa rigor, intención implacable y decisión, determinación irreversible y absoluta”.

Mis aplausos para Teatro el Trueque, y para El “Ángel de la Culpa” de Marco Antonio de la Parra. Actores y equipo: José Félix Londoño, Giovanni Gómez, Estiven Mejía Navas, Johann Coronado, Diego Alejandro López.

¡Felicitaciones! BenHur Carmona



“OCURRE QUE LOS MUERTOS CRECEN DE PRONTO EN EL TIEMPO Y EN EL ESPACIO”



En la conmemoración del 13º aniversario del viaje de Enrique Buenaventura. Diciembre 31 de 2016.

Por Mario Yepes Londoño, desde Medellín. Para Jacqueline y Nicolás.

En un poema que Enrique escribió cuando supo de la muerte de Andrés Caicedo, dice que la noticia los sorprendió a él y a todos los del TEC cuando viajaban en un tren en gira por Polonia:

*Te dije adiós desde el tren
Y recuerdo que sentí envidia.
La fuga es una tentación
Es una estación donde bajarse.*

Y en otro punto del mismo poema, le dice a Caicedo:

*Te recordé entonces más alto
Y con el pelo más largo.
Ocurre que los muertos crecen de pronto
En el tiempo y en el espacio.*

En un tercer poema, lo cual revela el aprecio que Enrique sentía por Caicedo, recuerda:

*Qué mal anda este mundo,
Nos dijiste. Sigan solos.
Y te fuiste
Como después de un ensayo.*

*No faltes mañana.
No tenemos
Con quien reemplazarte.*

Hasta aquí los textos de Enrique. Me apropio de ellos para intentar mi personal evocación del querido maestro y gran amigo.

La partida de Enrique nunca podría entenderse como fuga, la que él registra pero jamás hubiera condenado en el caso de Caicedo ni en ninguna otra; por eso dice con comprensión afectuosa que es una tentación, una estación donde bajarse. Pero si hablamos del viaje vital de Enrique Buenaventura, lo que comprobamos en todos los momentos que le conocimos, es una tenaz voluntad de permanencia en la vida, una tozuda y rebelde construcción de la vida como Arte, precisamente en la medida en que sólo vivió para amar el trabajo

que nos hace vivir, y para amarnos a todos los que tuvimos su cálida presencia de trabajador del Arte, de todas las Artes. Él, que fue un viajero impenitente en el sentido de que nunca dejó de serlo por todo el mundo, pero tampoco se arrepintió de sus aventuras y de sus exploraciones sin cuento, y que siempre volvía a su estación del TEC con renovados ímpetus, nunca se fugó de ese trabajo, ni de sus convicciones, ni de sus afectos más profundos. Por eso, como él le dice a Caicedo en el recuerdo, este muerto crece en el tiempo y en el espacio. Y esa vocación de permanencia, que para él nunca fué la búsqueda de la fama o del éxito en la vulgar acepción de la palabra para quienes sólo alcanzan eso pero no tienen obra perdurable, esa vocación de permanencia, digo, la sabemos por la obra inmensa y porque tenemos a Enrique, como él mismo en su árbol de mango del patio del TEC, sembrado en nuestra memoria agradecida por el amor que nos dejó con esa obra. Quien se sabía transitorio y perecedero, el artista que nos pintó tantas postrimerías, el artista que imaginó tantas imágenes de La Muerte en sus versos y en su dramaturgia y en su pintura, vivía construyendo, paradójicamente en la fugacidad de la representación teatral, (que es una fugacidad como no hay otra y cuánto lo repetía Enrique), se apresuraba a dejar constancia en el papel, en el lienzo, en el grabado; convencido de que el Arte tiene un destinatario natural que es el público. Una permanencia que se inscribe entre las que la historia reconoce: desde que la historia se ha escrito, paralelamente la dramaturgia, la épica, la poesía, la partitura y la plástica se han ocupado de conservar esa transitoriedad de la danza, del teatro, del cuento oral, de la canción; lo que Shakespeare llamaba “la materia de la que están hechos los sueños”.

Esa obra que se conserva (y que Jacqueline Vidal y el TEC atesoran) es parte esencial del legado de Enrique: a nosotros los de hoy nos sostiene y aumenta sin cesar la admiración, el placer, la profunda enseñanza de una escritura de múltiples lenguajes que nos acerca a la férrea coherencia ética y política, a la solidez estética y teórica de Enrique Buenaventura. Cuánto le debemos. A los que vendrán, a los que no lo conocieron en su viaje por estos parajes que transitamos los que todavía nos creemos vivos sin tantos méritos, la obra del poeta multiforme les mostrará caminos placenteros pero llenos de confrontaciones, polémicas enseñanzas sin imposiciones, un llamado a mirar siempre críticamente nuestra historia. Y aquí empieza nuestra responsabilidad de contribuir a mantener el legado, a difundirlo como él lo hacía: en la cátedra, en la escena, en la charla coloquial.

Pero nuestra memoria personal siempre conservará el Enrique del humor gozoso, de la ironía punzante, del apunte certero; el maestro permanente y eficaz sin retórica ni alardes. Perdónenme Ustedes, amigos con los que no puedo estar hoy físicamente en Cali, que vuelva personal este recuerdo; que hable también del Enrique familiar para mi entorno, el que acariciaba a mis hijas pequeñas y jugaba con ellas, el que disfrutaba intensamente de la acogida y de la mesa y la bebida que le brindaba mi esposa Luisa, y con ella, conmigo y Jacqueline y a veces con inolvidables amigos del TEC y de Medellín, conversaba de todo lo imaginable, sin dejar de ser el afable pero riguroso crítico de todo. Este es el hombre con quien sigo conversando, de quien a cada paso me pregunto qué pensaría: de la coyuntura política, del estado de nuestro teatro a veces excelente, a veces tan descaecido; del cine y la literatura que tantas veces nos ocuparon en las charlas, de nuestras empresas comunes en la formación teatral.

Termino otra vez con el verso citado que Enrique dedicó a Caicedo:

Te fuiste

como después de un ensayo.

No faltes mañana.

No tenemos con quien reemplazarte.





Motivos de Creación

“Somos el Circo del Sol chiquito de Medellín”

Carlos Álvarez nació en Medellín, en 1963. Su hoja de vida dice que inició su carrera teatral en 1984 y que luego, se hace mimo profesional en 1991. Pero la verdad es que todo empezó en 1972, cuando de su escuela lo llevaron a ver un circo, y nunca más fue el mismo:

-Yo quedé rayado cuando a los 9 años fui a un circo y mi mamá se encartó conmigo porque me tenía que llevar a cuanto carpa había, hasta de carros de perros y toda esa cosa (*Ríe*). Así que a partir de ese día siempre quise tener un circo. Eso me pasó desde el mismo momento en que entré a la carpa y vi esa estructura, ese universo... Quedé atrapado. Cuando pude pagar, empecé a ir de cuenta propia...Después, era yo el que llevaba a mi mamá. En ese caminar fui tomando conciencia de no ir más a circos con animales. No me gusta ver a los animales subyugados. Animales tan poderosos, humillados por el ser humano.

A veces uno no sabe cómo llega a algo, al teatro, por ejemplo...Son esos caminos del inconsciente, cosas de la vida que te van colocando en ciertos caminos. Te van otorgando ciertas...profesiones. Pienso que llegué ahí buscándome, tratando de equilibrar muchas tristezas que tenía en la historia de mi vida familiar, tratando de encontrar el equilibrio entre la tristeza y la alegría. El teatro, las máscaras, el maquillaje, los zancos, los payasos, los títeres. Toda esa cosa me devuelve un poco la alegría perdida por una serie de circunstancias en mi infancia y en la situación familiar en la que he vivido.

Conocí el teatro en 1984, en mis tiempos de estudiante de derecho, en la Universidad de Antioquia. En Manrique, en un grupo llamado El Martillo. No era de pantomima. Tres años estuve ahí, hasta 1987. Me fui del grupo porque mis compañeros eran unos inhumanos.

Mi primera vez...

Nunca había visto títeres en vivo. Por tv, Plaza Sésamo, en blanco y negro, pero en vivo, no. Ese 87 vi una programación en el Museo de Antioquia, y fui a ver a *Títeres el caimansito, currambero*. Tenía unos 24 años y... ¡me atrapó! ¡Qué maravilla esos títeres! Yo salí de esa función ¡obsesionado!

Al otro día me fui para donde mis amigos del Martillo y les propuse: ¡Hagamos títeres!
La respuesta fue: ¡NO, no sabemos y no podemos hacer títeres! Eso no es lo de nosotros.

Mi réplica fue decirles: Ustedes son unos inhumanos.

Teníamos una obra ahí, toda panfletaria (*Ríe*) Y ellos no querían renunciar a eso (*sonríe, pícaro*) Además, se llamaba Teatro El Martillo, por el martillo y la hoz.

Y me fui a buscar con quién hacer títeres. Y encontré a unos muchachos de Belén Rincón, entre los que estaba Gustavo Restrepo, que estudiaba en el Inem del Poblado. Allá había una profesora que le enseñaba a hacer títeres y le pedí que me enseñara.

Los primeros títeres fueron unos grandetotos, muy pesados, anti técnicos. Nos fuimos metiendo y fundamos, en 1987, el grupo de Títeres La Polilla.

Los primeros maestros

En los 80 no había muchos mimos en Medellín...Estaban Elkin Mimo, Oscar Ramírez, Argemiro y Jaime Rodríguez, que se hizo muchos años en el parque de Bolívar. Era el mimo del parque de Bolívar. Inclusive, Carlos Mario Aguirre, el del Águila Descalza, hacía cosas de mimo. Tenía una obra, *Mi mamá me mima*. También en *El sueño del Pibe*, metía cositas de Mimo. Carlos Mario siempre ha sido un histriónico y ha manejado elementos de pantomima en sus obras.

Esa camada vio a Marcel Marceau, en 1969, cuando vino por primera vez a Medellín, al Teatro Pablo Tobón Uribe. Eran unos pelados. Eso los dejó antojados. A donde iba dejaba seguidores, gente que empezaba a imitarlo. Y como el mimo es imitar, entonces así empieza uno en la pantomima. Y...gracias a él el mundo se llenó de mimos.

A partir de esa función estos pelados empezaron a inquietarse por la pantomima. Varios hacían teatro en las universidades: Elkin Mimo, en la Autónoma. Carlos Mario Aguirre en la de Antioquia y en la Escuela Popular de Arte. Esa naciente fiebre los empujó para que ellos hicieran que la Universidad de Antioquia trajera a un alumno aventajado de Marcel Marceau, Yulian Gabriel, para dictar unos talleres. Y por ahí se fue creando el ambiente del mimo en Medellín.

A Jaime Rodríguez le llegaron las enseñanzas de Marceau por otro mimo. Se trata de un peruano de apellido Suárez que le aprendió de todo a Marceau cuando estuvo en Perú. Este mimo estaba de viaje por Suramérica, y paró en Medellín. Jaime lo vio en el parque de Bolívar y se le pegó. Luego este mimo siguió para México y Jaime Mimo se quedó en el parque de Bolívar, que fue su sede por muchos años.

Por mi parte, uno de mis primeros maestros fue Elkin Mimo. Lo conocí por ahí en el 85. Él ya era un pelado que estudiaba en la Universidad de Antioquia. Los mimos llegaban a la Plaza Barrientos. Y ahí lo vi, actuando. Era muy especial porque era el único mimo que estaba de blanco y empezaba declamando un poema. Hacía llegar la gente y después de que la gente ya estaba, arrancaba con su show. Y al final se despedía con un poema. A mí me encantó ese estilo. Yo siempre he querido copiar a Elkin esa forma de trabajar.

Apenas estaba iniciándome en el teatro. Y empecé a ser su alumno, a encontrármelo, a preguntarle cosas. Y él a enseñarme, porque él siempre ha sido un maestro muy querido, que ha desarrollado la pantomima, siempre, a donde va. Y les enseña a los jóvenes, sin cobrarles.

Jaime Rodríguez fue el primer mimo que vi, años después. Es un mimo de Bello. Lo vi haciendo esas paredes, halando cuerdas invisibles, esas cosas...Y a mí eso me encantó.

Empecé a imitarlo. Elkin Mimo decía que el que trabajara en la calle y atrapara al público era capaz de presentarse en cualquier escenario del mundo. Y no al revés: porque la calle es muy dura. Se siente una sensación de impotencia cuando no se logra que la gente te vea. O cuando no se mantiene la atención.

Una vez, por ejemplo, estaba presentándome y se me metió un borracho. ¡Yo no sabía qué hacer con esa persona! Es la experiencia, la que dan los años, la que le enseña a uno cómo improvisar. Ahí fue cuando aprendí que improvisar no es saber qué hacer en el momento, sino que es recoger las experiencias, tener toda esa información adentro y en algún momento, sacarla. Ir al disco duro y decir: ¡Aquí sirve esto, aquello! La intuición sirve, por cuanto hay que sentir mucho. Ser muy sensibles. Y captar...Por ejemplo, energías, movimientos, cosas. Ir un poquito más allá.



Por eso para los procesos creativos de los actores y de muchas artes el artista tiene que asistir a museos, ver obras, ir a conferencias sobre diferentes temas, escuchar las noticias, observar la realidad, conversar con la gente, leer la prensa, sentarse a ver televisión. Todo eso lo va llenando de experiencias y en el momento en el que tenga que sacar algo, recurre a esos recuerdos...

Los imprevistos se manejan con la predisposición. Entre más espiritualmente esté preparado el actor, mejor voy a afrontar este tipo de situaciones. O sea, el actor como tal no se diferencia mucho del actor mimo. El actor de teatro se aprende los trucos de mimo y empieza a hacer mimo y el que se aprende los trucos de mimo tiene que aprender lo de teatro. En esa preparación tiene que haber un acondicionamiento físico, donde el cuerpo tiene que estar muy preparado...en lo que se llama resistencia, elasticidad, plasticidad, trabajo corporal. Debe haber una preparación técnica como tal. Si me aprendo lo de mimo, lo de teatro...Entonces, hacer esa preparación.

Luego, sigue prepararse intelectualmente, leer. Y también tiene que haber una preparación espiritual. No desde las religiones, sino con esa preparación humanitaria, de humanidad. Tiene que ver con la ecología, con el buen trato, con la humanidad, con los valores espirituales y humanos que colaboren como con el mejor desarrollo de la vida. Por eso si monto una pantomima no le hago apología a la guerra, a la violencia, al machismo, al racismo...Al contrario: le hago propaganda a la vida, al amor, a la solidaridad...

¿Cómo se prepara un mimo?

