



Boletín

De puertas abiertas

EDITORIAL:
HENRY DÍAZ VARGAS

OPINIÓN:
RUTAS PARALELAS
FELIPE RESTREPO DAVID

MOTIVOS DE CREACIÓN
ENTREVISTA - HENRY AMARILES

INVITADO
MARO YEPES LONDOÑO

ESPECTADOR/LECTOR
BEN-HUR CARMONA

TODOS LOS DÍAS TEATRO
LEOYÁN RAMÍREZ CORREA

BOTICA TEATRAL
RESEÑAS - EVENTOS

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO
TEXTOS DRAMÁTICOS: HUGO VALENCIA

Contenido

OPINIÓN:

Editorial: Henry Díaz Vargas, El Boletín de Puertas abiertas...

Rutas paralelas: Felipe Restrepo David: Marina Lamus Obregón: investigación como narración

Motivos de creación: Henry Amariles. Entrevista: Marina Lamus:

Invitado: Mario Yepes: Prólogo: Un aporte meritorio a nuestra historia.

Espectador/lector: Ben-Hur Carmona: ¿Por qué Samuel Beckett?

Todos los días teatro: Leoyán Ramírez: Como se escribe dramaturgia en "Dramaturgia en el espejo: Escribe tu propia realidad".

BOTICA TEATRAL:

Cría Cuervos, de Ditirambo Teatro, de Bogotá.

Kaly drama

Encuentro de Escuelas de Teatro.

Foro sobre dramaturgia en el Festival de Mímame 2017.

Fiesta del Libro Medellín 2017.

Reseña del libro: En escena.

Prohibido escribir obras maestras.

Recomendaciones bibliográficas.

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Texto: Cabeza por cabeza, de Hugo Antonio Valencia Melguizo

BOLETÍN
De Puertas abiertas
Nº 7 – Noviembre de 2017
Boletín trimestral De la Corporación Academia de Teatro de Antioquia
Boletín digital.

DIRECTOR-EDITOR:
Henry Díaz Vargas

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

COLUMNISTAS:
Rutas paralelas – Felipe Restrepo David
Todos los días teatro – Leoyán Ramírez Correa
Lector-espectador – Ben Hur Carmona
Motivos de creación - Entrevistas – Henry Amariles
Ventana al vacío - José Assad Cuéllar –
Invitado - Mario Yepes Londoño

PORTADA: Fotomontaje Paulo Díaz Pizza.
DIAGRAMACION Y DISEÑO: Paulo Díaz Pizza & Diseño y Empaque
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

El Boletín, de Puertas abiertas...

... a partir las dos últimas ediciones N°5 y N°6, se está ubicando como una revista digital de teatro importante para la gente de teatro, público en general, profesores y estudiantes. Aunque es muy temprano para decirlo, pero forma parte de nuestra misión, nos importa mucho que, de bibliotecas universitarias y de colegios, grupos de teatro, casas de la cultura, y a nivel de personas nos hayan comunicado su agradecimiento y deseo de querer recibirlo para leerlo, compartirlo y ofrecerlo como material de consulta. Creemos que no privilegiado como modelo sino como una forma más de acercarnos al teatro. Y eso es gratificante y obliga responsabilidad para establecer movilidad de ideas y el diálogo permanente entre el pensamiento, el arte y la sociedad del siglo XXI.

Ello se debe, pensamos, gracias a nuestra nueva presentación y a que nuestro objetivo es expresar tranquilamente, pero con criterio artístico, lo que pensamos sobre determinados temas. No se pretende ser la última y mucho menos la primera palabra. Sabemos que nuestra actividad es la suma de la vida y el arte teatral. Aprovechamos para expresar nuestro quehacer, nuestro pensamiento, por estos medios.

No queremos ser un órgano informativo ni académico, aunque tenemos visos de ello, es inevitable y hasta necesario, busquemos darle un poco más de profundidad al pensamiento. Abandonar la precariedad existente que nos niega horizontes. Buscamos que aparezcan nuevos principios, lineamientos, estructuras, originalidades propias, en fin, diálogos de creación. Eso se pretende, como siempre. Es nuestra naturaleza la que está en juego ante iluminaciones exógenas.

Oyendo opiniones y pensando en todo lo anterior, hemos definido, a partir del presente número, salir al público cada cuatro meses y no trimestralmente como era nuestra idea inicial, con el objetivo de sostener la regularidad y en el siguiente orden: Marzo- abril, Julio-agosto y Noviembre-diciembre.

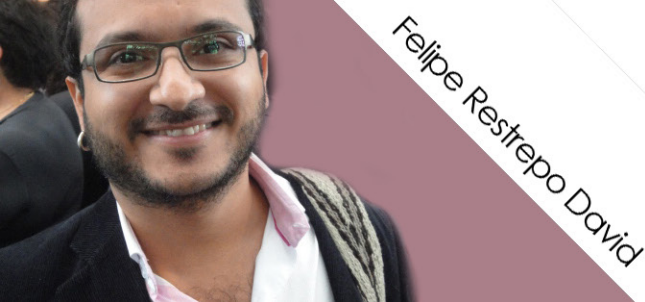
De otro lado y por esas conversas editoriales que fluyen, encontramos gratas coincidencias al tener en cuenta la investigación en el teatro. Las miradas apuntaron siempre a Marina Lamus Obregón. Sin dejar de lado, por supuesto, al enorme y clásico Carlos José Reyes. La memoria viva del teatro en Colombia.

En el presente número y entre varios temas, presentamos, mediante el diseño, dos columnistas y un entrevistador, perfiles de Marina Lamus y su obra para conocerla un poco más y entender que el teatro no está tan solo como a veces pensamos, aunque pensemos que sí lo estamos.

La mejor forma de conocer un investigador es por su trabajo, sus investigaciones. Lo que presentamos es un reflejo. Nos gustaría que fuera un tratado y una estela para el aprendizaje de la investigación artística teatral. El quehacer de Marina Lamus Obregón nos devela, en lo poco que presentamos, el oficio. Por fortuna así es: un oficio. Y su aprendizaje tiene mucho que ver con el espíritu y no con el título académico: "A veces no es necesario sino un maestro para que te inspire. No es necesario la Facultad completa", dice.

El festival de Mimos y Clown N°23 Mímame, nos ha invitado a participar en el Foro sobre dramaturgia. Como inicio, o continuación mejor, de una larga conversación que se han planteado desde La Polilla, presentamos, como para romper el hielo, la exposición nuestra, leída en el citado Foro el miércoles 25 de octubre en su sede en el barrio Belén San Bernardo de Medellín.

La Botica teatral nos trae su variedad acostumbrada y en Textos de Dramaturgia en el espejo tenemos el texto Cabeza por cabeza, otro elemento de la dramaturgia de la violencia en Colombia, de Hugo Valencia Melguizo, publicado en la tercera entrega de Dramaturgia en el espejo, de 2016.



Felipe Restrepo David

Rutas Paralelas



Marina Lamus Obregón: investigación como narración

Ese es uno de los méritos de las investigaciones de Marina Lamus Obregón: sus investigaciones son un relato, hecho de los pormenores más sutiles y cuidadosos, listos para satisfacer las curiosidades más exigentes y atrevidas. Un relato que suele ser la recreación de mundos totales: esa es su ambición y su encanto. Y que además contienen sus propias guías, es decir, su estructura es la de un desarrollo jerarquizado, en el que cada etapa va conformando un conjunto que, al final, completa una perspectiva que suele develar caminos poco explorados y, en el mejor de los casos, nunca vistos; y esto no es exageración: las narraciones investigativas de Marina Lamus ofrecen, como debería serlo toda investigación, genuinos descubrimientos, zonas iluminadas. Tres de sus más brillantes títulos así lo demuestran: *Teatro siglo XIX: compañías nacionales y viajeras* (2004), *En busca del Coliseo Ramírez. Primer teatro bogotano* (2012) y *El teatro desde la caricatura. Colombia 1910-1930* (2017).

Uno de mis preferidos, por los riesgos que asume, las conexiones que establece y por su naturaleza de “fruto” raro es *Pintores en el escenario teatral* (Luna Libros – Universidad del Rosario, 2014), dedicado a las relaciones entre las artes plásticas y el teatro en Colombia, una de las fascinantes familiaridades que, aunque poco documentadas hasta ahora, ha legado algunas de las más bellas creaciones en nuestra tradición teatral escenográfica; un término que desde el Renacimiento hasta el siglo XIX se refería a la realización de un dibujo en “perspectiva y a decorados pintados”, pero que con la llegada del siglo XX tal concepto se enriquece y llega a “denotar algo completamente opuesto al decorado”: se produce un “salto significativo, un nuevo paradigma de creación: de soporte pasivo pasó a ser medio activo con identidad propia y originalidad” (pág. 16). Y en particular, en nuestro medio colombiano, afirma Lamus Obregón que el teatro ha estado “cargado de distintas experiencias plásticas, producto de las concepciones miméticas o de refinadas reelaboraciones estéticas, producto también de los diálogos entre los artistas y de búsquedas experimentales conjuntas” (pág. 110).

En una edición rigurosa, leve y de bellísimo diseño, con cuadernillos de imágenes que son todo un deleite (toda una galería teatral que recupera la historia), se divide la investigación en tres apartados. En las dos primeras partes, “Trazos de la historia europea” y “Escenarios colombianos”, se presentan las “noticias, testimonios y vestigios sobre la intervención de los pintores en los escenarios de teatro y la forma como ellos se han relacionado con los artistas del teatro” (pág. 170); por esas páginas vemos desfilar las colaboraciones y participaciones de Pedro Alcántara Quijano, Luis Eduardo Vieco, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Fernando Botero, David Manzur, Omar Rayo, Juan Antonio Roda, Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Doris Salcedo, María de la Paz Jaramillo, Diego Pombo, entre muchos otros pintores y artistas plásticos y escenógrafos, que por mucho o poco tiempo dejaron su impronta en montajes y grupos de teatro. Y en la tercera parte, “Telones de boca y ornamentos”, una de las mayores novedades, Marina Lamus Obregón expone los “telones de boca pintados” en algunos de los más importantes teatro del país de Bogotá, Cartagena, Barraquilla, Cali, Manizales, Medellín, entre los siglos XVIII y XXI: “Cabe recordar que en los teatros a la italiana la boca –o frontis– del escenario se llama embocadura y la cortina colgada en este lugar tiene la función de separar el escenario de la vista del público, antes de que el espectáculo comience” (pág. 170).

Una de las cuestiones que con mayor rapidez se obvian en estos relatos investigativos, y que debería ser la primera mención, es la que atañe a las fuentes: en temas tan inusuales y que no están a la vista, cómo puede encontrarse la información y los datos mientras se escarba en un ingente cuerpo bibliográfico conformado por revistas, periódicos, archivos oficiales y privados, recopilaciones históricas, biografías, memorias..., y no siempre ese cuerpo relativo, como en este caso, a las artes plásticas y al teatro, sino a otras áreas como la política, la administración, la economía, la arquitectura, la música, pues no siempre se sabe por dónde salta la liebre: "Reconstruir la historia de los escenarios, su vitalidad y vaivenes es tarea difícil debido a su naturaleza; inclusive en Europa se han extraviado huellas de épocas pretéritas. Dicha historia aquí, en el país, estaría totalmente perdida a no ser por cortas frases testimoniales diseminadas en diferentes materiales, en una amarillenta fotografía o en tal o cual recuerdo de algún protagonista. Esta situación se debe, en parte, a la índole misma de las artes escénicas" (pág. 35).

Pues bien, aquí está una cuestión central: la investigadora, tal como una exploradora, que sabe de inicios pero no adónde la llevan los caminos recorridos, se lanza a la paciente recolección y a la reorganización sistemática de sus indicios (como Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos*), que, como paradoja, no poco tiene de intuición su labor, en especial, porque se trata de un trayecto en el que se topan más ausencias que presencias: uno de los mayores desafíos radica, justamente, en cómo tejer cada detalle, cada dato, en función de un conjunto cuando no se logran descifrar secuencias directas y claras; cuando se trata, sobre todo, de caminar por una geografía de ruinas y secretos que la misma historia y sus protagonistas se han encargado de dejar a un lado del camino; en ese sentido, y lo creo así, una investigación como esta es el resultado de una especial magia: la del narrador.

Y no menciono la "narración" como ficción (y mucho menos como desprestigio de la verdad de la investigación), sino como herramienta y estrategia: poco vale la pena organizar los datos como listados (lo que muchos han hecho); el mérito creativo está, cómo dudarlo, en que esa reorganización de la realidad fragmentada, que son los datos encontrados, esté reavivada por tensiones, preguntas, desaceleraciones y puertas abiertas, que por demás tienen también su lugar de origen en las obsesiones y sensibilidad de la investigadora narradora; por eso el "índice" de *Pintores en el escenario teatral* funciona como un mapa, una guía de viaje, hecha de estaciones, vaivenes e islas. Justo ahí, en esa lúdica de la investigación, Marina Lamus Obregón es uno de los lugares más altos al que ha llegado nuestra tradición de investigación teatral.



Boceto de Juan Antonio Roda para *Las brujas de Salem* de Arthur Miller. Teatro Libre de Bogotá, 1981. Foto del Archivo del Teatro Libre de Bogotá.



Telón de boca del teatro Colón de Bogotá. Annibale Gatti (1890).



Telón de boca del teatro Amira de la Rosa de barranquilla. A. Obregón (1982).



Telón de boca del teatro Pablo Tobón de Medellín. Dora Ramírez (2002).



Motivos de Creación

Marina Lamus



“A veces no es necesario sino un maestro, para que te inspire. No es necesario la Facultad completa”

Marina Lamus es una de las investigadoras teatrales más importante de Colombia. Pero eso a ella no la trasnocha, le resta importancia al tema, no se cree una celebridad. Reconoce con emoción el influjo que el Instituto Caro y Cuervo ejerció en su formación académica, del que reconoce aprendió “el rigor, la seriedad y la investigación”. Eso, a pesar de que su tesis de grado, “Medio siglo de teatro en Colombia, 1900-1950”, fue una “osadía de primípara”, tal vez por ser su primer acercamiento a una investigación. “Creo que a todos nos pasa, que queremos abarcar más de lo que podemos”, porque a pesar de ser un trabajo hecho a seis manos, “era demasiado para tres personas”

Recuerda sus primeros acercamientos a los Maestros del teatro, por los tiempos en los que estaba en el Caro y Cuervo, cuando en los descansos de un taller con Santiago García, intercambiaban ideas. “A él le gustaba mucho que yo estuviera estudiando en el Caro y Cuervo (...) cuando le empecé a mostrar lo que escribí él me dio el espaldarazo. Él, y Héctor H. Orjuela, del Caro y Cuervo, luego Fernando González Cajiao y poco a poco... ellos me dieron alguna seguridad para continuar (..) A veces no es necesario sino un maestro, para que te inspire. No es necesario la Facultad completa”.

A mediados de los 80, en el Caro y Cuervo, la inclinación era investigar sobre el Boom Latinoamericano. Lamus sentía que lo único que podía hacer, con su escasa experiencia, era lo que hoy se llama refritos, aprender a citar, con una línea de conducción clara. Y pensó: ¿por qué todos escogemos los mismos autores? Y le pidió a su profesor de teoría literaria analizar algo de teatro, por ejemplo, Guadalupe años cincuenta, de La Candelaria, en boga entonces. La idea inicial era analizarla. Y él le responde: “No puedes aplicarle al teatro una teoría literaria. Pero si usted se atreve, hágalo. Mire a ver cómo se desembolata”.

Tal reto le sirve para experimentar, investigar y, sobretodo, preguntarse ¿por qué, si en otras universidades de Europa, Rusia, Argentina, las escuelas de literatura estudian el teatro, aquí no se puede? Ese interrogante hace que evalúe distintas teorías, para determinar cuáles le sirven mejor en su propósito de analizar el texto teatral, y cuáles no cumplen del todo este propósito.

Reconoce que le pidió mucha ayuda a Fernando González Cajiao. Él tenía un material de investigación distintos a los suyos, que eran las publicaciones periódicas. Cajiao todo lo registraba en fichas. Era muy juicioso. Y escribía bonito. Siempre la regañaba: Hay que escribir bonito, para que a uno lo lean: sujeto, verbo, predicado. Además, le gustaba mucho sintetizar, que no es fácil; pues podría ser más sencillo describir que sintetizar.

Lamus se inicia con la lectura de los libros de Carlos José Reyes, un buscador de documentación vieja, a quien le gusta mucho la “viejera” y de Héctor H. Orjuela, que en todo lo que tiene que ver con la bibliografía teatral, con hacer índices ha sido muy juicioso. Ella analiza estos estudios y metodologías, para ver qué toma de ellos y qué puede aportar.

