

Nº 9
MAR 2019

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

TEATRO MATACANDELAS 40 AÑOS

¡EL TEATRO
ES UNA ACTITUD
FILOSÓFICA, TAMBIÉN!
CRISTÓBAL PELÁEZ

BOLETÍN
De Puertas abiertas
Nº 9 – marzo de 2019
Boletín de la Corporación Academia de Teatro de Antioquia
Boletín digital.

Director-Editor:
Henry Díaz Vargas

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

Columnistas:
Editorial – Henry Díaz Vargas
Rutas paralelas – Felipe Restrepo David
Todos los días teatro – Leoyán Ramírez Correa
Lector-espectador – Ben Hur Carmona
Motivos de creación - Entrevistas – Henry Amariles Mejía
Invitado – Pedro Monge Rafuls

Portada: Fotomontaje Paulo Díaz Pizza.
Diagramación y Diseño: Paulo Díaz Pizza & Diseño y Empaque
Fotografías: Archivo de la Academia de Teatro, Cortesía e internet

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

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

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

Contenido

OPINIÓN:

Editorial,
Henry Díaz Vargas, Cuarenta años del Teatro Matacandelas...

Rutas paralelas,
Felipe Restrepo David: Matacandelas, dramaturgos.

Motivos de creación,
Henry Amariles Mejía. Entrevista: Cristóbal Peláez:
Confesiones de un teatrista impenitente.

Espectador/lector,
Ben-Hur Carmona: A propósito de obra inédita.

Todos los días teatro:
Leoyán Ramírez: La obra de arte para la escena.

Invitado,
Pedro Monge Rafuls: Créalo o no lo crea: existía un teatro prehispánico.

BOTICA TEATRAL:

Danza: Senectud, de Johans Moreno, Compañía Al Paso Escénico.
Grupo Knockout, Nos mataron la risa, homenaje a Jaime Garzón.
Jorge Wolff, En la diestra de Dios Padre.
Ángel Galeano Higua: La lectura.

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Texto:
El cumpleaños de Alicia de H. Díaz V.



Editorial

40 AÑOS DEL TEATRO MATACANDELAS

1979 - 2019

Cuarenta Son Cuarenta

El teatro Matacandelas, el colectivo humano de teatristas, bajo la dirección de Cristóbal Peláez cumple cuarenta años de existencia. Y cuarenta son cuarenta.

El Teatro Matacandelas es una confabulación artística de teatro, títeres y música. Es un ámbito de cultura y una afirmación de pensamiento. Un cuento de juego, de astucia y artificio para decir las grandes verdades del hombre. En propiedad y esencia es teatro. Por esto habitan la dimensión que habitan hoy. El de tejido en actividad por encima del dolor, en la corriente del conocimiento contra la inopia mental y el desasosiego, de la mano con la inteligencia artística y en el recogimiento y aplauso de la satisfacción de los espectadores, en reconocimiento de lo que solo pueden dar los verdaderos hombres y mujeres que aman a la humanidad. Colectivo que ofrecen su riqueza artística para satisfacción del instinto, el sentimiento o la razón, tantas veces sumida en el llanto, el sollozo, la alegría, la felicidad o el gesto contradictorio que genera el arte al recabar en el alma atormenta del espectador

Para llegar a estas instancias en las que se encuentra el Matacandelas, en un país patético como Colombia y una ciudad de aire contaminado como Medellín, se necesita mucha iluminación de conciencia, paciencia creativa pública y privada, a contrapelo de un horizonte cada vez más lejano, que solo permite trasegar dejando huella al luchar para encontrar otro brazo amable de la utopía propia de los grandes creadores del arte en el mundo. Nunca se llega al final porque ese final no existe. El final del teatro no existe. Todavía se transcurre en la niñez de los tiempos, espacios y pensamientos de los griegos de hace 2.500 años... La cultura occidental y mundial en la que el hombre no ha cambiado, solo mutan los métodos de dominación y oprobio.

En estos instantes no vale la pena hablar de problemas, afugias, tristezas ni fracasos, de deserciones, de muertes ni de pasados tristes. Cuarenta son cuarenta años... Tanta vida sobre el escenario con sus tiempos ungidos con sangre de vida, pensamientos y dudas, construyendo otras vidas fantásticas, creando relaciones milagrosas para satisfacción propia y de los demás... Ha habido ese mismo tiempo para quejarnos y lamentarnos por la indiferencia y los desplantes del Estado y la apatía de tanta gente... Aunque el mundo es grande y es ajeno, el Matacandelas lo ha recorrido por sus arterias y las conciencias expectantes que ríen, sollozan, aplauden y los llevarán en su memoria por siempre...



Esa actitud de elocuente levedad en el universo creativo del arte teatral, es lo que genera el peso en la historia de la ciudad y en la evocación de los hombres a través de los tiempos por más nefastos y crueles que lo hagan ciertos personajes huidos de los círculos infernales de Dante.

El Matacandelas nunca ha sido un privilegiado por sus logros físicos sino por su constancia creativa y paciencia luchadora contra la corriente y por sus espectadores perfilados a pulso día tras día durante cuarenta años de evolución. Me consta y doy fe. Los logros materiales, como todo en nuestro país, llegan desde el Estado paquidérmico que nos agobia tarde. Y nos hemos conformado en el país por que la justicia cojea, pero llega. Ilusión imbécil porque la creación es como el agua, busca salida... Y el problema no es de justicia. Es de arte.

El Matacandelas con Cristóbal a la cabeza, asciende en la espiral teatral sin fin a los días de hoy... No hay duda de que forma parte de la reflexión artística, teatral y de gestión, de los últimos cuarenta años de la ciudad y su influencia irradia al país entero.

Construir pensamiento desde el escenario como lo hace el Matacandelas es tan importante que, sin que el espectador se dé cuenta, funda un entramado social de calidad e invisible, que hace distinción en la ciudad y sus habitantes. Ese tejido se cruza y enlaza con el generado por los demás grupos de teatro, nuevos o de la misma edad, de la ciudad. Establece relaciones invisibles y manifestaciones de crecimiento, afecto e inteligencia, en el movimiento veloz y caótico de la ciudad. Una ciudad cada vez más propensa a la individualidad e importaculismo sobre la cultura y el arte.

Personalmente y aunque no creo mucho en solemnidades instauradas, me expreso hoy para brindar en mi día mundial de teatro con la celebración de los cuarenta años del matacandelas. Cuarenta son cuarenta años de existencia en la corteza artística de la ciudad de Medellín y del país.

En instantes como estos se tolera con más claridad el sendero infinito del teatro y reconfortan la finitud de la conciencia de la constancia.

Felices cuarenta cumplidos Teatro Matacandelas. ¡Salud!



Dibujo de Cristóbal Peláez
por Oscar Restrepo



Felipe Restrepo David

Rutas Paralelas



Matacandelas, dramaturgos

Dos de las últimas publicaciones de la dramaturgia del Matacandelas, *Juegos Nocturnos 2 – Velada Patafísica* (2010) y *Fernando González – Velada Metafísica* (2011), ambas por la editorial Tragaluz (ediciones bellas e inteligentes de las exigencias de los códigos teatrales), muestran lo que significa para la memoria de un grupo teatral, y para la memoria y la tradición teatral de un país, ir dejando en el camino momentos de sus historia dramática para futuros lectores, investigadores y artistas. Con el texto teatral, la dramaturgia, ha ocurrido, desde hace algunas décadas, una especie de relación de amor-odio: en algún momento, por influencias y crisis europeas y norteamericanas (¿cómo evitarlas?), especialmente después de la década del sesenta, la publicación de dramaturgia, y la difusión del texto mismo, comenzó a ponerse en cuestión por aquella vieja idea que nos ronda como una maldición que no termina de ser: el texto no da cuenta del hecho teatral, pero es de lo poco que va quedando con el tiempo para conocer algo (o mucho) de ese hecho teatral; sin embargo, con altos y bajos, la publicación de la dramaturgia (de autores y grupos –creaciones colectivas) permanece, y quizás no en su momento, pero después va adquiriendo un valor incalculable como documento, archivo, testimonio y creación. Del Matacandelas, entonces, van quedando, entre otras cosas, estas publicaciones..., ¿que dan cuenta, o no, del hecho teatral matacandeliano (matacandelero, matacadelístico, matacandeludo, matacandelo...)? Yo creo que sí, solo que hay que saber leer. Bien vista la cosa, esas publicaciones sí son olmos que dan peras. La palabra escrita y publicada es generosa, condescendiente y juguetona con los secretos y claves para comprenderla más allá de esa misma escritura plasmada. Me explico: con la historia que se conoce, la narración propiamente dicha, esas publicaciones cuentan con pistas para la puesta en escena: no muestran cómo se hicieron las cosas, es decir, cómo el Matacandelas resolvió cada uno de sus montajes; pero sí revela, a cuentagotas, cómo podrían ser para aquellos, o aquel, que quiera continuar con sus exploraciones escénicas. No está la entonación, pero sí los silencios; no están los tiempos y las marcaciones, pero sí los movimientos; no están las atmósferas y variaciones de la oscuridad (alma esencial del Matacandelas), pero sí la palabra que las recubre y las quiebra, que las desplaza y las transforma. Por supuesto, en este sentido, se trata de una guía, o si se quiere, de guiones o partituras incompletas, que plantean el desafío de imaginar lo mucho que no queda en

esa palabra: son publicaciones riesgosas, peligrosas porque abren incontables espacios de libertad de interpretación; en esa naturaleza está su encanto. Más que preceptivas, lo que se encuentra es sugerencia en cada página. Y es desde ese lugar que las leo y las disfruto, más allá de los montajes que he visto casi una decena de veces: esos libros van conmigo: son mi propia escena, privada, íntima, caprichosa, ególatra, cruel, voluptuosa..., escenario que me recreo como lector, es decir, como actor, director, escenógrafo. Esos libros del Matacandelas, como algunos de mis preferidos de la dramaturgia colombiana publicada (y digo publicada, otra vez, con todo el lamento de la que no lo ha sido), como *La siempreviva* de Miguel Torres, *La sangre más transparente* de Henry Díaz, *La orgía* de Enrique Buenaventura, *Raquel* de Samuel Vásquez, *La penúltima cena* de Fabio Rubiano, *Ni mierda pal perro* de Rodrigo Rodríguez, *La gallina y el otro* de Carolina Vivas..., son la posibilidad de llevar esos mundos consigo, a pesar del tiempo (de las obras y de nosotros): y eso la literatura sabe muy bien hacerlo, sobrevivir al tiempo y elevar la imaginación hasta su total soberanía; por eso es apenas justo que nos confundamos bien sobre las categorías genéricas de esas publicaciones (y pasa montones en las bibliotecas): un ejemplar para literatura y otro para teatro.





Motivos de Creación



El teatro, el ritual que le aporta una gota de belleza al mundo. conversaciones con Cristóbal Peláez González¹ .

Director de casi todas las obras del Teatro Matacandelas desde hace 40 años, cuando fue uno de sus tres bastiones-fundadores y su epicentro de trabajo era la ciudad de Envigado. También ha escrito algunas obras y ha sido el luminotécnico de un sinnúmero de éstas. Es un convencido de que la "labor de cada grupo es aportar una gota de belleza al mundo" y que la finalidad del teatro "es el estremecimiento, no más", pues al "teatro no se va a aprender. Para eso están internet, el Sena, la Universidad de Antioquia, los libros".

No le pueden faltar un cigarrillo en la boca, un proyecto en su mente y una sonrisa cada que ve materializada una idea sobre el escenario. Pero, por encima de cualquier cosa, es un impenitente natural, de esos que no posa de iconoclasta, simplemente lo es, de esos que suelen poner las palabras en el centro de la caldera, y provoca ampollas con la misma facilidad con la que respira.

Es Cristóbal Peláez González; el devorador de libros, el apasionado por las telarañas mentales cuya vida transcurre en medio de vestuarios, maquillajes, anécdotas y proyectos y más proyectos...

Antes de encender la grabadora el saludo es una invitación a un tinto, una cerveza o un almuerzo, dependiendo de la hora del encuentro. Después, buscamos un lugar tranquilo, un cigarrillo, y a conversar sobre el país del Matacandelas, que es otro muy distinto a ese de aire autómatas y contaminado que se respira en las mentes de la Medellín rezandera, hipócrita, incongruente y narco, que se cree vanguardista, líder, modelo a seguir; entiende uno que la dinamita de su verbo es una trinchera desde la cual se piensa con la óptica de los autores que lleva a escena, con aforismos certeros que no buscan evangelizar idiotas para un proyecto de clonación a gran escala, sino que acaso intentan estremecer conciencias, para instalarlas en la fisura, en el umbral donde habitan la duda, el desconcierto y la esperanza...

Empecemos por el principio, ¿Qué es el teatro?

El teatro es...es...(sonríe) Yo me acuerdo mucho por ahí, de algo...que decía: Definamos la poesía, todo lo que queda fuera de la definición eso es la poesía.

¡No existe un solo parámetro! Se toma desde la lúdica, como un espacio filosófico, de juego, un estado de representación, pero hay una definición que a mí me gusta mucho: Es aquello que la vida tiene de irrepresentable.

1. Esta entrevista es un collage, producto de distintas charlas sostenidas con Cristóbal Peláez durante los años 2003, 2007, 2012, 2015 y 2016.

De hecho, representar es una creación humana. Yo no reivindico mucho la especie humana, pero me parece muy gracioso que el hombre sea capaz de intentar imitar la naturaleza. Y cuando hablo de naturaleza no hablo de lo natural, sino del ser social, de aquello que observa, aquello que ve. ¡Es una reactualización!

Me interesa también el teatro como memoria. No se podría definir desde un solo punto de vista, sino que habría que mirar ámbitos sociológicos, psicológicos, filosóficos, estéticos...Y...el teatro a uno le proporciona como ese... ¡No el lleno! Pero si por lo menos, perentoriamente, ciertas instancias que hacen que uno, en él, mantenga un equilibrio inestable.

El teatro es la prueba más bacana que hay, de que el hombre está interesado en el hombre. A mí no me interesa ir a teatro a ver un drama de baldosas o un conflicto entre loros o entre gatos. El teatro es un arte exclusivamente humano, no habla sino de lo humano. En la caricatura, en el cine, ya le metieron dramaturgia donde los animales pelean, les arman sus conflictos... porque los humanizan.

Hablemos de esos tres aspectos que son claves en el Maticandela: Lo teatral, lo musical y lo literario, las adaptaciones. ¿Cómo surgen en el Maticandela esas tres vertientes que en últimas terminan fundiéndose en una sola, ¿cómo es eso?

Esas tres cosas están en el origen mismo. Maticandela fue fundado por tres personas, básicamente: John Eduardo Murillo, un compañero dedicado tiempo completo a la literatura. Se malogró por la ciencia. La ciencia lo malogró. Se dedicó a la física, un hombre muy inteligente que escribía desde los 12 años. Fue mi maestro, siendo dos años menor que yo. Era mi maestro literario. Lo reconozco...

Luego está otro compañero: Javier Arias, músico; es donde está la semilla del Maticandela... John Eduardo peleaba mucho por ese elemento de lo literario. Javier peleaba mucho por el elemento de lo musical. Y yo, por lo estrictamente teatral.

Recuerdo que cuando alguien entraba al grupo inmediatamente Javier le decía: ¿Usted qué toca, algún instrumento o no? No. ¿Le interesa la música? Sí, claro, pero yo... Bueno, vamos a hacer una prueba, a ver si es afinado. Lo miraba y de repente le decía: Usted le iría bien en los vientos, le iría bien en el teclado. Vamos a estudiar solfeo.

Mientras el otro andaba con libros y decía: Hay que leer, hay que estudiar, hay que conocer los referentes, es que los actores no pueden ser como brutos y muy graciosos como los micos. Son unas personas que están en una cosa social y como tal se tienen que capacitar, se tienen que formar, tienen que leer más que la media de la población. No puede ser un elemento atrasado. Entonces el hombre andaba full con los referentes literarios.

Y eso fue armando una cosa muy bonita, que nos fue llevando a la música, nos fuimos eniciando a la música; yendo por el territorio de la literatura, de explorar...Es decir, el teatro no es literatura, el teatro es acción, pero yo creo que en el Maticandela hay una vocación inmensa por la palabra. La música nos ayuda mucho con la palabra, porque ya sabemos que en la vida real no sabemos hablar. En el escenario sí se sabe hablar.

Cuando vos entrenás a alguien musicalmente...Uyyy, esa persona te empieza a dar unos resultados actorales, maravillosos. Es como un bálsamo. Eso nos ha llevado a que a veces nos cueste tanto, por decir: Vamos a hacer música aparte, sino que siempre es la música en el teatro.

¿Cuáles han sido sus maestros?

Los maestros míos...un maestro de juventud que fue José Salas, un director venezolano muy mañoso, pero ¡con una capacidad increíble de pescar en el momento y de explotar la capacidad actoral y de montar cualquier texto! De él aprendí una cosa muy linda y es que decía que cualquier texto se puede montar, incluso hasta una guía telefónica, basta suprimirle unos pocos personajes. En el escenario se puede todo. Y él lo demostraba. Me marcó profundamente.

Después he tenido un maestro... ¡Muy bueno!, que ha sido...Santiago García. A él le he aprendido leyéndolo, mirando sus obras, conversando con él, donde yo realmente lo expreso mucho, haciéndole preguntas y poniéndole trampas. A veces se da cuenta y otras veces no; le aprendo mucho del teatro.

El otro es José Sanchis Sinisterra...Y...yo pondría como cuarto a Luigi María Musati. Espero no olvidar a ninguno. Creo que son esos cuatro.



Cristóbal Peláez – Foto cortesía -

¿Qué autor lo ha marcado más profundamente?

Dos. Destacaría dos, porque hay como 150. Uno es Baudelaire y el otro, Flaubert. El primero me ha dado el veneno, el segundo, el método. No tienen mucho que ver con el teatro, pero yo pienso que la teatralidad no hay que buscarla en la teatralidad misma, hay que buscarla en la vida, en la literatura, la pintura, la filosofía, la gente.

¿Cuáles dramaturgos no llevaría usted a escena?

Yo no montaría nunca, por ejemplo, a Darío Fó. Ehhh... Creo que no montaría nunca a Luigi Pirandello. Y que me perdone Luigi María Musati. Ehhh. Yo creo que a Albert Camus nunca lo llevaría a escena. No sé...Se me ocurren ahora como esos. Tengo una lista por ahí, pero...se me escapan.