Hay dos caminos posibles:

Uno, el mimo es una persona cualquiera, que se enamora de este arte, esa ilusión te atrapa, querés imitarlo y te vas aprendiendo los truquitos. Apenas te aprendés los trucos tenés un problema el verriondo: Bueno, ¿qué hago con eso? La respuesta está en el teatro. Vos te sabés cinco trucos: Hacer paredes, jalar cuerdas, caminar como mimo en el aire...En un metro cuadrado el mimo puede representar todo un universo. Pero esa herramienta las da el teatro. Tienes que saber actuar, saber armar un personaje, tener buena presencia escénica, conocer las normas del escenario, manejar el espacio, saber relacionarse con el público, definir la mirada, la dramaturgia, la historia: Cómo empieza, cómo termina...

El otro camino es el de la persona que ya es un actor de teatro, que ha estudiado en alguna escuela y luego se aprende las técnicas del mimo y empieza a ser mimo también. Pero, ¡tienen que pasar por el teatro, definitivamente!

Ahora, al momento de la presentación, si es callejera, lo primero, es atraer al público. Y aunque el mimo llama la atención, hay unas técnicas para llamar a la gente, para capturar el interés de la gente, de manera que se queden a ver la obra; técnicas para pasar el sombrero y recoger plata. Se le pone un chistecito a la pasada de la gorra, por ejemplo: o una cantaletrica especial y la gente suelta el billete o la moneda. Eso tiene sus trucos.

Es como el mimo que imita a las personas en la calle, el que le hace la sombra al transeúnte. Estos muchachos lo hacen muy bien. Todos los días. Yo, por ejemplo, que no tengo la cancha que da la experiencia, no lo hago tan bien. Tendría que ponerme a practicar, a pesar de que sé la técnica, sé cómo se hace. Pero no basta con eso.

Eso sí: no se debe caer en el chiste fácil. Si al público le gusta algo, hay que tocarlo un poquito. Pero hay que tener muy claro qué es lo que uno quiere, como actor, como artista, porque si uno se pone a complacer al público muchas veces lo que va a hacer es caer muy bajo...porque uno a veces se encuentra con unos públicos que no tienen un deseo espiritual de progresar. Hay públicos que lo que quieren es lo fácil, lo sencillo, lo que no signifique ningún esfuerzo ni para sentir ni para pensar.

De todas maneras, pienso que, como me enseñó Oscar Ramírez, que es mi otro maestro, en el escenario uno está dando, pero también está recibiendo. Es un intercambio permanente. Si hay un público que no te está dando nada o que no te quiere dejar avanzar a ese lado espiritual entonces uno lo que hace es tratar de venderle la idea al público, de compartirla con ellos. Pero si ellos no quieren... entonces no se puede. Porque lo otro sería complacerlos y venderse uno porque le están pagando, para que no te vayan a tirar un tomate. Eso es venderle el alma al diablo. Eso es entregarse, pordebajarse. Y tampoco.

Hacia una dramaturgia circense

El mimo tiene una dramaturgia, que no es un parlamento. Nosotros tenemos unos monólogos interiores, como los tenemos todos. Vamos en el bus: Ah, enseguida debo ir al banco. Voy a ir a consignar. ¡Ve, debo ir a hablar con mi tío!, que no sé qué. Nosotros también tenemos unos libretos, inclusive que se escriben. Lo que pasa es que somos muy perezosos y muchas de las historias que contamos los mimos o los payasos, se han entregado de generación en generación, de boca en boca. Son tradiciones. O alguien ve a un mimo en el parque de Bolívar y me dice: Ve, Caliche, el man hacía esto y aquello...Entonces, uno va copiando ese libreto. Así se transmiten los libretos. Y también se escriben.

Uno tiene un monólogo interior cuando se está presentando: ah, me muevo aquí de lado, doy dos pasos a la derecha. Tenemos como un guion. Aquí doy tres vueltas en el aire, doy dos pasos a la izquierda. Muevo la mano. Me tiro al suelo...Saco un pañuelo. Suena la música.

La dramaturgia circense es algo que se está explorando actualmente y que existe desde hace rato. Es, a través del circo, contar una historia. O crear unas sensaciones en el público. Más allá de mostrar las virtudes de un artista que cultiva a partir de un entrenamiento. Eso tiene su propio mensaje implícito. Si nos preguntarnos, por ejemplo, ¿a qué vamos al circo? Caemos en cuenta que vamos a recordarnos que somos parte de la raza humana, que es una raza muy fuerte y poderosa. Y, a través de ese mensaje que le damos a la gente le decimos: Váyanse tranquilos, que ustedes pueden solucionar sus problemas, mientras que haga lo que hace el alambrista sobre la cuerda.

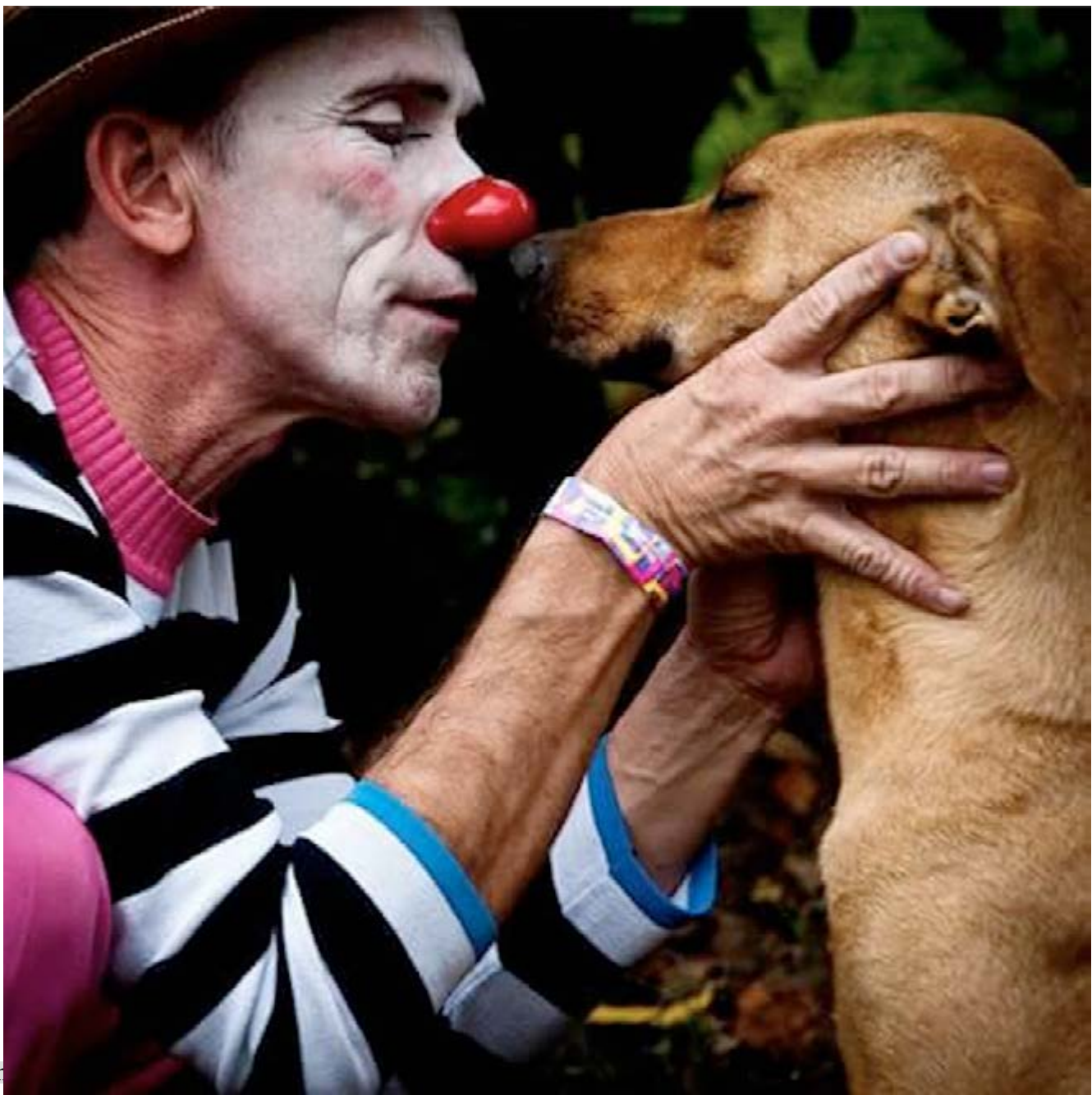
La Polilla

Estuve 20 años en La Polilla. Conseguimos una sede, viajamos, crecimos en infraestructura, hasta que en el 2007 me fui y ahí nació la Fundación Circo Medellín.

Eso fue antes de que les propusiera, de manera similar a mis ex compañeros de El Martillo: Muchachos, hagamos un circo para la ciudad.

Me escucharon y me dijeron que muy bonito el sueño, pero hasta ahí.

-No, ¿más trabajo? ¿Le parece poquito el que tenemos? Vea: hay que mantener programación en la sala, con invitados y obras en repertorio, trabajar por fuera para conseguir recursos...No Caliche, no, no.



Ya había hecho una maqueta del hipotético circo, en cartoncito. Y me soñaba ahí...Casualmente es igualita a la que tenemos ahora en Circo Medellín: Una carpa azul, con escenario...

Sentía que solo no era capaz y guardé la idea. Hasta el 2007, que conocí a unos muchachos del barrio 13 de noviembre¹, en la comuna 8, que ya eran “carritos” y que en cualquier momento podían llegar a ser parte de la banda de su barrio.

Ya después, no con el grupo sino yo solo, empecé a soñar no en montar un circo, sino en ser empresario de circo. Siempre tenía ese sueño, ese sueño. Yo pensaba que Medellín debía tener un circo estable, para promover la cultura del circo, para que por fin se le hiciera justicia, se le reconociera, que fuera un punto de referencia para la cultura, un lugar que tuviera una biblioteca especializada, con películas sobre el circo, con gente que se hiciera a un Club de Amigos del Circo, donde se hablara de circo, para que se reconociera al circo como patrimonio cultural de la humanidad. Ya había visto que había ciudades, desarrolladas, que tenían un circo estable. Estas siempre tienen uno. Yo amo a Medellín y siempre he querido que Medellín sea una ciudad desarrollada, no solo en el equipamiento, sino, en la inclusión, en la justicia social.

Salir de La Polilla significó dejar atrás una infraestructura conseguida con esfuerzo, un público, equipos de sonido, una sede, para empezar de cero, con un grupo de pelados sin experiencia, que apenas oficiaban de aprendices, sin sede, carpa, estatutos ni mecenas a la vista.

El Circo Medellín

Ante las escasas oportunidades en el barrio 13 de noviembre, un cura español, joven, adiestraba a un grupo de muchachos en teatro y circo, les enseñaba malabares. A él le encantaba el teatro. Vio a los pelados gaminiando, con riesgo de que los cogieran los grupos armados y les vendió la idea de que aprendieran todo para que montaran un circo, consiguieran platica, le ayudaran a la familia y estudiaran.

Él y un amigo italiano que es sociólogo me llamaron para que les dictara un taller de seis meses. Ese taller lo pagó una ONG italiana que atiende desplazados por la violencia y que tenían una platica de la Unicef. Durante ese tiempo, además, a los muchachos les dieron maquillaje y vestuarios...

Para estos chicos, que venían de un barrio sin oportunidades, hablarles de un circo, era ya una oportunidad.

Igual, en mi caso fue salirme de La Polilla, sin nada. Es como ahora, que de querer ser el dueño de un circo me convertí en el director de una fundación. Realmente solo soy el líder, pero si me salgo del circo no me puedo llevar nada. Existe una cláusula que dice que si el circo o la fundación se disuelve toda su infraestructura pasa a una fundación similar, también sin ánimo de lucro. Igual, me siento feliz, porque he jugado al circo.

Un año después de dictar ese taller, al cura lo trasladan para Europa otra vez. Y ese hombre vino llorando, literalmente, con los ojos encharcados...

-Hombre, Carlos. Mirá. Llevo tantos años trabajando por estos muchachos y me trasladaron. No hay quién se quede con esos muchachos. Quédese usted con ellos.

Apenas lo vi tan triste, yo que ya les tenía afecto a esos muchachos, le dije:

-Padre, váyase tranquilo: Yo me quedo con el grupo.

Eso fue como en agosto y en enero...

-Don Carlos, que si va a ir a matricularme al colegio.

Yo fui y los matriculé.

-Don Carlos, ¿nos va dar para los tenis, la sudadera...? *(Risas)*.

¿Cómo? Y empiezo a meterme la mano al bolsillo. Y me dije: ¡No, esto está muy bravo! Busqué a Diana, que es administradora del Cesde y con otros amigos fundamos la Fundación Circo Medellín.

Luego hicimos un convenio con el Cesde, para que los muchachos pudieran estudiar, que no teníamos plata. Ellos pagaban con funciones.

1 El barrio 13 de noviembre queda junto al Pan de Azúcar, en la Sierra. Es un barrio que se pobló con desplazados, con ranchitos. Y los muchachos en particular... (Baja el tono de voz) tienen unas historias... Un poco difíciles... familiares... de violencia intrafamiliar, de abandono, de droga, cosas así. El circo les salvó la vida. Es también mi lema: El arte me salvó la vida. Ellos tienen un lema muy lindo, que alguna vez hicieron con el cura, en una reflexión: Entre los que decidieron hacer sufrir a los otros, nosotros decidimos hacer reír. Eso, por amiguitos de ellos que se metieron a bandas. En ese barrio siempre ha existido un grupo armado: Si no son los milicianos, son los paracos, la delincuencia común.

Uno de ellos, feliz, me abrazó y me dijo: Ay, Caliche. Yo nunca pensé que yo iba a estudiar en la universidad. Yo más bien me quedé callado, ¿cierto? (Sonríe, alegre). Para ellos esa era la universidad.

De ahí que cuando les propuse crear un circo, les pareció una maravilla. Si le propongo eso mismo a otros me dicen que es un reto, que tienen que dejar otras cosas para dedicarse a esa idea. Hubiera sido más difícil.

En eso también tuvo mucho que ver el amigo italiano que me llevó allá, es un señor de 71 años, que es como mi padre, mi asesor. Él me dijo:

-Carlos, tienes que juntar los dos sueños: el de los muchachos y el tuyo y armar el circo.

Él siempre nos ha motivado.

Una vez me dijo: Carlos, hay que sacar a los muchachos del barrio, porque están peligrando.

Alquilamos una casa en Belén. Los muchachos, que en ese momento eran 15

-ya que no pudimos salir con todos porque algunos eran menores de edad- y nos fuimos a vivir a una casa a Belén. Ahí pusimos las oficinas del Circo Medellín.