A su vez, recuerda que del Caro y Cuervo aprendió que todo debe ser organizado, con una metodología clara, sin saltarse ciertas normas. Su Maestro de lexicografía, Bernal León Gómez, le decía: “Respete la norma. Y un día me dijo: ¡No la respete más!: ¡haga lo que le venga en gana y después, le ponemos la norma! Me gustó tanto eso. Y hasta agregó: Si la sigo molestando le voy a quitar las alas, Marina. Vuele, y luego, viene. Miramos a ver cómo es lo de la norma porque me da vergüenza que le pregunten: ¿cuál fue su profesor de lexicografía? y usted diga: Bernal León Gómez. Y van a decir: No le enseñó nada o le pasó la nota. Eso sí se lo agradeceré ¡Siempre!”.

Su libro *Bibliografía anotada del teatro colombiano* (2003), es una continuación de una investigación de Héctor Orjuela, publicada en 1974, *Una bibliografía del teatro colombiano*, lo cual fue posible gracias a que a medida que leía a Orjuela anotaba qué lecturas o detalles le habían hecho falta, hasta ampliar la base de datos de su Maestro, hecha con material primario, esto es, obras editadas o noticias de estas. Fue como si las piezas de un rompecabezas encajaran, sin proponérselo siquiera: Marina tenía referencias de la prensa y de las publicaciones periódicas, que aterrizaba lo que Orjuela apenas enunciaba. Por decir algo, ella tenía todo sobre una obra: fecha del debut, lugar, compañía que la montó, etc. Orjuela decía: Hay noticias de que esa obra sí se escribió, pero nunca se imprimió. Lo que Marina hacía era ampliar lo ya dicho, no llover sobre mojado. Y esas anotaciones que le iba haciendo al libro primero se crecieron tanto que hicieron posible el libro segundo.

Por eso mismo sueña con montar sus 3-4 bases de datos, fruto de 30 años de investigación, a internet. Para que cualquier persona las pueda consultar, y alguna continúe lo que ella ha hecho. La limitante es lo que esto pueda costar. Pero ella cree que algún día eso se pueda hacer: “dejarlo para acceso al público, porque no se justifica morir con el disco duro guardado debajo de la almohada y que eso no le sirva a nadie más (...) Lo más importante es que no hagan la búsqueda que yo ya hice. Les facilito ya que no den la vuelta. Que miren, lleguen a los artículos sin necesidad de ver todo un año de periódicos y que le apliquen su perspectiva, que miren a ver qué hacen con eso. Lo que trato es eso: acortar caminos, como me lo acortó a mi Orjuela. Y como me los acortó Fernando González Cajiao”.

Asume con la mayor honestidad intelectual el hecho de que ninguno de sus libros es comercial. De hecho, en teatro nada lo es. Al menos en Colombia. Un investigador o un dramaturgo publica y sabe que su libro no se va a vender.

Reconoce que hay libros que la retan, hasta desacomodarle su manera de concebir la investigación, como Lorenzo María Lleras: *Entre la pluma y la acción*. Lorenzo es un hombre muy importante del siglo XIX. Pero eso en Colombia pocos parecían saberlo, así que Luna Libros le pidió que escribiera una biografía fácil de leer pero que tuviera todo el rigor en el manejo de la información; sin citas, comillas, con sabrosura en la prosa, como una novela. Su humildad es tal que les dijo: “Si no les gusta, les parece que no está dentro de la línea editorial yo no me iba a poner brava si me lo devolvían. Y no. Les gustó. Y la verdad, me sentí muy bien porque fue una investigación como la del Coliseo Ramírez: ¡Muy, muy documentada!”

Y eso que ella misma no recuerda exactamente cuánto tiempo se demoró escribiendo este libro. Más de tres años. Se encontró en el Archivo General de la Nación lo que se llama la mortuoria de don Lorenzo, que es una descripción de sus bienes, un inventario de sus libros y de sus objetos teatrales. La guardó. Leyó lo que se había escrito sobre él y lo confrontaba con su mortuoria. Los hallazgos contradecían cosas como eso de que solo hablaba inglés y francés y en su biblioteca había, además, obras en griego y latín. Empezó a leer los libros de su biblioteca y a imaginárselo sentado, disfrutando esas lecturas, alimentándose de argumentos para polemizar, porque él se la pasó polemizando. Encontró muchas influencias para sus argumentos políticos y educativos, teorías para hacer avanzar la educación en el país. Lo encarnó personaje. A pesar de haber sido de carne y hueso lo miró con cierta distancia, con la que se mira un personaje de ficción.

Su última aventura editorial se titula El teatro desde la caricatura. Colombia 1910-1930. Marina es una habitante del siglo XXI que por momentos se interna a profundidad en el siglo XIX. Algunas de sus investigaciones así lo confirman. Así que quiso salir del siglo XIX e investigar otros tópicos. Y se preguntó que podría encontrarse en el teatro colombiano de los años 20 y 30 del siglo XX, décadas en las que el país había tenido un vuelco, desde la perspectiva intelectual y artística. Buscó en revistas y periódicos de Medellín, Cali y otras ciudades y encontró que en las de Bogotá había caricaturas de grandes dibujantes colombianos, que habían hecho de los artistas del teatro. Y en esa veta se quedó. Se obsesionó. Empezó a hacer sus registros en su base de datos, sintió la necesidad de tomar fotos, de estudiar la época, se planteó algunas hipótesis y le fue saliendo el libro, casi sin proponérselo.

El moño para hacer realidad el libro se lo pusieron dos amigos suyos, Pilar Benavides y Juan Pablo Ricaurte. A la pregunta de ¿cuántas fotos podría tener el libro? Entendió que la cantidad de caricaturas a publicar está directamente relacionada no solo con la estética sino también con el dinero que se pueda conseguir para el número de páginas. Lo que escribió sobre la época es un soporte a las imágenes, porque el propósito era que fueran las mismas imágenes las que hablaran. No Marina Lamus. Marina recopiló la información. Dice qué ocurría en el teatro en esa época, quiénes son los artistas, los caricaturizados, cuáles eran las revistas, quiénes editaban esas publicaciones, quiénes eran los pintores, casi a modo de pildoritas informativas. Pero lo más importantes son las imágenes.

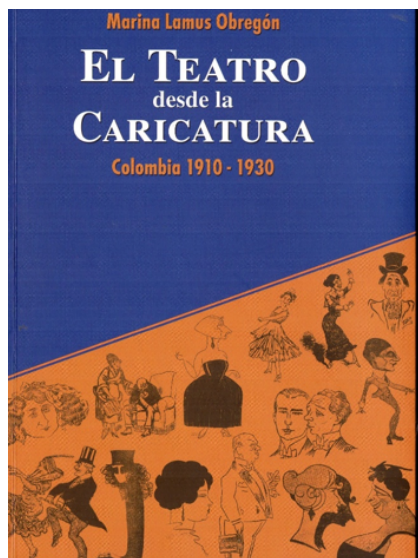
Su siguiente libro no lo tiene del todo claro. Quiere meterse en la parte de la infraestructura teatral, no desde la parte arquitectónica en sí, sino cómo se encuentra la sociedad, cómo se encuentran unos espectadores en un recinto teatral y qué tipo de espectáculos ve la gente. Entiende que así no se meta con la arquitectura ésta, de alguna manera, facilita o no la comunicación más directa con el público; cómo un escenario abierto es distinto que uno con la cuarta pared, por ejemplo. En este momento está como con un bastón, viendo a ver por dónde ir. Solamente imaginando cómo puede ser esa investigación, pero la quiere hacer porque sabe que un edificio no solo es bello arquitectónicamente, sino que cabe hacerse la pregunta, ¿para qué sirve? En este caso, ¿para qué teatro?, ¿cómo lo utilizan los artistas? Una cosa así, pero aún no sabe hablar muy bien de la idea...

A la pregunta ¿Hasta cuándo investigar? Ríe con alegría, como pasa cuando habla de teatro. Y remata con sinceridad: "investigar me emociona, me da felicidad...Y como diría una abuelita paisa...me entretiene".



“Un aporte meritorio a nuestra historia”.

Mario Yepes Londoño



Prólogo

En la presentación de este libro, Marina Lamus Obregón escribe: *“Diversos materiales y estudios sobre la historia del teatro colombiano han visto la luz desde mediados del siglo pasado, lo cual significa que el pretérito del arte ha suscitado mayor interés y, con éste, el rescate de documentos, obras de teatro, vestigios de sus puestas en escena, reseñas e información en general. Para continuar allegando referencias a ese pasado, el presente libro recoge y divulga las ilustraciones y caricaturas que sobre la vida teatral trazaron algunos dibujantes, las cuales se difundieron en publicaciones periódicas. (...)”*

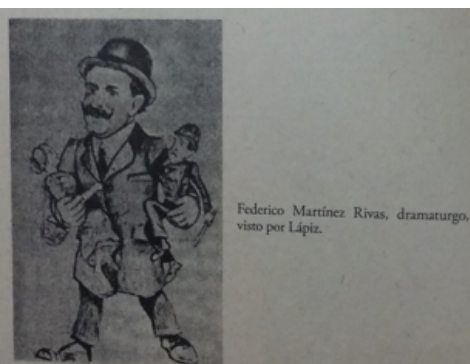
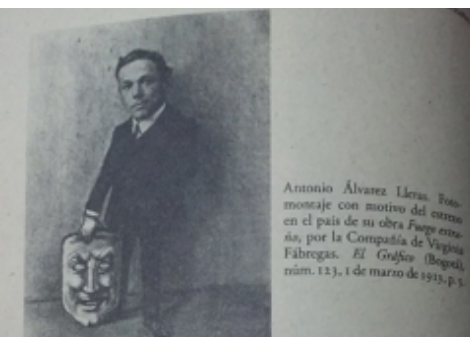
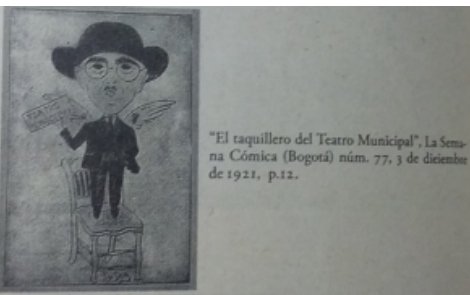
Marina hace mucho más que eso. Porque a la hora de escribir los textos de este libro y la rica muestra de caricaturas, fotografías y textos satíricos que en él recoge, ya tiene en la cabeza y en la imprenta una vasta ilustración personal sobre la historia de Colombia y sobre la historia del teatro en Colombia, y les aporta algo inédito como tema y como visión afectiva pero crítica; y hace un aporte meritorio a la indagación sobre las mentalidades de una sociedad que, como la bogotana del primer tercio del siglo XX (privilegiada en esta investigación), igual que las del resto del país, pugnaba por superar los horrores de las contiendas civiles y por entrar, al fin, a la esquivada modernidad. Empresa nada fácil cuando todavía imperaban el espíritu de la Regeneración y un conservadurismo cerril, amén del hijo natural de ambos: la inclinación de la cultura oficial, siempre tan cara a los empresarios, por un hispanismo excluyente y con frecuencia decadente o el recurso, en cuanto al teatro musical, por la ópera italiana, raras veces la francesa, y la ignorancia de las nuevas corrientes que habían empezado con el wagnerianismo. Por supuesto, la permanencia de aquellas corrientes estéticas sobrevivientes del romanticismo latino de todos modos era un progreso: cada vez se abría más la puerta a la influencia europea, directa o por mediación de compañías argentinas o mexicanas, las cuales, como bien lo señala Marina, con frecuencia ponían en escena su propio repertorio nacional y obras de la dramaturgia colombiana. Ésta era más copiosa de lo que se suele suponer y, si bien tendía a la identificación con lo que llegaba, no hay duda de que algunos nombres de autores de mayor peso continuaban con una tradición iniciada ya desde el período siguiente a la Independencia: mirar hacia la historia y la sociedad del país y representarlas. La novela y el cuento influidos por el naturalismo y no sólo por el romanticismo (en una gradación desde Víctor Hugo hasta Balzac y Zola), así como las teorías políticas progresistas y socialistas que habían tenido auge sobre todo a partir del Radicalismo, habían podido lograr una penetración superior a la del teatro, incluso entre la naciente clase obrera; esto por la naturaleza más discreta de la circulación del libro, una

ventaja sobre la necesariamente pública exhibición del teatro, más expuesto a la mirada censora de la oficialidad.

Sobre la primera constatación que hace Marina Lamus en el párrafo citado, es claro que alude a la ya muy notable, pero no agotada investigación y publicación bibliográfica sobre historia del teatro colombiano que tiene nombres ilustres como los de Carlos José Reyes, María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Juana María Cordones Cook, Carlos Nicolás Hernández, Beatriz Rizk o, entre los más recientes, jóvenes autores como Mayra Parra Salazar y Sebastián Maya en su *A teatro, camaradas*, así como Víctor Manuel López con su tesis de doctorado en Artes, novedosa sobre historia de la formación teatral en Colombia; y si miramos al pasado, fuentes como Cordovez Moure en sus *Reminiscencias* o para el caso del teatro de Medellín, Eladio Gónima. Pero Marina se hace discretamente a un lado y no menciona para nada su enorme aporte a ese acervo de historiografía sobre nuestro teatro, con textos especializados; menciono algunas obras publicadas: *Teatro en Colombia 1831-1886 – Práctica teatral y sociedad*; *Teatro siglo XIX: Compañías nacionales y viajeras*; *En busca del Coliseo Ramírez, primer teatro bogotano*; *Geografías del teatro en América Latina*; su significativo trabajo en los dos tomos de *Luchando contra el olvido – Dramaturgias del conflicto*, al lado del ingente cumplido por Enrique Pulecio Mariño en el estudio crítico de las más de cuarenta obras de la antología. El más reciente de los libros de Marina y, para mí, anticipo del que comento, es *Pintores en el escenario teatral*. En todos ellos, pero más en este último como es obvio, Marina Lamus se ha ocupado de lo que podríamos llamar, con uno de los títulos interiores del mismo, diálogos entre el teatro y la pintura, que lo han sido y muy intensos con todas las expresiones de la plástica; allí, sin que se agote la indagación, es posible constatar cómo a lo largo de nuestra historia republicana nuestras gentes de teatro han tenido el natural comercio de ideas y realizaciones con numerosos y muy notables artistas de la pintura, el grabado, el dibujo y la escultura, sin mencionar las muchas apelaciones a formas de las artes visuales contemporáneas. Lo que se comprueba es esa razonable comunicación generacional de los artistas de las diversas artes y la confrontación crítica con las estéticas de los contemporáneos, aquí o en otros continentes; el resultado es una mayor riqueza de las producciones teatrales cuando se entiende que el espectáculo es la reunión de todos los lenguajes plásticos en la escenografía, el vestuario, la utilería, el maquillaje y la iluminación, tanto como en la música y el sonido, todo ello complementando el trabajo del actor, el dramaturgo y el director; temas e imágenes teatrales para la plástica misma; obras plásticas de alta exigencia en los telones de boca, en plafones o en muros de los teatros. El diseño de afiches y programas, la ilustración de los textos dramáticos, la dirección artística de los registros o de las adaptaciones en cine, en televisión o en video de la dramaturgia teatral, todo ello es parte de la asociación fecunda entre los artistas de la puesta en escena y sus epígonos (y



también críticos) de las otras artes. El cuento es que así desde la antigüedad tenemos noción –intuición– así sea en imágenes sin movimiento, de la historia de la representación. Desde aquí le hago a Marina el reclamo por lo que nos falta y que ella está llamada a cumplir: la música en el teatro colombiano. En buena medida nos da esa información, sobre todo en su libro dedicado a las compañías viajeras de ópera y zarzuela del siglo XIX y comienzos del XX, pero hay un campo inmenso por reseñar en los otros géneros teatrales del siglo pasado y del presente: como los artistas plásticos, los compositores y los músicos, nacionales o adoptados, han acompañado y enriquecido nuestra práctica escénica.