¿Kafka?

No, Kafka sí. Ojalá. Me gustaría hacer las obras completas de Beckett, hacer algo más de

Andrés Caicedo, montar más cosas de Pessoa. Ojalá encontrara algo más de Maeterlinck, que me llenara...Lo que pasa es que hay cosas que también vienen, de acuerdo como a ciertas etapas. A mí el trabajo con Alfred Jarry me ha llevado a otros autores... ¡Hay un autor que quiero hacer muchísimo y no he podido, el que...es Henry Ibsen, que para mí es un autor fundamental! ¡Quisiera hacer algo más de Séneca, tragedias griegas! Me gustaría mucho tener la libertad en el escenario de plantear un teatro...liberado de la tiranía de la fábula y de la construcción dramática. Lo estoy intentando ahora, con esa obra, liberarme un poco de la tiranía de la fábula.

Pero hay autores que me horrorizan...El principal de todos: Darío Fo. Lo reconozco como un gran histrión, como un heredero de la comedia del arte. Pero sus textos no me los aguanto, esa reivindicación tan agropecuaria que tiene de la mujer...esa denuncia no me interesa en absoluto.

Usted ha escrito “Vía pública” y “Cajón de muertos”, y ha sido clave en la adaptación teatral de “Viaje compartido”, “Angelitos empantanados” y “Los diplomas”. ¿Por qué no ha escrito más?

Porque yo no soy dramaturgo, sino dramaturgista. Yo soy un hombre muy miedoso, de muy poca imaginación y hay que reconocerlo. Ya tengo 66 años. Shakespeare se retiró a los 49. Yo ya tengo una cosa muy segura es que no voy a ser Shakespeare, ni tengo oportunidad de ser Andrés Caicedo, ni Alfred Jarry, que les tengo mucha envidia. Entonces me he dedicado mucho a hablar de éstos muchachos, que coincidencia, con Jarry de repente decimos, pero hijueputa, son unos muchachitos. El tipo saca esa belleza de Ubú a los 15 años. Y agrega que Hamlet está más vivo que todos y tiene más de 400 años.

Yo no le voy a dar a la humanidad hijos que perezcan a los 60, a los 40 o a los 70, o que me los mate por ahí un carro. Voy a sacar un hijo que dure lo que dura Hamlet, seres que duren 400 o 500 años. Mi hijo es el Padre Ubú y mire que a pesar de tener 123 años goza de muy buena salud.

Soy un dramaturgista. Una especie de cocinero de la escena, que está a caballo entre el director y el dramaturgo, que interviene en las piezas como aquel tipo que es capaz de inventarse una nevera a partir de lo que hay en la nevera. Además, me desenvuelvo muy bien en la cocina. Un día me di cuenta que me comporto en el escenario como en la cocina, una especie de reciclador.

He escrito obras infantiles de las cuales me enorgullezco, sé que ahí están, pero no he tenido ánimo de ser un dramaturgo como Fabio Rubiano, Enrique Buenaventura o esas obras de Santiago García. Me ofusca mucho encerrarme en un escritorio. Yo me entretengo mucho con los actores, yo soy montando y rescribiendo, y traicionando a los autores.

Hay cosas que los autores no ponen y soy quien las dice, me escudo en él, me divierto muchísimo porque para mí es como el juego de puzzles. Ahí si copio a Borges: “Que otros se enorgullezcan de lo que han escrito, yo me enorgullezco de lo que he leído”.

La literatura es una emoción berraquísima. Por eso mi ideal es un teatro donde haya un actor y una velita y relate, que el actor recupere ese papel de rapsoda, ese papel homérico de relator, de contar un pueblo, pero no exactamente cuentería.

Me encanta esa penuria de Beckett. Me parece que es el que más mal le ha hecho al teatro

en el mundo, hay autores que me han dicho que después de leer a Beckett no han sido capaces de escribir una línea. “Ese hijueputa ya lo escribió todo”. Me han dicho: “Yo tenía una cosa para escribir, pero ya lo escribió Kafka en el Castillo”.

A usted como director le toca oficiar de chamán para mantener la tripulación a bordo, ya que un éxodo masivo implicaría el fin...

Sí, sí... Lo he pensado, incluso una vez dije algo que me salió espontáneamente, después pensé que era más profundo de lo que había pensado inicialmente; es que... en el día paso el tiempo reconstruyendo el grupo que se me desbarata en la noche...

Entonces, ¿cómo mantener el rito?, ¿cómo mantener el juego, a través de unos actores que te acompañan? Me gusta mucho lo colectivo. Soy un hombre de colectivos, pandillero, me gustan las pandillas y por eso el que relacionó, incluso, creo que fue Jean Renoir, que hacer una obra de teatro es como planear un atraco, es exacto, no tiene diferencia. Además, a mí me gusta la pandilla, en este caso la pandilla teatral. Si no fuera pandillero teatral sería pandillero músico, pandillero, en alguna otra cosa. ¡Me gusta lo colectivo!, ¡me gusta tratar de tener un yo muy disminuido, porque entiendo que no es una cuestión personal o propia, sino que somos la humanidad. Tengo sentido de humanidad, de ¡coño, somos muchos. ¡No soy yo solo! De ser parte de un engranaje inmenso, universal. Desde ese punto trato de tejer cosas, en compañía, en pandilla. Las limitaciones propias de nuestro entorno y del grupo no dan para ser una pandilla más grande. Quisiera tener una pandilla de 200. Un teatro mucho más amplio, donde pudiéramos tener varios elencos, inclusive con varios directores y varios actores.

Por eso no me interesa tanto el hecho de dirigir, la verdad, como el sentido de grupo. De hecho, el oficio que más me gusta en el teatro son las luces. Quizá hubiera sido más feliz siendo solo luminotécnico. Eso me apasiona muchísimo. Trato de hacerlo cada más, con el grupo, con las obras. Pero aquí el personal a veces es muy flotante. Hay actores que permanecen dos años, tres años. Se aburren, se van. Queda esa militancia de algunos. Pero hay un momento en el que esto se te puede desbaratar, en una noche. Y conozco grupos que se han desbaratado en una noche. Por una pelea, por una incompreensión.

Siempre hay que tener unos guantes de seda para esto. Hay que mantener unas relaciones muy cordiales con los integrantes, nunca una relación de jefe a subordinados. Si no, mantener una actitud de liderazgo pero el grupo tiene una ventaja, tiene líderes, tiene varios: Diego (Sánchez)² es un gran líder, Buñuelín... Jonathan va por ese camino. De hecho, ese teatro lo han manejado ellos tres, yo no he tenido nada que ver. Simplemente me comunican alguna duda, en fin, la analizamos, la conversamos. La decisión es siempre de ellos, entendiendo también que este grupo, a futuro, va a ser de ellos. Lo tengo claro. Ese tema no gusta mucho en el grupo. Pero uno no se está haciendo un nombre para la fama. Y lo tengo muy bien advertido. No me van a tomar fotos aquí, a mariquiar y a hacerme cultos y que yo no sé que. No, no, no, ¡qué pereza. ¡Si uno desaparece perdió la vida y perdió todo!

No estoy trabajando para la prosperidad, para posteridad, ni para la prosperidad (sonríe)... No estoy trabajando para figurar en una línea de la historia del teatro. No me interesa, en lo absoluto. Es decir: Lo comido por lo servido, como dice la frase. Lo que se hizo y se hizo bien, con alegría, con entusiasmo y ya, punto.

2 . Para el momento de esta entrevista Diego aún estaba vivo. Y como lo dice Cristóbal, es un integrante clave del Matacandelas.

¿Por qué en Medellín en vez de la creación colectiva se dio el teatro de autor? Aun así El Matacandelas ha incursionado en ésta, ¿qué diferencias y qué semejanzas podríamos establecer entre la creación colectiva del Matacandelas con relación a la del TEC o del teatro la Candelaria?

Indudablemente la creación colectiva predominó en Cali y Bogotá. Medellín era una ciudad que digamos de alguna forma estaba un poco huérfana de símbolos, no existía un maestro como Enrique Buenaventura, un adalid de la creación colectiva como el Maestro Santiago García...A mí me sigue pareciendo que eso de la creación colectiva es algo muy honesto y que plantea una metodología de trabajo. Puede tener a desfavor muchísimas cosas, pero creo que se miraba en la balanza eran más grandes los beneficios...

Lo que pasa es que en ellos es algo muy metodológico. Ellos tienen cierta cosa teorizada, racionalizada, ciertas metodologías en las que nosotros no hemos profundizado. En este sentido hemos trabajado un teatro muy experimental, pero del lado que el actor improvise. Una de las grandes metodologías de la creación colectiva es la improvisación, ahí nos acercamos. Pero en eso hubo mucha demagogia. Incluso la creación colectiva estuvo, en determinado momento, muy denigrada. La gente que lo hacía se escondía y la palabra incluso empezó a sonar chocante, peyorativa. Pero ahí hay cosas muy importantes para rescatar.



Una de las cosas más importantes que le he aprendido a Enrique Buenaventura fue cuando planteó que "El teatro era un no saber, entonces es la perspectiva desde la cual uno hace teatro". Si vos me decís: "Tengo 100 millones, quiero que montés a Molière", mi respuesta es que yo no sé cómo se monta a Molière, pero puedo averiguarlo.

La creación colectiva es un camino de exploración. A veces se empieza a encontrar claves en el escenario, pero los actores aportan mucho. Lo que tiene el Matacandelas de creación colectiva es que el actor propone, no es el actor intérprete sino el que le hace oposición al texto, y dice mi punto de vista es éste. El actor crea conmigo. Siempre les digo: "Recuerden que yo no sé nada de teatro, yo estoy aprendiendo".

Hay que pensar en el espectador. José Monleón dijo una vez: "El Matacandelas es un grupo exitoso en Colombia, y la ventaja es que está experimentando y explorando, pero con el público, no a espaldas". Para mí es un problema ver como hago para entenderme con el



espectador, pero no darle todo en papilla. He sido muy de buenas con el público. Cuando digo público es una entelequia, trabajar con mucha honestidad, pero buscar dónde está ese autor, porque nosotros nos metemos con las grandes ligas: Silvia Plath, Fernando Pessoa, Jarry, Séneca, Andrés Caicedo, hemos trabajado autores tenacísimos.

El teatro es un proceso gregario. Y en Medellín...no sé, habría que entrar a profundizar, pero diría que de una manera muy casual se dio el hecho de que todos seamos huérfanos y cada cual la emprendió con su metodología, sin obedecer a ningún patrón cultural o alguna metodología específica. Yo creo que eso, de alguna manera, benefició a Medellín.

¿Qué podríamos decir, de la propuesta estética, la búsqueda concreta del Matacandelas?

El Matacandelas está muy asentada en lo literario, cosa que ha llevado incluso a varias críticas en ese sentido...

Hemos tenido como una especie de pereza con esa teatralidad que se nos venía mostrando, que era tan gráfica, tan figurativa, tan apoyada en la convulsión corpórea. Fíjese que el teatro colombiano casi que se ha signado por una cosa, pondría varias excepciones, pero generalmente es un teatro donde se habla muy mal. No sé, no creo que sea por una herencia artodiana, porque no es la intención de Antonin Artaud, es más una herencia...una falta de escuela, de la palabra.

Fíjese que en algunos momentos se decía que en el teatro colombiano el actor se movía muy bien, era un malabarista, de hecho, el entrenamiento siempre estaba dirigido hacia el cuerpo. Incluso, los manuales siempre hablaban de entrenamiento corporal, los actores eran de una gran destreza, muy físicos, muy Atlas, pero cuando entraban a hablar, generalmente no sabían establecer una relación con la palabra. Y de todas maneras la palabra es una cosa muy traicionera porque usted la saca del escenario y ella vuelve y se instala, por donde sea.

Bajo esa batuta de que el teatro no era la palabra y que el teatro era fundamentalmente imagen, se anduvo mucho tiempo. Nosotros nos fuimos a atacar ese problema, para que la palabra tuviera su espacio en el escenario, porque la palabra contenía, incluso, de por sí, casi que el gesto mismo. De todas maneras, hay que partir de una cosa, que es horrible, que en esa

cajita que es el escenario, lo que contiene el teatro, es realmente muy poco lo que se puede mostrar. Pero, se pueden abrir mundos, porque realmente el actor y el espectador entran al escenario es con la imaginación. Yo en el escenario no puedo dejar de abarcar como esta relación del cine, que el cine te abre, el cine es acción. Mientras el teatro es imaginación. No puedo meter el océano de una manera palpable en el escenario. Es absolutamente imposible. Es decir, el teatro tiene sus limitaciones físicas: Yo no puedo sacar una caravana de camellos, no puedo hacer una persecución de coches por el desierto, no puedo armar esas batallas... Por eso los códigos del teatro son unos códigos tan mínimos a veces, y al mismo tiempo tan espesos, tan amplios, porque ¡todo está dirigido hacia la imaginación del espectador!

Entonces, ¿qué es propiamente lo teatral? Con esa ecuación que dice: Menos, es más. Desde ese punto de vista uno se ha ido, primero, a sacar un actor menos convulsivo. A mostrar un teatro que se apoye más en la imaginación del espectador, un teatro que busque unas temáticas, que sean del interés humano. Así, ojo, no sean del interés de la mayoría. Por eso hablamos de ciertos temas...

La primera pregunta que uno se hace cuando va a montar una obra es ¿este tema es interesante para que lo exponga, lo exprese? Eso dentro de los campos de la dramaturgia se llama, la ley del interés. El grupo busca un tono, como se dice; porque ahí hay, relativamente, un manejo de la palabra, un manejo de la literatura que ya es arcaica. Esa literatura que tiene mucho que ver con los salones... con un lenguaje floripondio, arborizante o con un teatro que va directamente a buscar un mensaje. Al teatro se le estaba poniendo como de sirvienta de las universidades o de la pedagogía. Entonces, nuestra búsqueda es la de un teatro que no sea tan obvio, tan figurativo, que el referente no esté tan cercano, sino que pueda dar pie para que explore de la misma manera en que la danza, la pintura, y la danza ha podido explorar.

Hay que partir con que el teatro también trabaja con otra desventaja: Es un arte pesado. No es como la música, que es un arte de la levedad. La pregunta sería: ¿cómo restituirle peso al escenario? Nosotros nos hemos dado cuenta o al menos hemos insistido mucho en tres factores, que son los tres factores de la levedad en el teatro: La palabra, el sonido y la luz. De resto, todo lo otro es pesado, los objetos, el actor, las escenografías, los telones. Todo esto es de un gran peso, que ¡estorba a la imaginación!

Creo que el futuro del teatro no es como algunos pensaban: lleno de electrónica, de posibilidades tecnológicas, sino por el contrario, creo que el teatro va a tener que revisar y renegociar con Antonin Artaud, porque ciertos papeles que hacía el teatro lo están haciendo perfectamente bien el cine y la televisión. Y lo hacen mejor que el teatro. Por ejemplo, entretener, divertir, hacer reír, esparcimiento. Esas cosas que la gente busca para matar las horas. Horrible término. Es decir, la vida se compone de una sustancia: tiempo y espacio. Y nosotros estamos, constantemente, de matar eso, la sustancia. O sea, ¡el hombre vive en un perpetuo suicidio!

El teatro, como lo concibo, es un lugar de imaginación y de reflexión. Y se puede hacer en la desnudez. Tiene que ser lo contrario del cine, que es la alucinación. De hecho, cuando vos salís de cine, ¡salís en un estado total de mutismo: vos no querés hablar con nadie. Claro, haz entrado a una honguiza, donde el mundo a través del color, de las luces, coge una dimensión de alucinación. Pero cuando estás en el teatro esta lumbre es real y el factor ilusión es un factor secundario. Y estás trabajando a mil la cabeza, por eso el teatro se vuelve pesado, se

vuelve un fardo. ¿Por qué? Porque el espectador trabaja muchísimo, porque realmente la puesta en escena está sucediendo es en la cabeza del espectador. Entonces el estado es todo lo contrario de la actitud con que entro a cine. Con esto no quiero decir que denigro, en absoluto, del cine. A veces digo: Necesito una honguiza y me voy para cine. Pero cuando quiero reflexionar y enfrentarme a mis problemas más caros, voy a teatro.

Salgo muy defraudado cuando el teatro simplemente trata de competir con la televisión. Y digo: este programa está compitiendo con Sábados Felices o con una telenovela. Y quiero que el teatro sea un espacio de muerte. Sea un lugar donde usted pueda dar un triple salto mortal, un teatro que te haga dar un susto en las güevas, que se te pongan aquí en el gañote y que de repente ese estremecimiento, hijueputa, es que está el hombre ahí, que te está hablando. Un espacio donde el hombre le está hablando al hombre. No está la representación de él. De todas maneras, el teatro se ha erigido como espectáculo y creo más en el ritual. Es la coincidencia y es también donde conservo amistad, por ejemplo, con La Barca de los Locos, porque hay algo que es de la esencia, que es un teatro donde usted no se está edificando, sino que ¡usted sabe que se está muriendo, pero tiene conciencia de que se está muriendo! ¡Es una actitud! Con eso reseño, y yendo a la pregunta tuya, es que ¡el teatro es una actitud filosófica, también! Es parte histrionismo donde un actor se transforma, juega, se divierte, ensaya a ser otro, cambia de personalidad, tiene un nombre distinto y su yo va hacia el otro. El teatro tiene unas envolturas muy extrañas y muy diversas. Pero también es ese espacio donde el hombre reflexiona. El espacio simbólico, donde el hombre dice: Detengamos el carro y pensemos, a ver.



A veces me planteo: Dicen que hay una crisis del teatro. No es una crisis del teatro. ¡Hay una crisis social! ¿El teatro está enfermo? No, es la sociedad la que está enferma. Yo tengo mi propuesta ahí, de teatro: Venga, emociónese, estremézcase, que se le paren los pelos de punta, que se le suban las güevas, que las tetas le palpiten. ¡Eso es lo que yo quiero hacer con el teatro! ¡Puede que no lo haya logrado, pero es mi propósito, hacia allá quiero ir! ¿Cómo hacer que esta persona se estremezca? Que nos sintamos, incluso, ¡vivos! Como todo ha

fallado... La educación que nos dieron era falsa, la moral que nos dieron era falsa, las normas que nos dieron eran falsas. Entonces, el teatro es un espacio de cuestionamiento de todo eso.