Después hicimos un préstamo de \$50.000.000 en la Cooperativa Confiar, que nos ha colaborado mucho, rebajándonos los intereses; compramos una carpa de circo que tuvimos dos años guardada. Mientras, teníamos que pagar la deuda y con la carpa desarmada en un garaje. Estuvimos cinco años pagando el crédito. Nos atrasamos muchas veces, pero ya terminamos de pagar hace dos años. Ah no, es que los artistas somos unos negociantes... hasta malos.

La carpa estaba guardada, pero nosotros entrenábamos. Yo les iba enseñando mimo, pantomima, teatro. Además, unos amigos míos, de circo, venían y les dictaban talleres de circo, gratis.

Estábamos en una casa y ensayábamos en un parque. Antes vivíamos cerca al Parque Biblioteca de Belén. Y allá nos prestaban las mangas. Nuestro sueño era instalar el circo algún día...

Hasta que le presentamos un proyecto a la alcaldía: Parque Cultural Circense. Y el alcalde Alonso Salazar (2008-2011) nos "dio" un lote en el Cerro Nutibara. Y firmamos un comodato por cinco años, desde agosto del 2011, y a los 11 meses, en la alcaldía de Aníbal Gaviria, nos pidieron el lote, con la orden de que teníamos que desocupar el lugar el 30 de noviembre del 2012.

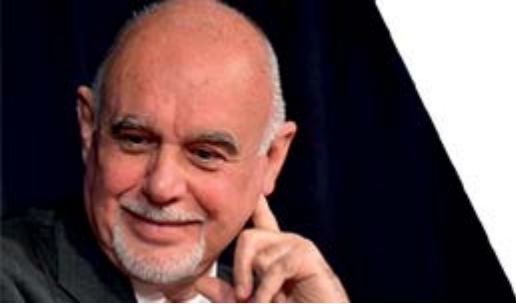
El sueño parecía iba a quedar trunco. Ya tenían una construcción en madera, donde habían hecho la biblioteca, con los libros que Carlos coleccionaba, en sus viajes por los países a los que iba como artista invitado: Corea del Sur, Francia, Italia, Centroamérica, EEUU. Dije: Le vamos a poner a esto Fundación Circo Medellín, el nombre de la ciudad, que está resurgiendo, que es una marca, que todo el mundo tiene los ojos puestos sobre Medellín, que es una vitrina, a ver cómo sale de la problemática. Dijimos: esta va a ser nuestra forma de aportarle nuestro granito de arena en ese resurgir.

Para el 2012 ya habían pagado la cuarta parte de la deuda de la carpa. A pesar de que va poca gente, a las funciones. Va más gente a ensayar y a entrenar que a ver las obras.

Un día fue el Director del Área Metropolitana y vio que habíamos sembrado más árboles y jardín y dijo: No, ustedes lo que son aquí es guardabosques.

Pienso que el circo contemporáneo tiene que beber mucho de la parte teatral, para las puestas en escena, con partituras de luces, de música... A veces el payaso se escapa del circo y se presenta en el teatro. O viceversa: Nos escapamos del teatro y regresamos al circo. Es un ir y venir constante, de aportar el uno, aportar el otro.

Nos presentamos todos los domingos, a las 4 pm. Estamos en la web como circomedellin.com. Nuestro teléfono es: 265 23 69. Hay parqueadero, cafetería, jueguitos para los niños. Es una zona verde, pájaros. Mejor dicho: circo entre los árboles. Yo digo que nosotros somos el Circo del Sol chiquito, de Medellín.



Ensayo

José-Luis García Barrientos

La triple vida del texto dramático*

*Este artículo fue publicado originalmente en la revista digital Las puertas del drama, núm. 46, Madrid, España, 2015. También por la revista Paso de Gato número 65 de abril, mayo, junio de 2016. Se reproduce con autorización.

Me propongo plantear, de manera sucinta y peculiar, el problema de la última crisis que padece el texto dramático (sobre todo como literario) en el campo del teatro y que coincide más o menos con las tres últimas décadas o con la vigencia del etiquetado por Lehmann como “teatro posdramático”. Desde luego que valdría la pena estudiar la manifestación de esta crisis a lo largo de la historia de ese ya no tan corto periodo, pero ni creo que cupiera en el espacio disponible ni me tienta eso tanto como afrontar los interrogantes o los desafíos que cara al futuro plantea esta crisis, del todo vigente hoy mismo, si no agravada en los últimos tiempos, y tomar posición frente a ella, en primera persona, a pecho descubierto, sin emboscarme apenas tras el ramaje académico, ni siquiera demasiado tras la teoría, que es como mi segunda naturaleza.

No hace falta definir ni explicar la crisis en cuestión. Bastará, para que se haga presente con toda nitidez, conjurarla mediante unas cuantas preguntas: ¿Tienen las obras de teatro, como género literario, los días contados? ¿Se conciben como algo previo a la escenificación o ese concepto no cabe ya en el “nuevo” teatro? ¿Qué papel corresponde hoy al autor de teatro? ¿Se ha abierto una brecha insalvable entre los autores de literatura teatral y aquellos otros, casi siempre también directores, que practican las llamadas “escrituras escénicas” y que, si publican un texto es siempre *a posteriori*, como una especie de recordatorio? ¿Estamos asistiendo a una renovación total del teatro o se trata de un fenómeno superficial y coyuntural?

Empecemos por reconocer que el problema existe y que está encima de la mesa —y en el centro— de lo que se discute y se decide en el teatro de hoy, particularmente de los más jóvenes, por lo que creo que debemos abordarlo con el máximo de responsabilidad, es decir, de sinceridad y valentía, sin dejarnos coaccionar por lo “teatralmente correcto”. También me parece advertir una saturación de oscuridad en su planteamiento. Mucho más que en el problema mismo. Claro está que la historia del teatro puede arrojar alguna luz sobre el asunto; pero la que permitirá ponerlo en claro es sobre todo, llevando el agua a mi molino tan descarada como justificadamente, la teoría del teatro. Dicho de otra forma, la pregunta fundamental y decisiva, capaz de responder e iluminar a todas las demás, es la más sencilla: “¿Qué es hoy un texto teatral?”. Y mejor todavía si, quitándole el “hoy”, la convertimos en inequívocamente teórica y si sustituimos el adjetivo “teatral”, más ambiguo y escurridizo, por el de “dramático”, mucho más vulnerable a los ataques de los “modernos”, quiero decir posmodernos. ¿Qué es un texto dramático? Ésta es la cuestión.

Para ver el asunto con claridad, propongo partir de una concepción lo más concreta posible del texto dramático: como la obra literaria editada bajo el rótulo genérico de “teatro”, pero también como el libreto, que puede no publicarse nunca, con el que trabaja una compañía para ponerlo en escena, y además como el texto, no previo sino posterior a la puesta en escena, en el que se fija ésta en ocasiones. Robert Lepage, por ejemplo, acostumbra a fijar sus espectáculos “a posteriori”, incluso varias veces como testimonio de distintos estadios de los mismos. Estas tres manifestaciones del texto dramático encarnan tres aspectos, usos o formas de leerlo que vale la pena distinguir conceptualmente: el texto como obra, el texto como *partitura* y el texto como *documento*.

En cuanto a la oposición entre literatura y espectáculo, en contra de lo que parecen sugerir las preguntas que estimulan esta reflexión y en contra de la que parece ser la situación actual, creo que ha llegado el momento

de superar las afirmaciones excluyentes de literariedad o de teatralidad, quizás históricamente necesarias, y rendirse por fin a la evidencia. ¿Literatura o teatro? Las dos cosas, sin duda: literatura y teatro. Según cómo lo leamos, se acentuará la autonomía literaria (como obra) del texto dramático o bien su finalidad teatral (como partitura) o su procedencia del teatro (como documento). Pero ni la lectura más literaria puede prescindir de lo que el texto tiene de teatral, ni la lectura más teatral puede anular lo que tiene de literario.

Apunte teórico: teatro y literatura

El dramático es el menos literario de los géneros, en el sentido etimológico que asocia literatura a “letra”, es decir, a escritura. Aunque en su origen, entre los griegos, la épica estuviera ligada al rapsoda o recitador y la lírica a la música, como el drama lo estaba a la representación, lo cierto es que hoy el poema, la novela, el ensayo son obras hechas exclusivamente de lenguaje, y de lenguaje escrito, plenamente literarias en este sentido. El drama, en cambio, no ha podido librarse de esa “impureza” y sigue estando marcado por su destino espectacular. Su carácter literario o no, o no solo, es el problema quizás más discutido y no está, desde luego, resuelto para todos.

Su origen se remonta a la *Poética* aristotélica. En ella se define el teatro (la tragedia y la comedia) como un tipo de *mimesis*, es decir, de creación o representación, caracterizada por utilizar como *medios*, además del lenguaje, el ritmo y la armonía, y, sobre todo, por el modo de imitar: “presentando a todos los imitados como operantes y actuantes”. Así definido, cabe pensar, pues, el teatro como algo no —o no sólo— literario. En el capítulo sexto (1449b-1450b) distingue Aristóteles seis “partes” o elementos de la tragedia: dos “medios”, la *elocución* y la *melopeya*; un “modo”, el espectáculo; y tres “cosas imitadas”: el carácter, el *pensamiento* y la *fábula*; elementos que, pasando de la descripción a la valoración, ordena jerárquicamente así: fábula (“el principio y como el alma de la tragedia”), carácter, pensamiento, elocución, melopeya y espectáculo. Los cuatro primeros son expresamente identificados como “elementos verbales”, mientras que los dos últimos se consideran “aderezos”. La melopeya o canto “es el más importante de los aderezos”.

“El espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas” (1450b: 17-21).

En esta valoración se puede situar el origen de la que llama Patrice Pavis (1980: 505- 506) “posición logocéntrica”, que domina el pensamiento teatral hasta finales del siglo xix, se prolonga con gran fuerza hasta hoy y considera la obra del poeta, el texto escrito, como elemento primero, autónomo y principal del arte teatral, depositario de su contenido esencial, del sentido, la interpretación y el espíritu de la “obra”. El espectáculo, por el contrario, se entiende como expresión superficial y superflua, dependiente de la obra literaria y subordinada a ella; como algo que se le añade posteriormente y que recubre la desnudez esencial de lo verbal con ropajes sensoriales: apariencia periférica gravada por el lastre de la imperfección y las limitaciones del cuerpo.

Desde finales del siglo xix y por diversas razones (crisis del historicismo, desconfianza en la palabra, puesta en escena como práctica sistemática, etc.) se opone a la anterior una concepción que podemos llamar “escenocéntrica” y que intenta rescatar el arte teatral del dominio exclusivo de lo verbal, invertir, en definitiva, la relación de prioridad del teatro-literatura sobre el teatro-espectáculo. El escenocentrismo va ganando terreno, desde el Naturalismo hasta las más recientes tendencias, entre los hombres de teatro. En la práctica teatral su afianzamiento es paralelo al proceso de afirmación del director como figura hegemónica, que se inicia con los Meiningers, con Antoine, con Stanislavski, se consolida con las vanguardias y llega hasta nuestros días. Ya Gordon Craig y Adolphe Appia defienden la prioridad de lo escénico y arremeten contra la tradicional concepción literaria, pero es Artaud (1931: 65) quien formula de la forma más contundente y radical la inversión de perspectiva: “Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de anti-poetas y de positivistas, es decir, occidental”.

En la primera mitad del siglo xx el escenocentrismo cobra también carta de naturaleza en los estudios de estética teatral. Una abundante y ponderada información sobre la discusión entre las dos concepciones referidas puede encontrarse en el libro de André Veinstein, *La puesta en escena* (1955). También en la teoría de los géneros

literarios se nota el impacto de la nueva mentalidad “escénica”. Wellek y Warren (1949: 360, n. 15) dejan constancia de que “la tendencia en la teoría dramática actual va completamente en contra de todo juicio de una obra dramática que esté divorciado de su calidad escenográfica o teatral o no la tenga en cuenta”. El debate teórico entre las dos concepciones se mantiene vivo durante la segunda mitad del siglo xx.

Frente al textocentrismo, la concepción escenocéntrica considera la representación, espectáculo o puesta en escena como realidad primera, principal y autónoma, esto es, ni dependiente ni subordinada ni posterior a la obra literaria; sostiene que no es el texto escrito el que produce o contiene la representación, sino que es el espectáculo teatral el que integra —y no necesariamente— al texto, lo determina y, en cierto sentido, lo produce.

La moderna teoría del teatro no ha dejado de reflejar, desde la tarea fundacional de los checos en los años treinta hasta hoy mismo, el enfrentamiento entre la concepción literaria o verbal del teatro y la concepción espectacular. Uno de los primeros capítulos de esta discusión es el protagonizado por Otakar Zich (1931) y Jirí Veltruský (1942), que ha estudiado Miroslav Procházka (1984). Para el primero, el teatro —lo que él denomina “arte dramático”—, porque “no es un arte exclusivamente verbal” (75), no es reductible al texto dramático. Este “recoge un solo componente de la obra real [el espectáculo], puede servir únicamente como su imperfecto e incompleto sustituto” (73). Para Veltruský, por el contrario, el texto dramático “predetermina” el teatro y es una obra literaria autónoma, que, como cualquier otra, se realiza suficientemente en la lectura silenciosa: “all plays, not only ‘closed plays’, are read in the same way as poems and novels” (1942: 8-9). El texto dramático es considerado por Veltruský un modelo de espectáculo y una obra literaria independiente, mientras que Zich lo entiende como un elemento del espectáculo y niega su existencia poética independiente. Frente a estas dos posturas radicales, Procházka (1984: 118) concluye señalando la relativa ambigüedad de la existencia literaria del texto dramático por su naturaleza “fragmentaria” (no aspira a la totalidad e integridad del mensaje por el uso exclusivo de medios literarios) e “híbrida” (requiere que la expresión verbal sea completada por otros medios comunicativos).

Ya en los mismos años cuarenta afirmaba Ortega y Gasset (1958: 40): “La Dramaturgia es solo secundaria y parcialmente un género literario y, por tanto, aun eso que, en verdad, tiene de literatura no puede contemplarse aislado de lo que la obra teatral tiene de espectáculo”. ¿Y cómo relacionar esas dos caras del teatro, la literaria y la espectacular? Otra autoridad de aquilatada lucidez, Alfonso Reyes (1941: 91), nos brinda esta pista: “Drama —aunque se escriba como se escribe la música— es ejecución de acciones por personas presentes, representación”. Y explotando el símil, ¿alguien definiría la música como algo escrito sobre un papel, más o antes que como algo que suena, que se oye, ejecutado por instrumentos musicales, incluida la voz? La relación entre música, partitura y audición es por lo menos homóloga a la que se da entre teatro, texto y espectáculo. Y no se negará que la lectura “correcta” de una partitura —la del que sabe leerla— consiste en “oír” la música callada de los signos escritos.