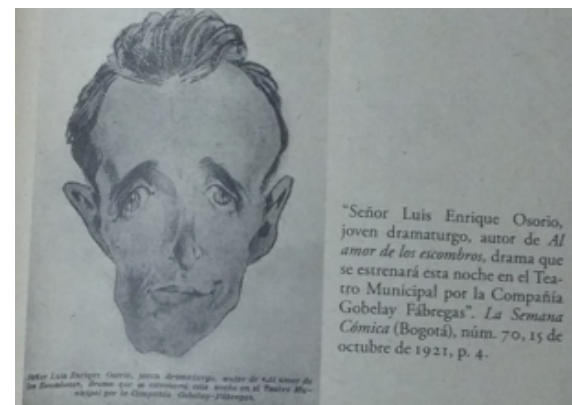
Si llegamos al campo de la caricatura, este libro se suma (hasta donde se me alcanza) a dos obras significativas: la de Beatriz González Aranda y la Biblioteca Luis Ángel Arango (2009) La caricatura en Colombia a partir de la Independencia, con textos de diversos autores, y la exposición de caricatura antioqueña del siglo XX (2015), en la Biblioteca Pública Piloto y con base en la importante colección de la Sala Antioquia, de la cual quedó un excelente catálogo-libro ordenado por Jairo Morales Henao con textos suyos y de Luz Posada de Greiff, a partir de la investigación realizada por ésta en compañía de Juan Escobar y Miguel Escobar Calle desde 1987 por iniciativa del Banco de la República. En ambos libros (pero sobre todo en sus respectivas bases de investigación) hay un acervo notable de caricatura política y social en los más amplios sentidos, como se deduce de lo que afirman sus autores, ejemplos y bases que esperan mayor difusión en los años por venir.

El libro de Marina Lamus Obregón establece claramente las estrechas relaciones que bien revela entre la caricatura política y la caricatura de teatro en el período estudiado. Incluso, el hecho de que suelen ser los mismos caricaturistas quienes se encargan de ambos reinos que, finalmente, son dominios de la misma cultura y sociedad. Si se repasan los nombres de estos cultores de la plumilla y el grabado (admirables en su inmediata respuesta y en su maestría y genialidad con los escasos recursos técnicos de la añorada imprenta de su época), con frecuencia se encuentran los mismos nombres en el periodismo escrito, en la literatura y en el propio ejercicio de la política. Es fascinante encontrar en el numeroso catálogo de publicaciones citado por Marina – algunas de ellas esenciales en la historia de nuestro periodismo–, los nombres de los responsables de éstas, literatos, artistas plásticos, ensayistas: las generaciones de La Gruta Simbólica, Los Nuevos, Los Panidas; grupos socialistas como los que publican periódicos de la cuerda de La unión obrera de Bucaramanga o La Humanidad a ejemplo del francés de Jean Jaurés, en el momento en el cual están surgiendo los movimientos y partidos que precipitarían la caída de la hegemonía conservadora y la entrada de la República Liberal. En la creación del contexto

histórico desfilan en el libro nombres decisivos de nuestra historia política e intelectual como Baldomero Sanín Cano, Clímaco Soto Borda, Max Grillo (dramaturgo y periodista, corresponsal de Carrasquilla, secretario y memorioso de Uribe Uribe), León De Greiff, el Luis Vidales de Suenan timbres, Ignacio Torres Giraldo el de Los inconformes, Germán Arciniegas, Álvarez Lleras, Felipe y Alberto Lleras Camargo, Jorge Zalamea, José Mar, Luis Tejada, Coriolano Leudo, Ricardo Rendón, Ramón Vinyes (el "sabio catalán" posteriormente tan caro a García Márquez y su Grupo de Barranquilla), el reputado dramaturgo Luis Enrique Osorio, o Francisco di Doménico, quien con su hermano dejaría huella en la memoria de nuestro primer cine documental. Algunos de ellos fueron caricaturistas notables. La lista, en la información de Marina, es abrumadora por el número y el peso de todos ellos, desigual en su trascendencia hasta nuestros días en buena medida por el desigual rescate de sus obras respectivas. Marina cumple entonces una labor de justicia con varios de ellos, al tiempo que vuelve a enaltecer a los más conocidos y a revelar sus variadas ocupaciones.

Luego viene la cuidadosa relación de dramaturgos, actores y actrices estelares o secundarios, compañías nacionales y extranjeras, críticos y espectadores retratados con admiración, con pasión, con burla o con refinada sátira en las muchas publicaciones del mundo del espectáculo, políticas o de variados contenidos como las indicadas arriba, y las notables Mundo al Día (que también publicaba en cada número una obra musical colombiana; una revista que merecería ser republicada o al menos objeto de cuidadosa antología), *La Semana Cómica*, *La República*, *Voces*. *Revista de Ciencias, Artes y Letras* (Vinyes y Enrique Restrepo en Barranquilla), y la revista órgano de Los Nuevos.

Entre las compañías –y sus actores, bailarines, directores y empresarios– que son objeto de caricaturas y de escritos, tanto críticos como simplemente laudatorios o decididamente satíricos y burlones, aparte de las nacionales que en Bogotá como en el resto del país solían tener corta vida y más contingentes repartos, hay varias extranjeras que, aparte del Teatro de Colón y del Municipal de Bogotá, se movieron por Medellín (teatros Bolívar y Junín) y Cali (teatros Isaacs y Municipal), así como –lo comprueba Marina– en otras ciudades cercanas a los puertos donde desembarcaban; por doquier suscitaban curiosidad, expectativa y admiración, no exentas de la permanente alerta para descubrir el ridículo. Compañías como la de María Guerrero, de Madrid, muy famosa en ambos lados del Atlántico, de gran éxito ante avezados públicos de Argentina, Cuba o México, o la proveniente de éste último país, la resonante Compañía de Virginia Fábregas, tan cara en Medellín a la generación de Carrasquilla; aquí mismo, donde finalmente se afincó, y en



Bogotá y Cali, la de la familia Ughetti, con su primera figura doña Marina, y don Roberto, con su repertorio clásico, romántico y contemporáneo. Este osado prologuista los recuerda de su infancia y adolescencia, cuando los Ughetti ya eran de edad avanzada, expectante y asombrado espectador en las bancas durísimas del balcón del Teatro Junín o escuchando sus apasionantes radioteatros, si mal no recuerdo en la Voz de Antioquia. Calderón, Lope de Vega, Casona, Lorca y varios más, encontraban en sus voces intérpretes que no se olvidan como parte de mis primeros enamoramientos del teatro. Como me pasó, también en el Junín, con la Compañía de Enrique Rambal (también mencionada por Marina Lamus), por igual con *El Mártir del Calvario* que con *Don Juan*, el de Zorrilla, claro; años después obtuve la comprobación con Efraín Arce Aragón (inolvidable amigo y hombre de teatro y de televisión) de que sus comienzos y los de toda una generación de gente del radioteatro y la radionovela de Medellín habían sido en compañía o a ejemplo de los Ughetti y de esas compañías visitantes. Manes de *El Escribidor* de Vargas Llosa.

Mención importante de Marina son las compañías de Ópera, Opereta y Zarzuela que llegan a Bogotá y obtienen su cuota de publicidad, crítica y caricatura: aparte de las españolas, las italianas de Gattini y Angelini, la de Bracale y la de Mancini; imposible no mencionar que con la de Bracale desembarcó nuestro gran maestro Pietro Mascheroni, inmenso pianista, director y músico de las salas públicas de las emisoras, llamadas radioteatros, quien recaló en Medellín desde los años 40 y animó las diferentes aventuras de Ópera que en esta ciudad y con extensión a otras ocurrieron desde entonces hasta el final de la década de 1970.

Quiero concluir haciendo hincapié profundo en una de las joyas de esta obra, ya no del humor gráfico dibujado sino la destacada mención que hace Marina de lo que ofreció la prensa bogotana del siglo XIX “antes del dibujo”. Maestros de la parodia del gran teatro, con fines siempre políticos, ya desde los comienzos de la República, con obras como *El gran drama*, o *Colombia ardiendo*, del periódico El Recopilador (1830) y *El gran sainete* o *Todo es Popayán*, verdaderos panfletos cuyo trasfondo es la lucha entre bolivarianos y santanderistas, la conspiración septembrina, el destierro de Santander y los demás sucesos que culminarían con la muerte de Bolívar. O lo que publicaba un periódico de 1866, La Bruja, cita Marina, “cuyo subtítulo es mucho más diciente que el título mismo: *Periódico de todos los partidos*, es decir, *a la moda*” satírico de los acontecimientos del período radical, donde son personajes Murillo Toro y Aquileo Parra. Estos escritos, rotundas caricaturas literarias del ambiente político en medio de las violentas confrontaciones civiles del siglo, merecen toda la atención del lector.

Como la merecen, redoblada, algunos textos que Marina Lamus reproduce completos, ejemplos también literarios del humor sin compasión hacia sus víctimas de entonces y hacia el lector de hoy: son escritos como *Teatro Epi...démico*, de Víctor Martínez Rivas, donde éste da cuenta de la monstruosa profusión de obras y de dramaturgos improvisados en trance de genialidad que aparecen por doquier en Bogotá; y los del español Pablo Parellada y Molas: *Instrucciones para los que concurren al teatro*, *Lo que valen las buenas compañías*, y *Pobres compañías*. En todos, así como se ve en la caricatura Bailes de ogaño (sic), lo que se encuentra, en los ojos y la pluma de un extranjero, es una mordaz caricatura verbal de la sociedad bogotana del tiempo, en la que se mezclan la ilustración y el aprecio por el teatro, el arribismo, la simulación de cultura (ir al teatro como pretexto para el encuentro y la presunción sociales), y una élite intelectual que se divierte a costa de todos.

Si el teatro, la literatura y todas las artes son el complemento necesario y la otra escritura paralela de la historia, una obra como esta de Marina Lamus es la constancia de ello y un período de la historia de Colombia, especialmente en la ciudad donde se tomaban las decisiones políticas y se imponían modelos de cultura para todo el país.



BenHur Carmona

Lector / Espectador

¿POR QUÉ SAMUEL BECKETT?



Cuestiona Teatro Estudio en el programa de mano anunciando de Samuel Beckett su obra 'ALIENTO' - puesta en escena a la luz de José Gabriel Mesa Ríos (Dirección general) - con la admirable actuación de Doriela Montoya Rincón, Yudiel Muñoz Velásquez, Johanna Londoño Tamayo, Johanny Marín Zapata, reemplazada por Gloria Gutiérrez. En el teatro de la Alianza Francesa -espacio que José Gabriel Mesa ha reservado para la representación de la mirada en el contexto de su obra de Beckett. Felicitaciones.

En 'Aliento' las luces del escenario se intensifican al mismo tiempo como el sonido de una inhalación;

hay pausas antes de escuchar la exhalación, sincronizado con el apagar y encender de luces... 'Breath' (Aliento), sabemos, es una de las obras más breves de Samuel Beckett -treinta segundos de duración, algo así. El guion de la obra lo dice todo:

1. Luz débil en el escenario llena de basura miscelánea. Mantenga unos cinco segundos.
 2. Pequeño grito breve e inmediatamente inspiración y lento aumento de la luz juntos alcanzando el máximo - juntos en unos diez segundos. Silencio y manténgalo presionado durante unos cinco segundos.
 3. Expiración y disminución lenta de la luz juntos alcanzando el mínimo juntos (luz como en 1) en unos diez segundos y llorar inmediatamente como antes. Silencio y espera unos cinco segundos.
- CORTINA abajo.

De este modo nos espectador/lector observamos cierto enfoque a la paradoja del llamado 'sujeto' 'humano' (diría Foucault) cortesía de teatro estudio en la demostración de Beckett donde los elementos humanísticos son cruciales artificios.

Teatro Estudio, nos seduce, nos cautiva, nos atrae, gusta mucho con su puesta en escena que va más allá de la duración propuesta por el mismo Samuel Beckett... donde la mirada subjetiva, el ojo de nuestra mente, de repente, como un globo ocular surrealista absurdo, cae en la imagen seductora que está tratando de discernir o producir 'Aliento'- entonces las sombras se abren otra vez y muestras tu cuerpo, Doriela, Johanny, Yudiel, Johanna, nupcias de luz y sombra, de lo visible y lo invisible de golpe un largo quejido cubre con sus dos alas

grises la noche de los cuerpos, esperando allí la carne su resurrección y el día de la vida perdurable de un tal Samuel Beckett.

Sus Personajes, de Beckett, son siempre, bueno, casi siempre, obsesionados con la producción de sí mismos a través de las palabras que pronuncian. Espectros sombríos de Beckett. Encogiéndose de la luz de la conciencia, meramente, pueden interpretarse como la expresión aberrante de una existencial angustia existencial...

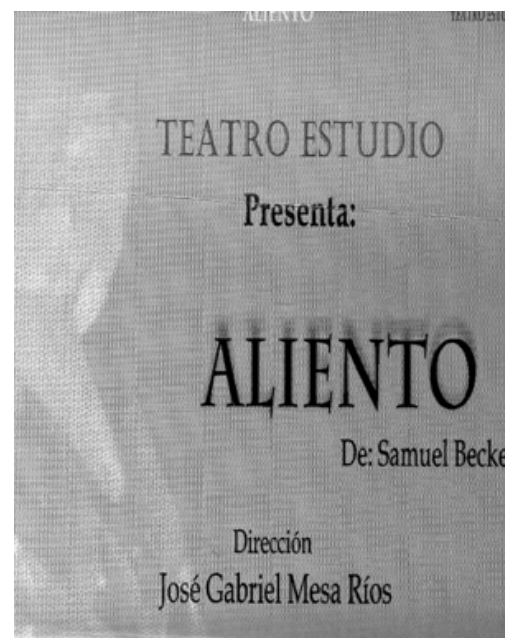
Esto es, espacio cerrado segmentado, donde observamos en cada punto, en el que los individuos 'Beckett' se insertan en un lugar fijo, en el que se supervisan los movimientos más leves, en el que se registran todos los eventos, en el que un buen trabajo de dirección, de José Gabriel Mesa, análogo a Beckett, en toda su obra 'deconstruye' las reglas clásicas de teatro tradicional, a favor de un teatro del absurdo con el sentido de humor como una caballerosidad del desespero.

José Gabriel Mesa procura liberar-nos de un teatro heredado de siglos antes., sin embargo, interrumpiendo la tradición de teatro clásico une el centro y la periferia, en el que se ejerce el poder sin división, de acuerdo con un Beckett de 'Aliento', en el que cada Doriela, Johanny, Yudiel y Johanna - individuo - se encuentra constante/mente, examina y distribuye entre nos espectador/lector los seres vivos, los enfermos y los muertos - todo esto constituye un modelo compacto de Aliento.

El director José Gabriel Mesa no se detiene y nos ofrece una mirada al abismo del lenguaje teatral. Doriela, Yudiel, Johanna y Johanny consecuentes con la adhesión de Beckett van creando sobre la inutilidad del 'discurso' de un idioma, agujero en las obras de Samuel Beckett, carente en apariencia de significado.

En efecto, para no aburrirse de Beckett sus personajes -como niños prefieren disfrutar de los actos triviales. Toco tu delirante superficie, los poros silenciosos, jadeantes, la circular carrera de tu sangre... Adivino tu rostro entre estas sombras, el terrible sollozo de tu sexo, todos tus nacimientos y la muerte que llevas escondida.

Teatro estudio quiere decirnos, lo cual agradecemos, que las



nociones de espacio y tiempo que define Beckett en sus obras dramáticas son coordinadas que están atravesadas por lo que Max Weber había identificado como "creciente racionalización y desencantamiento de la sociedad", (Buck-Morss, 1981, 135).

Beckett describe el tiempo de la alienación moderna / posmoderna: un tiempo interminable, vacío, homogéneo, sin referentes concreto, que es pura repetición de ese sin sentido que rodea y agobia a los personajes hasta llevarlos a la inacción total.

Un tiempo caracterizado por la subordinación a una razón instrumental cada vez más deshilachada, a medida que nos internamos en las obras dramáticas del último período de su vida, el último Beckett, aquel de las obras breves.

En las obras de Beckett los personajes viven en un tiempo detenido, en un puro presente, sin poder recuperar las luchas de sus antepasados, sin poder vivenciar en absoluto el pasado. El pasado, igual que el presente, es una instancia que carece de sentido, en tanto momento constitutivo de la subjetividad de los personajes.

Nuevamente nos encontramos aquí con un hombre alienado, escindido tanto respecto de su presente como de su pasado, sin posibilidad alguna de recuperar vivencias propias y/o ajenas.

Por otra parte, en Beckett nunca hay un espacio referencial claro, sino que se crea un espacio abstracto cuyo fin es dar a lo acontecido el carácter de una "imagen mental".

Por este motivo encontramos a menudo momentos a oscuras donde un foco ilumina a Doriela Montoya Rincón, Yudiel Muñoz Velásquez, Johanna Londoño Tamayo, Johanny Marín Zapata -iluminándose uno por uno o a una parte de la persona.

En este contexto, los elementos que forman parte del escenario, como en un sueño, adquieren un carácter 'simbólico'.