En usted habitan dos pulsiones: la del tipo que lee y el que hace cosas. ¿Cómo fueron apuntando esos dos Cristóbal hacia el director de teatro, que de alguna manera es un lector insaciable y además hace, organiza y pone plazos para que las cosas surjan y se estrenen las obras?

Leo una receta e inmediatamente tengo que ir a comprobarla. Lo mismo me pasa en literatura, en que leo, en lo que oigo, en lo que escucho, en lo que digo. Necesito verificarlo en la práctica.

Dicen que para uno ser director de teatro lo único que se necesita es que haya dos pendejos que se lo crean. Cuando fundamos el grupo, en el 79, dijimos: Bueno ¿y el director? Todo el mundo dijo el de la experiencia y todo... Va a ser Cristóbal. ¡Yo sabía que yo no era director de teatro! ¡Pero a mí me gustaba ser director de teatro! Era una pulsión natural, no había pasado por ninguna escuela.

Cuando llegué a España, en 1975, al primer grupo en el que empecé a trabajar teatro, inmediatamente me dijeron: Usted es el director.

Cuando llegué al Matacandelas no quería ser director. Quería ser actor, pero no había nadie que dirigiera, y como no hay director, entonces yo me nombro.

Me envié a la dirección. Pero más que la dirección a mí me gusta mucho es la luminotecnia. ¡Es donde más pleno me siento! Donde me siento más cómplice del actor, me siento en una consola y empiezo visualmente a controlar todo. Hay un dicho en España: Cuando se apagan las luces empiezan los sueños del luminotécnico. Entonces pienso en cómo le matizo...

En las luces hay tres instancias que son muy importantes: Una, es la estructura, todo el guion de las luces. El otro, que es el ritmo, en el que trabajás. Y el otro es el matiz, la densidad de la luz, la gradación. Y eso yo lo hago muy bien. Qué pena decirlo... Pueden decirme: Soy muy mal director y lo acepto, pero no un mal luminotécnico. Casi que podría decir que soy perfecto. Empiezo a trabajar y yo me sollo, trabajo ¡muy, muy implicado con el actor!, de poner la luz a un punto, de dar el matiz que es, de ¡embellecerlo!, en el buen sentido de la palabra, a través de la intensidad que le ponga. Siempre trabajando a partir del oscuro. Si vos ves una obra como Fernando González, a veces me preocupa el espacio no porque los actores quepan, sino que digo ¿y dónde meto la oscuridad? Porque trabajo a partir de lo oscuro y voy moldeando con la luz.

A veces en los grupos de teatro eligen al luminotécnico es al que sepa de electricidad. Siempre trabajo a partir del que sepa de pintura. Digo: a ver el ojo que tienes. Y a veces les he dicho: Es imposible porque no tienes ojo de pintor. Puede ser electricista. Fácil.

Aparte de la luminotecnia, más que dirigir, me gusta también mucho ese mundo que rodea al teatro, la velada artística. O sea, el antes de la obra, el público que llega, después de la obra. Todo eso que está rodeando el ritual del teatro. Es maravilloso. Me parece una fiesta, realmente.

Ese encarrete suyo con las luces hace que uno se sienta en el Matacandelas como en cine, en donde el gesto minúsculo se ve nítido, porque el resto está a oscuras. Es el detalle que se

acentúa con la luz. O con las sombras.

Todo lo que he aprendido, si es que he aprendido alguna cosa en teatro, proviene del cine. Incluso cuando me toca dar seminarios o cursos sobre puesta en escena, mis referentes concretos son del cine. Confieso un pecadillo: nunca he estudiado a Eugenio Barba ¡Me aburre! Ni a Grotowski. A Stanislavski un poco, sí, que me es muy necesario para todo lo que tiene que ver con la ética del oficio. El otro me aburre, entonces prefiero leer todos estos manuales donde habla Luis Buñuel, Billy Wilder, Keuner, este director maravilloso, alemán. Me entretiene mucho, leo los tratados sobre la estética del cine.

Y con las luces hay un fenómeno y es que las luces te permiten un trabajo escenográfico, también. Y, en primer lugar, un orden de lectura. Incluso, aquí en el grupo, cuando estamos montando no decimos a ver yo ilumino, sino: Quédate ahí que tengo que hacer otra toma. Hablar por tomas. Y, como director autoritario, organizador de una lectura, soy el que determina el orden de lectura, no el público. Cuando hago planos generales, en el escenario, al público, le abro ese plano, para que escoja su visual, lo que quiera ver. Pero hay momentos en los que le digo: No, no es lo que el espectador quiera ver, es lo que yo diga, porque eso pertenece a un orden, a una narración. Eso ha llevado a gente a decir: "No, Matacandelas no es sino luz", un ataque que me encanta, además. "Ah, quítele la luz al Matacandelas y no es nada". Eso me encanta, de verdad que es como un elogio. "No, de ir a ver al Matacandelas, prefiero ir a cine. Eso es lo mismo que cine". Es verdad, he hecho fundidos, encadenados...porque es que el cine es un hijo mal nacido que tuvo el teatro. Y un hijo muy ingrato: Le arrebató toda la clientela al papá. Ahora el papá dijo: Ah, mi hijo es un ladrón, ahora voy a robarle al hijo.

La relación cine-teatro es hermosa porque es contradictoria, de pelea, de conflicto; en la cual el teatro, al cabo del tiempo, ha hecho cine. O aprendo a robarle a mi hijo el cine o me voy a quedar atrás. Ahora la comunicación en el teatro es distinta, porque el cine la cambió. Ya esa cosa de dos actores representando todo el tiempo, en un escenario... Hay representación y hay histrionaje, que es lo que pide el teatro. Pero, el orden de lecturas se ve seriamente afectado porque no entran todos los elementos técnicos con los cuales contamos ahora. Shakespeare no contaba con eso. Las bondades del sonido, de la técnica. Creo que es, fue, una época privilegiada en ese aspecto. Y el cine, realmente, ha obligado al teatro a cambiar.





BenHur Carmona



Lector / Espectador

A PROPÓSITO DE OBRA INÉDITA **Lecturas Dramáticas**

"¡Oh! ¡Quién tuviera una musa de fuego
para escalar el cielo más resplandeciente de la invención!
¡Un reino por teatro,
príncipes como actores y monarcas
como espectadores de la escena sublime"!
Shakespeare.

Lo que se revela en Obra Inédita (Lecturas Dramáticas) no es algo más allá del teatro, sino que es literalmente: el teatro mismo, nuestras lecturas dramáticas con la cortesía de actores & actrices profesionales, se centra en el análisis de la obra en sí.

Obra inédita (Lecturas Dramáticas) surge ante la inminencia de crear una nueva dramaturgia nacional en estos tiempos protervos- Nos dice nuestro querido fundador --Ruderico Salazar-- es que el país nos duele. La fuerza particular del teatro tiene que ver con la presencia física. El teatro es un evento tangible, que respira un aire más palpable que la historia y todo lo que ocurre está pasando ahí de cara al espectador.

Después de una Lectura Dramática, los elementos tratados se instalan en el fuego textual, nuestras obras inéditas en manos de nuestros admirables actores & actrices: Viviana Hernández, Andrés Moure, Luisa Vergara, Eduardo Cárdenas, Jeannette Parada, Camilo Acevedo, Paula Andrea Bedoya, Jonathan Molano, Tatiana Arango, Albeiro Pérez, David Suarez... Admirables diría Polonio: Estos son los más excelentes actores del mundo, así en la Tragedia como en la Comedia. Historia o Pastoral: en lo Cómico-Pastoral, Histórico-Pastoral, Trágico-Histórico, Tragi-Cómico Histórico-Pastoral, Escena indivisible, Poema ilimitado... ¡Qué! Para ellos ni Séneca es demasiado grave, ni Plauto demasiado ligero, y en cuanto a las reglas de composición y a la franqueza cómica, éstos son los únicos (Hamlet Acto II, escena IX).

Entonces, después hablamos de motivos en apariencia desconectados que aparecen en la vida de personajes en la obra, con el fin de dejar clara su conexión con los temas explorados por el dramaturgo. Así mismo conversamos sobre relaciones intertextuales que la obra establece con la tradición teatral, y su implicación en el sentido general de la obra. Igual mencionamos por decir el innovador uso de estéticas teatrales por parte del dramaturgo.

Como Dramaturgos --Quiere decirnos Julio Cesar Duque-- nos situamos no tanto en el papel del actor como en el escritor del texto. Observamos sentidos del texto; se piensa, se siente, se vive: una tríada indiscernible de creación abierta al devenir. Esto hace que la dramaturgia pueda ser una de las formas de constituir nuevos modos de vida, de una vida activa que es el más alto poder. Por lo tanto, nuestra nueva dramaturgia nacional, como modo creativo de pensamiento es el poder que afirma la vida en nuestro país.

Mi maestro Jairo Aníbal y Enrique Buenaventura —nos cuenta Maestro Eduardo Cárdenas, experimentado actor—, Jairo Aníbal y Enrique aportaron montones de obras al teatro colombiano con temas comprometidos con la realidad. Recibimos las banderas y seguimos con la tarea.

Obra Inédita es, además, un verdadero convivio teatral, —acentúa Maestro Rodrigo Zuluaga—, a través de amenas charlas compartimos la memoria de nuestros textos. Hay en estos momentos una afinidad teatral, pues todos los asistentes comparten su atracción por el teatro, por la dramaturgia, por la actuación, por la dirección, en este orden de ideas, Obra Inédita (Lecturas Dramáticas) se perfila hacia fuera, para que nuestra nueva dramaturgia nacional pueda ser apreciada por el público y también ser parte del diálogo con la crítica especializada.

Me siento muy halagado al presentar mis obras de teatro breve —Dice el escritor Fabio Zuluaga Ángel—. Obra Inédita nos reúne cada semana en el teatro de cámara, auspiciado por Pequeño Teatro, Patrimonio Arquitectónico y Cultural de Medellín. El dramaturgo, piensa Jesús Eduardo Domínguez, es creador de composiciones abiertas que inventa nuevos afectos, los muestra en su obra y los hace devenir en el mundo teatral como línea trazada en el universo. Un caos compuesto que en su forma inestable evidencia toda conformación reactiva de nuestro mundo; no como una operación desinteresada ni con una finalidad sublime, sino tan sólo desde la profunda afirmación de las fuerzas creativas de la vida.

Queremos que hagas parte de Obra Inédita, nos recuerda distinguida actriz Viví Zuluaga Hernández. Damos la bienvenida a nuestros amigos, compañeros, colegas que hacen parte de este bello proyecto: Obra Inédita (Lecturas Dramáticas). Abrimos este espacio para compartir e intercambiar más que el lugar segmentado, “inmóvil, congelado” de Foucault, entrar en juego con la obra: La literatura, la crítica, la teoría. Una relación simultánea de intimidad y separación-[... que,] preserva [...] la distinción de nuestros textos, permitiendo al mismo tiempo su contagio esencial de nuevas dramaturgias que habitamos a través de nuestro ‘teatro interior’, la sensibilidad de nuestros cuerpos... De plácemes bien-venidos a un nuevo encuentro, a una nueva lectura dramática.

Los esperamos.





Leoyán Ramírez Correa

Todos los días teatro



OBRA PARA LA ESCENA

"El espacio escénico no debe ser ilustrativo, sino expresivo"

Adolphe Appia

El propósito del presente escrito es conversar como el maestro visual Oscar Retrepo Montoya hace lectura de la obra del dramaturgo Henry Diaz Vargas, a partir del diálogo que entre ellos se da durante el proceso de creación cumpliendo con los respectivos roles de director y escenógrafo, acontecimiento que moviliza el campo de las artes escénicas.

Hablar de escenotecnia o escenotécnica es hablar de la espina dorsal en la realización de una puesta en escena de un espectáculo teatral, ya que dentro de la puesta en escena se integran las artes aplicadas. Los aportes científicos a través de la historia, ha permitido la evolución de la realización escénica en campos no solo del teatro, sino también en otras artes escénicas tales como: la danza, la música, el cine, la performance, el happening y, entre otras disciplinas. De esta manera se ha convertido en técnica y ciencia al servicio del desarrollo artístico, proceso que requiere elementos de composición que contribuyan a la conformación de equipos creativos de trabajo con funciones específicas para el resultado estético final de la puesta en escena, sumado al realce que el escenógrafo encuentra en el aporte fundamental de la historia.

La función universal de la escenografía –que es el arte de proyectar, construir y decorar escenas–, se sirve de los roles que le compete acciones concretas, como: el rol del escenógrafo –arte de crear y fabricar la composición visual o plástica del texto dramático en la puesta en escena–, rol de la iluminación –arte de diseñar y preparar ambientes y atmosferas–, rol del vestuarista –arte de diseñar y realizar los vestidos para la caracterización de los personajes–, rol de la utilería –arte de seleccionar, diseñar y fabricar los elementos de uso en la escena–, rol del maquillaje –arte de dar luz, sombra, profundidad y acercamiento en el rostro del actor



para la caracterización de los personajes-, rol del sonidista –arte de diseñar, crear y operar la reproducción del ambiente sonoro-, en general, de todo el proceso de montaje, puesto que se complementan.

El escenógrafo Oscar Restrepo parte de una conversación con el dramaturgo, y luego de haber leído el texto dramático, toca exponer los bocetos preliminares presentados al director, para pasar a traducir las imágenes tridimensionales en planos, secciones, cortes, alzados y perspectivas isométricas a una escala idónea, teniendo en cuenta los cambios de escena entre actos internos (salas, habitaciones, segundos niveles...como ocurrió con la escenografía del Cumpleaños de Alicia) o externos (plazas, calles, jardines... como fue en El Deseo Sin Fin). Con estos se presentan los movimientos y posiciones dentro del espacio escénico predeterminado.

El maestro Oscar en la charla argumenta que, “la investigación debe ser profunda”¹, que la lectura realizada al texto dramático debe ser crítica, para poder indagar qué de las artes plásticas a través de su historiografía sirve, para proponer como obra visual en los fines creativos de la obra dramática diseñada por el director. “Esta investigación no se puede quedar en la mera fuente de rastrear la historia del arte, también se hace necesario, ir al lugar de referencia donde posiblemente sucederían los hechos o acciones de los personajes de la historia. Por ejemplo, para lograr las grandes mascarar en el Deseo Sin Fin, la indagación de campo fue caminar por los suburbios del viaducto del metro, sentir la ciudad, y esa parte de la ciudad en especial, los olores, los colores, las dimensiones...”²

Como bien señala la importancia de la investigación el escultor Oscar Restrepo, en medio de palabras de Maestro de Obra explica que, “los bocetos son traducciones lógicas de las ideas proyectadas por el escenógrafo que permiten una clara visión para la elección de materiales que cumplan con las normas de seguridad, pesos y, en general, toda la estructura ergonómica de la escena y según los requerimientos en estructuras auto-portantes, practicables, paneles, telones y utilería”³. A este proceso, Oscar propone llamarlo escenosíntesis, que consiste en el modo de sintetizar la escena gracias a la restitución en perspectiva, que transporta geométricamente la escena a los planos técnicos para permitir su posterior realización en el proceso final al cual también sugiere llamar escenoplástica, que consiste en la realización artística de la escenografía utilizando: dibujo, pintura, escultura, artesanía, carpintería de madera y metálicos, albañilería o especializados en la construcción



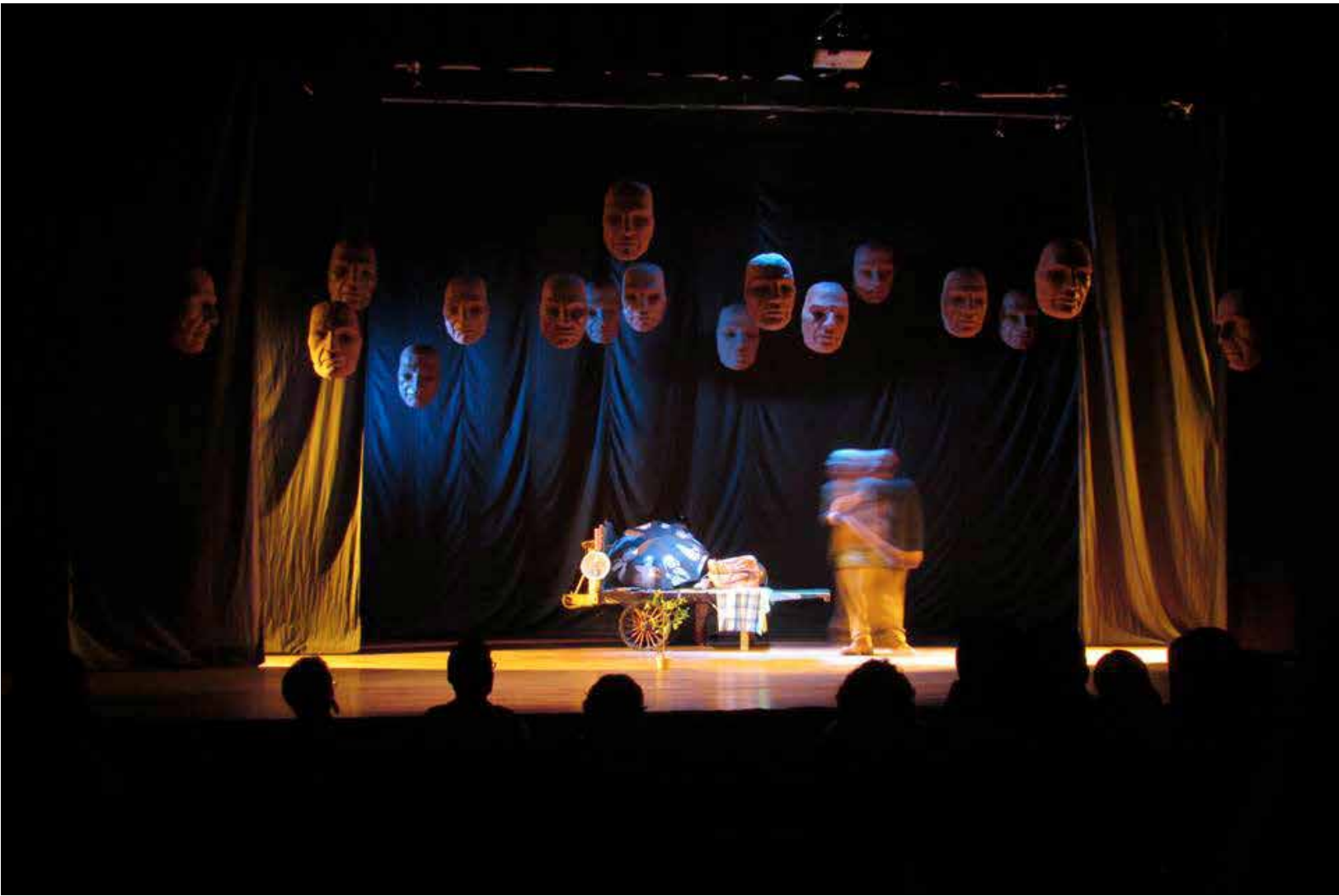
y decoración para la escena. "Todo el trabajo duro que da callos y ancha la mano, porque como todo apunta a la tragedia, ja, ja, ja".⁴

Finalmente, de la charla sencilla pero profunda de pensamiento artístico en medio de risas contagiosas con tan grata persona y artista, como lo es Oscar Restrepo Montoya, permiten determinar dos conclusiones:

El encargado de crear la concepción y organización del espacio, tiene que ser escenógrafo,, quien Debe conocer las técnicas de diseño, geometría y perspectiva y, además, ser un ejecutor del dibujo, la pintura y escultura, aplicada a las nuevas tecnologías, para lograr una comunión total con el director general, interpretando gráficamente el texto dramático, la obra. Adicionalmente, por supuesto, debe aportar su poética o toque personal (experiencia o, "Callos en las manos que apunten a la tragedia"⁵), al resultado final de la puesta en escena. Es así que, para realizar el boceto para la escena a partir del texto dramático, es importante saber dibujar adquiriendo el dominio de la técnica a través de la práctica disciplinada y el conocimiento amplio de la perspectiva como herramienta fundamental para solucionar los problemas ópticos de cada puesta en escena.