Dejemos la polémica, un poco ya cansina, entre textocentrismo y escenocentrismo, que acompaña, a lo *Bolero de Ravel*, el curso de la teoría teatral del siglo xx. Coincido con las vías de superación de este impasse que propone en su excelente síntesis de la cuestión Jean-Marie Schaeffer (1995). Creo que es posible transitar con garantías de rigor ese camino de integración —no de confusión— entre literatura y teatro. Ello implica concebir el drama como algo común a las dos manifestaciones concretas del teatro, el espectáculo y el texto. La relativa autonomía representativa de la obra literaria se traduce en posibles desajustes con el drama que documenta, por defecto o por exceso de —digamos— teatralidad. Y cabe concebir el *texto dramático* como el objeto teórico que permite delimitar (leer) en la obra el drama que contiene. Por tanto, nuestra opción declarada por la integración implica, en fin, leer en la obra literaria el texto dramático correspondiente (y poner en segundo plano lo demás; lo mismo, pero más legítimamente que cuando se pasa por alto el carácter dramático de la obra para estudiar la métrica en *Peribáñez* o las ideas políticas en *Fuente Ovejuna*).

El texto dramático como “documento” teatral

Considerar el texto dramático parte del teatro plantea la dificultad de que, por ser escrito, no puede encontrar lugar alguno en el espectáculo. Debe, por consiguiente, situarse antes o después del mismo. Pensemos la posibilidad, plausible aunque insólita, de atribuir al texto una posición posterior. Se trata, en definitiva, de

concebirlo ahora, no como una partitura que el espectáculo ejecuta (lo que siempre planteará el problema de las representaciones que no se basan en texto anterior alguno), sino como la transcripción lingüística “a posteriori” de uno de los componentes del espectáculo teatral, el que denominamos drama y está por definir.

Esto significa concebir el texto como posterior al espectáculo y admitir que, puesto que el teatro y el texto presentan codificaciones heterogéneas (incluso en el componente lingüístico, que comparten: oral en el teatro y escrito en el texto), el paso de uno a otro implica una transcodificación, o mejor en este caso, una *transcripción*. El texto dramático es una transcripción del espectáculo teatral, pero no en su integridad, sino únicamente en uno de sus planos o niveles —todavía por delimitar— que denominamos “dramático”. Se diferencia así del espectáculo, del que procede, y de la obra literaria, con la que sólo idealmente puede llegar a coincidir.

Así concebido, el texto dramático puede definirse o leerse como la *transcripción lingüística de las pertinencias dramáticas de un espectáculo teatral*. Y, aunque en rigor se trate de un objeto teórico, no deja de tener manifestaciones reales, siempre incompletas y todavía poco generalizadas. Antes puse el ejemplo de Lepage, pero se pueden poner otros muchos. El dramaturgo-actor argentino Eduardo Pavlovski cuenta así en el prólogo de su obra *Potestad* (Buenos Aires, Búsqueda, 1987, p. 16) cómo (se) escribió esta obra: “Una amiga lo grabó (en una función) en Montreal y lo pasó a máquina. El texto publicado hoy es el de esa noche”. A diferencia de estas manifestaciones, el concepto genuinamente teórico del texto como documento teatral sería el de aquel, ideal, que transcribiera todo y sólo lo que en la representación es pertinente desde el punto de vista dramático, lo que sería realmente imposible.

El espacio conceptual que queda vacío tras esta definición del texto dramático es el que legítimamente debe ocupar la obra literaria que un autor escribe con la finalidad (inmediata o remota, deliberada o no) de que origine un espectáculo teatral y/o a la que la institución literaria reconoce tal finalidad, o sea, a la que la tradición clasifica como perteneciente al “género” dramático.

El texto dramático como “obra” literaria

En términos prácticos es este, sí, el objeto (libro) que podemos situar antes y en el origen del espectáculo teatral; pero no siempre: su posición puede estar vacía, o puede también estar ocupada por otro material (periodístico, judicial, histórico, novelesco, etc.) que no llegue a adquirir forma dramática sino después y a través de su puesta en escena.

Se puede tomar así en consideración un nuevo concepto que englobe los distintos materiales, proyectos, ideas, etc., que puedan ocupar ese lugar anterior al espectáculo. Es lo que Fábregas (1972) denomina “intención previa” y define como “el embrión que ya contiene la experiencia humana a desarrollar de forma completa en el espectáculo” (13). El texto dramático es así “una de las formas bajo la que podemos descubrir la intención previa, aunque no sea la única” (15). Pero, siendo la relación entre literatura y espectáculo lo que nos interesa precisar, parece conveniente centrar la cuestión en los casos en que lo que se encuentra en el origen del espectáculo teatral es precisamente una obra literaria.

La no coincidencia entre el texto-documento y el texto-obra puede verificarse de forma práctica, por ejemplo, en no pocas ediciones que ofrecen entre corchetes fragmentos que se suprimieron en la representación. Una lectura que ignore los corchetes, lee el texto-obra; otra que ignore o salte todo lo contenido entre corchetes, se aproxima más a la lectura del texto-documento. Lo mismo puede decirse de la relación entre el texto filológico de una obra clásica y el de su adaptación para un espectáculo determinado.

La diferente posición con respecto al teatro permite distinguir ambos conceptos: el texto-documento remite siempre a un espectáculo del que deriva, mientras que el textoobra puede estimular varios espectáculos, diferentes entre sí, a cada uno de los cuales corresponderá un texto-documento diferente. Otros espacios de no coincidencia se derivan de la codificación literaria de la obra, especialmente cuando rebasa el ámbito del diálogo para afectar también a las acotaciones, como, por ejemplo, algunas de Valle Inclán, incluso escritas en verso, cuya “literariedad” no puede, en el texto-documento correspondiente a cualquier representación, sino desaparecer o pasar, de la forma que sea, al diálogo.

En términos generales, el texto como obra excede los límites del texto como documento cuando contiene descripciones de componentes no dramáticos del espectáculo y no coincide por defecto con aquél cuando no dé cuenta exhaustivamente de las pertinencias dramáticas de cualquiera de los espectáculos que puede suscitar. La inmensa mayoría de las obras dramáticas del repertorio, por no decir todas, responden a uno y otro caso: difieren por exceso y por defecto de los textos que documentarían las distintas puestas en escena a que pueden dar lugar. Sólo idealmente puede concebirse la coincidencia de un texto-obra con un texto-documento. Un escritor puede aspirar al título de “dramaturgo” en la medida en que sus obras se aproximen al ideal representado por el texto como documento teatral.

El texto dramático como “partitura” teatral

El texto-obra presenta un cierto grado de autonomía con respecto al teatro. Puede ser leído como literatura, en definitiva, y ser sometido a consideraciones estilísticas, ideológicas, etc., independientes de su relación con el fenómeno teatral. Pero esa autonomía, que podría justificarse teóricamente por su anterioridad al espectáculo, no puede ser sino relativa, como justamente advertía Ortega y Gasset. Y es que, de forma virtual, un espectáculo teatral imaginado precede siempre a la creación de la obra. Se trata de una observación generalmente aceptada, pero de la que no parecen extraerse todas las consecuencias. “Es evidente que cada autor, al escribir para el teatro, tiene en mente una puesta en escena propia y la *imprime* en su texto, de acuerdo con un sistema de convenciones de su tiempo” (Serpieri, 1977: 94).

Las posibilidades y las limitaciones, no sólo teóricas sino también históricas, de la puesta en escena preceden y determinan también la escritura de la obra. Se puede precisar ahora su posición en estos términos: temporalmente anterior al espectáculo teatral efectivo, pero lógicamente posterior a un espectáculo virtual. Es difícil resistir la tentación de afirmar que, desde el punto de vista teórico, la relación lógica (de consecuencia) resulta más poderosa y productiva que la temporal (de precedencia).

Es entonces el espectáculo teatral el que modaliza o configura no sólo el texto-documento, lo que resulta evidente, sino también el texto-obra. Cuanto hemos dicho se refuerza en los casos en que no se considera acabada la redacción de la obra hasta después del estreno y se incorporan a ella las eventuales correcciones que imponga la puesta en escena.

El texto-obra es, en definitiva, un objeto real —cada una de las obras literarias reconocidas o reconocibles como “dramáticas”— que no requiere tanto una definición que lo constituya cuanto una interpretación que lo relacione adecuadamente con las categorías teatrales. La consideración, que sirvió de punto de partida, como texto literario capaz de estimular y orientar la producción de espectáculos teatrales puede completarse ahora con la que se acaba de proponer: descripción literaria de una representación imaginada.

Cabe así definir o leer el texto dramático, en cuanto obra, como la *codificación literaria de las pertinencias dramáticas (ni exhaustiva ni exclusivamente) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos*.

En conclusión, todo espectáculo contiene o produce un drama, la transcripción lingüística (exhaustiva y exclusiva) del cual constituye un texto-documento, y cuya descripción literariamente codificada, no necesariamente exhaustiva (con vacíos que la representación efectiva debe llenar) ni exclusiva (con indicaciones que se refieren a componentes no dramáticos del espectáculo) da lugar a un texto-obra. Leer la obra como documento de un espectáculo virtual, o sea, leer la literatura como teatro, es leer el texto-partitura, síntesis de los dos aspectos anteriores.

Los tres aspectos del texto dramático son, en realidad, literarios y teatrales a la vez, pero es cierto que el de obra acentúa lo literario mientras que los de documento y partitura, anverso y reverso de lo mismo, ponen en primer plano lo teatral. Ello autoriza a ver, simplificando, en la dicotomía *obra / texto* la doble cara, literaria y teatral, del género dramático.

Respuestas de urgencia

Vaya por delante mi convencimiento de que tras este pequeño rodeo teórico estamos mejor pertrechados para enfrentarnos a las preguntas del principio y a sus implicaciones. Si no para resolverlas, que quizás, al menos para plantearlas de manera más clara, sin caer en las trampas de la confusión y la oscuridad añadidas de oficio. En gran medida están ya respondidas, explícita o implícitamente, en las líneas anteriores. Pero no desaprovecharé la ocasión de terciar en polémica tan tentadora desgranando algunas opiniones tan poco cautas como espero que bien fundadas en lo antes dicho. Las numero para facilitar la controversia, que es lo que buscan.

1. “¿Las obras de teatro como género literario tienen los días contados?” Los tienen, sin duda. Como todo. Desaparecerán, antes o después, como el teatro mismo, como (y quizás cuando) desaparecerán los hombres, a los que están tan ligadas, mucho más que otros “géneros”. Eso sí, los días contados del texto dramático parecen infinitamente más largos que los de sus presuntos enterradores. A los cuales se les podría decir aquello de “los muertos que vos matáis / gozan de buena salud”, tantas veces atribuido al Tenorio y en realidad —parece— dicho popular que traduce en rotundos octosílabos un alejandrino de *Le menteur* de Corneille, *versión*, a su vez, de *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón. En Occidente llevan las obras dramáticas en uso unos dos mil quinientos años, o sea, más o menos, novecientos doce mil quinientos días. Estoy seguro de que llegarán al millón y seguirán contando. ¿Cuántos llegarán a contar los actuales enemigos del texto, de la literatura teatral?

2. Con cierta simplificación, sacrificando el matiz en aras de la polémica, podemos focalizar en el sobrevalorado libro de Lehmann (1999) *Teatro posdramático* la reciente —y no tanto, a juzgar por la fecha del libro— fobia hacia el texto. Por dos razones: no sólo porque expulsa expresamente a los textos de este concepto, válido solo para los espectáculos, sino porque lo identifica recurrentemente con el teatro “nuevo”. Antes de examinar de urgencia las dos razones, reconozcamos la evidencia de que es imposible definir con precisión —como demuestra Lehmann con pertinacia— el concepto, vago donde los haya, de teatro posdramático, solo comprensible en sentido figurado, hipérbole u oxímoron mediante (v. García Barrientos, 2014). Tratándose de un auténtico cajón de sastre, no es de extrañar que haya alcanzado un éxito arrollador en todo el mundo y sobre todo —ya que imposible en la teoría genuina, por inconsecuente— en la práctica teatral, incluso con consecuencias positivas o dinamizadoras, siempre dentro del barullo y confusión característicos.

3. ¿Por qué invoco el teatro posdramático si se supone que los textos quedan fuera de él? Pues porque no quedan fuera precisamente en esa esfera práctica en la que hace furor (y estragos) el concepto. De hecho, seguramente al invocarlo pensamos hoy más en textos de ciertos dramaturgos como Heiner Müller que en espectáculos de algunos creadores como Kantor, Grüber o Wilson. Examinemos entonces la presunta novedad. Resulta obvio que, por más que se empeñe Lehmann, no todo lo nuevo en teatro es posdramático; ni tampoco sólo lo nuevo: muchas de sus supuestas manifestaciones, si no todas, son continuación de (o vuelta a) las vanguardias históricas o el teatro sin más. Pienso en la narración escénica, por ejemplo, que no está después sino antes del drama y en su origen. Así que si nunca es exacto llamarlo posdramático, sí lo sería en muchos casos, paradójicamente, llamarlo “predramático”.

4. En cuanto a la novedad de un teatro sin texto (literario, previo) basta pensar en la *commedia dell'arte*. Mucho menos sostenible aún me parece la novedad, frente a los apodados “tradicionales”, de los autores, que suelen ser también directores, que parten del hecho escénico como prioritario y si llegan a publicar un texto es *a posteriori* y *prácticamente como recordatorio-programa*. Ya no es que utilicen cualquier texto —teatral o no— para llevarlo a la escena, sino que hablan de escrituras escénicas y no de escrituras de textos literarios. Vamos a ver. ¿En cuál de los dos tipos encaja mejor Molière, o Shakespeare, o muchos de nuestros clásicos del Siglo de Oro, incluso Goethe o Schiller, por no hablar de los griegos? ¿Son menos “hombres de teatro” que Kantor o Wilson, que Barba o Lepage, que Ricardo Bartís o Daniel Veronese; o más “literarios” que Rafael Spregelburd o Javier Daulte? No lo creo. Sino que practicaron esas mismas “escrituras escénicas” que hoy parecen tan “nuevas”. Y que es la historia, el paso del tiempo, la tradición (los sucesivos editores, por ejemplo) los que han escrito las empecatadas “obras literarias” a partir de los originales textos-partituras y textos-documentos, plenamente teatrales, y los han convertido así a ellos mismos en autores “tradicionales”. Si Molière, por ejemplo, no es un creador plenamente teatral, que venga Dios y lo vea.