En Aliento, por ejemplo, Johanny se dispone botar la basura caminando al parecer al ritmo de sus pensamientos, estableciendo una relación directa entre una acción externa –el movimiento de sus manos y piernas– y un proceso interior o mental del personaje.

En este contexto, la identidad que proporciona la memoria es puesta en cuestión. En el puro presente, los personajes de Beckett son incapaces de dar forma a un relato coherente que articule su experiencia.

Ahora respondiendo a la pregunta ¿Por qué Samuel Beckett?

Porque Teatro Estudio, es precisamente un lugar dispuesto a todas las prácticas de expresión teatral, como también a las actividades multidisciplinarias del arte y la literatura, es entonces, un espacio donde cuestiona los clásicos estamentos de la teatralidad y donde abandona los sitios seguros del hacer teatral.

Aplausos & Felicitaciones

Ben Hur Carmona. Dramaturgo, miembro de Latino Playwrights New York City, Immigrants Theater Project New York City, Diplomado en dirección Escénica UdeA, 2017.

Obra: Aliento, Teatro Estudio. Dir. José Gabriel Mesa. Foto cortesía.





Todos los días teatro

Como se escribe dramaturgia en Dramaturgia En El Espejo:
"Escribe tu propia realidad"

La reflexión que propongo compartir sobre elementos de escritura de dramaturgia, surge luego de vivir diez años de experiencias en el Seminario Departamental Dramaturgia en el espejo "Escribe tu propia realidad"; proceso liderado por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia con Hugo Antonio Valencia Melguizo; y desarrollado por la Academia de Teatro de Antioquia con Henry Díaz Vargas.

Porque sin reflexiones, todas las labores serian en vano, serian invisibles y posiblemente no trascenderían en la temporalidad.

Aún no he ganado ningún premio que valga la pena en cuanto a ser escritor de teatro, seguramente porque no he comprendido la primera conclusión a la cual he llegado no sólo con el proceso del seminario, y es que, los principios para escribir dramaturgia no son simples reglas dictadas por críticos teóricos que nunca hayan tenido contacto real con el verdadero teatro; sino que son leyes inherentes del arte mismo, perennes, tan inmutables como cuando vivían Sófocles, Shakespeare o Moliere.

Porque todos los maestros que han hecho parte del proceso: Jaime Chabaud, Rodrigo Rodríguez, Marcos Rosenszvaig, José Assad, Berta Hiriart, Alfredo Valderrama, Tania Cárdenas, Felipe Vergara, Pedro Monge Rafuls, Luis Alberto Sierra, Fernando Vidal, Zeca Ligiéro, Jorge Iván Grisales, Matías Feldman, y, Henry Díaz Vargas. Han coincidido e insistido en que la primera premisa es, qué si se desea escribir dramaturgia, no se puede partir de cero, pues hay que comenzar por explorar tanto como se pueda, y el mejor modo es, leer mucho de teatro y de todo tipo de literatura expandida. Incluso algunos de ellos durante las sesiones recomendaban: "Es más lo que se debe leer, que lo que se debe escribir".

En este orden de ideas preliminares se debe proseguir ahora con abordar el significado de la palabra Dramaturgia, para lo cual sin entrar en mucha palabrería, tomamos solo el término Drama, que viene de la palabra griega "Drao" que significa "Hacer", y que por asociación obtenemos la idea de "Acción". Que en términos generales se entiende por Drama, una historia que narra los acontecimientos vitales de una serie de personajes. Por lo general se considera, que escribir un Drama es lo más difícil, y al mismo tiempo, el mayor logro dentro de las artes escénicas.

Hago un pequeño énfasis en lo último que digo, a la luz del artículo "La Triple Vida del Texto Dramático" de José Luis García Barrientos, en cuanto a que para mí escribir un Drama es, igual a escribir el texto dramático como "obra" literaria, es decir, el mayor logro, ya que las otras formas son utensilios gráficos para la escena y posteriores investigaciones.

Volviendo a lo anterior, durante el proceso del quehacer dramático del seminario he comprendido que el Drama, o texto dramático como "obra" literaria, se escribe bien sea para teatro, cine, televisión, radio e internet. Porque hoy día el Drama es el sello del horario estelar en televisión, el cine y la WEB. Ya que, la programación diurna de los medios audiovisuales se sirve en gran medida del Drama. Es decir, puede ser una comedia de situación, un programa de acción y aventuras, o una miniserie histórica, los dramatizados que aprovechan el recurso de la actuación, los mismos mensajes publicitarios de un minuto o documentales de dos horas, o cualquier otro género televisivo, cineasta e incluso de juegos de video para PC, Tablet o Móvil, experimentan la estructura del guion. Este se basa en los elementos de la dramaturgia o del Drama, que son: la exposición, el conflicto, la complicación, los monólogos y los diálogos, el clímax y la resolución.

Tenemos, entonces, que cualquier persona puede escribir un drama si aprende cuales son los elementos para redactar un buen texto dramático, aun cuando no tenga la motivación para redactar o el talento para escribir un Drama; sin embargo, las reglas de la dramaturgia son universales. Se aplican, de manera general, a la estructura de la obra escrita para teatro, cine, televisión, radio e internet, aunque experimenten ciertas modificaciones según lo requiera el uso específico en determinado medio.

El hablar de reglas no significa que es fácil hacer dramaturgia. El genio, la perseverancia y la disciplina son cosas que no se aprenden. La dramaturgia es un arte en un plano de creatividad que va más allá de cumplir mecánicamente con algunas etapas en el desarrollo de la redacción.

Y entre esos elementos narratúrgicos, se encuentra la Estructura, la cual, hasta el siglo XX, con excepción de algunos dramaturgos como por ejemplo Shakespeare, donde la trama o la acción era el elemento predominante en el drama. Es decir, que la trama era el factor más significativo. Los personajes y los diálogos se ajustaban al ritmo de la acción. En cambio, en la dramaturgia moderna ha resaltado que lo más importante es el Personaje.

Este elemento de La Estructura, que no es otra cosa que un conjunto de relaciones que mantienen entre sí las partes de un todo, y que existen modos de estar ordenadas esas partes de un todo, ha sufrido con el paso de la historiografía literario dramática tres cambios generales.

Donde la primera forma de la estructura de la escritura del teatro es el Arquitrama, o trama clásica o más conocida como Aristotélica, que obedece a los tres actos: con un inicio o

preámbulo; luego el punto de trama uno, que permite adentrar a los agonistas a un nudo o peripecia; seguido del punto de trama dos, que permite ascender hacia un clímax, y poder llegar a un desenlace. Dicho de otro modo, es como se concibe el orden de la naturaleza; nacer, crecer, desarrollarse y morir. No es otra cosa que el episteme del mundo clásico egipcio, judío, greco-romano. Lo que importan es la línea argumental de la historia. Acá encontramos ejemplos titulares como: el Gilgamesh, las Mil y Una noches; Edipo Rey, Antígona, entre otras.

La forma de la segunda estructura es la conocida como Minitrama, o también conocida como Brechtiana, que propone los cinco actos, y no contarse de manera cronológica de inicio, nudo y desenlace; sino que se puede invertir el orden, es decir, de atrás para adelante, comenzar en el final o en el clímax, de ahí un poco del inicio, y saltar de nuevo al final, para luego entregar todo el conflicto de los agonistas, hasta llegar a un final o inicio, que suele ser abierto, donde al parecer la historia queda en punta. Porque todo sucede en torno al Personaje, no a la línea de la historia en tiempo y espacio. Pero lo que no se pueden dejar de utilizar, son los puntos de trama, ya que estos permiten los giros de acción. Ejemplos tenemos como: toda la obra de Shakespeare, Moliere, y Lope de Vega; Esperando a Godot; etc.

El Antitrama, es la tercera posibilidad de la estructura dramática, que permite romper con todo el conjunto de relaciones ordenados. Es decir que, es la anarquía dramática, ni hay actos ni escenas, ni ordenes cronológicos naturales o artificiales, al parecer tampoco existen los puntos de trama donde los agonistas enfrentan sus fuerzas en pugna. Aquí se da la apertura a lo llamado post-dramático, donde impera más la dramaturgia de la imagen que la dramaturgia de la palabra, de una línea argumental o la preponderancia de un personaje. Aparentemente en esta forma la apuesta esta acentuada en el –más- por las sensaciones, y el –menos- por el pensamiento. Encontrando títulos como: Jesucristo superstar; 2001: Odisea al Espacio; Caricias de Sergi Belbel, y otras.



El maestro bogotano José Assad nos habla de que las estructuras son dos, la clásica y la épica, donde la primera es como el arquitecma, y la segunda es la mezcla o fusión del minitrama con la antitrama. Aunque en resumen, todas, las tres expuestas y comparadas, nos hablan es acerca de las acciones que tejen la trama, que son las que los personajes deben elegir dados a sus personalidades particulares y sus razones psicológicas. El diálogo y, o el monólogo, son los que los personajes deben expresar por los mismos motivos.

En última, estos diez seminarios me han mostrado, en múltiples discursos: que los tres elementos más relevantes en la estructura del drama son: personajes, trama y diálogo. Puesto que, los tres deben coordinarse para desarrollar un tema de manera congruente y clara. Ya que esto da por resultado la unidad de una pieza, o una unidad de impresión, o unidad de acción.

Cuando se tiene la certeza de que se entiende a los personajes, el tema, la situación y el marco referencial, y puede ser objetivo con respecto a ellos, es decir, conocerlos como creador, podrá proceder a trabajar en darles profundidad. La investigación; que es toda una exploración rigurosa de datos que nutren la creación del personaje y su objetivo dramático, el lugar y el tiempo de las acciones; es la clave, tanto como se pueda realizar para lograr extraer el máximo potencial, teniendo en cuenta que, no todo lo que se investiga, queda en el texto literario dramático. Porque toda creación artística es analógica al caso del Iceberg, donde es más lo que está debajo del mar, que lo que se asoma en la superficie. Dicho de otro modo, la investigación de años queda por debajo del escenario, y en escena es poco lo que se lee, observa, escucha y se siente en el teatro, la pintura y la música.

Al retornar al elemento de la Estructura, no está demás de manera eólica abordar las partes. Toda historia comienza por situar al lector en un espacio adecuado para los personajes. Se prepara al público para las acciones y los acontecimientos de una manera válida y lógica; a esto se le llama preparación, comienzo o inicio. Simplemente debes establecer el marco referencial de la situación y los personajes establecidos en espacios y tiempos.

Se deben crear los personajes, conocerlos a profundidad; y luego, planear la situación o trama. De manera esquemática, paso a paso, escalón tras escalón. Luego del comienzo se necesita un conflicto (problema o nudo). Este se da entre el protagonista y el antagonista, quienes son dos fuerzas en pugna por un mismo objetivo. Sin embargo, muchas veces los conflictos pueden venir de la naturaleza, o incluso el protagonista es su propio enemigo.

Una vez definido el conflicto, la trama tendrá que avanzar de manera inexorable hacia un clímax, el punto donde las fuerzas en pugna ceden y derrota o no a la otra. El drama llega a un clímax tras una serie de complicaciones, y cada una de éstas es, en sí, un pequeño conflicto con su clímax. Cada dificultad que se presenta va complicando la trama en un grado cada vez mayor, de tal manera que la última de ellas vuelve la situación insostenible. Algo tiene que pasar. Alguien tiene que ceder. El clímax debe sobrevenir. Las complicaciones no son hechos arbitrarios, son los propios personajes quienes determinan los sucesos y las dificultades

debido a las acciones derivadas de sus motivaciones y personalidades particulares.

Cuando se haya concluido la planeación preliminar, la gestación, la investigación y el análisis, entonces se estará listo para escribir el argumento, que es el resumen de toda la historia. Es la narración de toda la idea macro a desarrollar. En otras palabras, es un punto de partida.

Lo que sigue ahora es la escaleta o el borrador por escenas, actos o simplemente acciones. Mediante el análisis y la construcción meticulosa de la escaleta, se puede ir eliminando los puntos desfavorables y reforzar los favorables.

En cuanto a los diálogos y monólogos, son la herramienta para obtener diversos efectos en el desarrollo de la trama, permitiendo definir tres usos básicos y distintos del intercambio oral que suelen ser frecuentes en la escritura de Dramas: a) el diálogo o monólogo que hace avanzar la acción; b) el diálogo o monólogo que la retrasa; y, c) el diálogo o monólogo que prescinde de ella y se erige en territorio aparte.

Los diálogos y monólogos son lo más difícil de lograr, más no imposible, todo es cuestión de trabajar. Estos parlamentos fluyen cuando se logra investigar, es decir, los discursos de los personajes devienen sólo, sí la investigación acerca de ellos, los personajes, es sensata, han obedecido a un esquema o método de indagación.

Luego del capítulo anterior, tan técnico a groso modo, podemos llegar a afirmar que la dramaturgia no es algo que se pueda enseñar o aprender en uno o varios capítulos de manuales de escritura literaria dramática, pues todo análisis sobre la técnica para escribir una obra dramática requiere, mucha, pero mucha práctica. Y esta es la segunda premisa que me ha dejado el Seminario Departamental Dramaturgia En El Espejo, a quienes afortunadamente nos tocó presenciar en gran resumen, las reglas básicas de la dramaturgia.

La Práctica permanente es la que posibilita no ser cualquier persona que escribe: el texto dramático como “documento” teatral; o el texto dramático como “partitura” teatral; sino que escribe el texto dramático como “obra” literaria. Y que, para esto, antes de aplicar las técnicas de redacción del Drama, el escritor debe ser capaz de reconocer y explotar las fuentes de donde surgen las ideas que se pueden desarrollar.

El escritor puede encontrar el ingrediente motivador en un suceso, un tema, un personaje, un contexto histórico o una narración literaria (es decir, una adaptación). En muchas ocasiones habrá sido testigo de un incidente o lo habrá vivido. Pero cuidado, que algo parezca dramático no significa que tenga el mismo efecto al representarlo al público. El Drama es la vida puesta en relieve, en ficción, en un tiempo y espacio no real. Todo es una invención creíble, que debe narrar grandes verdades.

En ejemplo, es posible que todos hayamos conocido la situación de una señora muy echada

para adelante y que ha recibido a otra señora desamparada, que juntas sin importar el qué dirán, han entablado una relación amorosa que con el tiempo se desgasta, tanto así, que el día del onomástico de la matrona, en medio de pasiones humanas, a los inquilinos también se los incluyen en un final perturbador. Historia que desde la óptica de los involucrados e, incluso, desde la de un observador cercano, semejante situación puede tener trasfondos provocadores e inquietantes. Sin embargo, para quien no tenga nada que ver con este tipo de relaciones, todo podría parecerle aburrido y anodino, y es comprensible. Sin embargo, en el caso de un dramaturgo imaginativo, en este caso, Henry Díaz Vargas, esa situación pudo convertirse en uno de los mayores éxitos de literatura dramática colombiana: El Cumpleaños de Alicia.

El escritor puede comenzar a pensar en la obra a partir de un tema o una idea. Aunque la censura oficial (ética y moral) puede ser un factor coercitivo para la opinión o la crítica, siempre habrá conceptos básicos, como la lealtad, la independencia o la autorrealización, que funcionen como motivadores para concebir un Drama. El tema deberá ser desarrollado por personajes definidos y bien estructurados, y representarse en situaciones concretas. El tema de la lealtad, por ejemplo, puede representarse con la historia del hijo que no contrae matrimonio gracias a su obstinada creencia de que no debe abandonar a su madre. En cuanto a la independencia, pueden contarse diversas versiones de la historia de una esposa que deja su marido porque él no le ha otorgado la libertad o respeto que ella necesita. La autorrealización puede verse en interminables gamas de obras que giran en torno de un artista que prefiere vivir comiendo arroz con huevo, pan y agua, antes que aceptar un empleo bien remunerado en una agencia de publicidad.

La obra puede tener como motivación un periodo histórico o un determinado contexto social. Algunos de los marcos referenciados que han sido escenario y motivo para un drama son: la guerra, la gente de la alta sociedad vs la baja sociedad, drogadicción, prostitución infantil, o el mundo de los negocios.

En cuanto a las fuentes tratadas por los colegas de Dramaturgia En El Espejo, han sido los entornos de cada uno, alrededores internos y externos per-vividos por la barbarie y sangre en memoria de un país consagrado al corazón de Jesús. Historias que narran las pasiones humanas capaces de acometer los más descabellados actos entre la locura y la razón. Tramas vividas por los mismos escritores. Pero que debieron escribir y leer, re-escribir y re-leer, una y mil veces para lograr con arte, y no con odio ni rencor, un texto "obra" literario dramático.