En nuestro país el desarrollo de la escenotecnia aún no constituye un elemento esencial para la producción del teatro, de manera que es importante empezar a reconocer su aporte como ciencia y tecnología desde el punto de vista artístico. Este artículo es una síntesis del inmenso mundo de la proyección y la realización escénica y una invitación a incluir la técnica del escenógrafo al servicio de una puesta en escena armónica y limpia en todo su esplendor y así poder hablar de: la obra de arte para la escena.





(Endnotes)

- 1 Palabras coloquiales del maestro Oscar Restrepo.
- 2 Explicación de uno de los pasos de investigación del maestro Oscar Restrepo.
- 3 Más explicación del maestro Oscar Restrepo.
- 4 Frase recurrente del maestro Oscar Restrepo durante la conversación.
- 5 Frase recurrente del maestro Oscar Restrepo durante la conversación.



Pedro Monge Rafuls



CRÉALO O NO LO CREA: EXISTÍA UN TEATRO PREHISPÁNICO

Siempre que hablamos del origen del teatro nos referimos a Homero, a Séneca y a las grandes tragedias, Medea, Electra, y otras, que todos conocemos porque nos las enseñan en los libros y escuelas de teatro. También nos adiestran a seguir las reglas de la dramaturgia griega. Los escritores e intelectuales latinoamericanos aseguran, por tradición heredada de Europa, principalmente de España, que no existe un teatro prehispánico, y tampoco uno característico de las Américas de habla castellana de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, e incluso, del siglo XX, y XXI. Peor aún: se han desfigurado las peculiaridades que produjeron la dramaturgia y las puestas en escenas desde tiempos prehispánicos inmemorables, aportadoras de una rica y pujante trayectoria que llega hasta el presente, distinto como, por ejemplo, sucede con los griegos que se estancaron. Pero, ¿cómo ser un dramaturgo, un teatrista, en las Américas de habla castellana, si no se conoce y, peor, se desdeña una literatura dramática nacional contemporánea en cada país de las Américas en particular, menos la latinoamericana en general? Lo cierto es que tenemos una apetecible, original y creativa trayectoria artística, capaz de exportar nuestras propias imágenes, sin necesidad de pasárnosla importando.¹ Es necesario rescatar, valorar y conservar, nuestro teatro, ofreciendo una visión de nuestra creatividad antes de que se pierdan los carcomidos textos que se encuentran en algunas bibliotecas públicas o privadas. No se puede titubear, debemos dejar atrás el complejo de acatamiento a culturas superiores, tenemos que conocer nuestra historia teatral para ver y reconocer una dramaturgia propia, no continuar apegados a las estéticas que vienen de afuera, que, por cierto, muchas veces ya las teníamos, si bien no las apreciamos. Ciertas estéticas teatrales, aparecen en las culturas prehispánicas, o en nuestros dramaturgos criollos coloniales, antes de que llegaran del Viejo Mundo. Poseemos un legado teatral que nos permite, a todos los del Nuevo Mundo,² apuntalar nuestra dramaturgia, y verla como parte importante de la teatralidad universal y no, únicamente, como si fuéramos un calco de la dramaturgia, y de las puestas en escenas que hacen en Europa o en los Estados Unidos. Ya es hora de que comencemos a derribar la pared ideológica y cultural que ha contribuido, por siglos, a eliminarnos de los escenarios internacionales y, peor aún, de los escenarios nacionales y latinoamericanos. La mayoría de nuestros teatrologos no tienen en cuenta que además de que contamos con el teatro prehispánico, ya desde el principio de la conquista los frailes españoles tuvieron que hacer un teatro distinto, lingüística y temáticamente, para poder catequizar a los prehispánicos.³

¹ No se dice y cuando se dice es bajito: la literatura europea, particularmente la española, se enriqueció desde el principio de la llegada de los peninsulares, haciendo que el teatro de la Metrópolis se mejorara gracias a las nuevas experiencias adquiridas en el mundo *fantástico* del llamado Nuevo Mundo, al igual que las arcas engordaron con el oro de “las Indias”, como canta el famoso poema: *Poderoso Caballero es don Dinero* de Francisco de Quevedo (1580-1645).

² Nuevo para los españoles y los demás europeos; pues sabemos que esas tierras estaban habitadas por pueblos con grandes civilizaciones, tan antiguas como las de Asia y Egipto. Y estaban, en lo que hoy es América, mucho antes de que los españoles --*dizque la descubrieran*-- y comenzaran, ellos mismos, a reflexionar sobre su nacionalidad, pues la España de aquel entonces era una lucha de Señores feudales, y reyezuelos, identificados con sus propias regiones. Algo parecido continúa sucediendo en el 2019.

³ Espero que se encuentre un mejor gentilicio para los que vivían en nuestras tierras cuando llegaron los europeos pensando que habían descubierto las Indias. Sabemos que Colón se equivocó y no llegó a las Indias que buscaba. ¿Para qué continuar preservando el error, llamando indios a los que no lo eran?

El teatro colonial nació con raíces españolas, pero con características propias, arrastradas del teatro prehispánico, distintas a las de la península. O sea, se implanta una mayor libertad de construcción, amplificando de este modo las formas, los estilos y los temas, de manera diferente a lo que sucedía en la tierra de donde venían los descubridores-conquistadores. Pero a nadie, en ningún país latinoamericano, se le ocurre enseñarnos sobre el teatro prehispánico, o el colonial. ¿Por qué? ¿Por qué despreciamos tanto a nuestros habitantes originales?



Xochinpli

Para hablar de las culturas precolombinas tenemos que volver los ojos a los cronistas de Indias; pero ¡cuidado!, no olvidemos que esos historiadores cuyos conocimientos constituían el metro con que calibraban lo que tenían ante sus ojos eran hombres europeos del siglo XV; y al expresar sus criterios con ese carácter comparativo ante el choque frente a los hechos del Nuevo Mundo, tan diferente, tan pagano, sentían desconcierto y, frecuentemente, desprecio. ¿Cómo podría interpretar un occidental del siglo XVI el asombroso avance de la cirugía en el Perú, su famosa trepanación, si en la Europa de esa época esta ciencia se encontraba en prolegómenos?, es decir ni siquiera en pañales. Para comprender el adelanto al que llegaron algunos de aquellos pueblos, pensemos que de las dos invenciones del cero la maya fue la primera, pues ya lo usaban en la época del nacimiento de Jesucristo, o tal vez antes; mientras que los hindúes hasta el siglo II después de Cristo no tuvieron el modelo de nuestros números actuales, y del cero hasta el siglo VI de nuestra era, y según algunos investigadores, hasta el siglo IX. Sobre la ciencia cósmica, razonemos sobre el descubrimiento dado a conocer en el 2014 por arqueólogos peruanos y polacos: que en el sector de Intimachay, en Machu Pichu, los incas tenían un observatorio astronómico que determinaba con precisión fenómenos celestes, tales como los solsticios de verano e invierno, así como los movimientos de la luna. Entre otros logros impresionantes de las culturas indígenas deben mencionarse la tecnología de los acueductos de Nazca; y los puentes colgantes de los incas, tejidos a mano. Hoy sabemos que los incas navegaban a mar abierto en barcas con velas y timones, conocían las corrientes, y leían las estrellas.⁴ Las poblaciones precolombinas construyeron un tipo de arquitectura monumental; y además conocían y utilizaban un calendario más perfecto que

⁴ Muy bien pudieron llegar a Polinesia, y a otros muchos otros lugares lejanos. Hoy se sabe que el Ahu Vinapu está realizado con técnicas de construcción semejantes a las incaicas localizadas en Cuzco. ¿Entonces?...

el gregoriano, aceptado por el mundo católico, y civilizado. Deténganse usted, lector, a pensar en el Papa Gregorio XIII, en 1582, poniendo en vigor el calendario de aquellos que consideraba salvajes. ¿Podría el Santo Padre darle credibilidad a unos irracionales, que ni siquiera tenían alma como los europeos?⁵

Todavía en la actualidad, las artes y las culturas prehispánicas no son valoradas ni siquiera por nosotros, los latinoamericanos. Los prehispánicos no son considerados como entes razonadores y creadores, mucho menos se concibe que, en muchos casos, estuvieran más adelantados que los españoles que los conquistaron por su ingenuidad y falta de maldad, aunque hacían sacrificios humanos.⁶ La desvalorización del pasado precolombino existente entre los latinoamericanos contribuye a un enorme desconocimiento, artística y humanamente, limitante. Como un solo ejemplo, muy pocos saben sobre la existencia de un dios del teatro, Xochipilli, el señor de las flores, dios de la alegría y los juegos, de la música, de la poesía, de la danza y del teatro. Y del amor. Divinidad mezcla de lo material y de lo espiritual (Artes Plásticas Latinoamericanas de Oswaldo López Chuhurra, Editorial Santillana, Madrid, 1968).⁷ Es interesante notar que a Xochipilli le gustaba ser llamado “señor de las almas”, y gustaba ser el dios del teatro, y de las artes escénicas. Señal de que consideraba al teatro como algo proveniente del alma, como un hecho espiritual (Wikipedia the Free Encyclopedia). Si había un dios del teatro es porque había teatro. Si fuera un dios griego lo mencionarían todos los teatristas latinoamericanos, e incluso tuvieran su imagen en la fachada de nuestros teatros nacionales.

Pocos teatristas conocen *Ollantay*, una bella y aguerrida historia de amor prehispánica, cuyo tema gira alrededor de las pugnas entre los que se oponen a los amores de Ollantay y Cusi Cuillur (Estrella Feliz), como después lo hicieron Romeo y Julieta de William Shakespeare.⁸ *Ollantay* es un drama precursor del Romanticismo, capaz de ofrecerle a cualquier escenógrafo, vestuarista, y director, una oportunidad extraordinaria para lucirse. Y con un personaje, Ollantay, dueño de una psiquis y fuerza teatral, que le permitiría el éxito a cualquier actor. Tan dotada de teatralidad es que los españoles, y los españolizados, aunque hasta nosotros no ha llegado una buena traducción, no admiten que sea prehispánica, y arguyen su autoría para algún autor español no identificado. Sin embargo, los escritores e investigadores peruanos, José Sebastián Barranca (1830-1909) y Gavino Pacheco Zegarra (1846-1903); el argentino Vicente Fidel López (1815-1903); el boliviano Jesús Lara (1898-1980) y hasta el español Francisco Pí y Margall (1824-1901), entre otros, probaron que es una obra incaica. *Ollantay* no ofrece ninguna relación con la literatura española de la conquista, ni es una comedia de capa y espada, como, desatinadamente, quiso hacernos admitir el presidente argentino Bartolomé Mitre (1821-1906).⁹ De otro estilo es el Rabinal Achí (o Baile del Tun), cuyo texto se habría perdido si no hubiera sido por el interés del abate Carlos Esteban Brasseur de Bourbourg (1814-1874). Ningún indígena quería hablarle de la obra al abate.

⁵ En el siglo XVII, los jesuitas evangelizadores en Colombia se admiraban de que a los indoamericanos no les permitieran comulgar, de acuerdo al Padre Juan Rivero, S.J. en su admirable *La historia de las misiones de los Llanos de Casanare y de los ríos Orinoco y Mota* (1736).

⁶ Los prehispánicos eran salvajes se dice, entre otras cosas, porque cometían sacrificios humanos; sin embargo, siempre me ha llamado la atención que nadie se extraña de que Dios le pidiera a Abraham que sacrificara a su hijo Isaac, aunque al final le perdonara la vida.

⁷ Xochipilli es una manifestación benévola de Piltzintecuhtli, el joven dios del sol, él mismo una manifestación de Tonatiuh, el dios supremo del sol de Mesoamérica. Varios dioses aztecas tienen una naturaleza dual, masculina- femenina. Ambas naturalezas existen por separado, pero juntas, cada una con ligeras diferencias en la función. Xochipilli, y su gemela femenina Xochiquetzal, fueron los dioses del arte, el teatro, la danza, la belleza, las flores y el sexo.

⁸ *Romeo y Julieta* fue publicada en 1597. De *Ollantay* no existe una fecha de escritura, y solo se conoce hasta después de la muerte del sacerdote mestizo (inca y español) P. Antonio Valdés, del siglo XVIII, cuando se encontró entre sus papeles, pero por ser prehispánica, debe haber sido escrita en el siglo XV, antes de 1492, cuando fue el descubrimiento. El asunto ocurre durante el reinado de Pachacutec, que murió en 1471 o 1472. Téngase en cuenta que los incas reproducían la vida de sus héroes, mientras vivían o poco tiempo después de muertos.

⁹ Entre otros trabajos sobre las características incaicas, no españolas, de *Ollantay*, ver: “La historia del caudillo de Ollantaytambo” en *Historia general del teatro en el Perú* de Aida Balta Campbell. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2001, 32-35.

Se venía representando durante tres siglos hasta que Bartolo Ziz, actor de la obra, que le agradecía al abate su salud, le recitó el texto que conocía de memoria en lengua quiché.



Cerámica mexicana.

La segunda foto corresponde a una cerámica mexicana de barro

NOTA PERSONAL: me llama la atención que tenga las manos levantadas con los puños cerrados. Desconozco si eso tiene algún simbolismo.

El abate lo tradujo al castellano y al francés. Se representó, imagino que en castellano pues no he encontrado el dato, el 19 de enero de 1856.

Todas estas culturas tenían una bella y singular literatura bélica, igual que de otros hechos principales que les ocurrían, manifestándolos a través de la poesía, la narrativa, las leyendas religiosas, y el teatro.¹⁰ Los cronistas nos instalan frente a verdaderas representaciones dramáticas, donde brillan las artes plásticas, cantos y danzas, con refinadas escenografías, elementos característicos de la teatralidad del Nuevo Mundo, que solo siglos después apareció en el teatro de mediados del siglo XX, conociéndose como posmodernidad, y fue motivo de varios tratados, sin que nadie mencionara que los prehispánicos lo hacían. Hernán Cortés, impresionado frente al teatro que encontró en una de las plazas de Tenochtitlán exclamó: “las representaciones de gusto y entretenimiento”. Asimismo, el padre Diego Durán (1537-1588) y Fray Jerónimo Mendieta (1525-1604), sorprendidos ante los suntuosos bailes con máscaras¹¹ y maquillaje, hablan de “las farsas, entremeses, y cantares, a veces demasiados picantes, o cosquillosos o de comezón, como el cuecuecheuicatl.”¹² Diversas fuentes nos dan la evidencia de que los incas conocieron dos géneros teatrales, perfectamente diferenciados: el wanka y el aránway. La falta de equivalentes exactos en castellano dio margen para que los investigadores se refiriesen al wanka y al aránway como si fueran llanamente idénticos a la tragedia y la comedia europeas. Pero la única semejanza que hay entre el wanka y la tragedia es que ambos tratan personajes ilustres. En el wanka no concurren el acento trágico ni el desenlace funesto, imprescindibles en la tragedia. El wanka es una página de historia antes que una exposición de grandes infortunios. El aránway era más aproximado a la comedia y se diferenciaba de esta en la inclusión de la música y el canto. Música y canto, elementos ajenos a la comedia helena, gozaban de enorme prestigio no solo en el aránway, sino asimismo en el wanka.¹³ Además de precursor,

¹⁰ Poco se ha investigado. Recomiendo *Teatro indio pre-colombino* de los investigadores cubanos, José Cid Pérez y Dolores Martí de Cid.

San Juan, Puerto Rico: Cultural Puertorriqueña, Inc., 1985.

¹¹ Qué conste que ni estuvieron en Grecia ni ningún griego los visitó para ofrecerles un taller de máscaras.

¹² El investigador del teatro latinoamericano, el español Agustín del Saz, en sus dos volúmenes *Teatro hispanoamericano* menciona muchas de estas presentaciones, y otras más, pero constantemente evaluándolas con el teatro español, frente al cual siempre pierden, deslustradas: “resulta difícil juzgar tales representaciones como género teatral, pues lo llamativo del espectáculo sorpresivo para el misionero o el cronista no bastaba para debilitar su concepto preconcebido de lo que es una representación o, mejor dicho, el concepto que de ella tenía un hombre del siglo XVI” (Barcelona: Vergara Editorial. Tomo I, 16). A del Saz se le escapó mencionar lo distinto que eran esas representaciones “picantes” con lo que se representaba en España.