5. Lo que sí resulta de todo esto en la actualidad es quizás una tipología relativamente nueva de los textos de teatro que permite oponer una amplia y variada mayoría de textos que son más o menos dramáticos, o sea, teatrales, a una más homogénea minoría de textos que seguramente no lo son y se presentan como “posdramáticos”. Calculo que, en el ámbito de nuestra lengua, los primeros alcanzan el 80% como poco y los segundos el 20% como mucho. Pero dista mucho de estar claro —mejor dicho, es una falacia— que lo viejo y lo nuevo coincidan, así, automática y respectivamente, con uno y otro tipo de texto (y de teatro). ¿Es Beckett más tradicional, más viejo que Müller?

6. Que alguien me explique por qué es más “nuevo” Rodrigo García que Juan Mayorga, o Angélica Liddell que Lluïsa Cunillé, o Rogelio Orizondo que Abel González Melo. Lo que parece evidente, aunque paradójico, es que los textos de Liddell, García y Orizondo son más literarios que los de Cunillé, Mayorga y González Melo. Quiero decir, que a fuerza de no querer los primeros ser “dramáticos”, no les queda otra posibilidad que ser poéticos, narrativos, ensayísticos, incluso didácticos o autobiográficos, o sea, literarios al cien por cien, mientras que los dramáticos lo son, más o menos, al cincuenta por ciento. Vaya por delante que tampoco tiene nada que ver esa distinción con la calidad, que es lo único que importa o que debiera importar. Y quede claro que admiro a todos los autores citados y me parecen de primera fila todos.

7. Ni que decir tiene que los autores argentinos apenas mencionados no comparecen aquí como posdramáticos sino como dramaturgos-directores. Su teatro y sus textos son dramáticos sin duda (v. García Barrientos, dir., 2015). Los pecados que cometen algunos contra el texto son ciertamente veniales y hasta diría que un poco impostados. Practicantes de la “escritura sobre la escena”, hacen con frecuencia el gesto de desdeñar el carácter literario del texto resultante, o sea, de la obra dramática. Por ejemplo, mediante algunos tics que, por recordarnos innecesariamente que se trata de un *guión* para el espectáculo (la doble o triple columna para indicar la simultaneidad, por caso), no hacen más que dificultar la lectura del texto como “obra”, o sea, su lectura sin más. Descreo de la sinceridad de ese gesto antiliterario (Daulte va por el quinto o sexto tomo de su *Teatro*, Spregelburd se perfila cada vez más como un genuino *escritor*...). Y estoy convencido de que, sincero o no, es equivocado. No se trata ya de elegir entre literatura o teatro (cosa del pasado, del siglo xx) sino de sumarlos, como de hecho se suman en la obra dramática: literatura y teatro, plena y ventajosamente. ¿Por qué habría de formar parte de las exigencias que los nuevos públicos plantean renunciar a una de las dos vidas del texto, a leer las obras, además de verlas representadas, pudiendo hacer las dos cosas?

8. En cuanto a los textos posdramáticos, celebremos su existencia, su concurrencia y las provocaciones (de verdad) que atesoren. Valoremos su calidad: en la medida que la tengan, ni más ni menos. Pero no comulguemos con la falacia que hace pasar un texto narrativo o lírico como “novedad antidramática”. Parece claro que un texto narrativo es un texto narrativo, aunque lo escriba Heiner Müller. Por ejemplo, *Camino de Wolokolamsk*: cinco textos narrativos escritos en verso; no cinco monólogos; cinco textos, sin marca alguna que haga pensar que deben ser puestos en escena, ni siquiera vocalizados. Un dramaturgo no es —no tiene por qué ser— una máquina de hacer dramas (en exclusiva); puede también escribir puros ensayos, puros poemas, puras narraciones... Müller ha escrito cinco de éstas. Para escenificarlas, les falta lo mismo que a cualquier narración, escrita por quien sea: la dramaturgia. ¿Que Müller quiere que ése sea “trabajo para los ensayos” y subrayar así la autonomía artística de la puesta en escena? Estupendo. Pero estos textos son narrativos. Y las posibles (y reales) representaciones de los mismos serán dramas más o menos narrativos, o narraciones orales más o menos dramáticas. Lo mismo cabe decir de textos que son poemas o ensayos, pero que habría que suponer —¿por qué?— que son teatrales sin ser dramáticos. Para que la falacia salte a la vista bastaría considerar el texto-documento resultante de las representaciones efectivas de esas obras de Müller, o de Liddell, de García, de Orizondo... Se podría constatar que en esa reescritura pierden casi toda su rareza y se ven tan dramáticas como las tradicionales. Se esfuma así la novedad radical: esa terca ilusión de todas las vanguardias.

9. Termino resumiendo la razón de esta franca defensa de los textos dramáticos. El teatro, precisamente porque es efímero, debe documentarse. Hoy contamos con muchos medios para hacerlo, incluida la grabación videográfica, válida sólo como documento —no como sustitutiva— de la experiencia teatral. Pues bien, siendo el documento más antiguo y en cierto modo el más humilde desde el punto de vista tecnológico (sólo aparentemente, pues no creo que haya una tecnología más avanzada que la escritura, cuestionada ya por

Platón), es también el más completo, el más eficaz, el que mejor conserva eso que hemos llamado “drama”, el que mejor permite revivirlo una y otra vez, siempre igual a sí mismo y cada vez distinto, siempre abierto a un número inagotable de interpretaciones efectivas. Que me digan qué otro documento teatral conserva más cantidad de drama (o sea, de teatro) y lo predetermina menos. La obra dramática no es un documento más; es el primero en importancia y el último del que se pueda privar al teatro; o lo que es lo mismo, la más completa, útil e imprescindible partitura teatral.

Bibliografía

Aristóteles (1974), *Poética*, ed. trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos. Artaud, A. (1931), “La puesta en escena y la metafísica”, en *El teatro y su doble*, La Habana, Instituto del Libro, 1969, pp. 56-72. Fábregas, X. (1972), *Introducción al lenguaje teatral*, Barcelona, Los Libros de La Frontera, 1975. García Barrientos, J.-L. (2014), “El teatro posdramático (Entre el oxímoron y la hipérbole)”, en *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*, Bilbao, Artezblai, cap. 8, pp. 211-225. (dir.) (2015), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*, Madrid, Antígona. Lehmann, H.-T. (1999), *Teatro posdramático*. México, Paso de Gato/Cendeac, 2013. Ortega y Gasset, J. (1958), *Idea del teatro* [1946], Madrid, Revista de Occidente, 1966. Pavis, P. (1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1984. Procházcka, M. (1984), “Naturaleza del texto dramático”, en M. C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 56-81. Reyes, A. (1941), *La experiencia literaria*, Barcelona, Bruguera, 1986. Schaeffer, J.-M. (1995), “Enunciación teatral”, en O. Ducrot y J.-M. Schaeffer, *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife, 1998, s. v. Serpieri, A. (1977), “Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale”, *Strumenti Critici*, 32-33, pp. 90-137. Veinstein, A. (1955), *La puesta en escena. Su condición estética*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962. Veltruský, J. (1942), *Drama as Literature*, Lisse, P. Ridder, 1977 (trad. esp.: Buenos Aires, Galerna/iitctl, 1990). Wellek, R. y A. Warren (1949), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966. Zich, O. (1931), *Estetika dramatického umění* [Estética del arte dramático], Praga, Melantrich.

JOSE-LUIS GARCÍA BARRIENTOS

Doctor en filología hispánica y licenciado en filología francesa por la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad, entre sus muchas actividades profesionales, es investigador Científico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en el área de conocimiento de “Teoría de la literatura y literatura comparada”. Es miembro del Instituto del Teatro de Madrid, profesor del programa de doctorado “Historia y teoría del teatro” de la Universidad Complutense, director de cursos de humanidades en la Universidad Carlos III de Madrid. Miembro del Cuerpo académico de las carreras de doctorado de la Universidad Nacional de Cuyo (Argentina).

Entre sus más de cien publicaciones se destacan:

Drama y tiempo.

Dramatología I (1991).

La Comunicación literaria (1999).

Teatro y ficción.

Ensayos de teoría (2004).

Las figuras retóricas (2007).

Cómo se comenta una obra de teatro, (Elegida por la revista española *Acotaciones* como uno de los 10 mejores libros sobre teatro del siglo, publicados en España).

Ensayo de método (2007).

Análisis de la dramaturgia,

Nueve obras y un método (2007).

Análisis de la dramaturgia cubana actual (2011).

El Teatro del futuro (2010).

Actuación y escritura (teatro y cine) (2010).



Botica Teatral

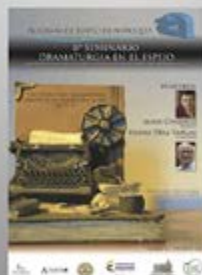
DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

ESCRIBE TU PROPIA REALIDAD

"UN PUEBLO SIN DRAMATURGIA PROPIA,
ES UN PUEBLO SIN ALMA"
HENRY DIAZ VARGAS.

10
AÑOS
2008 - 2017

RECUPERANDO LA MEMORIA
Y GENERANDO PENSAMIENTO



MAESTROS:

HENRY DIAZ (MEDELLÍN) - JOSE ASSAD (BOGOTÁ) - JAIME CHABAUD (C. MEXICO)

LUGAR: CASA DE LA CULTURA DE MARINILLA - ANTIOQUIA -
FECHA: JUNIO 23, 24, 25, 26 - 2017

ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA





CÓMO SE COMENTA UNA OBRA DE TEATRO

DE JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS

Esta edición corregida y aumentada de la *Serie Teoría y Técnica* de Paso de Gato, México, noviembre de 2012, es una obra que ha sido consultada por todo el interesado universo teatral de habla hispana gracias a su profundo contenido e importancia teórica. Está llamada a constituirse en un indispensable documento de consulta para los creadores, de la vieja y nueva guardia teatral y de estudiantes y aficionados al teatro.

La claridad de su exposición y la urgencia de su contenido en estos y los tiempos de siempre es que nos ha llamado poderosamente la atención. La presente versión de este libro, el cual fue publicado como una síntesis en el año de 2001 en España, contiene tres apartes:

PRIMERA: ELEMENTOS DE DRAMATURGIA (PARA EL ANÁLISIS).

Escritura, dicción y ficción dramática.

Tiempo, Espacio, Personaje, "Visión".

SEGUNDA: VIGENCIA DE DOS MODELOS CLÁSICOS (POÉTICA Y RETÓRICA).

Poética y el análisis dramático. Retórica y comentario.

TERCERA: ASÍ SE COMENTA (POR EJEMPLO).

Dramaturgia de luces de Bohemia.

Breve antología de comentarios inteligentes.

Bibliografía.

El editor de Paso de Gato señala: *"El generoso modo expositivo de José-Luis García Barrientos permite al lector encontrarse con el método de análisis teatral propuesto, como lo haría con un viejo amigo, en tanto le habla de aquello que, de alguna manera ha intuitido desde la primera vez que leyó o presenció atentamente una obra teatral."*

El autor en su nota a la edición mexicana apunta:

"Así que el lector puede hacerse una idea del tamaño de mi alegría ante la salida de esta edición mexicana de un libro que me ha dado abundantes satisfacciones hasta ahora, pero pocas que me hagan tan feliz. Nació con buena estrella y ha sido afortunado en el doble mercado de la difusión y de la estimación".



MENSAJE DEL DÍA MUNDIAL DEL TEATRO 2017.

POR ISABELLE HUPPERT



El Instituto Internacional del Teatro (International Theatre Institute ITI) da a conocer el Mensaje del Día Mundial del Teatro correspondiente a 2017, cuya autora es la actriz francesa Isabelle Huppert.

Bueno, aquí estamos otra vez. Reunidos de nuevo en primavera, 55 años después de nuestra reunión fundacional, para celebrar el #Día Mundial del Teatro. Un solo día, 24 horas, que comienzan de la mano del teatro NO y del Bunraku que pasan por la Ópera de Pekín y el Kathakali, brillando entre Grecia y Escandinavia, de Esquilo a Ibsen, de Sófocles a Strindberg, entre Inglaterra e Italia, de Sara Kane a Pirandello, y también Francia entre otros, donde nos encontramos, y donde París es la ciudad del mundo que atrae a más grupos de teatro internacional. En esas 24 horas podemos ir de Francia a Rusia, de Racine y Molière a Chejov, e incluso atravesar el Atlántico para acabar en un Campamento californiano, tentando a jóvenes a reinventar, quizás, el teatro.

De hecho, el teatro renace cada día de sus cenizas. No es sino una convención que hay que abolir incansablemente. Así es como sigue vivo. El teatro tiene una vida abundante que desafía el espacio y el tiempo, y las obras más contemporáneas se nutren de los siglos pasados, los repertorios más clásicos se hacen modernos cada vez que son subidos de nuevo a escena.

El Día Mundial del Teatro no es pues, obviamente, un día cualquiera de nuestras vidas que deba ser tomado de forma banal. Hace revivir un inmenso espacio-tiempo y, para evocarlo, querría citar a un dramaturgo francés tan genial como discreto, Jean Tardieu: Hablando del espacio, se pregunta 'cuál es el camino más largo para ir de un punto a otro.' Sobre el tiempo, sugiere 'medir, en décimas de segundo, el tiempo que se tarda en pronunciar la palabra 'eternidad''. Sobre el espacio-tiempo, también dice: 'Antes de dormir, fija tu mente en dos puntos del espacio, y calcula cuánto tiempo se tarda, en un sueño, en ir de uno a otro'.

Es la frase 'en un sueño' la que siempre me da vueltas en la cabeza. Pareciera que Jean Tardieu y Bob Wilson se hubieran encontrado.

También podemos resumir nuestro Día Mundial del Teatro, citando las palabras de Samuel Beckett que hace decir a Winnie en su estilo expeditivo: '¡Oh, qué hermoso día habrá sido!'

Al pensar en este Mensaje que tengo el honor de que me hayan pedido que escriba, he recordado todos los sueños de estas escenas. Por eso puedo decir que no he venido a esta sala de la UNESCO yo sola. Todos los personajes que he interpretado en escena me acompañan. Personajes que parecieron irse cuando caía el telón, pero que han cavado una vida subterránea en mí, dispuestos a ayudar o destruir los personajes que les sucedieron. Fedra, Araminte, Orlando, Hedda Gabbler, Medea, Merteuil, Blanche Dubois... Me acompañan también todos los personajes que he adorado y aplaudido como espectadora. Y por eso es por lo que pertenezco al mundo. Soy griega, africana, siria, veneciana, rusa, brasileña, persa, romana, japonesa, marseles, neoyorkina, filipina, argentina, noruega, coreana, alemana, austriaca, inglesa, realmente del mundo entero. Esa es la auténtica globalización.