Finalmente, el drama puede gestarse en torno a uno o varios personajes. En la dramaturgia moderna, los personajes, sea un grupo o una sola persona, pueden ser el detonador de una acción. Es decir, la trama se desarrolla con base en los personajes, por eso, el que sea un personaje la fuente de inspiración para una obra suele aportar fundamentos dramáticos potencialmente más sólidos que si se recurriera a otros elementos. Aun así, el escritor debe ser precavido al utilizar ese recurso como algo independiente de los otros.

Las fuentes para un drama (situaciones, temas, referencias y personajes) son, si se les considera por separado, únicamente la semilla de las ideas.

Hay que explorar (investigar), desarrollar (escribir y leer), y revisar esos elementos para definir si tiene algún valor dramático. Los escritores con poca experiencia (y los perezosos) suelen creer que basta con una buena idea. Desafortunadamente, no es así. La imaginación y creatividad, más la redacción que es el postre, en el menú de la dramaturgia (y cualesquiera otros géneros literarios).

Porque la tercera premisa que me han dejado diez años de seminario es que, lo ideal es trabajar humildemente partiendo de la experiencia vital (de vida), y de lo que se sabe para dar validez. Recordar que el escritor jamás deberá formar parte de la obra, situarse años luz, emocionalmente hablando, de los sucesos y los personajes reales de la obra. Aunque esto no implique: práctica e investigación. ¡Porque se escribe es ficción verosímil con Arte!!!

Y como ante sala de la escena no final, mis compañeros asistentes al seminario deben tener sus propias reflexiones y apropiaciones de los elementos para escribir teatro, porque existen varias maneras de ver, oír, sentir, pensar y hacer la escena teatral.



Botica Teatral



Ditirambo Teatro en Ateneo es una celebración. En este gran teatro del mundo toda la vida representación es, dice Pedro Calderón de la Barca en su obra El gran teatro del mundo.

Gracias a la pasión por el teatro y a la necesidad de compartirlo con nos, espectador/lector, se une Ditirambo Teatro y la Corporación Ateneo para hacer posible un nuevo intercambio Teatral Nacional Independiente, en el que Ditirambo trae a la ciudad de Medellín Cría Cuervos entre otras de sus obras.

Rodrigo Rodríguez, director & dramaturgo nos presenta Cría Cuervos a modo de Theatrum mundi, es decir, el teatro dentro del teatro -un consagrado actor y autor, siente cerca su final y anhela por una parte morir en el escenario y por otra dejar su legado como testimonio de resistencia civil y amor por su trabajo... Procurando además una meditación estoica sobre la caducidad de la vida humana y la vanidad de nuestra existencia mortal, utiliza la comparación de la vida como una comedia para subrayar su valor deleznable y transitorio -diría Séneca.

Para los que hemos tenido el placer de presenciar a Shakespeare, Calderón de la Barca, Pirandello o Genet -el teatro dentro del teatro se define así mismo.

Después del teatro, sintiéndome muy tocado por la obra, -tal vez tocado como la cercanía del mar me gustaría hablar con Rodrigo Rodríguez, sobre Séneca... Pues, Gracias al ejercicio estoico de la razón, nada se desea ni nada se teme, por ende, se permanece siempre imperturbable. Por eso Séneca se pregunta, ¿quién podría querer abandonar este estado de inmutable tranquilidad y gozo sereno, de reconciliación con las circunstancias que se

viven, cualesquiera éstas sean, para perderse en persecución de los azares que angustian y desasosiegan a quien se lanza tras los bienes exteriores?

Como todos sabemos -esto nadie lo ignora-, la fuente más remota de la idea del gran teatro del mundo puede encontrarse en las Epístolas morales a Lucilo de Lucio Anneo Séneca. En el primer fragmento encontramos por primera vez la comparación de la vida en una comedia íntima/mente unida a la idea de la brevedad de la existencia humana. Ante la 'implacable' frugalidad del tiempo y la fatal inminencia de la muerte, el hombre - según Séneca- debe sujetar su existencia a una recta conducta moral.

(Claro, estamos de acuerdo con Ditirambo Teatro, ante la fatal inminencia de la muerte y las crisis del tiempo, debemos sujetar nuestra existencia a una recta conducta teatral)

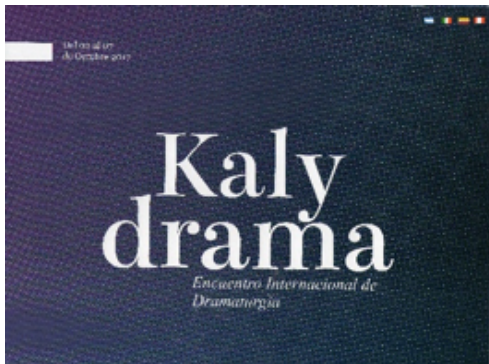
La vida igual que la representación de una comedia -insiste Séneca- no importa cuánto ha durado, sino lo bien que ha sido llevada. Poco interesa en qué punto se acaba.

Mientras, admirables sus actores de Ditirambo Teatro, consigue Rodrigo Rodríguez elaborar -the play within the play- Ricardo Peñuela -the Role with in the role- Susana Angel -Ceremony with in the play- Erika Rodriguez -Literary and real-life reference- Milena Duran and Javier Pérez, theatrical self-reference-

Aplausos & Felicitaciones

BenHur Carmona,

Dramaturgo Miembro de Latino Playwrights New York City



En Cali, Valle del Cauca, Colombia

Encuentro de dramaturgia KALYDRAMA

Del 2 al 7 de octubre de 2017 y organizado por el grupo de investigación en dramaturgia KALY (Tejido sin aguja), de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes-Cali, propone una profundización en esta área de la creación teatral, permitiendo un intercambio de saberes, diálogos, reflexiones y prácticas que fortalezcan

las dinámicas de creación e investigación de las artes escénicas en nuestro país.

La programación del encuentro estuvo conformada por eventos como ciclo de ponencias "Pensar la dramaturgia" talleres "Hacer dramaturgia" encuentros "Charlar la dramaturgia", presentación de obras "Dramaturgia en escena" y espacios de intercambio como los "Transnocheos dramáticos".

"Charlar la dramaturgia" es un espacio de conversatorios con diferentes dramaturgos invitados en donde pudimos intercambiar reflexiones sobre el tema que nos congregó y facilitar un diálogo entre las diversas visiones al respecto.

El grupo de investigación en dramaturgia Kaly y la Facultad de Artes Escénicas nos invitaron a participar de la charla programada sobre la temática Dramaturgia en los procesos de enseñanza no formal, el 2 de octubre en la Fundación Laboractores, a las 6:00 p.m. en la compañía de otros maestros invitados. Igualmente fuimos invitados a una charla más amplia sobre el mismo tema el día miércoles en el mismo espacio.

Este significativo espacio de conocimiento y debate de gente del oficio dramatúrgico, debe continuar y debemos apoyar estos esfuerzos para mantener el diálogo creativo y concreto sobre la escritura teatral.

Gracias Cali, gracias grupo de investigación teatral Kaly y gracias Bellas Artes por ofrecer estas oportunidades tan a propósito y necesarias para el desarrollo de la dramaturgia nacional.



Lecturas dramáticas durante el evento.





XII Encuentro de Escuelas de Teatro

De la dramaturgia a la escena

Bogotá 9 al 13 de octubre

Un aspecto de los asistentes al encuentro en la Casa del teatro.
Foto archivo ATA.

La Red de Escuelas de Teatro – Ret Colombia, el Instituto Internacional del Teatro – ITI (Al cual pertenece la RET ya como miembro formal, directo) , la Universidad Distrital Francisco José de Caldas - ASAB, el Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia, la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre, la Universidad Antonio Nariño, la Universidad Pedagógica Nacional, el Politécnico Grancolobiano, la Pontificia Universidad

Javeriana y la Casa del Teatro Nacional, convocaron al Duodécimo Encuentro de Escuelas de Teatro, entre el pasado 9 y el 13 de octubre de 2017, en las instalaciones de la Casa del Teatro Nacional.

El tema tratado fue: De la dramaturgia a la escena. Consistente en la de realizar ejercicios prácticos de creación teatral. El encuentro tuvo dos componentes:

Componente teórico:

a) Ponencias y conversatorios: En la Casa del Teatro Nacional, dramaturgos y directores compartimos experiencias de creación ante la audiencia asistente.

b) Mesas de trabajo: Docentes: Seminario permanente de formación en artes escénicas. Estudiantes: Evaluación del encuentro y elaboración de nuevas propuestas para el próximo año.

Se realizará la memoria del evento mediante la relatoría, la cual será publicada y entregada posteriormente a los participantes.

Componente práctico:

a) Se realizó el montaje del ejercicio realizado por un dramaturgo, un director y equipos de hasta diez estudiantes en ocho talleres. Se inició con la escritura de los textos y al finalizar con la presentación a todos los participantes de los ejercicios escénicos resultantes el día de cierre del evento, más la entrega de certificados.

Las escuelas nacionales e internacionales participantes de fuera de Bogotá, participamos con dos estudiantes y un profesor.

Recordemos que la unión de voluntades que decidieron colaborar con el proyecto, Ret Colombia, cumple doce años de trabajo, gracias al apoyo de diferentes instituciones dedicadas a la formación teatral a nivel nacional e internacional. Se ha logrado que las escuelas realicen convenios, alianzas estratégicas, proyectos de movilidad estudiantil y ampliado la conformación y el reconocimiento de la comunidad académica de las artes escénicas.

XII Encuentro de Escuelas de Teatro
De la dramaturgia a la escena
Bogotá 9 al 13 de octubre



Trabajo individual de escritura



Alumnos trabajando en equipo



Ensayo de la escena del ejercicio escrito por los alumnos e interpretado por ellos mismos



Maestro Enric Nolla del Inst. de Barcelona



Maestros y alumnos exhibiendo el certificado

LA DRAMATURGIA DEL CLOWN Y LA PANTOMIMA

-Reflexiones de acercamiento desde la palabra a la estructura del silencio-

Por Henry Díaz Vargas



LO QUE CREO QUE SUCEDE:

En asuntos de artes escénicas, pisar los territorios donde la imagen se arropa con el silencio de la palabra y la expectativa del espectador me crea una enorme sensación de poner pie en zapatos ajenos. He sido un labrador del verbo para el teatro. Pero la palabra y el silencio, la imagen y el silencio, son lo mismo que las notas y el silencio en la música. Se complementan armónicamente. Me atrevo a compartir con ustedes estas reflexiones para que luego las conversemos, por supuesto. Por lo tanto y en el momento, pido perdón por mis yerros y desconfianza para mis probables aciertos. Solo la experiencia personal del trabajo artístico es la que da la razón a cada uno de nosotros. A nadie más. Pero es mejor compartirla que guardarla. Y en eso los dramaturgos somos lenguaraces por las soledades que nos asisten en el oficio. Creo que esa soledad creativa es la palestra de nuestro oficio dramático y en ambos campos de la experiencia teatral. La dramaturgia del texto y la dramaturgia del silencio. Así la llamaré por ahora, más por servicio técnico que por definición que les corresponde a los Mimos, Clowns y sus parientes más cercanos.

Para entrar en contexto inicial traigo la enunciación de la dramaturga e investigadora mexicana Fernanda del Monte en su ensayo "El teatro como territorio de la palabra": "El acontecimiento teatral es ese espacio donde se crea algo extra cotidiano. Ese lugar misterioso donde se suceden cosas que en otro lugar no se sucederían, donde la creación y la imaginación se concretan en algo material y vivo, efímero, que se desvanece mientras sucede".

Hablar, entonces, de la dramaturgia del Clown y la pantomima teniendo en cuenta y para llegar al acontecimiento y señalado en lo anterior, podemos recordar, para iniciar por algo, de algo de tanta vastedad, que la pantomima se inició sin telón de fondo, sin escenografía ni escenario propiamente dicho y de tiempo limitado, corto, por los lados del siglo XV, si nos atenemos a los libros de historia y relatos antiguos... Que su espacio lo constituyó desde el círculo de aserrín del circo bajo las carpas fijas o al aire libre, pasando por los tablados ambulantes, cantinas de doctos letrados y borrachos inteligentes... Y todo sitio que convocara espectadores y estuvieran dispuestos a colaborar con el artista. Lo que no excluye que existan hoy piezas de largo aliento. Igual podemos decir del teatro y de la palabra antes de la ritualidad misma.

Conviene tener en cuenta que la dramaturgia, así denominada al texto que se elabora para ser representado, para no entrar en confusiones modernas que están denominando una serie de acontecimientos escénicos con una multifacilidad del término "dramaturgia" para asuntos que merecen otra denominación.

La dramaturgia del mimo nace como cualquier otra idea artística del hombre. Es un poema en lo más profundo de su alma creadora que busca salida en cualquiera expresión: un baile, una actuación, una escritura, una melodía, un dibujo, una pintura, las manualidades, etc. etc...

Hay que tener en cuenta que cualquiera de ellos es un oficio sumamente difícil que requiere de diversas técnicas para cumplir un objetivo propuesto. Es de entender que se necesitan la vocación y cualidades especiales personales, gusto por su trabajo y oficio. En esto la inteligencia artística juega mucho. No basta el conocimiento y la técnica, se necesita el talento cultivado, la inteligencia creadora y de capacidad comunicativa que tiene que ver con el conocimiento propio de la compleja naturaleza humana. Sus herramientas son el cuerpo, la técnica y la inteligencia.

La dramaturgia hoy en día, en los sectores más allegados al arte o en las academias, es alejada y permanece colgada como calendario que solo sirven de guía para el día, más no se tiene en cuenta el oficio que le corresponde y del que nos interesa entender a unos pocos. Como quizás podamos hacerlo hoy entre todos. Parece ser un rezago de la antigua costumbre, cuando los hombres al dedicar su vida entera a su personaje payaso, clown o mimo, guardaban con demasiado esmero sus hallazgos técnicos tanto como fabulares para dejarlos como herencia o en su defecto hacerse enterrar con ellos.

Las facultades de teatro tienen la dramaturgia como mero referente y más como historia que como algo de necesaria presencia para generar pensamiento. Parece que piensan que ya "el teatro está escrito" y no necesita ser escrito. Por eso a cualquier circunstancia que aparezca sobre el escenario, algo no experimentado allí antes y no tenga una explicación decente, la llaman "nuevas dramaturgias". Contra lo cual no nos interesa debatir por el momento. Pues tienen su aplicación en otras instancias.

Este diálogo que se propone es importante, pero dejando bien en claro los tres momentos de la dramaturgia como texto y que es señalado por García Barrientos en "Las tres vidas del texto dramático" dice: "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”.

Hernán Gené, autor del libro *La dramaturgia del clown*, señala desde un principio: “Un Clown es un personaje y como todo personaje está interpretado por un actor”. Luego añade: “... carece de sentido considerar que el Clown es diferente a cualquier otro personaje encarnado por un actor”. Y tiene toda razón puesto que es “un arte antiguo, delicado y complejo”, que se fundamenta en una idea, un texto, el error, la repetición y la precisión para la ejecución de un número. Este andamiaje precisa de un actor inteligente, un actor con conocimiento y comprensión escénica y con entendimiento del público.

El personaje debe estar siempre más adelante que la expectativa del espectador. Nosotros no olvidamos que en la mayoría de las ocasiones el subtexto del Clown es el actor. Se expresa con su cuerpo. Piensa, ensaya con error y acierto, escribe sobre el escenario con su cuerpo en la página blanca de la mente del espectador. Las debilidades del actor, su personalidad y condición, alimentan la fuerza del Clown, del personaje que él ha elegido ser para el resto de su vida. Es decir que ha elegido ser un Clown como personaje para expresar su pensamiento creador y artístico, y no para hacerse el “payaso” con fantochadas o ridiculeces que el espectador sabrá muy bien distinguir. Hay muchos hombres que quieren parecer ridículos cuando en verdad lo son sin necesidad de proponérselo y eso no es arte. Es ridiculez. En conclusión, la conjunción entre actor y personaje es fundamental para la satisfacción final... Cuerpo y alma en ejercicio de la creación, en abrazo con el silencio para mantener ese hilo invisible y frágil que sostiene la relación entre el personaje y su público.

El teatro no nació del texto, nació del hombre, de su cuerpo, de sus danzas rituales, de su habilidad para la cacería al mimetizarse con el animal en la mira. Al comunicarse con sus dioses en la ceremonia y al establecer relaciones con la naturaleza desde su pensamiento. Luego aparece la palabra para establecer puentes entre el pensamiento, el poder, la comunidad y sus mitos. Los actores han sido siempre los creadores del teatro.