¹³ Jesús Lara. *Tragedia del fin de Atahualpa* (Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1957, 15-16). Mencionado en *Teatro indio precolombino* de Dr. José Cid-Pérez y Dr. Dolores Martí de Cid. San Juan, Puerto Rico: Cultural Puertorriqueña, Inc., 1985, 106.

pues con sus amores consecuencias de rivalidades de nobles, y sus guerras, se adelantó al teatro romántico; podríamos clasificar a Ollantay dentro del wanka. Y en el aránway no busquemos influencias griegas, que los prehispánicos no tuvieron contacto con Aristóteles quien, como hicieron ellos, vio la tragedia como la imitación de una acción completa que adopta una forma determinada. El género aránway disponía de una temática más amplia, pues podía abordar cualquier episodio relacionado con la vida ordinaria. Sobre las cualidades heterogéneas del teatro del Nuevo Mundo, antes de ser encubierto,¹⁴ El Dr. José Cid Pérez y su esposa, la Dra. Dolores Martí de Cid, anotan:

El padre Durán¹⁵ especifica su habilidad para encarnar a tipos determinados, como borrachos, o enfermos, y el propio cronista menciona el baile de los viejos en que se decían palabras alterando los términos y buscando equívocos para producir la hilaridad (Creemos que en este caso se trata de El Güegüence). Y también de los que él denomina: “un entremés de un buboso” que se quejaba de sus males, y con una mímica adecuada mostraba bien a las claras su enfermedad. Con todo esto vemos que no solo se trataba de una representación de carácter mímico, sino de una especie de teatro cómico. (Mencionado en Teatro indio precolombino, San Juan, Puerto Rico: Cultural Puertorriqueña, 1985, 338).

Queda claro que existía la mímica y la comedia. Los Cid continúan las aclaraciones:

El padre José Acosta¹⁶ nos cuenta: Salían los representantes y hacían entremeses, haciéndose sordos, aromadizos, cojos, ciegos, y mancos, viniendo a pedir sanidad al ídolo; los sordos respondiendo adefesios, y los aromadizos, tosiendo; los cojos, cojeando, decían sus miserias y quejas, con que hacían reír grandemente al pueblo. (Historia natural y moral de las Indias, citado en Teatro Indio Pre Colombino, 339).

Según (Guamán Pomade Ayala,¹⁷ nuestros primeros teatristas (aún no eran latinoamericanos) hasta aludían a sus actores con identificaciones determinadas: Sancarimac, los truhanes, y Llamallama o Hayacucho, los farsantes.

El teatro náhuatl, comenzando con el Tullanianhululae ofrece muchos aportes al teatro. Claro que es un teatro sui generis, que no explica la mutación de las escenas, pero tampoco el teatro griego, el que siempre sirve de comparación, lo hace. Algunas veces las secuencias rápidas de los cuadros de estas obras recuerdan las del cine moderno. Ángel María Garibay Kintana (1892-1967) les atribuye un carácter melodramático, y considera que en el manuscrito de Cantares mexicanos se pueden enumerar unas veintinueve obras, que se pueden clasificar de carácter religioso, épico-histórico y cómico-costumbrista.

El Rabinal Achí, montado durante tres siglos antes de ser descubierto en territorio de la Guatemala actual, puede clasificarse dentro del estilo aránway. Representado en lengua quiché, aparecen algunos elementos como “la vibración del Tun, cambiante en

¹⁴ El americanista colombiano Germán Arcieniegas (1900-1999) en varios de sus escritos llama “Encubrimiento” al descubrimiento.

¹⁵ El historiador y dominico español Diego Durán (1537-1588) escribió *Historia de las Indias de Nueva España e islas de Tierra Firme*, a veces referida como *Códice Durán*. El resultado de muchas investigaciones, para las cuales estudió el náhuatl y consultó un número importantes de testimonios originales, tanto orales como escritos. (https://es.wikipedia.org/wiki/Diego_Dur%C3%A1n)

¹⁶ José de Acosta (1539 o 40-1600) fue un jesuita, antropólogo y naturalista español que desempeñó importantes misiones en América a partir de 1571. Debe su fama de observador sagaz y lúcido expositor a *Historia natural y moral de las Indias*, obra escrita durante su larga estadía en América, publicada en Sevilla en 1590 y pronto traducida al inglés en 1604. En dicho libro observó las costumbres, ritos y creencias de los habitantes de México y Perú. (https://es.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_de_Acosta)

¹⁷ Felipe Guamán (o Huamán) Poma de Ayala (1534-1615) fue un cronista, nacido en Ayacucho, de la época del virreinato del Perú. (https://es.wikipedia.org/wiki/Felipe_Guam%C3%A1n_Poma_de_Ayala)

su réplica sonora, y la mímica de los personajes que representan águilas y jaguares, que si bien respondían a elementos rituales, tenían también la mayor libertad propia del teatro, que es la de improvisar, dentro de un orden impuesto por la línea dramática ascendente”.¹⁸ Interesantísimo el asunto de la música y el baile, y también las danzas con argumento. Podríamos preguntarnos dónde y cuándo nació el teatro musical. ¿Se hará el estudio algún día?

Los indoamericanos actuaban en edificios dedicados al teatro, mientras los españoles presentaban sus loas y obras religiosas en las iglesias, muchas veces en el atrio, siempre y cuando no escandalizaran al clérigo de la villa, o al obispo, que, frecuentemente, ordenaba desde la península. Cortés en su segunda carta a Carlos V se refiere a “un como teatro” en la plaza de mercado de Tenochtitlán, y en su tercera carta le describe el escenario, donde los representantes se situaban para ser vistos por todos en la plaza: “fecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio [como unos catorce pies], y de esquina a esquina había treinta pasos” (El teatro de Nueva España en el siglo XVI de José J. Rojas Garcidueñas, México, 1935, 23). En Cuzco, en fecha bastante reciente, se descubrió un teatro. En Copán, Honduras, yo pude ver un espacio al que el guía se refirió “como para los juegos de pelota y para representaciones”. Yo aún conservo impresionado la imagen del espacio en la tierra, franqueado por dos gradas altas de piedra, situadas paralelamente.

Esta es una brevísima mirada. Toda falta por saber, y aprender, sobre el teatro precolombino, Es necesario entender cómo estamos, admitámoslo o no, influenciados por esos artistas que ya hacían montajes escénicos en lugares dedicados a las representaciones y con características distintas y precursoras al teatro europeo.

West New York, 31 de enero del 2019



¹⁸ “El teatro en Guatemala”, prólogo de *Teatro guatemalteco. Teatro contemporáneo*. Antología con prólogo y edición de Carlos Solórzano. Madrid: Aguilar, 1964.



Botica Teatral



JORGE WOLFF Y

En La Diestra De Dios Padre

Al cuento no se le conoce el origen en el mundo. Es un cuento que se halla en todos los puntos cardinales de la tierra y forma parte de la mitología tradicional de muchos pueblos y aún, con distintas circunstancias, nombres y hasta condición del personaje

principal. Será un campesino católico, para nosotros: Peralta. Para el sur del continente un herrero y así... ¿La razón? Trata sobre cinco asuntos que el hombre sobre la tierra no domina y quisiera hacerlo: Ganar en el juego siempre que le dé la gana, tener al que quiera, donde quiera y por el tiempo que él le señale, que le llegue la muerte por delante y no a la traición, la virtud de achiquitarse y la quinta, que el patas, el diablo, no le haga trampa en el juego... A Peralta se le aparecen Jesús y San Pedro para probar su honestidad...

"Este dizque era un hombre que se llamaba Peralta. Vivía en un pajarate muy grande y muy viejo, en el propio camino real y afuerita de un pueblo donde vivía el Rey. No era casao y vivía con una hermana soltera, algo viejona y muy aburrida..." ... A don Tomás Carrasquilla se lo contó, dicen las malas lenguas, un minero en una de tantas minas del departamento en que el escritor trabajó. Entonces, lo ajustó a la idiosincrasia de nuestra tierra antioqueña...

Jorge Wolff debutó en Comfenalco hace cerca de 30 años contando e interpretando En la diestra de Dios Padre. Ha realizado más de 1.200 presentaciones en Colombia y el exterior. Ejemplos hay infinidad, en la historia del teatro occidental, por fortuna, de hombres que han hecho de su vida una sede para un personaje, su personaje, que lo ha de llevar por su existencia. Como en la Comedia del arte, por ejemplo. Y esto le ha sucedido a Jorge. Quienes lo hemos visto en diferentes espacios armando y desarmando su significativa y portátil escenografía, vistiendo su personaje y actuando, nos deleitamos con la narración oral, la interpretación y el mensaje sacrosanto, muy paisa, por cierto. Y luego, hablando de la vida suya y del personaje que se confunden, nos damos cuenta de la simbiosis entre el personaje y el actor que causa efectos placenteros tanto en espectadores como en contertulios. Larga vida a Jorge el andariego con su personaje a cuestas, bajo la piel: En el alma.

Jorge Wolff en el papel de Peralta - Foto cortesía -



DANZA



Foto Cortesía. Creador, director y Bailarín Johans Moreno. Grupo: Al Paso Escénico.
Reseña publicada inicialmente en la Revista A Teatro N° 22-23 de 2018.

SENECTUD

(Sacudiendo el alma del espectador)

Por Henry Díaz Vargas

La imagen de un hombre desgarrado, sentado en una elemental silla de madera, es el inicio de una vibración exasperante del alma en un cuerpo. A manera de experiencia uno comienza a defenderse: es la imagen de tantos hombres y mujeres vistos en el transcurrir de nuestras vidas por los bares y cantinas de la ciudad y, sobre todo, de tantos pueblos del país. Ya nos independizamos de la visión presente. Pero aún no hay música de cantina. Hay vibración del alma en el cuerpo de un bailarín llamado Johans Moreno. Ya nos ubicamos como espectadores para evitar el contagio del escenario al cuerpo del "espectador", que es uno. Es mi desembarazo, la displicencia del espectador, en la butaca.

Sobre el escenario, en una composición escénica sencilla y expectante, el personaje bajo la tenue luz de algo ya instalado en nuestra memoria y su vibración, son acompañados por una disposición sonora que atrae sin más ni más... Ejerce dominio sobre nuestro control expectante... No es el recorrido por el alma. Es el alma misma ahí, sobre un escenario, ya convertido en obra de arte. Existen obras que son paisajes del alma, otras, como la presente que son vibración, ritmo del universo, almas palpitantes. La convulsión del alma no tiene argumento. Con pasado en las brumas del olvido, un presente escabroso y futuro de incertidumbre. Alguna perplejidad inidentificable. No se sabe si de soledad, abandono, miedo, sin futuro, o "tranquilamente ahí": tantas veces felices de estar tristes. Algo que forma parte de la idiosincrasia de la región: la felicidad de estar triste.

Por el momento ya se es parte de lo que acontece en el escenario. Ya palpita, si no el alma, si el recuerdo y algo muy hondo en nuestra vida... Se aparecen espectros, esperpentos que como en el sueño de la razón que produce monstruos y yacen dormidos ahí nos merodean... Esperando que la expectación los despierte. La vida interior es un esperpento, en definitiva, de la realidad real. Ahí es donde el arte llega. El arte nos desenmascara el alma y se nos coloca como espejo. ¿Sí seré yo? Sí, soy yo, abandonado a la suerte de la obra de arte. No es el paisaje por donde paso y me deleito. Es mi alma herida, abierta y palpitante.

Cuando suena y el personaje vibra con la música popular colombiana, se abriga la esperanza de que se va a salir del sueño para respirar realidad real y no. Por el contrario, nos traslada al reflejo de lo imbécil que somos cuando saturados de dolor y angustia bailamos y reímos como en una danza de la estupidez humana que queremos compartir con los demás. Nunca me había sentido tan imbécil en la sonrisa de la tristeza. Cuerpo sufriente y rostro sonriente: ¿será por el dolor? Tanto dolor acumulado en tantos cuerpos y durante tanto tiempo... Esa es una de las funciones del arte: hablarnos como a un verdadero amigo y decirle lo que no queremos ver ni afrontar de nosotros mismos. Suena lloviendo sobre mojado, pero es la verdad.

Me sentí espectador y no público en este montaje de Senectud. Sin entrar en vericuetos filosóficos ni especulativos religiosos y menos políticos, la senectud la veo como la etapa de la vida, que Jean Paul Sartre llamó la edad de la razón, como el momento en que la vida se define, se decide, se confronta con el mundo o ya no importa nada. Pero hay que decidir algo, casi nunca nada diferente a nada. Solo tenemos un alma en su momento crítico y los estertores del alma no tienen argumento. Es la imagen de una silla sencilla con un hombre desgarrado sentado sobre ella.



GRUPO KNOCKOUT.

Agrupación fundada en 2015 en Medellín, Colombia, a sus cuatro años de existencia se denomina como Teatro Crítico Vanguardista. Mediante un equipo de actores profesionales, músicos, diseñadores, artistas plásticos y audiovisuales, genera espacios de diálogo escénico, y desarrolla diferentes técnicas y estéticas teatrales. Integra con la música y las artes plásticas

un objetivo continuo de aprendizaje, investigación y evolución creativa.

Jaime Garzón fue asesinado el 13 de agosto de 1999. Y este año 2019, se conmemora los 20 años de su muerte, de su asesinato, 20 años de impunidad.

Sobre su obra Nos mataron la risa. Homenaje a Jaime Garzón, Opinan sus integrantes:

“Uno de los actos más grandes de indolencia en la historia de nuestro país fue el asesinato de Jaime Garzón por parte de sicarios, paramilitares, narcotraficantes y fuerzas del Estado. Queremos rendir un homenaje a través de su pensamiento que, entre humor negro, parodia y sátira puso a temblar con sus inolvidables personajes a todas las fuerzas reaccionarias de este país.



"Con la muerte de nuestros líderes, nos roban la alegría, la esperanza, el futuro. Con Jaime, ese Jaime contestatario, irónico, inquieto, crítico, ingenuo y soñador se fue el humor, la risa, la crítica, se perdió la posibilidad de desenmascarar a los que aún siguen gobernando este país. El conflicto armado en Colombia se ha prolongado y ha dejado a su paso innumerables víctimas compartidas entre la guerrilla, los paramilitares, la delincuencia común y el Estado, sembrando un terror profundo en la población civil.

"El país del "Sagrado Corazón de Jesús" que se repite en el tiempo, en el que en 20 años no ha cambiado nada, al contrario, las fuerzas oscuras y del estado se han especializado en tapar todos los crímenes que cometieron y siguen cometiendo.

A Jaime no lo mataron, sigue vivo, porque lo único que soporta todos los cataclismos de este Estado corrupto, es seguir diciendo la verdad; en este caso a través del Arte".

Viviana Zuluaga – Foto cortesía grupo -

Dirección y Dramaturgia: Ruderico Salazar

Actuación:

David Suárez: Jaime Garzón

Viviana Zuluaga: Soledad y otras

Juan David Ossa: Sebastián Ocampo

Página WEB: www.grupoknockout.com



La lectura

Por Ángel Galeano Higua.



Leer es más que comprender. Implica transgredir lo leído, diseccionarlo, superarlo. Es, por lo mismo, un acto de intimidad suprema. Silencioso, corrosivo y subversivo. No hay texto sagrado para el verdadero lector. Leer es investigar más allá de los límites, desbordar los parámetros, escandalizarse en la soledad sublime de los hallazgos. Sin espectáculos en voz alta para muchedumbres y sin grandes vitrinas. Es lo más apartado del esnobismo y del mercadeo: un asunto profundo del conocimiento existencial.

Con una atmósfera de esta naturaleza, el lector inteligente a contrapelo de la manada, puede construir un nuevo mundo. No está amorfinado por el facilismo, ni por la dispersión del mundo de la imagen y la superficialidad. El doble filo de la cibernautica no ha cercenado en él la región de la locura creativa. El mundo de la producción megaindustrial de antiquijotes y analfabetos ricos en tecnologías, no lo han contaminado. Por eso puede ver lo que los demás no ven detrás del bosque encantado de la publicidad absorbente.

Esa clase de lectores logran titilar con luz propia en esta oscura mezcolanza de la globalización.

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Textos

EL CUMPLEAÑOS DE ALICIA

Fernando González Cajiao, a cerca del I Premio Nacional de Dramaturgia Universidad de Medellín, 1985, ganado por Henry Díaz Vargas con El Cumpleaños de Alicia:

"... La obra por su mismo concepto de terrible historia, es naturalista, aunque está escrita con el vigor de un auténtico dramaturgo, en buen castellano, claro, muy duro, y posee, en fin, gran unidad de acción y tema; recuerda mucho lo más logrado del teatro estadounidense, Tennessee Williams, O'Neill, siendo, sin embargo, muy colombiana en su temática y en su caracterización." Boletín Cultural Bibliográfico, Banco de la República Bogotá-Colombia. 7-86 Volumen XXIII.

Las formas silenciosas del poder

Felipe Restrepo David

Quizás la forma más temible y siniestra del poder sea aquella que permanece soterrada, oculta a los ojos de sus víctimas, entre silencios e hipocresías, como un dios inasible que siempre calla ante las injurias pero que cuando desata su ira es capaz de la más cruel y despiadada destrucción. Un poder que, por supuesto, cualquier hombre anhelaría, no poseerlo, sino, por el contrario, controlarlo.

Este, tal vez, es el tema esencial de El cumpleaños de Alicia (Premio Nacional de Dramaturgia, 1985), una de las obras más importantes de la dramaturgia colombiana, y concebida por Henry Díaz (Armenia, 1948), que con sus creaciones y puestas en escena ha enriquecido, sin duda alguna, la tradición teatral del país de las últimas tres décadas. La maduración y perfección de su escritura, la complejidad y hondura de sus historias, y la renovación e irreverencia de sus estructuras y tramas son pruebas más que suficientes para convertir a este autor en uno de los más inquietantes y dignos de atención dentro del panorama dramático nacional y, por qué no, latinoamericano.

Aunque El cumpleaños de Alicia sucede en una pequeña y modesta pensión deja entrever, por medio de una inadvertida ventana, las oscuras tensiones políticas y sociales que son el reflejo especular de la ciudad. En aquellos cuartos y en los reveladores diálogos se desnudan formas de ser que nos descubren, constantemente, los inaprehensibles límites de las pasiones, del odio, de la venganza y del sexo, pues nadie sabe qué puede el cuerpo, como dijo Spinoza. Por eso esta obra es también una impresionante versión de una de las maneras de ejecutar y padecer el poder como una degradación y autoaniquilación.

Ya sabrá encontrar el espectador las claves para la comprensión de los diversos y encantadores personajes en la cuidada interpretación de cada uno de sus actores, algunos de ellos con amplia experiencia. Con esta puesta en escena, el colectivo Las Puertas Teatro se reintegra a la ciudad como uno de los grupos más interesantes y prometedores, bajo la dirección de Henry Díaz.