En 1964, con ocasión de este #Día Mundial del Teatro, Laurence Olivier anunció que, tras más de un siglo de lucha, por fin se acababa de crear en Inglaterra un teatro nacional que él quiso transformar inmediatamente en un teatro internacional, al menos por su repertorio. El tenía muy claro que Shakespeare pertenecía al mundo.

Me ha encantado saber que el primer Mensaje de estos Días Mundiales del Teatro, en 1962, se le confió a Jean Cocteau, por ser autor del libro 'La vuelta al mundo en 80 días otra vez'. Yo he dado la vuelta al mundo de forma diferente. La he dado en 80 espectáculos u 80 películas. Incluyo aquí películas en las que no distingo entre hacer teatro o cine, que sorprende cada vez que lo digo pero es cierto, es como es. Ninguna diferencia.

Al hablar aquí no soy yo. No soy una actriz. Soy solo uno de esos incontables personajes gracias a los cuales el teatro sigue existiendo. Es un poco nuestro deber. Y nuestra necesidad. Cómo expresarlo... Nosotros no hacemos que el teatro exista. Es gracias al teatro que nosotros existimos.

El teatro es muy fuerte, resiste, sobrevive a todo, a las guerras, a las censuras, a la falta de dinero. Es suficiente con decir 'la escena es un escenario vacío de un tiempo indeterminado' y hacer entrar a un actor. O una actriz. ¿Qué va a hacer? ¿Qué va a decir? ¿Van a

hablar? El público espera, se va a saber, ese público sin el que no existe el teatro, no lo olvidemos nunca. Una sola persona de público, es público. ¡Esperemos que no haya muchas sillas vacías! Salvo en la obra de Ionesco. Al final la Vieja dice: 'Sí, sí, muramos en plena gloria... Muramos para entrar en la leyenda... Al menos tendremos nuestra calle.'

El Día Mundial del Teatro existe desde hace ahora 55 años. En 55 años soy la octava mujer a la que se le pide pronunciar un mensaje, bueno, no sé si la palabra 'mensaje' es la adecuada. Mis predecesores (¡se impone el masculino!) hablaron del teatro de la imaginación, de libertad, del origen, evocaron la multiculturalidad, la belleza, las preguntas sin respuestas... En 2013, hace tan solo 4 años, Darío Fo dijo: 'la única solución a la crisis, reside en la esperanza de una gran caza de brujas contra nosotros, especialmente contra los jóvenes que quieren aprender el arte del teatro: así surgirá una nueva diáspora de comediantes, que hará surgir de estas limitaciones unos beneficios inimaginables para una nueva representación.' Beneficios inimaginables es una fórmula digna de aparecer en un programa político, ¿no? Como estoy en París poco antes de unas elecciones presidenciales, sugeriría a aquellos que pretenden gobernarnos, que estén atentos a los beneficios inimaginables aportados por el teatro. Y por supuesto, ¡nada de caza de brujas!

El teatro para mí es el otro, el diálogo, la ausencia de odio. La amistad entre los pueblos. No sé ahora mismo qué significa exactamente, pero creo en la comunidad, en la amistad de los espectadores y los actores, en la unión de todos a los que reúne el teatro, los que lo escriben, los que lo traducen, los que lo explican, los que lo visten, los que lo decoran, los que lo interpretan, incluso, los que van. El teatro nos protege, nos acoge... Creo de veras que nos ama... tanto como le amamos.

Recuerdo a un viejo director de la vieja escuela, que antes de que se levantara el telón, entre bambalinas, decía cada noche con voz firme: '¡Paso al teatro!'

Estas serán mis últimas palabras. Gracias.

Traducción: Fernando Bercebal · mOmentO dc · ñaque.

Tomado de Artezblay, el periódico de las artes escénicas.

LECTURA DRAMÁTICA DE LA FRONTERA DE CRISTAL

En la sala del Teatro Ditirambo, Calle 45ª N° 14 – 37 , Teusaquillo, en la ciudad de Bogotá se llevó a cabo, en septiembre del año pasado la lectura dramática de la obra *La frontera de Cristal* de Henry Díaz Vargas, en el marco de la presentación del libro: *Libro Dramático en Cara y Sello*. Este libro fue Premio a la Creación en la modalidad de Dramaturgia, por el Municipio de Medellín.

Rodrigo Rodríguez, actor, dramaturgo y director de Teatro Ditirambo fue el encargado de realizar la lectura en presencia de un numeroso público y la presencia del autor.





EL BÚHO TEATRO 1997 – 2017 20 AÑOS

Universidad EIA
Envigado - Antioquia

Proyectando arte, cultura y sensibilidad a la comunidad universitaria y a la
sociedad en general

Director

HENRY DÍAZ VARGAS

ENVIGADO - COLOMBIA

EL VIEJO CELOSO - 1997 – Miguel de Cervantes.

EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS – 1997 - Miguel de Cervantes.

LA CUEVA DE SALAMANCA – 1997 - Miguel de Cervantes.

LOS INTERESES CREADOS – 1998 – Jacinto Benavente.

ASAMBLEA DE MUJERES – 1999 – Eurípides.

VENTANA AL VACIO - 2000 – José Assad.

CRUCE PELIGROSO 2000 – José Assad.

COLON PERDIDO Y DESCONOCIDO – 2000 – Henry Díaz Vargas.

EL CEREBRO Y LA MARIONETA – 2000 - Henry Díaz Vargas.

ANTIGONA – 2001 – Sófocles.

EL AVARO – 2002 – Moliere.

LAS DIABLAS - 2004 – Henry Díaz Vargas.

EL ENFERMO IMAGINARIO – 2004 – Moliere -

FACETAS, AL FIN Y AL CABO DE LA VIDA - 2005 – Varios autores –

LA PARABOLA DEL EDEN – 2006 – José Assad -

EL JUICIO A PERALTA – 2007 – Henry Díaz Vargas -

MUSICAL EIA-30 AÑOS – 2007 - Henry Díaz Vargas -

WOYZECK – 2008 – Ferdinand Bruckner

TRIPTICO DE UNA PROFESÍA – 2010 – Sófocles – Dramaturgia Henry Díaz Vargas –

COLON PERDIDO Y DESCONOCIDO – 2011 – Henry Díaz Vargas -

RETRATOS: BOLÍVAR Y MANUELA – 2011 - Henry Díaz Vargas -

COMADRE MAYO – 2012 –

LA CAJA DE LA CULPA – 2013 – Varios –

TRES ENTREMESES -2014 – Miguel de Cervantes –

EL TARTUFO – 2015 – Moliere –

DIVERTIMIENTO LIGERO SOBRE VIOLENCIA Y HORROR – 2016 – José Assad

TRIPTICO DE UNA PROFESÍA – 2010 – Sófocles – Dramaturgia Henry Díaz Vargas –

COLON PERDIDO Y DESCONOCIDO – 2011 – Henry Díaz Vargas -

RETRATOS: BOLÍVAR Y MANUELA – 2011 - Henry Díaz Vargas -

COMADRE MAYO – 2012 –

LA CAJA DE LA CULPA – 2013 – Varios –

TRES ENTREMESES -2014 – Miguel de Cervantes –

EL TARTUFO – 2015 – Moliere –

DIVERTIMIENTO LIGERO SOBRE VIOLENCIA Y HORROR – 2016 – José Assad

IMÁGENES DE MONTAJES ANTERIORES



La Cueva de Salamanca



El Juez de los divorcios



El juicio a Peralta



Facetas al fin y al cabo de la vida



Woizeck



Tríptico de una profesía



Tríptico de una profesía



El Viejo celoso



El Tartufo



María Isabel Wolff Cano

Directora Bienestar Universitario (574) 354-90 90 - opc. 1 ext. 254

maria.wolff@eia.edu.co

Con motivo de sus 20 años *El Búho Teatro* de la Universidad EIA, realiza diversas funciones en el departamento de Antioquia y ha iniciado su temporada por el Suroeste antioqueño con la invitación y gestión de los Directores y dramaturgos, y también gestores culturales: Javier Loaiza de Pueblo Rico y Carlos Mario Pimiento de Jericó.



Doña Martha Ofelia Pisa, vestuarista y maquilladora de El Búho Teatro, caracteriza al actor Carlos Mariño para la obra *Divertimento ligero sobre violencia y horror* en la gira por el Suroeste Antioqueño.



Elenco de *El Búho Teatro* en la obra *Divertimento...* David Sánchez, Diana Carolina Santa, Carlos Mariño, Catherin Cortés, Juan Esteban Guzmán. En la gira por el Suroeste antioqueño.



Los actores de *Divertimento ligero sobre violencia y horror* de José Assad: Carlos Mariño, Diana Carolina Santa, Juan Esteban Guzmán, Catherin Cortés y David Sánchez Restrepo.
Foto: Academia de teatro



Público en el Municipio de Pueblo Rico – Antioquia -.



Público en el teatro de Jericó – Antioquia -.



El actor David Sánchez en la obra *Divertimento...*

Importante emporada del grupo
Balam Quitzé Teatro en la nueva
sala del Teatro Popular de Medellín.



**BALAM QUITZÉ
TEATRO**

El teatro de la cultura

Nos de sangre

Ellos te habían asesinado
y nosotros te habíamos...

de Luis Alberto Chica Rojas

Miércoles 19 y jueves 20 de abril
Teatro Popular de Medellín
(Calle 48 # 41-13)
7:30 p.m.
ENTRADA LIBRE CON APOORTE VOLUNTARIO
Info y reservas: 2166262



MOVIMIENTO TEATRO POR LA DIGNIDAD

Manifiesto*

El teatro no debe tener otra moraleja que la opinión de los espectadores. Sin embargo, vivimos un momento histórico en que resulta necesario hablar con énfasis y aludir a la realidad que circunda el escenario donde presentamos nuestra versión de los sueños.

Esta noche hacemos teatro en un país amenazado. El presidente más poderoso de la Tierra ha lanzado una cruzada contra los mexicanos y construye un muro empeñado en demostrar que las divisiones y la desconfianza son formas de protección.

El teatro existe para derribar muros. Necesita de los otros y busca la universalidad. En cada foro ocurre el milagro de lo que es local sin fronteras. Un escenario es un territorio abierto a la bondad de los desconocidos y las novedades que vienen de lejos. No tiene aduanas ni pasaportes, pero se desarrolla en un lugar preciso: este espacio, que está en México. Inevitablemente, somos de aquí, y lo somos de muchas maneras. No hay instrucciones para ser mexicano. Basta querer serlo para saber de qué color pinta el verde, sin importar de qué color sea nuestro rostro.

Refrendamos la permanente novedad de una patria que no depende de próceres, proclamas o demagogias, sino de ciertos atardeceres, manos cómplices, el olor de la tierra quemada, la picadura del ajonjolí, a la que se refirió el poeta.

No nos une un gobierno y en ocasiones el mayor patriotismo consiste en defender al pueblo de su gobierno. Nos une la amenaza. En contextos de discriminación, la identidad se hace evidente por sí sola. Cobra una fuerza cabal y necesaria.

La calumnia es una distorsión voluntaria de la verdad; el teatro es lo contrario: una representación que construye una verdad simbólica. Contra el torrente de mentiras digitales que surgen de la Casa Blanca, proponemos un acto de presencia, la sinceridad del cuerpo y la palabra: el teatro.

Donald Trump dispone de un arsenal inconmensurable. Nosotros también: tenemos el teatro, que imagina el mundo. Con los recursos de lo que puede ocurrir en escena, defenderemos la irrenunciable costumbre de ser mexicanos.

Quedan, pues, convocados todos los practicantes del teatro a este Movimiento Teatro por la Dignidad, que no es de nadie porque es de todos.

Atentamente,

Universidad Nacional Autónoma de México a través del Centro Universitario de Teatro, Universidad de Guadalajara a través de Cultura UDG, Carretera 45 Teatro, El Milagro, Casa del Teatro, Dramaturgia Mexicana, Paso de Gato y _____ (aquí va tu agrupación).

Responsables de la publicación: JUAN VILLORO, MARIO ESPINOSA, LUIS DE TAVIRA, DAVID OLGUÍN, ANTONIO ZÚÑIGA, FAUSTO RAMÍREZ, VIDAL MEDINA, IGOR LOZADA, JAIME CHABAUD Y _____ (aquí va tu nombre).

* Texto a ser leído, por quien así lo desee, al final de las funciones de teatro. Puede ser reproducido en cualquier formato y de forma íntegra con total libertad.

ESTRENOS EN NEW YORK

De nuestro amigo y Maestro de *Dramaturgia en el espejo*, el dramaturgo cubano Pedro Monge Rafuls, se ponen en escena dos monólogos en la ciudad



Esas familias tan especiales...

Por: Henry Díaz Vargas

La escritura teatral de Leoyán Ramírez sacude desde su concepto literario y el manejo del lenguaje. Escribe a partir de y para el entorno de la ciudad. Expone imágenes en movimientos dramáticos, tejidos por unos personajes tan en el límite de sus existencias o circunstancias, padecidas o no en este mundo o en el más allá (*Blondy*, por ejemplo), que dejan en el narratario estados de perplejidad y admiración por efecto de la claridad significativa de la condición humana. Esa que nos rodea, de la que somos parte. Esos seres tan de nuestro entorno, que, dimensionados dramáticamente, nos golpean el alma por su cercanía, vecindad y, hasta de pronto, por ser nosotros mismos.

Ahora, con *Funesta diversión*, nos sumerge en una pesadilla, es un texto que sirve de vehículo para llevar al narratario de la mano a un círculo vital, perverso, de la familia. Lo realiza con una franqueza espantosa, con la fortaleza de su manejo lingüístico y la difícil construcción de los personajes. Por la serenidad con que asume la narración, las relaciones entre *Boliqueso*, su *Mamá*, su *Papá*, sus amigos y el arma de fuego, se hacen tan afines que las aceptaríamos tranquilamente y a contrapelo.

En *Funesta diversión*, los recursos narrativos aledaños, de igual manera, son de tal dinámica dramática y sencillez que puede ser una obra de teatro, una ópera rock contemporánea. De manera igual nos recuerda lo más ancestral de la literatura antioqueña: *Guayabo negro*, de Efe Gómez. Porque se cree que eso no sucede realmente. Y sí. Sucede. ¿Qué tiene esto que ver, de los ancestros paisas con el rock pesado y el teatro escrito de Leoyán? Vaya usted a entender, pero la dramaturgia contemporánea, nada nuevo y tanto a la vez de exponer, se alimenta de muchas fuentes vitales de la literatura, la vida vivida, los genes, en fin... De la sociedad desconfigurada que bien lee el autor. La *Funesta diversión* es un ejemplo fehaciente de ello.



Funesta diversión

{ Leoyán Ramírez Correa }

PERSONAJES:

Boliqueso...