En cuanto a la historia del Mimo, del Clown, desde la poética de Aristóteles, siglo V AJC, cuánto tiempo ha, se manifiesta “No tenemos, en efecto, nombre común para un mimo de Sofrón o de Jenarco”, oriundos de Siracusa y Sicilia, quienes eran autores de obras cortas cantadas, bailadas, que incluían magia y prestidigitación, lo que hoy podríamos llamar entremeses, pero a cuyas piezas se llamaban “mimos”, muy diferente a la Pantomima. Evoluciones de múltiples raíces y que avanzan hacia un mismo tronco que luego se ramifica...

También podemos recordar un pedazo del parlamento de Crispín en *Los intereses creados* de don Jacinto Benavente:

“Crispín: He aquí el tinglado de la antigua farsa, la que alivió en posadas aldeanas el cansancio de los trajinantes, la que embobó en las plazas de humildes lugares a los simples villanos, la que juntó en ciudades populosas a los más variados concursos, como en París sobre el Puente Nuevo, cuando Tabarín desde su tablado de feria solicitaba la atención de todo transeúnte, desde el espetado doctor que detiene un momento su docta cabalgadura para desarrugar por un instante la frente, siempre cargada de graves pensamientos, al escuchar algún donaire de la alegre farsa, hasta el pícaro hampón, que allí divierte sus horas y horas, engañando al hambre con la risa, y el prelado y la dama de calidad y el gran señor desde

sus carrozas, como la moza alegre y el soldado y el mercader y el estudiante. Gente de toda condición, que en ningún otro lugar se hubiera reunido, comunicábase allí su regocijo, que muchas veces más que de la farsa, reía el grave de ver reír al risueño, y el sabio al bobo, y los pobretes de ver reír a los grandes señores, ceñudos de ordinario y los grandes de ver reír a los pobretes tranquilizada su conciencia con pensar: También los pobres ríen..."

... Del Clown, como producto de la evolución artística de la Comedia del Arte que ha llegado transformado hasta nuestros tiempos a través de tantos hombres brillantes, famosos y anónimos de la risa y el encanto del alma humana, de esa historia, de estas historias y más, ustedes la conocen tan a fondo que mejor dedicamos estos momentos para conversar sobre el oficio de la dramaturgia.

LO QUE PUEDE SUCEDER:

El Clown y el Mimo optan por el silencio como estrategia antes de la batalla de enfrentar al público no para evadir la palabra sino por entender más a los hombres. Y hacer que nos entendamos tanto que nos matemos menos. Más allá de la palabra. La gestualidad que va a sorprender a un público expectante de lo que pueda ocurrir a un determinado personaje. En el escenario todo puede suceder y debe ser creíble por más inverosímil que parezca. Por pequeña que sea la historia o el proyecto de número a representar siempre está contenido dentro de una estructura donde aparece un ser (persona, animal o cosa) que quiere algo y se dedica a conseguirlo. Objetivo-obstáculo: conflicto. Puede que lo logre, superarlo o no, que alcance o no el objetivo. El caso es que es asunto de supervivencia o muerte. ¿Qué puede suceder en el ínterin del deseo y desenlace, entre la idea y el final? Hay palabra o no hay palabra. Cuerpo y gesto o cuerpo y palabra o cuerpo, palabra y gesto... Esa parte es la razón del desvelo del artista durante siglos y siglos en todos los rincones del mundo... Aunque el teatro no entienda de fórmulas ni de recetas más que de la práctica constante del oficio, es bueno intercambiar conocimientos por aquello de que cada creación, en cada presentación, es un acto de recreación. Como un organismo vivo que se consume y se crea constantemente hasta que se convierte en su propio método.

Hablando, entonces, de libreto, hoy en día, y para poner un ejemplo, en el cine lo que se encuentra tirado, arrugado, manchado, tachonado, y vuelto una nada es el libreto. No importan cuánto haya costado en tiempo, esfuerzo y dinero escribirlo ni cuánta importancia haya tenido en la labor de la película, pero ahora es lo que menos importa. Es el capullo, ahora saco inútil, de la crisálida de donde emerge la mariposa y entonces, vuela para ir a los cines del mundo. De ese documento es del que queremos hablar, que gracias a su genialidad y prodigio espiritual causa risa o tristeza en el ser humano que lo contempla. Cuando este documento no se ha escrito antes, se utilizarán algunas notas como guión de montaje y nunca se volverá a ver en su constante transformación. Y después del montaje del número o rutina, pues hay que arrancar con el otro número y ya no hay tiempo, paciencia ni oficio de volver atrás con los elementos del anterior para dejar el escrito como documento. De cómo se hizo esto.

Sin embargo, al mirar atrás es quizás el pecado mayor de nuestros antepasados, por lo señalado anteriormente cuando guardaron sus secretos artísticos o literarios, que son pocos, casi ninguno, los rastros de libretos, apuntes, bocetos, diseños, escaletas, comentarios... Que

nos puedan dar pistas de sus avances creativos tanto en el gesto como en la palabra...

La palabra dramaturgia viene del griego *drao* que significa acción. Tratamiento de una acción. Contar algo que acontece. Y cuando hay acción hay modificación de una realidad. Este acontecimiento es realizado por personas animales o cosas que son los que hacen que las cosas sucedan y tengan consecuencias. Hacer viene del griego *agon*, y el que hace se denomina *agonista*. Los *agonistas* para iniciar la idea serían dos. El que tienen un objetivo o quiere algo y será el protagonista y el que se opone que sería el antagonista. La acción, entonces, modifica, lo que no hace el mero movimiento escénico que no afecta nada y más bien puede desviar atenciones o confundir a los espectadores. Esa es la diferencia entre acción y movimiento. Aún el personaje estando quieto puede estar ejecutando una acción desde su monólogo interno. Está en su quietud cumpliendo una función escénica en beneficio de la historia que se narra, acentuando el conflicto y prolongando las acciones para lograr el objetivo.

La dramaturgia en el conflicto particulariza, concretiza la acción y por consiguiente el tiempo y el espacio. Los *agonistas* en determinadas situaciones se convierten en personajes más complejos con sus lenguajes, pasiones, autoridades y desobediencias, y el autor comienza a generar pensamiento. Es la visión del mundo del autor, del hombre y el universo, a través de su o sus personajes, desde su óptica propia a partir de la concreción de un conflicto. Sin conflicto no hay expectativa, impaciencia ni ansiedad, no hay historia interesante, seriedad, ni fe escénica ni teatro. El texto dramático mediante el conflicto se constituye en una serie de códigos, desde las promesas dramáticas. Es misterio. Es ironía. Hay relaciones, revelaciones y descubrimientos sobre la inacabable condición humana.

El texto dramático se convierte en un mundo único con su vida propia, es el hombre y el universo en una pequeña historia enmarcada en un comienzo, en un punto de trama o de giro, en un conflicto, en otro punto de trama, en el clímax y en un desenlace... Dando bofetadas al espectador o masajeándole el alma para que no se duerma... Todo organizado para que siempre pase algo antes de dar tres pasos, atentos personaje y actor, al mecanismo de apreciación interna de la mente humana. Atentos teniendo en cuenta que la realidad del escenario no es la realidad de la vida y el espectador lo acepta porque se permite el juego de la ficción, de la representación artística del teatro.

Un texto dramático escrito en solo acotaciones, indicaciones técnicas, en diálogo o monólogos, tiene sus misterios para cada quien, desde una imagen generadora, un sueño, una cosa oída, vista u olfateada. Su entorno, las relaciones, propias o ajenas son el alimento artístico. Como señala Robert McKee en su libro sobre el guion cinematográfico: "Damos forma a la narración para que se adapte a la sustancia y después modelamos la sustancia para apuntalar el diseño". Como se ve es cuestión de oficio.

LO POSIBLE:

Hemos visto brevemente que la dramaturgia, hoy por hoy, para el teatro, para las artes vivas del escenario, precisan de una idea, un proyecto, un actor y un espectador para ser completo, como siempre. Para que afloren la risa, la preocupación, el llanto, la catarsis o el *desaire*. Y que para ello se precisa de una estructura elemental como todo lo humano:

fábula, personajes, principio, acontecimientos, situaciones, conflicto, clímax y desenlace.

Hemos encontrado que los hombres que han hecho historia permanece en sus enseñanzas no por ser clásico sino porque sus valores han permanecido vigentes hasta nuestros días. Y que en este inicio de siglo hay hombres que han elegido ser actores, payasos, mimos. Clowns y se transformarán o inventarán más personajes afines con tal de tener espectadores dispuestos a ver y escuchar sus historias contadas desde su cuerpo, su gestualidad, su voz, su técnica y su imaginación. Además de apoyarse en todos los elementos técnicos que la tecnología más avanzada le ofrece.

El clown, el mimo, el payaso, el actor, desde sus soledades creativas, deben dialogar con sus cualidades para escuchar el mundo, entenderlo para hacerlo que sea lo mejor posible, no para cambiarlo, tarea que no corresponde al arte sino a la humanidad misma, pero si para burlarse de él y de la tan caótica condición humana, como reflejo del rechazo por el lado oscuro del comportamiento del hombre a través de los siglos por su propia miseria, ambición y poder. Mucho de esto debe haber en el hombre artista que ha escogido esta profesión en su sociedad, llena de convenciones, autoridades, desobediencias y trebejos morales y éticos que hay que denunciar. De todo esto y de su criterio propio, debe haber en su interpretación para hacer posible que esto acontezca y que suceda sobre un escenario ante un público expectante de acontecimientos inesperados, donde lo ordinario se convierte en extraordinario, asuntos mágicos y congruentes con su visión del mundo al que pertenece.

Cuando el actor creador identifica su lugar de origen, establece el nexo con las propias raíces para identificar de dónde viene así no sepa para dónde va, ni a qué instancias creadoras va a llegar. Cuando desde la perseverancia que es sinónimo de excelencia, ya quiere contar su historia en su propia originalidad, no desde otras historias, de otras latitudes, sino desde la savia y sangre de propio universo, alcanza a distinguir su arte del folclorismo cursi y del panfleto estruendoso. Es justo ahí cuando le llega el aplauso anhelado y sobrecogedor espiritualmente.

En la escena todo es posible. Cuando el teatro se independizó de los dioses entendió que el hombre era un proyecto de trabajo constante, inacabable e inabarcable por su propia condición. Cuando el artista entendió que entre la épica y la poética faltaba algo descubrió la dramática. No para escapar de la vida sino para encontrarla, encontrar un esquema de ordenamiento oculto de la vida para cada uno de nosotros. Origen de la originalidad para transformar la vida. Y esa tercera forma narrativa a la conciencia del hombre es la que nos tiene hoy dialogando todavía porque hay mucho por aprender en este oficio y mucho por contar para buscar algo de armonía entre los hombres con el universo. Y más aún: con nosotros mismos.

Muchas gracias.

Medellín, La Polilla, octubre 25 del año 2017.

11ª. Fiesta del Libro y la Cultura

IDENTIDADES

Medellín, 8 al 17 de septiembre de 2017

Con una numerosa asistencia que desbordó las expectativas, el domingo 17 de septiembre a las 8:00 p.m. en el auditorio Aurita López del Jardín Botánico se hicieron presentes los libros: Dramaturgia en el espejo N° 3. Escribe tu propia realidad y Dramaturgia en el espejo N° 4. La dramaturgia de los maestros 2008 – 2017. El evento fue Convocado por el Instituto de Cultura y patrimonio de Antioquia, que además ofreció coctel de agradecimiento a los asistentes y el Fondo Editorial de la Academia de Teatro de Antioquia. Para amenizar el evento se hizo la presentación de un Sketch de la obra Divertimento ligero, sobre violencia y horror, de José Assad, por el Búho Teatro de la Universidad EIA.



Presentaron Ofelia Luz de Villa por el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, ICPA, Felipe Restrepo David, investigador y editor, José Assad Cuéllar, Dramaturgo.



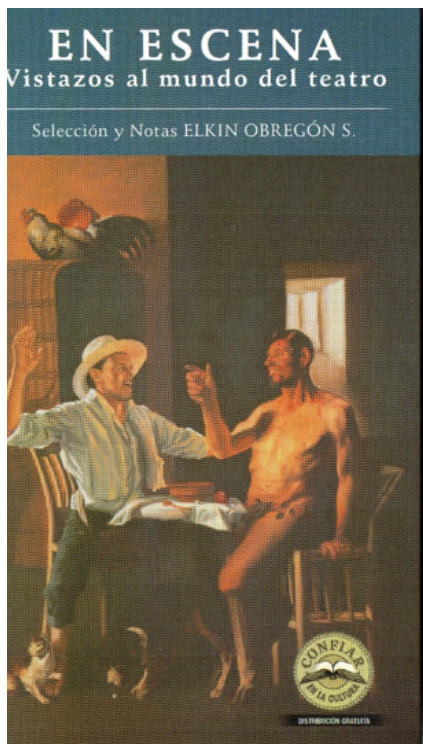
Ofelia Luz de Villa – Icpa -



Felipe Restrepo David



José Assad Cuéllar



EN ESCENA

Vistazos al mundo del teatro
Selección y notas Elkin Obregón

A pesar de que fue publicado en 2016, apenas nos llega este libro: *EN ESCENA – Vistazos al mundo del teatro – Una selección y notas de Elkin Obregón S. Medellín 2016.*

Es una edición para público cerrado, perteneciente a CONFIAR Cooperativa financiera, gerenciada por Oswaldo León Gómez Castaño. Han presentado, con este libro, cuatro de una colección titulada *Cuadernillos de pensamiento*, que se reparten entre sus miembros y algunas personas que no lo somos.

Importante que esta entidad tan conocida en el medio por su participación y apoyo al arte, y a la cultura tenga en cuenta al teatro para su difusión de pensamiento. Y sobre todo mediante la invitación a la lectura con ediciones, no solo gratuitas sino agradables al tacto y a la vista y, lo más importante, de pensamiento.

Contenido:

Prólogo: El texto inicial de Crispín en *Los intereses creados*, de don Jacinto Benavente.

Trasescena: textos entorno al teatro:

Una platea en el río de la Magdalena(Fragmento), Rodrigo Saldarriaga.

Lucrecia Borgia era un hombre, Felipe Restrepo David.

Conversaciones con Al Pacino, Lawrence Grobel.

En Escena: Dos obras breves:

Retablillo de don Cristóbal, *Farsa para guiñol*, Federico García Lorca.

Sobre el daño que hace el tabaco, *Monólogo en un acto*, Anton Chejov.

Intermedio:

El teatro de sombras de Ofelia, Michael Ende.

Selección de escenas (Fragmentos de obras de teatro):

La cantante calva, escena IV, Eugene Ionesco.

En la diestra de Dios Padre, acto segundo, Enrique Buenaventura.

Escena colombiana, Tres autores antioqueños:

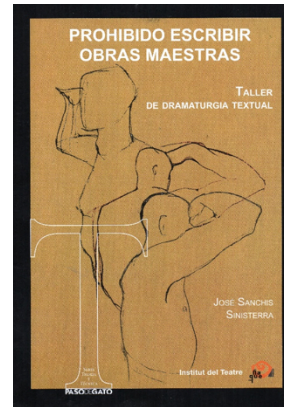
Las yerbateras, *juguete cómico*, Juan José Botero.

Entremés de unos amores, Ciro Mendía,

El salto y las voces, Henry Díaz Vargas

PROHIBIDO ESCRIBIR OBRAS MAESTRAS

Taller de dramaturgia textual



José Sanchís Sinisterra – Dramaturgo y filósofo (Valencia, España, 28 de junio de 1940).

El título del libro nos recuerda la frase con la que el Maestro Sanchís iniciaba sus talleres de dramaturgia textual. Además, agregaba con su humor valenciano que “el sitio no es para genios”, pues hay que estudiar mucho para quienes no lo somos. Lo que nos reconfortaba, por aquello de la nivelación intelectual y creativa por lo bajo. Eso lo celebrábamos como todas sus fórmulas y respetuosas observaciones en el transcurso del taller.

Para quienes tuvimos la buena fortuna de seguir sus pasos, desde cuando llegó a Manizales en 1985 con el Teatro Fronterizo y luego pasó a Medellín, invitado por el profesor de teatro Luis Carlos Medina de la Universidad de Antioquia, y en muchas otras ciudades, del dramaturgo Sanchís, la aparición de este libro es realmente una epifanía del camino a la dramaturgia textual y el develamiento del misterio organizacional de la técnica, del pensamiento sistémico, para expresarse en la escritura dramática.