Henry Díaz Vargas

EL CUMPLEAÑOS DE ALICIA
1 PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA UNIVERSIDAD DE MEDELLÍN 1985

PERSONAJES

ALICIA, dueña de la casa

DÉVORA, criada de la casa

MAGDALENA, inquilina. Separada del marido

HOMERO VERGARA, ex inquilino. Poeta, amigo de Miryam

SOR TERESA, profesora de Alicia en el internado

VOZ FERNANDO, enamorado de Alicia

PERSONAS, que entran y salen de la pensión en el prólogo

POEMAS

"El voto" de Eduardo Castillo

"Vampiresa" de Eduardo Castillo

"La parábola del retorno" de Porfirio Barba-Jacob

Canciones populares

(La acción se desarrolla en Medellín, en los tiempos actuales (años 80) y su ubicación precisa es en una residencia de los límites del barrio Prado con Manrique o Villa Hermosa. Es una casa de dos pisos. Se ve la decadencia en los muebles y en la misma estructura, donde no hubo renovación ni interés por mejorar. En el piso de arriba vive Alicia con sus hijos. Su cuarto es lúgubre. En él se destaca un enorme cuadro del Sagrado Corazón de Jesús. Del primer piso vemos el patio interior. Al fondo los servicios. En los costados el comedor y algunos muebles viejos. Por la izquierda y derecha se entra a las habitaciones de los inquilinos, y por la derecha se sale, también, a la calle. Los inquilinos son gente que trabaja o estudia. Gente de paso. En esta planta el único signo de vida lo dan las matas dispuestas por todas partes en materos quebrados y latas de galletas).

INTRODUCCIÓN

(Se escuchan voces y canciones como de un pasado lejano que se acerca. Juegos amorosos de dos mujeres mayores (Alicia y Dévora). Se escucha la canción "...Yo tengo la casita..." Las dos mujeres la bailan. La imagen se esfuma y aparecen en juegos de alcoba con la canción "...Quiéreme mucho..." Se esfuma la imagen y aparecen en otro lugar. Discuten. Amenazan. Lloran separadas. Luchan cuerpo a cuerpo. Desvanecimientos de Alicia. Reconciliaciones. Promesas. Lecturas.

Los juegos de las dos mujeres se realizan en el primero y segundo piso como una coreografía enlazada con fondo musical de las canciones populares.

Mientras esto sucede paralelamente hay inquilinos que entran y salen del primer piso, con maletas o sin ellas)

ESCENA PRIMERA

(Alicia en su cuarto lee a Dévora la Biblia, pasando las hojas con el dedo humedecido en la lengua)

ALICIA: *(Leyendo)* "Leyes sobre la vida y la libertad. Estas son las leyes de justicia que les propondrás. Si compras un siervo hebreo, te servirá por seis años, pero al séptimo quedará libre sin pagar nada, si entró solo, solo saldrá; si tenía mujer, ésta saldrá con él, si su amo le dio mujer y ésta le dio hijos o hijas, la mujer con los hijos serán de su amo y él se irá solo. Pero si el siervo dijera: Yo quiero a mi amo, a mi mujer y a mis hijos; no quiero salir libre, el amor le hará comparecer ante Yahvé, luego lo marcará a la puerta de la casa o a su poste y le perforará la oreja con un punzón... Será... Sssu...uuu siervo... para... siempre... *(Alicia se queda dormida. Dévora toma suavemente la Biblia de sus manos y se va a otro lugar donde cautelosamente unta un polvo en las hojas. La lleva de nuevo y la coloca en el nochero de la cama de Alicia)*

LUCES

ESCENA SEGUNDA

(Cuarto de Alicia. De madrugada. Alicia y Dévora despiertan)

ALICIA: ¡Hoy amanecí como todas las putas mujeres de este mundo!

DÉVORA: Con la palabra mayor en la boca.

ALICIA: Aburrida... ¿Por qué una tiene que...? Mira, Dévora, las carnes se ablandan... ¿Por qué?

DÉVORA: Estás vieja, querida.

ALICIA: No. ¡Maldita seas! Según los médicos son sólo indisposiciones, ninguno me ha dicho qué es, parece que no saben lo que tengo... No quería decírtelo, pero hace muchos días...

DÉVORA: No le saques el bulto, querida.

ALICIA: ¡No me digas “querida”!

DÉVORA: ¿Y, sin querida te ves más joven, o qué? No... La vejez... La muerte...

ALICIA: ¡No estoy vieja ni me pienso morir! ¡Siento malestares extraños y muy fuertes últimamente, como cualquier miserable mortal, y no me pienso morir!

DÉVORA: Cada rato lo corroboras, querida.

ALICIA: ¿Qué pretendes?

DÉVORA: Decirte que el mejor ablandacarnes son los años. ¿Recuerdas tus tetas macizas, tus caderas duras, tus piernas gruesas, bonitas...?

ALICIA: ¡No me lo recuerdes, carajo!

DÉVORA: Sólo eres una cincuentona...

ALICIA: Dévora, hoy cumpla cincuenta años de edad y veinte de vivir contigo. Y tú has sido quien ha criado a mis dos hijos...

DÉVORA: Porque tú has sido su padre.

ALICIA: Siempre te quise más que a ese vergajo de marido que tuve.

DÉVORA: Que tienes.

ALICIA: Sabes perfectamente que Ramón murió hace años.

DÉVORA: Su muerte no trajo lo que a diario prometiste. Aguanto porque me acostumbraste a aguantar, como me acostumbraste al cigarrillo, como me acostumbraste a pensar que te quería.

ALICIA: ¿Qué pretendes?

DÉVORA: ¡Ah! ¿Qué pretendes? ¿Qué es esa cara? ¿Qué es esa risa? ¿Qué es esa mirada?
¡¿Qué?! ¡¿Qué?!
[Se va corriendo.]

ALICIA: Cálmate, querida, que hoy es mi onomástico.

DÉVORA: *(Después de una larga pausa)* Sí. Hoy es tu cumpleaños, y no digo que los cumplas feliz porque no lo deseo. Eso lo dejo a tus hijos y a las inquilinas. Los que no conocen de tu alma sino la cáscara.

ALICIA: Estás insoportable.

DÉVORA: ...

ALICIA: Nunca fuiste así, ¿qué te sucede?

DÉVORA: No fui como soy. Como estoy... Vieja también; acabada, descarnada, enviciada a ti, a tus amores, a tus maldades, a tus rabias, a tus alegrías, ¡a tus!, ¡a tus...! ¿Y yo qué? ¿Qué me espera? ¿Vivir rodeada de tus olores, de tus palabras, que si una vez me domaron hoy me emputan de desespero e impotencia? ¿Eso me espera? ¿Qué se hicieron las frases que se decían de felicidad? ¿Esas palabras que quitaron para mí los hombres de la tierra? Los hombres que también echaste de aquí mismo de la pensión... ¿Por qué los echaste, ah? ¿Por qué? ¡Ah! ¡No te quedes callada!

ALICIA: Vas a despertar a todo el mundo.

DÉVORA: ¡Qué despierten! ¡Contesta lo que pregunté!

ALICIA: Porque los hombres no pagan. ¡Y cuando pagan, pagan mal, carajo!

DÉVORA: ¡Mentiras! ¡Por celos! ¡Porque me celabas con ellos!

ALICIA: Estás desvariando.

DÉVORA: Porque me acostaba con ellos. ¡Con todos ellos me acostaba!

ALICIA: Nunca me lo dijiste...

DÉVORA: Siempre supiste, y yo gozaba sabiendo que sabías. Y cada vez que estaba con uno de ellos me vengaba.

ALICIA: Eso es mentira. Nunca has estado con nadie. Cuando te conseguí eras...

DÉVORA: ¿Virgen y pura? ¡Ja! *(Ríe)* ¿Cuándo has conocido el sabor de la pureza? ¿Lo has probado tan siquiera?

ALICIA: ¡Sí, en ti!

DÉVORA: ¡Ni en tus hijos!

ALICIA: ¡Con ellos no te metas!

DÉVORA: Nunca me he metido con ellos, los he cuidado. Siempre. Así llegué aquí. Así me trajiste: con la carreta del cuento de hadas. Que siendo yo la manteca sería la reina. Y ha pasado el tiempo, para las dos: veinte años. Y la doncella, la que limpia los pisos, la que no puede durar en las fiestas hasta después de tal hora, nunca le llegó su hora ni el príncipe mandó buscar el pie para la zapatilla ni... ¡Nada!... ¡Nada!... Todo lo arrebatas y tú no das nada...

ALICIA: Te he dado, te he hecho.

DÉVORA: ¡Me has hecho esclava, me has dado fastidio, odio, vergüenza! Porque nada me he ganado con el sudor de mi frente: de ésta que tanto acaricias, a la que le ves aparecer arrugas y llenarse de canas.

ALICIA: ¡Boqueas rencor y frustración!

DÉVORA: ¡Más!

ALICIA: Estás vuelta un deshecho humano.

DÉVORA: Estamos. ¿Y qué más?

ALICIA: Eres mala.

DÉVORA: Ahora sí.

ALICIA: *(Después de una pausa)* Ven cariño.

DÉVORA: ¡No te acerques! No me vas a tocar, Alicia...

ALICIA: Ven, mi palomita. Ven que estás asustada... Déjame acariciarte... Eso, así... ¿Te das cuenta? Tu Licha te quiere... A ver, dime como siempre me has dicho... Vamos, palomita, dímelo... ¿Por qué tiembles? Ya eres una mujercita mayor. No tiembles. Bueno, tiembla mi palomita que yo te protegeré... Tenemos tiempo...

LUCES

ESCENA TERCERA

(En el patio de la primera planta hay un caballete con un cuadro, pero cubierto. Magdalena se baña.

Alicia con la Biblia en la mano, desde el segundo piso observa disimuladamente al interior del baño por algún agujero.

Dévora siempre fumando simula barrer y rendijea por la puerta del baño. La radio muy baja está en la emisora "Radio Cristal". Magdalena sale del baño y pasa a su cuarto)

ALICIA: ¡Dévora!

DÉVORA: ...

ALICIA: Cuando termines ahí vas por la leche para el desayuno de mis muchachos.

DÉVORA: Ya la traje...

ALICIA: Termina con el oficio y sube de inmediato. *(Desaparece)*

(Dévora continúa con el oficio yendo por el cuarto de Magdalena. Poco después regresa al centro del patio. Se cierra una puerta y aparece Magdalena con una maleta y un neceser)

DÉVORA: ¿Ya se va?

MAGDALENA: Sí, ¿me ayuda?

DÉVORA: Claro que sí. ¡Pero cómo está de linda! ¡Qué pelo más bello! Siempre quise tener un cabello así, bien negro, ensortijado...

(Alicia aparece en otro ángulo del segundo piso)

ALICIA: Deje de sobar a la gente. ¡Qué maldito vicio, por Dios! ¿Y hasta cuándo es la partida, Magdalena?

MAGDALENA: No sé. Intentaré de nuevo.

DÉVORA: Es muy propio de ella, cada vez que se va a encontrar con alguien se pone así.

ALICIA: ¿Le has dado el jugo tan siquiera?

DÉVORA: *(Sirviéndole un jugo)* Cítricos, vitamina A, salud.

MAGDALENA: Gracias. ¿Me acompaña?

DÉVORA: Debe venir esta noche. Y viene, pero sin maleta ni neceser. No se deje joder por el marido. Que la próxima vez se largue él. ¿No le parece?

MAGDALENA: De todas maneras, hago llegar las flores. De pronto a él le da por invitarme a comer...

DÉVORA: Y después a... Claro, tantos días sin su mujercita, debe estar que estalla.

MAGDALENA: O, yo... ¿Vamos?

DÉVORA: *(Cogiendo la maleta)* ¿No viene por usted?

MAGDALENA: Eso no importa ahora.

DÉVORA: ¡Qué radiante! Hoy no se debería llamar Magdalena sino Aurora: como la aurora.

MAGDALENA: Toda aurora es un comienzo.

ALICIA: Así me gusta, Magdalena, sin lágrimas. No suelte más lágrimas por nadie ni para nadie que nadie conoce el precio de una gota de esas. Por eso deben ser para una sola... Que no la vean nunca llorando los hombres que ni una gota de esas se merecen. Viva, viva mucho para que aprenda a querer. Sepa hacerlo y le aseguro que le irá bien, y sin lágrimas. ¡Adiós! Buena suerte, hija.

(Salen Magdalena y Dévora. Alicia lee la Biblia pasando las hojas con el dedo medio mojado en la lengua)

MAGDALENA: *(Desde fuera)* ¡Adiós!... ¡Taxi! ¡Taxi!
(Entra Dévora)

ALICIA: Se fue a buscar el marido. Bueno. Ella lo conoce y sabe mejor que nadie que vaca ladrona no olvida el portillo.

DÉVORA: Con esa cara y ese culo yo no sufriría tanto. Pero mi Dios le da pan al que no tiene dientes.

ALICIA: ¡Dévora! ¡Cuida tu lengua! El pez muere por la boca.

DÉVORA: ¿De veras?

(Alicia desaparece. Dévora continúa con el oficio. Sale. Miryam sale de su cuarto con los elementos de pintura. Destapa el cuadro que el público no alcanza a ver)

DÉVORA: ¿La artista no deja ver la obra maestra? No... Insiste en la sorpresa para esta noche.

MIRYAM: Buenos días, Dévora. *(Dévora le da un jugo)* Gracias. ¿Puede apagar esa radio?

DÉVORA: Sí.

MIRYAM: ¿La modelo estará lista?

DÉVORA: Madrugó a leer la Biblia.

MIRYAM: Eso la va a salir matando.

DÉVORA: La llamaré.

MIRYAM: Dévora...

DÉVORA: ¿Sí?

MIRYAM: Venga ¿Le gusta?

DÉVORA: Qué raro... No se parece casi, pero es ella... La mirada... Las manos... Toda la cara

como queriendo decir... Yo no sé. Usted pinta tan distinto... Pero me gusta... Sí, me gusta.

MIRYAM: Gracias Dévora. ¿Le puedo preguntar algo?

DÉVORA: ¿Qué sería?

MIRYAM: ¿Cuánto lleva con ella?

DÉVORA: Llevo trabajando...

MIRYAM: No. ¿Cuánto tiempo lleva con ella?

DÉVORA: ¿Con ella?

MIRYAM: Sí, con ella.

DÉVORA: ¿Ella le ha dicho algo?

MIRYAM: No. Una se da cuenta.

DÉVORA: Los artistas... ¿Ustedes leen el alma, cierto?

MIRYAM: Sí.

DÉVORA: ¿Ha leído la mía? Me gusta que me adivine la suerte.

MIRYAM: El alma y la suerte no son la misma cosa.

DÉVORA: ¡Claro que sí! Van juntas, pero son distintas. ¿Entiende?

MIRYAM: ...

DÉVORA: Póngame cuidado: si su alma es buena su suerte será mala. Si su alma es mala su suerte será buena y así... Míreme los ojos y verá mi alma buena, y si le contara mi sino lloraría de tristeza. En cambio, Alicia así de suerte y mala de corazón. Pero la mía cambiará de un momento a otro, ¿sabe? Lo sé. Una sabe cuándo los afectos van saliendo manchados sin uno quererlo. Es como si el tinte de la maldad de los demás, que viene pegado en las miradas y en sus movimientos, se hiciera en alguna parte de una, muy junto del alma, y manchara los sentimientos. ¿A usted no le pasa así? O, ¿usted sólo lee las almas y no se deja manchar la suya?

MIRYAM: ...

DÉVORA: Cuando conocí a Alicia yo tenía el alma dura y mi suerte buena. Me ablandó y me volvió buena y mi suerte cambió a mala. Como ve, estoy desuertada y quiero ensuertarme otra vez para ser yo misma, para hacer mi propio destino. Nunca es tarde... O, ¿usted qué opina?

MIRYAM: ¿La quieres?

DÉVORA: Para echarle la primera palada de tierra.

MIRYAM: La quisiste.

DÉVORA: No sé qué le vi. La hembra convence para dominar después... Chupa hasta la última gota de sangre, me explota con mis vicios, con mis energías... Aporrea, humilla, miente, y una ahí dando, y con ganas de salir venteada o en átomos volando y nada... Pura cobardía. Ahora me pregunto: ¿A qué le tengo miedo? ¿A la calle? ¿Al hambre? ¿A la soledad? *(Pausa)* La gente debe pertenecer a alguien para poder ser completa, ¿entiende? Pertenecer, pertenecer... Esa es la soledad. Y la peor soledad, Miryam, es la soledad acompañada, cuando una ya siente que no tiene a nadie y se siente así: Abrochada. *(Pausa larga)* Usted dirá... *(Entra Alicia)*

ALICIA: Miryam, buenos días. ¿Cómo se aguanta usted esta cháchara? ¿No te has dado cuenta, Dévora, de que un artista necesita soledad y silencio para crear?

DÉVORA: A los artistas les gusta escuchar.

ALICIA: Los artistas... ¡Ah! Anda, mejor déjanos solas para que Miryam pueda trabajar. Pásame la silla... De veras, ¿me va a mantener en ascuas hasta la noche para mostrarme mi propio retrato? Ustedes los artistas son hasta raros. *(Pausa)* Varios años, antes de usted, vivió aquí un muchacho, Homero Vergara, que no hacía más que leer y escribir a máquina. De pronto lloraba, cantaba, se desnudaba, me pedía que hiciéramos el amor en la mesa del comedor. ¡Qué risa! Y me recitaba... Veamos... Sí...

"Quiero en tu cuerpo poseer las rosas,
el agua de corrientes luminosas,
el sol, el cielo azul, la mar dormida,
y hacer correr, en raptos amorosos,
al través de tus flancos armoniosos
las fuentes fecundantes de mi vida"

Bonito, ¿verdad? Hasta me lo aprendí. Idea que no haya pasado por esa mente no existe. Me enteré de que le había hecho el amor a Dévora debajo de la cama porque todo el mundo lo hacía encima. ¿Cómo harán para vivir con semejante confusión en la cabeza?

MIRYAM: El mundo está confuso.

ALICIA: Pero ustedes de una manera distinta. Ustedes son difíciles de entender y de controlar. Usted, porque no me di cuenta de que era pintora sino después de conocerla largo rato...

MIRYAM: ...