Papá, padre de Boliqueso..

Mamá, madre de Boliqueso..

Elflaco.

Lacarepuño.

Mañiño.

Layesica.

Lamami.

Gabelo, compañero de celda de Boliqueso..

Tendero, de la tienda de la cancha del barrio.

Lavacarros, del barrio.

Perromuerto, el juez.

Partes diseccionadas de la hormiga y la mariposa.

Guardias.

Las escenas se desarrollan en una celda; en la sala de ver televisión en casa de Boliqueso.; el juzgado; tienda de la cancha del barrio.

NOTA: El título y la canción que tararean los personajes es “*Funesta Diversión*” de la agrupación de punk: I.R.A., de la ciudad de Medellín.

ESCENA UNO

En la celda.

BOLIQUESO, ELFLACO, LACAREPUÑO, MAÑIÑO, LAYESICA, y LAMAMI juegan.

GABELO acostado en un rincón.

Todos cantan:

“Juguemos a la guerra

Con balas y candela

Dispárame una bala

Quítame la vida

Si no quieres morir

Acuéstate a dormir”.

Todos se acuestan.

Oscuridad.

Silencio.

De la oscuridad emerge una luz de linterna que hace figuras circulares, a modo de balón de futbol, portada por una sombra. La luz busca, hasta encontrar e iluminar a BOLIQUESO. acostado en posición fetal con una manta encima.

Boliqueso: ¿Quién anda ahí?...

Elflaco: Eras nuevo en el barrio. Jugábamos futbolito juntos.

Boliqueso: Me encandelillas home con esa luz.

Elflaco: ¿Por qué me mataste?

Boliqueso: Era más divertido matarte, que jugar futbolito.

ELFLACO apaga la luz.

Oscuridad.

Entra otra sombra con su luz que prende y apaga cada cinco segundos, que busca a BOLIQUESO.

Lacarepuño: Oe, ¿por qué a mí?

Boliqueso: ¡Y!, ¿por qué no?

Lacarepuño: Pero, yo te gustaba.

Boliqueso: Bien dicho, me gustabas.

Lacarepuño: ¿Por eso tenías que matarme?

Boliqueso: El mundo está muy sobrepoblado.

LACAREPUÑO apaga la luz de la linterna.

Oscuridad.

Comparece otra sombra con su luz que busca:

Mañiño: ¿Por qué yo? No sé quién eres...

Boliqueso: Estabas en el lugar equivocado.

MAÑIÑO apaga la luz.

Oscuridad.

Entra otra sombra con su luz que busca:

Layesica: ¿Por qué yo?

Boliqueso: Estabas...

Layesica: En el lugar equivocado...

Mañiño: Shhh. Ven aquí. *(Hala a LAYESICA consigo).*

LAYESICA apaga la luz.

En penumbras se ve entrar otra sombra, que sensual se acerca a BOLIQUESO.

Lamami: ¿Por qué yo? Yo que te di la bienvenida a la cuadra. Te presenté los parceros del barrio. Perriabamos de una manera, que todos nos envidiaban. Que decepcionada. Espero haber muerto como querías esta mañana. Qué pena haber caído sobre ti y salpicándote de mi sangre. *Silencio.* ¿Quieres volver a hacerlo? Ven levántate, vuelve y dispárame, mátame de nuevo sin cometer errores.

Boliqueso: *Se levanta con la manta en manos y hace de esta un arma.* Me encanta cómo se siente, es una sensación, un gozo, adrenalina, mucho mejor que una traba, un partido de futbol, una perriada.

Juego de luces de linterna.

Todos: Cuando tienes un arma...

Boliqueso: ¡Eres respetado!

Todos: Cuando tienes un arma...

Layesica: ¡Eres el duro!

Todos: Cuando tienes un arma...

Boliqueso: Nadie puede tocarme.

Todos: Cuando tienes un arma.

Boliqueso: Nadie se burla de ti.

Todos: Cuando tienes un arma.

Boliqueso: Puedes mandar al que sea. Cualquier combo. A los de las motos.

Todos: Cuando tienes un arma...

Boliqueso: Eres el cacique de los caciques.

Todos: Cuando tienes un arma...

Boliqueso: Eres un V.I.P., y la gente te habla amablemente.

Todos: Cuando tienes un arma...

Boliqueso: Caminas diferente.

Todos: Cuando tienes un arma.

Boliqueso: Hablas diferente.

Todos: Cuando tienes un arma.

Boliqueso: Es lo máximo.

Lamami: Recuerdas cuando jugábamos a ser soldados, paracos y guerrilla en la cancha de microfútbol...

Elflaco: ElBoliqueso. le quita el balón a la Carepuño, lleva la pelota, se saca al Mañiño, le hace un globito a Layesica, y entre las patas de Lamami hace un señor goool...

Boliqueso: *Les dispara con la manta:* Plun, plun, plun...

Se disparan unos a otros con las luces de las linternas, hasta caer uno a uno:

Todos cantan:

“Juguemos a la guerra

Con amor a la violencia

Eso es normal

En este sistema

Y si no quieres morir

Acuéstate a dormir”.

Apagón luces de linterna.

BOLIQUESO es el único que queda en pie.

Se levanta GABELO.

Gabelo: Ey, mariquita, dejá dormir. Vos crees que porque mataste a cinco me das miedo.

Boliqueso: ¿Qué se hicieron? ¿A dónde fueron mis amigos?

Gabelo: ¡Uy! Este man está bien loco, por eso es mejor ser ladrón que matón. ¡Ey, Pelao, ¿qué le pasa, mucho remordimiento o qué?!

Boliqueso: ¿Me hablas a mí? Mi nombre es..., Boliqueso..

Gabelo: ¿Eres el man que casquetió a cinco?

Boliqueso: Sí Lamami no se me hubiera caído encima, y la 12 milímetros hubiese tenido más balas, hubiese pegado a siete, es más, hasta me hubiese pegado un tiro a mí mismo.

Gabelo: Mañana veremos qué tan malo eres, loco.

Boliqueso: ¿A qué te refieres?

Gabelo: Ya verás pelao. Mejor acóstate marica, pero que yo vea, que usted está muy loco.

Boliqueso: No, yo no me quiero acostar todavía, y quiero jugar a cuando tienes un arma.

GABELO se acerca a BOLIQUESO. y hace que se acueste.

Gabelo: Hácele pues loco, hácele y jugás con esas imágenes azules acostado.

Oscuridad.

Silencio.

ESCENA DOS

En sala de ver televisión.

Boliqueso: Papá, de traído del niño Jesús, ¿sí me va a dar la pistola?

Mamá: De ninguna manera.

Papá: Las armas enseñan un poco de responsabilidad, un poco de respeto.

Mamá: Por qué mejor no pides un celular nuevo, o un ipad. Un mp3. O La moto akt que tanto has pedido.

Boliqueso: Pero Mamá, si la pistola de verdad fue una promesa de Papá. Además es para jugar a la guerra no más.

Mamá: Me opongo.

Boliqueso: ¿Por qué no?, ya soy responsable, me voy a graduar de bachiller y quiero celebrar...

Mamá: O más bien, ¿quieres romper las fronteras invisibles?

Papá: Conquistar a las peladas y ganar el respeto de los mancos.

Boliqueso: Y de los duros también.

Papá: ¡Este es mi hijo hijueputa!

Mamá: ¿Se la vas a dar?

Papá: La mía, con la que te conquiste.

Mamá: Pero, con una condición, que subas las calificaciones de matemáticas en el último periodo.

Boliqueso: Pero Mamá, si de eso no estamos hablando.

Papá: Trato es trato, y para darte el arma, deberás complacer a Mamá. Además, sí lo haces, nos vamos el fin de semana a hacer tiros y de una vez, queda tuya.

Boliqueso: Listo, es un trato. Gracias Papá, gracias Mamá.

Oscuridad.

ESCENA TRES

En la celda, BOLIQUESO. como si estuviese en frente al espejo, se masturba.

Boliqueso: Uy nea, ahora si me van a respetar todos, ya verán que las armas si enseñan un poco de responsabilidad, un poco de respeto. Ey, cucho, no se meta conmigo, no me mire rayado, y la que no perree conmigo, plun, plun, plun, me la culeo a punta de bala. Porque de nada seré culpable, estoy creciendo y lo hago siguiendo el ejemplo de los cuchos y por su puesto de la television..., (*Silencio*). Ay que rica Lacarepuño, Lamami y esa malparida perra de Laysica, como serán saliéndoles sangreee, uuuy, siiii, imagino como seria matarlas a la vez que me las perreo y los demás bobos viendooo, aaahsii, ahora si tengo el arma, y cuando la tienes así, dura durita templada todas

se vuelven locas, hay que rico nea, hasta me culeo al flacomaricaaaa... *Pausa.* ¿A quién no le gusta perriar hoy día? ¿Quién no sueña con disparar un arma? ¿Qué niño no juega a la guerra?...(*Juguetonas tras BOLIQUESO. van regresando una a una las luces de las linternas.*)

Elflaco: ¿Por qué?

Layesica: ¿Por qué?

Mañiño: ¿Por qué?

Lacarepuño: ¿Por qué?

Lamami: ¿Por qué?

Boliqueso: Juguemos a la guerra.

TODOS: No. Hasta que nos digas el ¿por qué?

Boliqueso: ¿Qué?

Lamami: ¿Por qué me mataste? No se suponía que era tu mamacita...

Boliqueso: Es cuestión matemática. La pistola que me regalo Papá solo le quedaban cinco balas.

Lamami: Cinco balas que agujeraron los corazones de muchos más. Luego tu aritmética es mala.

Boliqueso: Señores y señoras, Boliqueso. lo logró. Mamá. Papá. Cumplí con el trato, subí la calificación de matemáticas en el último periodo.

Lamami: Esa no es una buena respuesta.

Boliqueso: Aléjense si no quieren jugar a la guerra. (*Se tapa con la manta*).

Lamami: (*Le quita la manta*). No es justo que estemos muertos.

Elflaco: Bajo tierra.

Mañiño: O en una bóveda, como yo.

Lacarepuño: Y tu respirando todavía.

Boliqueso: Donde están, ¡están mejor que yo! Injusto es no haber tenido más balas, tan siquiera una última para mi...

Lamami: No me convencen las respuestas, aún no.

Mañiño: Nosotros no éramos de ningún combo.

Layesica: Tan sólo jugábamos a la guerra.

Lacarepuño: Perriabamos en el caspete de la cancha.

Lamami: Queremos una respuesta convincente.

Boliqueso: Fue muy divertido...

BOLIQUESO. *vuelve a envolverse en la manta.*

ESCENA CUATRO

LAS SOMBRAS *lo levantan y lo cargan como si fuera dentro del ataúd. hacen un cortejo fúnebre.* **BOLIQUESO.** *patea. Las sombras lo dejan caer y desde el piso los mira.*

Elflaco: Así debajo de la tierra...

Lamami: En la oscuridad...

Mañiño: Solo...

Lacarepuño: En silencio...

Layesica: Realmente necesitamos respuestas.

Boliqueso: ¿Respuestas a qué?

Elflaco: ¿En que estabas pensando?

Mañiño: ¿Qué había en tu corazón?

Lamami: ¿Por qué sonreías cuando nos mataste?

Boliqueso: Soy amigable, no olvido mostrar siempre los dientes.

Layesica: No te sientes mal.

Lacarepuño: ¿Pensaste en el perro callejero cuando nos mataste?

Silencio.

Boliqueso: ¿Cuál perro callejero?

Lamami: El del fin de semana que fuiste a ensañar el arma con tu Papá...

Boliqueso: ¿Cómo saben eso? Díganme algo acerca de ese día.

Elflaco: Con tu Papá en la moto freewind.

Lacarepuño: El Papá estaciona la moto. Ambos esperan ahí. A que cruce la calle algún perro callejero.

Papá: Respetá a quien vas a matar. No le disparés a menos que no estés seguro. Hazlo rápido y con limpieza. De otra forma, sufrirá.

Boliqueso: ¡Parchado!

Lamami: Hijo de tigre sale amante de las películas de acción.

Mañiño: Queriendo ser el antagonista, el tipo malo del guión.

Layesica: Ambos saltan de emoción.

Boliqueso: Ya estoy listo, está cargada, a punto.

Papá: Siempre tirando la mira unos milímetros del punto fijo que enfocas hacia la izquierda. Al final de la media noche serás todo un hombre.

Lamami: El Papá le da una palmada en la espalada a su hijo.

Mañiño: De repente aparece.

Lacarepuño: Es un chandanés.

Layesica: No te mueves.

Elflaco: Tu Papá permanece callado.

Layesica: Lo contemplás.

Lacarepuño: A las doce en punto de la media noche.

Boliqueso: ¡Plun!

Papá: Fallaste... Pero no importa, porque usted, ¡es mi hijo, hijueputa!

Boliqueso: Pero lo deje sufriendo...

Layesica: ¿Cuántas balas quedan?

Lacarepuño: Matar, penetrar la carne del perro callejero.

Layesica: El tiempo ha llegado.

Elflaco: Eres ya un hombre.

Pausa.

Boliqueso: Los ojos del perro callejero me miran. Siento escalofríos.

Mañiño: Escuchas el latir de su corazón.

Layesica: Produce un doloroso sonido de sufrimiento.

Mañiño: Desearías que todo fuera un juego.

Lamami: Un juego de video.

Elflaco: Sólo resetearlo.

Lacarepuño: Y comenzar de nuevo.

Layesica: Observas como se le escapa la vida.

Elflaco: La sangre brota como salsa de tomate.

Mañiño: Deseas por un segundo corregirlo.

Lamami: Sacar la bala.

Lacarepuño: Meter la sangre.

Se pone en pie GABELO. TODOS se desvanecen. BOLIKUESO. permanece sentado.

Gabelo: Me la gané yo con este marica, ey! que te dije pues gonorrea, acóstate pues y deja dormir loco hijueputa o llamo a los guardias.

Boliqueso: Ahí está. *(Señala un rincón)*. Es el Perromuerto que me mira fijamente.

Gabelo: ¡Guardias! Sáquenme, cámbienme de celda. Me encerraron con un loco. Vida hijueputa la mía. *(Se acerca a Boliqueso. y le propina una patada)*. Levántate pues gonorrea y pa'la cama a dejar dormir...

BOLIQUESO. *vuelve en sí y enfrenta a GABELO. pero el compañero de celda lo vence y acuesta.*

Gabelo: Así es mejor loco, calmaito, a dormir pues. *(Le pone la sábana encima y regresa a su lugar)*.

Oscuridad.

Silencio.

ESCENA CINCO

En el juzgado.