Él mismo lo expresa en el libro: “Llegados a este punto, presiento que alguna lectora se preguntará: “Pero, ¿por qué tanta insistencia en trazar una genealogía de los ejercicios? ¿No bastará con haber seleccionado y comentado los más adecuados, en su versión actual?”. Pues sí; Y esa era mi intención inicial. Pero, aparte del riesgo de conferir a este libro la apariencia de un recetario de cocina (dramatúrgica) – cosa que no sería tan grave, al fin y al cabo-, y elaboración de muchos protocolos. Y –lo que sería de lamentar, al menos para mí- también quedaría fuera de campo el pensamiento sistémico, en la frontera de lo concreto y de lo abstracto, que sustentan todo mi abordaje de la Dramaturgia. Que es como decir todo mi planteamiento –teórico y práctico- del teatro...”.

Es un libro de un dramaturgo para dramaturgos no genios. Profesores, alumnos, directores y actores interesados en la dramaturgia textual. Bien venido, pues, este texto y el agradecimiento a Paso de Gato, Serie Teoría y Técnica, por su edición.



Recomendaciones bibliográficas de gente de teatro



CAMILO RAMÍREZ TRIANA. –

(Bogotá). Docente, Dramaturgo y Director. Autor de *El Alakrán*, *El Curandero*, *La Traición*, *Matinito*, *Entre el Rayo y la Fronda*, *Opus Póstuma*, y otras obras de teatro histórico, recomienda:

“El teatro de la historia de Colombia: la historia como fuente de la ficción teatral” de Darío de Jesús Gómez Sánchez.

Editado por la Universidad Autónoma de Colombia. Sistema Universitario de Investigación, Bogotá, 2006.

El libro es el resultado de una cuidadosa investigación. Propone una tipología del teatro de la historia de la mayor utilidad para quienes se acercan al tema.



BERTA HIRIART. –

Narradora, dramaturga, ensayista, coordinadora de talleres de escritura creativa y directora de teatro nacida en la ciudad de México, en 1950. Ha publicado alrededor de veinte títulos. Ha sido Premio Nacional de Narrativa 1994, por la novela *Feliz Año Nuevo*, Premio Nacional Obra de Teatro para Niños 2004, por *Adiós, querido Cuco* y Premio de ensayo teatral 2004, or *Cartas a una joven dramaturga*.

Mi recomendación bibliográfica:

“LAJOS EGRI, El arte de la escritura dramática: Fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas”. Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Considero este libro de gran utilidad para quienes se sienten atraídos o se dedican ya a la dramaturgia. De forma sencilla y con magníficos ejemplos, el autor nos presenta un método, que, si no es del todo nuevo, nos permite transitar desde la idea primigenia hasta el texto concluido.

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Textos

CABEZA POR CABEZA

¡Lo peor de lo peor! ¿Qué podrá pasar después de haber pasado lo peor? ...

Por Henry Díaz Vargas

Un ejercicio provocador es escribir la historia nefasta de este país con el arte de la literatura dramática. Tomar un acontecimiento escabroso, como el origen real en Urabá del presente texto, conmueve hasta avivar la ira por la impotencia, la injusticia y la crueldad. Cabeza por cabeza es un texto escrito para provocar al narratorio y al espectador.

Encontramos varios niveles de interpretación en el texto: Un contexto real socio político de la región, origen de la pieza. Un elemento metafórico, expuesto mediante la escritura y otro, el plano ficcional cargado de poesía con fundamento en la realidad real. Esto nos permite ver un paisaje ficcional singular. Es posible sentir que esta vinculación entre la realidad y la ficción creativa nos ubica en un encierro que asfixia hace muchos tiempos. Es un encerramiento que nos ha permitido encontrar lo trágico de la situación en el territorio nacional.

Es una de las funciones del teatro, de la dramaturgia de la violencia o del conflicto, como lo quieran llamar, que termina siendo una guerra con todas sus cabezas mórbidas, dejar ver que hay situaciones desdichadas que nos hunden en un pozo negro espiritual. El teatro nos llama, avisa y hace caer en la cuenta. Conciencia para rato. Sentido de lo humano. Los dramaturgos tienen su repertorio, su estética y su dimensión artística individual mediante la cual se expresan y Hugo Valencia lo aplica en el presente escrito.

Los personajes de Cabeza por cabeza, cada vez que hablan, muchas veces se les va la expresión: "... ¿Y saben qué es lo peor...?". Y El lector se pregunta ¿Qué puede ser peor? Y la respuesta llega como una realidad o como un supuesto latente en la atmósfera de pavor que se palpa en el texto. Es un miedo de los personajes tan profundo que lo transmiten sin truculencias. Es un caer en el vacío sin fondo de la angustia, de la impotencia y el hedor constante de la sangre derramada. ¿Cambiar cabezas de ganado por vidas de hombres? Si. Lo peor de lo peor. Lo que nos hace pensar en ¿no será que tanta tragedia hace perder el sentido de lo trágico a la dramaturgia? O ¿hay que asumir esta tragedia y buscarle la expresividad que se necesita, hasta llevarla a la conciencia del país mediante personajes entre reales y ficcionales, entre personajes propios y extraños, personajes condenados a una trama imaginada, como si fueran imágenes en movimiento puestas al viento dramático por el autor?

Miremos, entonces, Cabeza por cabeza... Para ver a qué conclusión llegamos.



CABEZA POR CABEZA

Hugo Antonio Valencia Melguizo

PERSONAJES

Mosquera: Paraco de unos 35 años de edad. Tiene rasgos de chilapo.

Baby: Un hombre de gran estatura, de unos cincuenta años.

Vicky: Mujer de unos cuarenta años de edad.

Virgelina: Matrona negra de unos cincuenta años.

Niña: De unos 10 años.

SOMBRA.

OTROS PARACOS.

PROLOGO

Una luna roja que da sobre el público y lo molesta. Al fondo se ve una polvareda y caen los dos últimos bultos de tierra seca sobre el escenario, se escuchan silbidos y el arrear del ganado. Mugir de reses y hombres maldiciendo.

Dando comienzo a los cantos de vaquería.

¡Uuuuh! ¿Quién está por ahí?

Llevándose la novilla,

No conozco esa cuadrilla

Pues no son de por aquí

Eso lo puedo sentir.

Todos se están alejando

Van veloces arreando

Son de los rojos del caño

Esos que saben de engaño

Y pronto se van retirando.

(Silbidos y gritos, se levanta el polvo).

¡Uuuuh, eeeeeh ayyyyy uuuuuh! ¡Uheeee!

Soy el dueño de la tierra

Eso lo deben sabey

Pues mi palabra es la ley

¡Uheeee!

La fuerza manda en la guerra

Sólo me enfrenta el que yerra,

Al que comen los gusanos,

Porque lo saben hermanos

Es la ley de monte una

No crean en ninguna,

Somos rojos y mandamos.

(Más gritos, maldiciones, silbidos y más gritos).

¡Uheeee ayyyyyyyyyy, uheeeeeeee, ayayayyyy

Qué carajo pa'lante

Donde viven los canarios

Esos mis amigos diarios.

A buscar la cama al monte

Allí donde canta el sinsonte

Que las novillas son muchas

Y eso lo muestran las luchas,

Del traidor que se lamenta

Y pronto se dará cuenta

Que les quedaron las brechas.

(Silbidos, golpes de zurriago, se levanta la polvareda).

¡Uheeee, ayayayyyyyyy, uheeee eee!

Ya nos vamos retirando

Nos llevamos buen botín

Vale la pena el trajín

Pues todos vamos ganando

Los paras quedan llorando.

Vamos lejos por el campo

Sin preocuparnos del tiempo

Que tardemos en llegar

Porque se van a lamentar

Esos paras pal infierno.

(Más gritos, silbidos, golpes de zurriago, se levanta la polvareda,

Se van acallando las voces).

¡Arriba de quel cerrito eeeeh

Murió un caballo flaco

Vinieron los goleritos

¡Ya tenemos pal tabaco!

¡Uheeee, ayayayayyyy, uheeee,

Cuando yo tenía gana oooooohhh

Cantaba la vaquería aaaaaaaah

Ahora que no la tengo

Le canto a la vida miaaaaa.

¡Uheeee, ayayayayayyyy, uheeee.

Acto 1

La luz va cediendo, dando paso a una nueva atmósfera. Al fondo se escuchan los tambores al ritmo de un Bullerengue. Un viejo galpón que sirve de cruce de caminos, a lo lejos se puede observar la iglesia pequeña. Colgados de los techos se pueden ver las mancornas de arroz, esperando ser piladas. Más allá un pozo y un balde, a su lado una totuma.

Mosquera: Baby Rivera, es un nombre muy mariquita para un hombre tan grande. Lo debieron pensar antes, fueron 43 animales los que entregaron a los rojos. ¡No merece vivir el hombre que no es capaz de defender la propiedad del amo!

Se toca el machete, los demás se ven incómodos.

Mosquera: Ya saben qué le van a decir al patrón cuando regrese.

Baby: Nosotros somos gente de paz... Nosotros...

Mosquera: Son unos cobardes, pero pronto conocerán las consecuencias, éste pueblo pagará por su cobardía.

Baby, lo mira y no dice nada, pero su mirada es dura.

Mosquera: No me mire así o ¿qué quiere, que le cobre primero que a los demás? *(Lo amenaza con el puño cerrado cerca de la cara, el otro parece encogerse).*

Baby: Yo soy un hombre de paz y eso lo sabe usted, señor Mosquera.

Mosquera: Señor Mosquera, así me gusta, que me respeten. Veo cómo usted, un hombre tan grande sabe que soy de cuidado y que si me enoja los puedo acabar. ¿Vieron señoras? Soy el gallo que canta en éste gallinero.

Baby: Ya lo sabemos señor Mosquera, no tiene por qué ponerse bravo.

Mosquera: No es usted el que me va a decir cómo y mucho menos cuándo me pongo bravo. *(Saca su machete y lo pone en alto),* podría partir un pelo en el aire. ¿Quieren ver? Puedo partir a cualquiera si se me da la gana.

Baby: Eso se sabe, usted tiene una vida entre las armas y tiene todo el respeto que se merece.

Mosquera: Siempre es bueno que lo sepan. *(Se ríe y enarbola su arma).*

EL HOMBRE se marcha con su andar de vaquero de películas del viejo oeste, mientras es observado con temor por los otros.

Baby: Dicen que Enaudis se escapó, que van a venir por los hombres que estuvieron allí.

Virgelina: Ya el inspecto está informado y dice que dio la orden a su hombre de replegarse en el comando.

Vicky: *(Haciendo un gesto con las manos).* Ese lo que tiene es miedo; pero quedo mal con don Braulio, él no se va a comer el cuento que no se dio cuenta de nada.

Se abanica con un periódico, el cual tiene un titular que se puede leer: Listo el proceso de paz.

Baby: Vio cómo nos miraba ese Mosquera, hasta a mí me la quería buscar.

Vicky: ¿Se la quería? Sólo le faltó pegarle. Se aprovecha porque los hombres de éste pueblo deberían llevar pollera.

Baby: Qué se le va a contestar a semejante tipo. Él está con los camisa-negra.

Se ve UNA SOMBRA que acecha. Todos se quedan esperando, se siente la tensión.

Baby: En estos casos creo que lo mejor es hacer lo que hizo Enaudis. Marcharse y poner tierra entre ellos y uno. *(Se abanica con un pedazo de hoja).*

Virgelina: Y a toda está donde estaba Mosquera, porque él tampoco hizo naa.

Baby: Pero quien se atreve a decírselo en la cara.

Vicky: *(Mirando para todos lados.).* No sé, pero éste silencio no me gusta y menos la amenaza del tipejo ese. Por

lo pronto le mandé razón al Manuel de no aparecerse por aquí.

Virgelina: Ejo écta muy bien, pue era uno de lo que ectaban aquí esa tardé.

Vicky: ¡Deje la bulla comadre que las sombras escuchan!

Virgelina: Ya Francisco se puso arisco.

Vicky: ¿Cómo así? ¿Se marchó?

Virgelina: Mejo, se encerró y no piensa salí en mucho día, ecperando por lo que pueda pasá.

Vicky: ¿Y qué puede pasar? Acaso no somos nosotros los que pagamos siempre, acaso no escucho al tipejo ese.

Se ve LA SOMBRA con mayor claridad, los del grupo esperan y se miran. Vicky, se pone de pie y mete el balde al pozo, lo saca y luego se sirve una totumada de fresca agua, los otros observan sus movimientos en silencio. Bebe y de nuevo se integra al grupo.

Baby: Pues hace muy bien comadre yo pienso marchar al amanecer.

Virgelina: Pero ponga mucho cuidaó, porque creo y presiento que no ectá vigilando, la mirada ectá sobre nosotró.

Vicky: ¡Deje la bulla!, ¡no me ponga más nerviosa!, que sólo pienso en la venida de esos tipos y en la del diablo.

Virgelina: ¿Er diablo? ¿Cuál diablo?

Vicky: Comadre cómo dice que cuál diablo, cuál va a ser, el Braulio ese.

Baby: Bueno, señoras, yo mejor las dejo, ustedes están tocando terrenos muy pantanosos.

Vicky: Y usted es demasiado miedoso. Es como todos los hombres de éste pueblo, todos están muertos de miedo y eso lo saben los camisa-negra.

Virgelina: Pero Baby tiene razón, mejo cambiemo de tema. Parece que tendremos tempestá.

Vicky: Si, pero peor que la que ustedes se imaginan. Yo escuché cantar al currucutú y ese animal sólo canta cuando hay difunto.

Virgelina: ¡Oguala no sea en nuetra casa! ¡Ayudanos Dio mío! *(Se hecha la bendición)*.

Vicky: Cállese, comadre. **Baby.** ¿Quién es ese que viene?

Baby: Déjeme ver. *(Se quedan observando)*.

Un relámpago, seguido del latir de varios perros.

Vicky: ¿Qué se hizo? ¿Para dónde cogió?

Virgelina: ¿Quién comadre? Yo no vi a nadie.

Vicky: ¿Pero usted si Baby? ¿Usted si lo vio?

Baby: No sé, quizás era una rama. La noche está muy oscura.

Vicky: Pero yo vi patentico que venía una persona. Incluso se me pareció a Enaudis.

Baby y Virgelina: *(En coro)*. Enaudis. Ese debe estar bien lejó.

Vicky: Bueno era un hombre largo y delgado, como Enaudis.

Virgelina: Cualquiera, así son la mita de lo hombre de toa la región.

Baby: Además la noche y el viento hacen muchas bromas.

Se escucha un tropel de gente. Se quedan en silencio, esperando. Continúa el silencio.

Vicky: ¡Y eso! ¿Van a decir que lo soñé? ¿Escucharon ese tropel?

Virgelina: Eso paqué lo negamo. ¿Pero aónde ectá? ¿Por qué no se oyen má? Un nuevo relámpago.

Se escucha el aullido de un perro, luego, de nuevo el silencio.

Baby: Lo mejor es que cada quien vaya para su casa, la noche está muy oscura y en una noche así pueden pasar cualquier cantidad de cosas y además, me está entrando un frío muy raro.

Vicky: Cierto compadre, hasta yo que llevo treinta años viviendo aquí, siento un frío raro.

Virgelina: Ustede ya me ectá haciendo da miedo, mejor sigo con mi coctura en la casa.

Se pueden ver VARIAS SOMBRAS agazapadas, sobresalen las armas largas, parecen querer rodear a los personajes.

Vicky: **Sí, comadre y yo a rezar con ésta camándula que me ésta acompañando, desde el día en que llegaron los camisa-negra y mataron a mi hermano Juan.**

Virgelina: No recuede cosa trite, un muchacho tan bueno y todo por no deja que eso hicieran su volunta. Ve comadre, cómo no van a tener miedo lo hombre de écte pueblo, si lleva treinta año de silencio, porque si no son camisa negra, son rojo. Acaso no recuerda a Elía, el único pecado que cometió fue que el comandante Arenas se enamoró de su muje, de la Sandra.

Baby: Verraca esa mujer, se hizo matar con el marido y hasta le marcó la cara al comandante traidor.

Virgelina: ¿Por qué le dice ají?

Baby: No ve que ahora es camisa-negra.

Vicky: Todos, todos se venden al mejor postor. No tienen ideales, sólo la violencia y la ambición. Se escuchan ruidos de pasos que se acercan, pero no se ve a nadie, las sombras desaparecieron.

Virgelina: Si, comadre, pero es más cobarde y bajo, el hombre que traiciona su causá.

Vicky: Claro comadre, por eso lo digo.

Baby: *(Señalando al fondo).* Yo mejor me voy que esos están ahí.

Vicky: ¿Quiénes dice que están? Usted es un pozo de nervios.

Baby: Los que sean, todos son peligrosos y están al acecho. Mejor pongamos fin a ésta charla que me da miedo, cuando se mientan a los difuntos, traen la desgracia y la desgracia, llama desgracia.