ALICIA: No sabía que era pintora. Por eso la acepté en mi inquilinato. De lo contrario no. Ahora la conozco y sé que no hace daño...

MIRYAM: ¿Daño?

ALICIA: Sí, daño. Comienzan por nacer desquiciados. Solo a un desquiciado le cabe el nombre de Homero. Son niños genios, o terribles. Luego hacen sufrir a sus padres, desbarajustan el seno familiar, forman tremolina en la sociedad y se meten hasta con el Estado. Ven y quieren el mundo a su manera y como no pueden... Sí. Los artistas son el demonio. Bueno, no todos, pero sí la gran mayoría. *(Pausa larga)* Van de un extremo a otro; hablan demasiado o no hablan nada y no están de acuerdo con nada ni con nadie, ni consigo mismos... *(Pausa larga)* ... Ni consigo mismas... Yo hubiera sido artista... Sí, en el internado lo quería... *(Se va transformando casi en una niña. Juego de luces)* Soy alumna del primer grado de bachillerato y mi nombre es Alicia. Quiero dedicar esta recitación que voy a declamar en el día de las madres a mi mamá que no pudo venir porque está enferma, pero aquí está la hermana Teresa que es para mí, mi segunda madre...

"La parábola del retorno" de Porfirio Barba Jacob

"Señora, buenos días: señor, muy buenos días...
Decidme, ¿es ésta la granja que fue de los Ricard?
¿No tuvo naranjero, y un sauce, y un pomar?
El viejo huertecito de perfumadas grutas
Donde íbamos... Donde iban los niños a jugar,
¿No tiene ahora nidos y pájaros y frutas?
¿Señora, y quién recoge los gajos del pomar?
... ..! ...!! ...!!! ...!!!!

SOR TERESA: *(Semioculta con una enorme regla amarilla en una mano)* Vamos, Alicita, vamos, continúa... Sigue que vas muy bien, hijita...

ALICIA: ¡... ! ¡...! ¡...! *(A punto de llorar)*

SOR TERESA: ¡Que sigas te digo! Sigue o te pongo uno en español.

ALICIA: Mi mamá está enferma... *(Llora)* ¿Mi mamá se va a morir?

(Sor Teresa va por la niña y la retira. Le hace estirar las manos y se las azota con la regla)

ALICIA: *(Llorando)* Quiero ir al baño.

SOR TERESA: No irás al baño por no haber terminado la declamación, te la sabías y la habíamos ensayado mucho para que no fueras a salir con lo que saliste: ¡Un chorro de babas!

(La niña corre por todo el espacio y en ciertos lugares aparece la hermana Teresa como un gladiador. Luego levanta la niña, la carga y se sienta acomodándola amorosamente en sus piernas, la niña se orina. La monja la arroja al piso)

SOR TERESA: ¡Sucia! ¡Cochina! ¡Desaseada! ¡Mira lo que has hecho! *(Rodea la niña)* A ver, ¿qué fue lo que hiciste, ah? A ver, ¿por dónde lo hiciste, ah? ¿Por dónde, por aquí? ¿Sí? ¿Por aquí? *(Levanta la niña y la saca del escenario. Alicia aparece nuevamente de unos diecisiete años)*

ALICIA: ¿Genoveva?... ¡Genoveva!... ¿Mabel?... ¡Mabel!... ¿Dónde fueron? ¡Emilia! ¿Por qué

se fueron? No me dejen sola con la hermana Teresa. ¿Genoveva, Mabel, Emilia? ¿Están jugando a las bachilleres que se van? ¿Por qué no me esperan? ¡Ingratas! Ni una carta, Mabel y Emilia que redactan tan lindo, ni una letra me responden. Me prometiste un cuadro pintado por ti Genoveva... ¿Por qué me han abandonado ahora cuando más las necesito? *(Deambula por el escenario abandonada, de pronto la llaman)*

VOZ: ¡Pssstt! ¡PPSSSSSTTTT!

ALICIA: ¿Quién? ¿Quién es?

VOZ: Acércate. Soy yo, Fernando... Vamos, acércate, Alicia, mi amor...

ALICIA: ¿Cómo pudiste entrar hasta aquí, al convento?

VOZ: Acércate ahora, luego te cuento.

ALICIA: Nos van a ver, ¡por Dios! No traigas más problemas a mi soledad, Fernando.

VOZ: Vine para que nos escapáramos. Tengo todo listo como te lo prometí.

ALICIA: Tengo miedo, no soy capaz.

VOZ: Me lo prometiste en la carta que me entregó Genoveva. Acércate, Alicia.

ALICIA: No. No puedo. Mi papá dice que me voy a casar con Ramón apenas salga de bachiller este año.

VOZ: Por eso nos escapamos para Medellín. Acércate.

ALICIA: Es mejor que me vaya. Me voy a entrar ya. Papá dice que mi esposo será Ramón... Sí, lo dijo en el aniversario de la muerte de mamá.

VOZ: Qué importa que lo haya dicho. ¿Vienes o no vienes? Las bestias están listas, mi padre me las dio para que nos escapáramos...

ALICIA: No, no puedo. La hermana Teresa y papá no me perdonarían nunca...

VOZ: Conmigo serás una gran artista. Alicia. Tienes condiciones y yo te ayudaré.

ALICIA: Lo sé, pero... Váyase, por favor, o me entro yo.

VOZ: Me voy, Alicia, pero le juro que la estaré esperando apenas salga usted de este maldito encierro, ¡lo juro!

(Alicia se sienta en la silla, llorando. Luz inicial)

ALICIA: No lo vi tan siquiera. Salí del convento directo a la iglesia con Ramón.

MIRYAM: ¿Qué dice, doña Alicia?

ALICIA: Nada Miryam. Estaba pensando.

MIRYAM: ¿Llora?

ALICIA: No es nada.

MIRYAM: Dijo que hubiera sido artista.

ALICIA: ...Se puede ser artista en muchas cosas. Empezando por no estar de acuerdo con la vida ni con una misma y voltear las cosas al revés y ver el mundo a su manera. ¡No! No quiero los artistas.

MIRYAM: Porque son lo que usted no pudo ser.

ALICIA: Los tiempos son distintos. He armado mi propia vida en mi propio corral y con ello me contento. Manejo mi vida y mis cosas y mi casa y mi pensión como yo quiero. Usted me conoce. Yo hubiera podido ser alguien grande, muy grande. Pero no dejan. Quería estudiar, quería saltar cercas de tantos corrales en los que me criaron, pero me pudieron, me dominaron y lo supe demasiado tarde, muy tarde. Ya me había acostumbrado a no pensar por mí misma... Y sigo vejada, ¿sabes? Desde las tumbas, desde tan allá me oprimen. Recuerdos, cartas, pensamientos, consejos, malos pensamientos, buenos recuerdos, que se pueden contar en los dedos de una mano... A veces es como si el pasado se subleva y los muertos quisieran volver... En fin, la vida es así. Es eso... Esto... Luchas, hijos, la memoria del marido, Dévora. Dévora ya aprendió a esconder sus emociones...

MIRYAM: ¿Dévora?

ALICIA: Dévora.

MIRYAM: ¿Por qué?

ALICIA: ¿Por qué? ¡Ay! Hija, cómo se ve que te falta vivir para comprender estos costalados de huesos que deambulan para allá y para acá como sin tener rumbo fijo. He vivido en una permanente noche esperando un buen amanecer y no aparece. ¿Quién ha robado mi propio amanecer? Mi vida misma, creo. *(Pausa)* Nunca me había sincerado tanto con nadie. *(Pausa)* Usted es la única que me ha escuchado y es, no más, por el arrebató de mi cumpleaños. ¿Sabe, Miryam? No quiero ser vieja. Quisiera haber conservado mi cuerpo de mujer madura, el que ya se fue en las hojas del almanaque. Me gustaba mi cuerpo... Y yo me gusto mucho... Hasta hablo sola para escucharme a mí misma. Por lo encerrada que he vivido mi vida, aprendí a quererme demasiado. Las demás personas siempre fueron para mí como fantasmas. Hasta el día que esperé con tanta ansiedad solo me llegó un espectro. No vi a Fernando cuando fue por mí. Solo escuché su voz. Si lo hubiera visto tal vez me hubiera escapado con él, pero no lo vi. Y como no lo vi cuando salí del convento, creo que soñé esas voces. Sí, él debió ser algo irreal también. Todos somos fantasmas que marchamos a un futuro lúgubre. ¿Qué vislumbramos? Nada por nuestra parte... Las voces pasadas me atan, mis hijos no me quieren, quienes me engendraron me tiraron a chiqueros ajenos, Dévora

me odia y me quisiera como matar, pero me necesita. Todos ahora me necesitan aunque me desprecien, aunque nos despreciemos. Así es la vida Miryam: un desprecio recíproco, mortal y permanente. *(Pausa)* Me estoy cansando con nada, Miryam. Hoy he pensado mucho y hablado más de la cuenta. ¿Será que los años le ablandan también la lengua y los pensamientos a una?

MIRYAM: Puede ser...

ALICIA: Mientras las hojas del tiempo la empujan a una a la muerte, una insiste en buscar vida en las hojas de la Biblia. *(Lee y pasa las hojas mojándose los dedos con saliva en la lengua. Hojea varias veces)* Usted se ha ganado mi corazón. Hace muchos años no me han hecho sentir lo que soy: un ser humano. Cuando quiera, suba y me hace la visita. Poco salgo de mi cuarto, y menos estos días que no me siento bien. Siempre estará abierto a usted, hija.

MIRYAM: Soy artista, doña Alicia, y usted detesta los artistas. Somos el demonio y desbarajustamos todo, hasta un estado.

ALICIA: Yo también. Para lograr lo que soy tuve que obrar como se debe. Pero prefiero que me desbarajusten el alma, menos la institución, hija... *(Pausa)* Si me gusta el cuadro te regalaré dos meses de pensión; compras materiales para tus pinturas que estás muy escasa de ellos... *(Sigue hojeando y mojando los dedos en la lengua)* Esta Biblia cada día me sabe amarga... Debo haber pecado mucho...

LUCES LENTAMENTE

ESCENA CUARTA

(Primer piso. Aparece Dévora. Se cerciora de que no hay nadie en la planta baja. Son las horas de la tarde. De fondo suena "Radio Cristal". Destapa el cuadro)

DÉVORA: Cambiaste de la mañana a la tarde, querida... ¡Estás monstruosa! Otra te ha leído el alma por fin... Ahí estás tal cual... y solo tres personas entendemos: Tú, Miryam y yo. Tú porque no das puntada sin dedal; pobre Ramón, lo despachaste de este mundo sin saber dónde llegaban sus dolores y la alegría de su mujer, y la mía, para qué lo voy a negar... Y Miryam porque es artista... Leyó esas manos maestras para la caricia y listas a estrangular; la mirada filuda para adelante y oscura para atrás; los labios para besar, o boca de cañón para arrasar. Y yo. Yo porque te he sufrido... Sí, aunque me mires así. Entiendo ya que es imposible querer siendo una criada. Pienso más en acabar que en querer al amo... ¡Qué estúpida! ¿Cómo me dejé amancebar?

- Dévora, cariño, come bien... Come. Antes no habías comido así, ¿verdad? No. En los bares y cafeterías donde has trabajado solo te has alimentado de sobras de los clientes. Come que yo te lo doy con mucho cariño... Mira este vestido, Dévora, era mío y lo he mandado arreglar para ti... ¡Te queda precioso! Con el tiempo, aquí tendrás muchos vestidos, aretes y candongas que te lucen mucho en esa nuca blanca y larga como la de un cisne... Para acariciar...

- Licha, estoy muy feliz... Haberte conocido... Haberme sacado de los bares y cafeterías... Traerme para ti, a este sitio donde solo me toca asear, hacer de comer, atender al niño y todo durante poco tiempo, mientras se va Ramón, como me lo dices a diario... A diario... A diario... ¿Cuántos días? ¿Cuántos años van corridos? ¿Cuándo se pasa del amor al odio? ¿Desde cuándo quiero acabar contigo y toda tu prole? A veces me quise suicidar, pero esa no es la solución y un suicidio puede también ser el matarte de un golpe... Al fin y al cabo nada tengo que perder, puedo esperar... Mi madurez está envolatada, mi juventud la jugué a la jura y mi niñez... ¿Mi niñez? ¿Cuál?

- ¡Dévora! ¿Qué diablos haces tanto tiempo en el sanitario, ah? Te demoras eternidades en la cama para levantarte. Y ahora... ¡Dévora!

- Anoche la esperé, mamá...

- Salgo muy tarde de la fábrica, hija.

- Los vecinos dicen que trabajas en un bar...

- Una fábrica o un bar, lo mismo da, hija. Los mismos turnos y la plata no se ve y el trabajo es igual, ya lo entenderás cuando estés grande. A desayunar y para la escuela. Pobre mamá. Aún recuerdo su tufo aguardientoso y sus palabras despotricando de papá que nunca conocí. Todos los amigos de mamá eran mi papá... Y, el último de mis papás me sacaba a cine y a bailar con mamá y la vez que mamá enfermó...

- Dejemos descansar a tu mamá y vamos a pasear. Ya estás crecidita, Dévora, y ese amigo que tienes no me gusta...

- Pero ¿por qué?

- ¿Él te toca?

- Lo normal.

- ¿Así?

- No, la cara y el pelo...

- ¡Ah! Entonces no aquí, ¿en los senos? Como están de lindos, no te los dejes tocar así, ¿me entiendes? Ni te dejes acariciar aquí, por aquí, porque eso no lo puedo hacer sino yo que soy tu padre.

- Padraastro, dice mamá...

- Bueno, lo que sea.

Y encontramos a mamá muerta, desangrada, y nunca más volví a ver a mi último papá... Me hubiera gustado seguirlo viendo... Ahora entiendo que fue un aborto lo de mamá... Para qué pensar en el pasado. Lo cierto es que se ha tenido una vida perra, y no estoy dispuesta a

seguir arrastrándola... Miserable... Arrastrada, explotada, sin futuro... No. No estoy dispuesta. Tengo que acabar. Te lo digo aquí donde te veo desnuda el alma. Demoraste muchos años en acabar con Ramón, yo lo haré también en menos de lo que se cree... Hoy es el día preciso: tu día de cumpleaños y aquí hay más: alfileres, tabaco, la oración... *(Inicia el rito de clavar los alfileres sobre el cuadro, fumar tabaco y rezar padrenuestros al revés)*

LUCES LENTAMENTE

ESCENA QUINTA

(Alicia lee la Biblia en su cuarto del segundo piso. Es entrada la noche. En la planta baja Dévora da los últimos toques a la casa para la fiesta. Como un trono está la silla para la homenajead. Dévora se toma varios tragos. Toca a la puerta)

DÉVORA: ¿Quién llegaría? Y yo sin terminar de arreglar a Alicia... *(Sale a la puerta y regresa con un ramo de flores)* De Magdalena, ¡qué preciosura! *(Sube al segundo piso y comienza a arreglar a Alicia)*

ALICIA: Ya empezaste a beber.

DÉVORA: Dos tragos me tomé.

ALICIA: No quiero borracheras exageradas. Hablas y haces barbaridades cuando bebes demasiado.

DÉVORA: Antes te gustaban mis barbaridades.

ALICIA: Cuando jugabas conmigo hasta que nos quedábamos dormidas.

DÉVORA: Eso hace muchos años, querida... Lee en voz alta.

ALICIA: Me encanta este pasaje de David y Goliat. Oye: "...Y sucedió que cuando fue el filisteo y se puso en marcha, dirigiéndose al encuentro de David, se apresuró David a correr hacia la línea de batalla, al encuentro del filisteo. Luego David alargó la mano al zurrón, cogió de él una piedra, chasqueó la honda e hirió al filisteo en la frente, clavándose en su frente la piedra y cayendo aquél de bruces en la tierra. Así venció David con la honda y la piedra al filisteo; la hirió y le mató, sin que hubiera espada alguna en la mano de David. Luego David echó a correr y se acercó al filisteo, y, cogiéndole la espada, la sacó de la vaina, le remató y le cortó con ella la cabeza. Los filisteos, cuando vieron que su campeón había muerto, emprendieron la huida..." *(Pausa)* ¡Un niño pastor acabar con semejante gigante!

DÉVORA: Cada quien se da sus propias mañas.

ALICIA: Sí. Liberó su pueblo de ese monstruo.

DÉVORA: Hasta que David fue el famoso rey David, ¿no?

ALICIA: Matando al gigante Goliat y derrotando filisteos demostró que sería un gran rey. Cómo

son las cosas, matando se demuestran muchas cosas, muchas...

DÉVORA: Al pobre Goliat de nada le valió su fuerza descomunal.

ALICIA: Hmmmmmmmmmm.

DÉVORA: Una miserable piedra en la frente... Hay que saber dar... ¿Qué te sucede?

ALICIA: Otra vez, Dévora... He pensado que puede ser este maldito estómago que ya no digiere ni un vaso de leche y hoy se me ha acentuado... Pueden ser los nervios. Hace tantos años que no me celebran un cumpleaños que ya hasta se me había olvidado que los cumpleaños se celebran. Ya me está pasando... Esperemos un segundo...

DÉVORA: *(Después de una pausa)* Los años no vienen solos, querida.

ALICIA: No vas a empezar, por amor de Dios. Hoy tenemos que aprovechar la importancia, lo memorable de la fecha para que nos hagamos un firme propósito tú y yo.

DÉVORA: Tal vez tú.

ALICIA: ¡Deja tu pesimismo! Verás: hace mucho tiempo que no nos llevamos bien. Solo nos mantenemos por fuerza de la costumbre o por la necesidad de cada una. Quiero que seas la reina que tanto quisiste ser. ¿Cómo te parece? ¡Por fin! Ves mi palomita que tu Licha cumple lo que promete antes de morirse...

DÉVORA: ¿Antes de morirte?

ALICIA: ¡Ah! Por ponerle un límite a mis promesas. Vamos, compone ese rostro. Te doy una gran noticia y tú pones cara de funeral. Tantos años esperando este momento... Imagínate, palomita, que he pedido coronas de flores... Sí. Para simbolizar la muerte de una vida pasada. Sólo las dos entenderemos. ¿No te parece gracioso? Sí, mi palomita, los años no vienen solos.

DÉVORA: No debiste hacer eso. Una cambia. Alicia. Con el tiempo cambian las conciencias de la gente.