PERROMUERTO. *LAS PARTES DISECCIONADAS de la hormiga y la mariposa rodean a BOLIQUESO.*

Perromuerto: Oye, Boliqueso, eres un mierda de ciudadano, ¿quién crees que eres para matar a cinco, eh?

Boliqueso: Yo... Nadie, soy Boli... Boliqueso.!

Perromuerto: ¿Quién es el abogado defensor del joven en cuestión de juicio?

Boliqueso: Yo mismo...

Lapatatraseradelahormiga: Su señoría señor juez!

Boliqueso: ¡¿Ah?!!

Lapatatraseradelahormiga: No, no, no, así no es, pobre ladino, se dice así, repite después de mí, dí: *"yo mismo su señoría señor juez!"*

Boliqueso: ¡Yo mismo su señoría señor juez!

Perromuerto: ¿Dónde vives?

Boliqueso: Vivo en cualesquier barrio popular de donde nací, en Colombia, me llevaron muy niño para los Estados Unidos, me trajeron de nuevo para Medellín y entre de una a séptimo grado a un colegio prestigioso, religioso, cristiano...

Perromuerto: Qué pase el primer querellante.

Elflaco: Su señoría, he aquí, que este man dijo ser mi amigo del futbolito, usted comprende. Y me mató, me asesinó, más no me dice, por qué...

Perromuerto: ¿Qué tiene que decir el acusado?

Boliqueso: Pues, que yo le respondí desde el principio, *"...Era más divertido matarte que jugar futbolito!"*...

Perromuerto: Caso cerrado. Otro querellante.

Lacarepuño: Su señoría, yo dizque le gustaba, después que no, cuando de pronto le dió por llegar al caspete donde yo trabajaba dando disparos certeros y pues caí yo. Pero, ¿no sé por qué lo hizo?...

Perromuerto: ¿Qué respondes a eso?

Boliqueso: Su señoría señor juez, yo ya le he respondido a ella, y ahora a su señoría. Porque simple y llanamente, el mundo está muy sobrepoblado.

Perromuerto: Caso cerrado. ¿Quién sigue?

Patadelanteradelahormiga: Su señoría, ¡permítame!

Perromuerto: Diga no más...

Patadelanteradelahormiga: En mi investidura de jurado, los siguientes querellantes son una pareja que yo represento, entonces la idea es, ¿qué posibilidad existe que ambos presenten el caso?

Perromuerto: No hay objeción alguna, adelante la pareja...

Mañiño y Layesica: Nosotros somos una pareja.

Mañiño: Yo el novio de ella.

Layesica: Yo la novia de él.

Mañiño: No sabemos por qué nos mató, pues ni siquiera jugábamos con él.

Layesica: Ni siquiera nos hablaba, y no sabemos ¿por qué nos mató?

Perromuerto: ¿Cuál es la respuesta del joven señor Boliqueso.?

Boliqueso: Estaban en el lugar equivocado.

Perromuerto: Caso cerrado. ¿Quién más?

Lamami: Yo, su señoría señor juez, dízque la novia, la que lo recibió a lo bien en el barrio, le presenté a todo el mundo sin importar de donde viniera y estudiara en colegio de ricos lejos del barrio, perrie con él, me drogue con él, jugué al futbolito y la guerra también, y me mató, no sé aún ¿por qué?...

Perromuerto: ¿Qué responde a esa acusación el enjuiciado?

Boliqueso: Aún no le he respondido a ella...

Lamami: Yo que siempre confíé en vos, pa' que me mataras.

Boliqueso: Desde que llegué al barrio siempre estando juntos.

Lamami: Antes por eso deberías haber sido más leal, traicionero. Y recuerde que yo fui quien te explicó matemáticas de once pa'que no tuvieras problemas con la cucha, y te dieran esa pistola con la que...

Boliqueso: Eres mi amiga, mi novia, no dañemos la amistad y el amor por esto, empecemos de cero...

Lamami: Deje de ser bruto hijueputa, no ve que usted me mató, yo estoy muerta. Pero como dicen por ahí, Dios se encarga de cobrar tus cuentas tarde o temprano.

Boliqueso: ¿Por qué siempre desconfiaste de mí?

Lamami: ¡Ya que importa!

Boliqueso: Claro que me importa, porque sos la más mami del barrio, y eres mía, y siempre lo serás...

Lamami: ¿No te acordás que me mataste a sangre fría jugando a la guerra?

Boliqueso: Porque estabas hablando con uno de los pillos de abajo del callejón.

Lamami: Tú también me dejaste sola ayer y te fuiste con Layesica y supuestamente te caía mal.

Boliqueso: Pero Layesica es una niñita.

Lamami: Era una niñita. ¡Malparido de mierda!

Boliqueso: Que va maldita perra, ya todo está hecho. Ya no tendrás como darle casquillo a los pillos de abajo del callejón, ni tampoco a los de arriba del mirador.

Lamami: Santa María Purísima, ¡que sufra este hijueputa!

Boliqueso: Hagamos como si nada hubiera pasado...

Lamami: ¿Creés que después de lo que me hiciste, todo será igual que antes...?

Boliqueso: ¿Qué dice su señoría señor juez, todo puede ser cómo antes?

Lamami: Pequeño hijo de Papá y Mamá, crees que la vida es un juego de video, ja, ja, ja...

Perromuerto: Es suficiente con la querellante. Ahora es tiempo de escuchar a los miembros diseccionados del jurado.

Larvadelamariposa: Este es un man perjudicial para todos los países humanos que propondrá atravesar fuertes conflictos económico-sociales en cualquier barrio.

Alatraseradelamariposa: Es capaz de desestabilizar las Potencias Mundiales de los bichos, generando así la pérdida del dominio existente.

Otrapatadelanteradelahormiga: Este individuo es el origen colosal de la guerra entre Niños Unidos y Adultos que dejará como resultado la muerte de todos los habitantes abriendo paso al uso de armas biológicas.

Otraalatraseradelamariposa: Este man no tiene del todo la culpa, ya que vivió y se crió en los **Estados Unidos, y por eso es que tiene la cabeza llena de cucarachas biológicas**, lo cual generará enormes cantidades de pérdidas humanas alrededor del mundo y el inicio del horror masivo.

Pataintermediadelahormiga: Pero si es el niño de Papá y Mamá, afectados por el sistema biológico de la televisión,

lo cual ha desencadenado y desencadenará una serie de eventos contra-naturales poniendo en riesgo la vida de los que eran sus amigos, generando además confusión y miedo entre las personas del barrio.

Alaspartedelanteradelamariposa: Los niños del mundo, todos, juegan a la guerra, a ver quien se mata de primero, y este niño en cuestión, mató primero, este es un horrible panorama.

Laotrapataintermediadelahormiga: Debe ser liberado por ser causante de millones de muertes y un sinfín de extrañas enfermedades causadas en personas que siempre buscan escapar para eludir la muerte.

Antenasdelamariposa: Es una emergencia para ningún gobierno atender a estos niños inocentes del juego de la guerra, por ello **se desplomarán todos los sólidos valores religiosos judiocristianosortodoxosislamicos**. La devastación y la muerte serán incalculables.

Patastraserasdelamariposa: Después de la **muerte de los amigos del barrio**, los barrios están diezmados de hombres, de mujeres y de niños, sólo quedan ancianos en pie, sin esfuerzos por conseguir curas para las enfermedades.

Patasdelanterasdelamariposa: Será necesario comenzar experimentos con este tipo de personas contagiadas de ira... Sin cura.

Losojosdelahormiga: A pesar de los esfuerzos, debemos rendirnos, pues si lo enviamos a la cárcel, pronto saldrá y más malévolo, y en esta nación no existe pena de muerte, además es menor de edad.

Losojosdelamariposa: **El apocalipsis ha llegado ya**. Ya no hay hijos para padres. Ya no hay padres para hijos. Ya no hay correctivos de ninguna índole. Será dejarlo a su userte y a la ley del barrio.

Perromuerto: Como todos los inicios, **Dios y la patria del sagrado corazón os dará una segunda oportunidad**, y así comenzará a surgir una nueva funesta diversión.

TODOS *se desvanecen*.

ESCENA SEIS

En la celda.

Forcejeo entre GABELO y BOLIQUESO que acude con la manta a extrangularlo.

Entran los guardias.

Oscuridad.

ESCENA SIETE

En la tienda de la cancha.

EL TENDERO *bajo el dintel de la puerta. Al frente un taxi atos chevrolet, es lavado con un trapo humedecido en el agua sucia de un valde por un hombre que presta atención, al diálogo entablado entre EL PAPÁ de Boliqueso. y EL TENDERO.*

Papáboliqueso: *(Le entrega un billete).* Vea, tenga, ahí le pago lo que le debo, devuélvame 5.000 pesos...

Tendero: ¿Y esto qué, o qué?

Papáboliqueso: A mí no se me ha olvidado matar a un hombre...

Tendero: ¡¿Usted cree, que yo le tengo miedo a usted?!

PAPÁBOLIQUESO *se acerca a encender un cigarrillo con la candela que pende de una cadena pegada de la visagra de la izquierda de la puerta reja. Mientras tanto EL TENDERO se da la vuelta para mirar el reloj.*

Tendero: Vea a ver si ya, o de una vez, y nos damos puños faltando, cinco minutos para las cuatro de la tarde. Porque usted viéndolo bien, cabería con botas, familia y todo, en una bolsa de basura ja, ja, ja...

EL LAVA CARROS *rie*.

Papáboliqueso: Ve, sabes qué, mejor te invito a una cerveza, y dale otra cerveza a este otro guevón. *(Señala al LAVA CARROS).* De ahí sobra, ya vengo por lo mío.

Tendero: Oigan a este man, espere que, cuando vuelva debe pagar, son mil quinientos de la pola del lavacarros,

porque yo no tomo nada que venga de vos, ni gracias te doy hijueputa!

Papáboliqueso: Ya vengo hijueputa a pagarte con iva incluido.

Quedan TENDERO y LAVA CARROS riendo.

ESCENA OCHO

En plena tarde soleada se ve cerrar las rejas de la tienda de la cancha.

ESCENA NUEVE

En sombras se ve y oye el sonido de una motosierra.

DOS SOMBRAS desmembran y limpian, tres cuerpos sombra.

Se oyen las voces que juegan de: ELFLACO, LACAREPUÑO, MAÑIÑO, LAYESICA, y LA LAMAMI.

Todos cantan:

“Juguemos a la guerra

Con balas y candela

Dispárame una bala

Quítame la vida

Si no quieres morir

Acuéstate a dormir”.

ESCENA DIEZ

En la celda.

GABELO con la manta alrededor del cuello, lee y comenta una noticia de prensa.

Gabelo: Vea pues que gonorraea, ese hijueputa loco cómo se salvó. Definitivamente es mejor ser matón que ladrón en este país de mierda, y todo porque está loco el maricón ese, por eso esta dizque libre, luego de haber matado a los parceros del barrio, ¿ah?! En cambio yo, por haberme robado 82 películas de pornografía, aquí me tienen todavía esperando a que el Perromuerto ese del juez dicte sentencia.

TOTAL OSCURIDAD

EPÍLOGO:

Se oyen las voces que juegan de: ELFLACO, LACAREPUÑO, MAÑIÑO, LAYESICA, Y LA LAMAMI.

Todos cantan:

“Juguemos a la guerra

Con amor a la violencia

Eso es normal

En este sistema

Y si no quieres morir

Acuéstate a dormir”.

SILENCIO FINAL

La Secretaría de Cultura presenta la

convocatoria

PREMIO INTERNACIONAL DE ENSAYO TEATRAL DOS MIL DIECISIETE

El Instituto Nacional de Bellas Artes a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli y la Coordinación Nacional de Teatro, en colaboración con ARTEZ: Revista de las Artes Escénicas de España y Paso de Gato: Revista Mexicana de Teatro, convocan de acuerdo con las siguientes BASES:

1. Podrán participar escritores residentes en cualquier parte del mundo, con excepción de los trabajadores de las instancias convocantes.
2. Los trabajos deberán ser escritos originalmente en español y tener una extensión no menor a 60,000 ni mayor a 90,000 caracteres (incluyendo espacios). Los textos se presentarán en archivo digital en Word, escritos a doble espacio en letra Arial de 12 puntos.
3. Los ensayos* deberán ser inéditos en su totalidad (en cualquier soporte, ya sea impreso o digital) y no contar con compromisos editoriales previos. El tema del ensayo será libre, siempre y cuando esté relacionado con el acontecer teatral contemporáneo. No se aceptarán monólogos u obras dramáticas en modalidad de ensayo, ni avances o productos de tesis de grado.

* Estilo literario que consiste en la redacción de un texto mediante el ensayo de un concepto o idea propia, con fundamento en un marco teórico, generalmente hegemónico, y que permite desarrollar los puntos de vista de diversos autores, articulados mediante la subjetividad del escritor con el fin de arrojar premisas y conclusiones para contribuir en la generación y desarrollo de pensamiento sobre un campo, en este caso el teatro.

4. Los trabajos deberán enviarse como documento adjunto, vía correo electrónico a: premioensayoteatral@gmail.com, incluyendo en el cuerpo del mensaje el título del ensayo y los datos del autor (nombre completo, nacionalidad, correo electrónico, dirección postal y número telefónico con claves lada).
5. El concurso queda abierto desde la publicación de la presente convocatoria, la fecha límite para la recepción de trabajos será el lunes 17 de julio de 2017.
6. El jurado dictaminador estará integrado por especialistas de reconocida trayectoria en el ámbito de las artes escénicas iberoamericanas.
7. Es facultad del jurado descalificar cualquier trabajo que no presente las características exigidas en la presente convocatoria, así como resolver cualquier caso no previsto en la misma. El fallo será inapelable.
8. El resultado será anunciado en el marco de la 10ª Feria del Libro Teatral 2017 en la Ciudad de México y publicado en las páginas electrónicas del CITRU, ARTEZ y Paso de Gato: www.citru.bellasartes.gob.mx www.pasodegato.com | www.artezblai.com

Los organizadores establecerán contacto con el autor del ensayo que resulte ganador.

9. El premio consistirá en un pago único de \$40,000 (cuarenta mil pesos mexicanos) y la publicación del ensayo ganador en México y en España. Es facultad del jurado proponer menciones honoríficas que estarán consideradas para su publicación.
10. La entrega del Premio se hará en el contexto de la 38ª Muestra Nacional de Teatro de México 2017.

La participación en el concurso implica la aceptación de estas bases.

Para mayor información:
premioensayoteatral@gmail.com
citru.difusion@inba.gob.mx

Boletín

De puertas abiertas

Nº 5
DIC 2016
TRIMESTRAL



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

La distribución del Boletín es completamente gratuita.

Quien se quiera suscribir puede hacerlo en nuestras direcciones.

www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín - Colombia