Virgelina: ¡Buena noche! *(Recoge algunas cosas, los puchos de arroz y los mete en un cajón, lo lleva con dificultad).* Vea comadre, ayúdeme con la lu, que voy muy ecartadá.

Vicky: ¡Hasta mañana! Si Dios quiere. *(Apaga el bombillo que da luz).*

Se marchan en distintas direcciones. Se apagan muy tenuemente las luces.

Se ven correr SOMBRAS detrás de cada uno.

ACTO 2

Cruce de caminos. Viene VICKY y le salen al paso VIRGELINA y BABY.

Baby: ¿Ve, comadre? Yo se lo dije.

Vicky: Tienen una cara de miedo... ¿Qué pasó?

Virgelina: Que lo encontraron y lo traen al pueblo al juicio.

Vicky: No me asusten. ¿A quién traen?

Baby: Al Enaudis.

Vicky: No que va, ese en donde estará, hace rato que se voló. ¡Esas son mentiras! ¡Cállense la boca!

Virgelina: Eso creíamos nosotros, pero lo traen y le van a hacer un juicio, con todo el hombre que estuvieron ahí tarde.

Baby: La tarde que los rojos se llevaron las 43 reses.

Vicky: Mi Manuel, no Dios mío. Mi Manuel no, él no tiene nada que ver... Aparece Mosquera.

Mosquera: Buenas tardes. ¿Saben la nueva? *(Los mira con superioridad. Saca de su mochila una camisa ensangrentada, la coloca en una pala que trae en la otra mano y la enarbola como si fuese una bandera).* ¿Conocen esta camisa?, claro que sí la conocen, era la única que tenía el traidor. Pero el traidor debió pensar con los otros en lo que pasaría con sus mujeres; ahora serán otros varones quienes la preñen.

Vicky: Entonces si fue cierto que lo cogieron.

Mosquera: *(Se para firme y levanta la camisabandera y ríe).* A ese y a los demás.

Vicky: ¿Los demás?

Mosquera: A don Manuel y a los otros.

Vicky: Salamandra, alimaña, usted hace leña del árbol caído.

Mosquera: Cállese la boca bruja, que para ustedes también hay.

Vicky: Si, amenace, eso hacen los hombres como usted.

Mosquera: *(Sacando el machete).* ¿Se imagina cómo quedaría sin cabeza? *(Hace una finta con el arma y se cuadra como un esgrimista).* No podría ver a Don Manuel por última vez.

Vicky: Entonces lo tienen y al niño también, ¿Qué le hicieron a mi hijo? Es apenas un niño.

Mosquera: Ese niño lleva mensajes y eso según el señor Braulio, el diablo como le dicen algunos, es muy grave.

Vicky: ¿Qué le hicieron?

Mosquera: A don Braulio no le gusta ese apodo y lo que hace el niño es muy malo.

Virgelina: Me espera el trabajo en casá.

Mosquera: Llévelo saludes a su esposo, luego vamos a hablar con él. *(Baby se aleja, con disimulo)*. ¿Adónde va mucho cuerpo y poco hombre? Ahora aprendió la costumbre de irse sin despedir.

Baby: Como hablaban cosas personales, yo preferí...

Mosquera: Usted se queda. El diablo lo quiere freír en su caldero.

EL BABY regresa y se sienta en el piso, al lado de la banca.

Vicky: No se deje, tenga pantalones. Que éste sólo sabe amenazar. Dígame, ¿su jefe sabe que usted se escondió el día en que se llevaron las reses?

Mosquera: Vieja bruja, la voy a partir. *(La amenaza con el arma)*.

Vicky: *(Sacando el machete)*. Atrévase a ver quién queda, quien parte a quién.

Los enemigos se miran, se desafían con los gestos, pero ninguno da el primer paso. Se desafían con la mirada, se rodean, enarbolan las armas, amagan, se miran con odio. Se estudian y tratan de intimidar al otro. Sus miradas se cruzan y ven al otro dispuesto a asestar el primer golpe, se escucha el tema del Manduco.

Mosquera: *(Bajando un poco el arma)*. No sabe lo que acaba de hacer, ha cometido el peor error de su vida. Su hijo y don Manuel lo sentirán.

Vicky: Ya no me importa vivir. Sangre lava sangre. Y no me amenace, que usted sólo abusa del temor de los otros y yo ya no le tengo miedo.

Mosquera: *(Amenazando a los otros)*. Y ustedes, no se pongan en mi camino, que los pico y me los como.

Los intimida con el machete, se marcha dejando la camisa ensangrentada en la pala.

Virgelina: No lo va a matá.

Baby: *(Es una Dolorosa)*. El diablo me necesita, en donde me meto. ¿Lo oyeron? Me quiere. Estoy muerto.

Vicky: Busque un arma y venda cara su vida.

Baby: Son muchos y tienen muchas armas.

Vicky: Yo por lo pronto voy a buscar la escopeta y al primero que aparezca le voy a botar la cabeza.

Virgelina: Mi pobre Pachito está en peligro. Yo creo comadre que si debemo buca la escopeta.

Baby: **Y Yo ¿Qué hago?** Me tengo que esconder. Ellos son muy malos. *(Recoge la camisa de Enaudis)*. Lo mataron, me lo mataron, mataron a mi hombre. *(Se lleva la camisa a la cara)*.

Virgelina: ¿Qué dice compadre?

Baby: Si él y yo nos veíamos y yo lo amaba, pero ahora no me queda nada.

Vicky: Si compadre, le queda la venganza.

BABY abrasa la camisa y de un bolsillo saca un papel, lo desdobra y luego se queda como si hubiera muerto, las mujeres lo miran y ven su angustia.

Baby: *(Lee en voz alta).* Soy el primero faltan cuarenta y dos. Cada hombre vale por una res. *(Le Cambia el gesto y la actitud).* Malditos. Los voy a matar. Cobardes.

Vicky: Así se habla. Vamos a vengar a nuestros muertos. Somos tres para emprender ésta cruzada por la dignidad y otros se unirán. *(Levanta el machete, se escuchan disparos y gritos).*

Baby: Ya vienen y debemos estar preparados.

Se apagan las luces.

Acto 3

Un árbol. De una de sus ramas pende el cuerpo de un hombre, en el tronco se puede ver el cuerpo de otro hombre clavado.

Vicky: ¿Es ese mi Manuel?

Virgelina: Tranquilícese comadre. Ese no es su marido. Son Enaudi y Mocquera.

Vicky: ¿Mosquera?

Virgelina: Sí, Mocquera, el diablo se dio cuenta que el otro día había estado escondido cuando lo de la rese que se llevaron lo robó.

Vicky: Y ¿Usted cómo lo supo? Era uno de los cabecillas.

Virgelina: Yo lo vi y escuché, estaba a punto de decirlo cuando se fueron de prisa, parece que tienen confrontación con lo robó. Ese aparentaba, pero sólo era un cobarde, que se aprovechaba del miedo de nosotros, la gente de bien.

Vicky: Entonces y mis hombres.

Virgelina: Pues al menos, está ahí no lo tenía.

Por la calle y con caminado de pistolero viene BABY, tiene sendas pistolas a los costados. Mira para todos lados.

Baby: Ya sé que el hombre no puede dejarse vencer por sus propios temores. Ahora a darle el entierro que se merece Enaudis, el otro que se lo comen los chulos.

Virgelina: Acaso no lo escucharon.

Baby: ¿Escuchar a quién?

Virgelina: Pues ello. Prohibieron dar sepultura a lo muerto, hasta que contemo. Lo cuarenta y uno que faltan. El señor Braulio dijo: Quien lo baje, ocupará su lugar.

Baby: Es mi deber, mi deber, que vengan a buscarme, porque en esta oportunidad si me van a encontrar. Ya sé que mi papel y mi rebeldía son para dar sepultura a mi hombre y esa misión la haré y de muy buena manera, luego que pase lo que sea, ya nada importa, esas escorias deben pagar y seré el primer soldado voluntario en enfrentar el miedo. *(Saca una de sus pistolas y mira desafiante a todos lados).*

Aparece una NIÑA, quien viene corriendo hasta VICKY.

Vicky: ¿Qué pasa hija?

Niña: Mamá, mamá, los tienen a todos, junto al árbol campana y se los van a llevar.

Vicky: Y ¿Por qué ahí? Si ellos saben que el árbol es nuestra fuerza. Es el árbol de la esperanza.

Niña: Por eso mamá, ellos saben. Ellos quieren quitarnos hasta la esperanza.

Vicky: ¿Vio a su papá y a su hermano?

Niña: No, mamá, ellos no estaban. Apenas los de abajo del rio.

Vicky: Pobres sus mujeres.

Niña: Pero van a venir por todos, hasta completar los cuarenta y tres y apenas llevan veinticinco, eso dijeron.

Virgelina: Debemó maccha, eso quiere mata a nuestro hombre y no se lo permitiremo.

Vicky: Antes, no estábamos preparados. Ahora somos un ejército de condenados, ya no más, basta de atropellos.

Baby: Ya no me importa nada, no me marcho, ya no tengo porque tener miedo, ya me arrancaron el alma.

Virgelina: Yo me voy con mi Pachito, pero llevaré la escopeta y al primero que no intente detene, le parto el arma.

Vicky: Así se habla comadre. De nuevo se escuchan disparos.

BABY descuelga a Enaudis y lo lleva en brazos y VIRGELINA y VICKY a Mosquera, de pies y manos. Se escuchan nuevos disparos y personas maldiciendo. Luego carreras. Después el silencio total. Los personajes van saliendo, llevando su pesada carga.

Caen las luces.

Acto 4

Cruce de caminos. Sentadas en la banca de madera, están, VICKY y LA NIÑA, a su lado una escopeta.

Vicky: Si, mi niña, debemos esperar lo peor, ya esos criminales nos quitaron hasta la esperanza, ahora sólo nos queda esperar que pasa con su padre y con Juliancito.

Niña: Lo peor mamá es que están por todas partes, ya no podemos salir del pueblo, ellos no nos dejarían, además a donde ir sin papá y sin Julián.

Se ven pasar a UN PAR DE HOMBRES por el fondo del escenario a la derecha, llevan terciados sus fusiles.

Niña: Mamá, mamá, esos no nos vieron, pero parecen perros de presa, acechando por todas partes.

Por el fondo, en el costado izquierdo, se puede ver a un hombre acercándose, es BABY, quien viene con sendas pistolas a sus costados.

Vicky: Pobre hombre, parece un alma en pena, perdió la razón de vivir y ahora espera tan solo a la muerte.

Las mujeres observan al hombre, hasta que llega junto a ellas.

Baby: Esos han hecho una carnicería del pueblo, por todas partes se pueden ver los muertos. Nuestro Pueblo, se

ha convertido en un pueblo fantasma.

Vicky: Lo peor es que no sabemos cuándo acabará esta ignominia.

Baby: Acabará cuando completen los cuarenta y tres, deben faltar pocos, porque he contado más de treinta. Hasta en el puente colgaron dos.

Niña: Lo peor es que nadie puede hacer nada, la única justicia que podemos esperar, es la de Dios, porque a los hombres, nada les importamos.

Baby: Mi niña, es algo muy malo, el hombre puede llegar al peor grado de sevicia y lo peor es la indiferencia, por eso, debemos contar la historia, hasta que llegue a alguien a quien le importe.

Vicky: Los pobres no le importamos a nadie, valemos menos que las reses.

Baby: ¿Saben lo peor?... A la comadre Virgelina y a don Francisco, los cazaron, saliendo del pueblo.

Vicky: Cállese, ¿Qué es eso tan horrible?

Baby: Si, los cazaron y lo peor es que no pudieron ni disparar la escopeta, esos les llegaron y los fusilaron así no más.

Vicky: Pero la comadre iba preparada.

Baby: Lo peor en estos casos, es que somos unos seres desesperados y ellos son unos asesinos preparados.

Los hombres que pasaron antes, los están observando. BABY, VICKY y LA NIÑA, los miran, se cruzan las miradas de odio. VICKY recoge el rifle, BABY saca una pistola, se miran y luego LOS HOMBRES dan media vuelta y se pierden al fondo.

Vicky: ¿Y esto?... ¿Qué pasó que no nos mataron?

Baby: Por qué nos vieron preparados, ahora saben que venderemos cara la vida.

Vicky: Por eso debemos estar siempre listos. Que si nos ven distraídos...

Baby: Debemos dormir con un ojo abierto.

Vicky: Lo que debemos hacer es estar unidos. Debemos buscar más personas que se nos unan. Debemos hacer nuestra fuerza y no dejarnos nunca más.

Baby: Por lo pronto, no nos podemos separar.

Vicky: Si, compadre, que la unión es nuestra fortaleza.

Baby: Vámonos para mi casa, que allí es más seguro. Además, tengo muchos vecinos y de pronto algunos quieran hacer parte de éste ejército de condenados.

Vicky: Pero es mejor estar condenados, que irremediablemente muertos.

Baby: Así se habla comadre. Aún nos queda el deseo de venganza.

Vicky: Nosotros seremos quienes pueden hacer justicia.

Salen con sus armas por delante, preparados para disparar.

El escenario queda vacío.

Se apagan muy lentamente las luces y se puede apreciar cómo hacen su entrada hombres armados, por todos los costados.

Apagón total.

ACTO 5

Vicky: ¡Hombres crueles! Porque muestran la fuerza ante los más débiles. Bestias dignas del apocalipsis, no quiero que ustedes sean perdonados, ni éste acto de sevicia atroz sea olvidado. Hombres cobardes que no son capaces de vender cara la vida y prefieren huir, yo los conmino a vivir con pena y vergüenza, escondidos en las cloacas de una gran ciudad. Jueces y verdugos, porque no reclaman a los verdaderos culpables, a los que se quedaron impávidos. Baby, no puede ser que un pueblo derrotado se declare eternamente vencido. Baby, debemos escribir en la arena del desierto y del mar éste suceso aterrador, en donde el hombre se mostró como quien es; la criatura más ruin, la criatura hecha a imagen y semejanza de la nada.

Baby: ¡Cálmate, que ya todo pasó, el hombre ha llegado al culmen de su maldad! Ahora debemos pensar en ser como el ave fénix y levantarnos de las cenizas.

Vicky: Jamás. No, podemos levantarnos más. Debemos clamar por la venganza, que no por la justicia. Porque los hombres no la conocen y Dios, no nos conoce.

Baby: No digas eso. Que los tuyos están a salvo.

Vicky: Calla. Que todos éramos nosotros y ahora el dolor es mayor, porque nos han separado, ahora son ellos y no podemos hacer nada. Nos separaron esos malditos, se los llevaron y nos dejaron éste inmenso vacío.

Baby: No dejaremos que vuelva a pasar. Los carniceros no volverán.

Vicky: Siempre pasará. Mientras sea el hombre el protagonista de la historia.

Baby: Debemos contar la historia, que todos sepan el final amargo. Que todos conozcan a esas hienas despiadadas.

Vicky: Las hienas son fieras, es su naturaleza, pero esos hombres son monstruos nacidos de mujeres. Pobres mujeres que engendraron semejantes abominaciones del infierno.

Baby: Señor, ten misericordia de los que quedamos.

Vicky: Pero ten más cuidado de aquellos que no soportan el dolor, lavando sangre con sangre. Maldiciendo al condenado en su maldad, sevicia y cobardía. Que si tienen un Dios, no los perdone, porque yo jamás los perdonare.

Baby: Que el nombre Pueblo Bello sea repetido, que todos sepan.

Vicky: Cállate. Nada puede hacerse por los que partieron para siempre. Debemos clamar por lo que quedan, por nosotros los malditos que sobrevivimos al apocalipsis. Ahora vamos a enterrar a los muertos, pero no los vamos a olvidar. *(Se ven sombras, VICKY las observa)*. Sombras malditas, sombras que esconde la noche y a todos llenan de terror, ya nada asusta a los muertos. Porque éste pueblo debe expiar sus culpas para poder resucitar y a los asesinos que sepan del terror, así como lo supo el cobarde Mosquera.

De nuevo brilla la luna y de nuevo se escuchan los cantos de vaquería.

¡Eeeeeeehhh,

Jesú mamita mía

Ya murió la Virgelina

La mataron fue de una

Todos vieron cuando huía.

Uheee, Uheeeee, ayayayayyyy.

Yo no la vide morir

Pero supe de su má,

Ya no la veremos más,

No la mire yo partir.

Uheeee, uheeee, pa palante.

También mataron a muchos

Gente muy trabajadora

Los paras decidieron que les llegaba la hora

Asesinos todos duchos

En el arte de matar

Ya no vale lamentar

Todos debemos contar

Esta historia truculenta

Donde el hermano violenta

A su hermano por maldad.

Se apaga súbitamente la luz y todo queda en silencio.

FIN

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