ALICIA: No me vengas ahora, después de vieja, con problemas de conciencia. No me tires tanto el pelo, ¿no ves que se me cae con solo mirarlo? Esa hebilla está torcida... Uuuggg. Siento picadas y ardores y unos retorcijones por todo el cuerpo que me dejan fría por unos momentos... Siempre que leo largo rato la Biblia me siento peor. Es como si tanta tragedia no entrara por los ojos; es como si entrara por la boca. Ese sí creí que era un problema de conciencia. Pero ya veo que no. Mañana me volveré a hacer revisar para ver si me encuentran qué es lo que tengo...

DÉVORA: Más rubor, estás tan pálida.

ALICIA: Creo que me hacen mucha falta las caminadas y las asoleadas. Como nunca volviste a salir conmigo.

DÉVORA: Es tu salud no la mía.

ALICIA: No abuses de mi paciencia. Fíjate en mis buenos propósitos. Pasado mañana vendrá la persona que te reemplazara y ascenderás al trono, mi palomita. Todo está arreglado. Serás la reina de esta casa... Lo que tú quieras.

DÉVORA: No debiste conseguir a nadie.

ALICIA: Me lo imaginaba. Ya sabía que ibas a salir con eso. La gente se acostumbra a todo: al hambre, al trabajo, y cuando se les presenta otra alternativa, la rechazan... Eso es natural, lo sé. Pero saldremos adelante tú y yo... ¿O qué piensas?

DÉVORA: ¡Milagro que me tienes en cuenta!

ALICIA: Siempre te tengo en cuenta.

DÉVORA: Claro, cuando conoces mi respuesta o necesitas de mi respuesta. Estás sudando, querida...

ALICIA: Sí, y me vuelve ese retorcijón. Tráeme un vaso de agua, rápido...

(Bajan las luces un poco en el segundo piso. Al primer piso llegan Miryam y Homero Vergara. Traen coronas pequeñas de flores. Poco después tocan a la puerta. Miryam va hasta ella y regresa con tres coronas fúnebres grandes)

MIRYAM: Hasta nuestras coronitas entiendo yo, porque de aquí en adelante no sé para qué diablos son estas coronas. Le expliqué al señor que aquí no había ningún muerto pero me mostró la dirección y me dijo que eran para una fiesta.

(Aparece Dévora)

DÉVORA: ¿Cómo, usted aquí?

HOMERO: Recogiendo los pasos, Dévora. Me gusta verla.

DÉVORA: A mí también, pero usted sabe a quién no le va a gustar. ¿Cómo supo?

MIRYAM: Yo lo invité, es mi amigo.

DÉVORA: Pobre de usted.

HOMERO: Preste le ayudo con esos platos.

DÉVORA: Igual como siempre.

HOMERO: ¿Y la dueña?

DÉVORA: Ahí. Los años le están dando duro y aunque se siente indispuesta va a bajar a la

reunión.

MIRYAM: ¿Qué tiene?

DÉVORA: Pero no es nada. Indigestión. Es muy delicada del estómago. Pero con su presencia se sentirá peor.

HOMERO: Vine para descubrir el monumento.

DÉVORA: ¿Es que va a ser con discurso y todo?

MIRYAM: Será con todas las de la ley.

DÉVORA: Con tal que no se emborrache... ¿o ya no está tomando tanto?

HOMERO: Lo mismo, mire.

DÉVORA: ¡Virgen del Carmen! Pongamos la música que ya no demora en bajar Alicia.

(Suena la música)

MIRYAM: ¿Magdalena no ha llamado?

DÉVORA: No. Anda en luna de miel por enésima vez. Lo mejor es avisarle a Alicia de la presencia de Homero. Bien lo advirtió: nada de hombres.

MIRYAM: Démosle la sorpresa.

DÉVORA: Hoy es el día de las sorpresas. ¡A ver, que se vean las copas! El que me parece que se va a tener que perder esta noche es usted. Solo en medio de mujeres... Pobre Miryam...

HOMERO: ¿Dónde coloco mi regalo?

DÉVORA: Yo le recibo. Me lo imaginaba. Aunque con eso no se la va a comprar.

HOMERO: Es de la que siempre le gustó.

(Se apaga la música. Aparece Alicia como una emperatriz. Muy hermosa y elegante. Se acomoda en la silla preparada para ella. Los presentes cantan el happy birthday)

ALICIA: Muchas gracias, muchas gracias. Estoy tan emocionada que no tengo palabras para expresar lo que siento, lo que ustedes me hacen sentir con este gesto... Mis hijos se han excusado de asistir por motivos ajenos a su voluntad. Quiero que los comprendan y disfrutemos de esta hermosa fiesta... Por aquí estoy viendo a alguien.

MIRYAM: Yo lo invité para descubrir el cuadro.

ALICIA: Tú le darás la dimensión que quieras a tu obra, estás en tu derecho. ¿Cómo estás

muchacho?

HOMERO: ¡He venido no en calidad de hombre sino en condición de sueño! Quiero ser el puente entre la realidad y la obra de arte, entre tu alma profana y el alma de una artista...

TODOS: ¡Bravo! *(Aplausos)*

(Entra Magdalena. Parece que hubiera estado al sol y al agua durante todo el día. El pelo está escurrido. Trae la maleta y el neceser)

MAGDALENA: Buenas noches. Feliz cumpleaños, doña Alicia necesito el cuarto nuevamente.

ALICIA: Claro, hija. Claro... Pero ¿qué te ha sucedido?

MAGDALENA: ¡Que los hombres son unos hijueputas! ¿Me regalan un trago?

DÉVORA: Claro que sí, tome...

MAGDALENA: Gracias...

DÉVORA: Esta mañana como estaba de linda, como una aurora...

MAGDALENA: Toda aurora es un comienzo, Dévora, pero cargado de pasado y eso pesa mucho. ¿Trajeron el ramo?

DÉVORA: Sí. ¿Pero qué pasó?

MAGDALENA: Lo mismo que le pasa a cualquier mujer que no se quiere dejar someter. Hoy me hice un propósito y es que cuando vaya a hacer el amor los próximos cincuenta años, ¡lo haré estando yo arriba! Sí, ¡no más esta mujer abajo!

ALICIA: Eso mismo dijiste la vez pasada. Pero síguete, hija. Está muy lindo el ramo, Magdalena.

MAGDALENA: Acéptalo en nombre de la liberación femenina... Sin lágrimas. Y usted, ¿quién es? Creí que no se iban a aceptar hombres en la fiesta.

HOMERO: Soy Homero Vergara.

MAGDALENA: Si no le chocan las mujeres bellas haciéndose pasar por feas, podemos ser buenos amigos. No me pienso arreglar. Voy a saborear mi derrota. Sí. Cuando el destino de un hombre se escapa de las manos se siente eso: derrota.

ALICIA: De modo Miryam que eras la amiga de Homero. ¿Por qué no me lo habías dicho? Así nos habríamos evitado el chisme que te pasé. ¿O qué pretendes hacer? No me gustan mucho las sorpresas... Te pusiste muy linda para la fiesta. No te conocía esos atributos tan femeninos. Vas directo al corazón de la gente. Homero te debe declamar muchos poemas...

MIRYAM: Es una gran sorpresa...

ALICIA: Mira lo que me trajo, marihuana y de la buena... ¿Y tú qué pensaste de lo que te dije?

MIRYAM: Usted tiene que ver primero el cuadro.

ALICIA: Confío en ti, en tu arte y confío en que esta misma noche puedes pasar un rato a mi cuarto y charlamos apenas se vaya todo el mundo. Tengo unos deseos inmensos de hablar, como quisiera confesarme... Está sabroso este trago... Apuesto a que fuiste tú quien lo preparó.

MIRYAM: No. Fue Dévora.

ALICIA: Es un motorcito para organizar fiestas, paseos, piñatas y hasta funerales.

DÉVORA: Bueno, señoras y señor, vamos a bailar un vals.

(Suena el vals)

ALICIA: Primero con los desposeídos. Magdalena, hija, ven, iniciemos... *(Alicia baila con todos, brinda con todos, y bebe con todos)*

DÉVORA: ¡Las velas! ¡Las velas!

(Apagan las luces y encienden las velas del bizcocho)

DÉVORA: ¡El deseo, Alicia, el deseo! Antes de apagar las velas.

ALICIA: *(Aparte)* Que mañana me curen estos malestares tan horribles que tengo.

HOMERO: ¿Listo? Bueno, sople fuerte.

(Alicia sopla débilmente y no se apagan todas las velas)

ALICIA: ¡Ay, Dios mío!

HOMERO: No se preocupe, doña Alicia, que hoy usted dispone de esta vida y la otra.

(Se encienden de nuevo las luces y sigue la fiesta. Se baila, se bebe, se fuma y se canta)

DÉVORA: ¿Así que de nada sirvió ese culo hoy tampoco?

MAGDALENA: ¡Dévora!

DÉVORA: Es que salió tan encantadora esta mañana que pensé: Magdalena va a hacer valer lo que tiene. Eso no es solamente para sentarse en él, mi niña. Póngase las pilas... ¿O no, Homero?

HOMERO: No sé lo que hablan. Sólo sé que me gusta tu nombre, Magdalena.

MAGDALENA: A mí también me gusta mucho.

HOMERO: Y me gustas mucho para mis poemas.

MAGDALENA: Menos mal. Mi marido dice que yo no resuelvo problemas sino que los creo...
¿Qué le pasa a doña Alicia?

DÉVORA: Retírense, retírense, déjenle respirar tranquilamente. A ver, recostémosla aquí en la mesa, donde esté más cómoda... Alcohol, necesito alcohol. *(Miryam lo trae)* Gracias. Qué extraño... Bueno, dejemos que repose un rato... *(Poco después)* ¿Ya se siente mejor?

ALICIA: Sí, un poco débil, pero bien, muy bien, no se preocupen. Sigamos la fiesta. Yo quiero ver el cuadro. ¿Dónde está el maestro de ceremonias? ¡Homero Vergara! Ven acá, hijo del demonio... ¿Dónde se ha metido?

(Aparece Homero disfrazado de sátiro con un incensario repartiendo fragancias. Corona a todo el mundo con las coronas pequeñas y dispone las grandes y las personas como para una misa negra)

HOMERO: No se levante de ahí. Ahí acostada me comunica demoníacamente, vampiresa. No te muevas de ahí, que me inspiras.

ALICIA: Acepto, hijo del demonio, pero por la fiesta, por mi cumpleaños, ¡no más!

HOMERO: ¡Vampiresa! ¡Luces! ¡Luces! También soy poeta de la escena: ¡Soy actor!
"Sobre el ara propiciatoria
del rito infando, y en el lúbrico
misterio de la misa negra
blanquea tu cuerpo desnudo.

Soberbiamente te destacas
sobre el terciopelo litúrgico,
negro y bordado de mandrágoras,
tendida en un gran gesto impúdico.

Eres el vaso de impurezas
y abominaciones del culto
que en la negra noche del sábado
se rinde al gran macho nocturno.

Tus claros ojos de esmeralda
de un resplandor perverso y brujo
ostentan la violácea ojera
que imprime el beso de los súcubos.

Y en tu cuerpo de hermafrodita
aún hay quizás huellas del unto
con que las brujas se ungen para
ir a la cita del cornudo.

(Cuerpo de senos incipientes,
de un bisexual encanto, y cuyos
brazos –cadenas infrangibles -
son tan hondos como el sepulcro).

Hierofanta del culto fálico
tu boca infunde –como el zumo
extraído de las cantáridas
la roja fiebre del estupro.

El germen sacro de la vida
perece en tu vientre infecundo
como en un horno y de tu sexo
emana un sepulcral efluvio.

El mal ubicuo, omnipotente
te dio todos sus atributos
y bajo el árbol de la ciencia
mordiste su vedado fruto.

Hay en tu alma milenaria
hastada y vieja como el mundo,
la sapiencia del pecado
y el vértigo de lo absoluto.

Hastado de la hembra pasiva
y su pequeño amor insulso,
tu amor letal y tenebroso,
vampiresa, es lo que yo busco!"

TODOS: ¡Bravo! ¡Eso! ¡Viva! (*Aplausos*)

ALICIA: ¡Hey! ¡Ayúdenme! ¡Suéltame muchacho del demonio!

HOMERO: "¡Tu amor letal y tenebroso, vampiresa, es lo que yo busco!"

ALICIA: ¡Fuera con tus aberraciones!

MAGDALENA: No son aberraciones, ¡son necesidades! ¡Adelante poeta!

ALICIA: ¡Quita, carajo! ¡Ya! ¡Está bien, ya! ¡Qué ya no más! ¿O es que me estás confundiendo con la otra que se deja comer en cualquier parte?

DÉVORA: ¿Qué quiere decir?

ALICIA: ¿No te hagas la boba? ¡Eh! ¿Por fin?

HOMERO: Alicia adorada: "Al través de tus flancos armoniosos las fuentes fecundantes de mi vida".

MAGDALENA: Con doña Alicia no se acuesta el que quiera sino el que pueda *(Risas)*.

ALICIA: Ya me estabas provocando... Este poeta-actor es débil. Mal sacerdote. Debiste persistir y le hubiéramos dado un espectáculo magnífico a estas pitonisas hambrientas de ver las fuerzas subterráneas de la vida.

MAGDALENA: No importa lo que ella diga, yo te veo proyección y me erotizas.

ALICIA: Dévora, ¡prenda la luz! Mi querida Miryam, abra los ojos que hay cuernos de vaca ladrona.

MIRYAM: No es mi fuerte pelear por prepucios.

ALICIA: Ya me estoy empezando a preocupar. Nunca me ha pasado ni he sentido lo que estoy sintiendo. Esto es fuera de lo normal. Tengo el organismo todo desorganizado. Voy al baño. Permiso.

MAGDALENA: ¿Me acompañas a arreglarme un poco? Ya me estoy preocupando por gustarte.

HOMERO: No tengo inconveniente. *(Coge la maleta y el neceser y va con Magdalena al cuarto)*

DÉVORA: ¿...?

MIRYAM: Ese es problema de él.

DÉVORA: Pues sí, ¿no?

MIRYAM: ¿Desde cuándo está doña Alicia así?

DÉVORA: Hoy me dijo que hace días viene sintiéndose mal.

MIRYAM: ¿Hoy que ha comido?

DÉVORA: No sé, no ha querido recibir nada. Deben ser los nervios.

MIRYAM: ¿Con tanto trago adentro? Parecen síntomas de intoxicación.

DÉVORA: ¿Grave?

MIRYAM: Creo. No sé. Pásame el trago.

(Poco después aparece Alicia muy débil)

ALICIA: Ya pasó. Estoy como una canilla, ¡por Dios!

MIRYAM: Siéntese aquí, ¡Bájele volumen a ese aparato! ¿Qué ha comido hoy?

ALICIA: Muy poco. Todo me hace un daño terrible. Sólo pudín y leche tibia. Pero no, no es nada de cuidado...

MIRYAM: Lo mejor es que se vaya a acostar. Yo voy a la farmacia y averiguo. A mí me parece que puede ser una intoxicación grave.

ALICIA: ¿Intoxicación? ¡Imposible! A no ser que... Sí, a no ser que la maldita de Dévora me quiera matar... Sí. ¡Dévora me quiere matar y me ha dado algo con el trago! ¡Maldita, te voy a matar! *(Alicia se abalanza contra Dévora y la apercuella y ruedan por el suelo)*

DÉVORA: Suéltame, ¡maldita sea!

ALICIA: ¡Me quieres matar pero yo te mataré primero! ¡Hijueputa! ¡Traicionera, asesina!

MIRYAM: ¡Ayúdenme a separarlas!

ALICIA: ¡Esta perra nunca me ha querido! ¡Pero yo la voy a descuartizar!

(Las dos mujeres pelean violentamente. Aparece Homero arreglándose el disfraz de sátiro. Magdalena sale detrás)

HOMERO: ¿Qué diablos sucede?

MAGDALENA: Ayude usted que tiene más fuerza.

MIRYAM: Así te va a coger la muerte un día de estos: ¡Haciendo maromas!

(Entre todos rescatan a Dévora de la furia de Alicia)

MIRYAM: Siéntela aquí. Límpieme esa babaza, yo voy a la farmacia.

ALICIA: No. No es necesario. Ya me está pasando. No es nada, ¡solo que quiero matar a esa perra! Ya tendré tiempo y fuerzas para hacerlo, ¡lo juro! Te rescaté de la mierda y te di lo que tienes y con eso me pagas, ¡desgraciada! Cuiden que no me vaya a dar una puñalada por la espalda.

MIRYAM: Ya, cálmese, doña Alicia. Tenga un poco de agua.

ALICIA: Si me la das tú, sí.

MAGDALENA: Úntale un poco de alcohol, Miryam.

MIRYAM: En tu arepa es donde debería untarte el alcohol, ¡desgraciada! ¿Estuviste siquiera encima para que hubieras cumplido la palabra?

MAGDALENA: ¡Ve! Se me olvidó.

MIRYAM: Qué extraño, ¿no?

MAGDALENA: Dévora, tenga, tómese este trago que le caerá bien...

ALICIA: ¡Te vas de mi presencia, asquerosa, asesina!

MIRYAM: Cálmese, doña Alicia, cálmese.

ALICIA: Miryam, hijita, quiero ver el retrato que me hiciste. Me lo quiero llevar para colocarlo donde todo el mundo lo vea y poder decir que fuiste tú quien lo hizo... Vamos, hijita.

MIRYAM: Mejor otro día, cuando lo pueda disfrutar.

ALICIA: Me sentiré mejor cuando lo vea, te lo aseguro. ¡Vamos, violador! ¿Qué esperas para soltar el discurso y descubrir mi cuadro?

HOMERO: Usted no se siente bien, doña Alicia. Es mejor que descanse.

ALICIA: ¿Todos, pues? ¡Soy muy fuerte! ¿No ven mi constitución? ¡Soy muy fuerte!

MAGDALENA: Pues, si se siente mejor viendo el cuadro, pues que lo vea.

ALICIA: Magdalena, hija, tú siempre tan comprensiva. Solo los que sufrimos entendemos a los demás. Vamos, maricón, destapa el cuadro.

MIRYAM: Destápalo, entonces.

(Homero destapa ceremoniosamente el cuadro. Pausa larga)

ALICIA: *(Riendo)* ¡Qué maravilla! ¡Qué broma tan tenaz! ¡Miryam, te has ganado mi corazón definitivamente! *(Ríe)* ¡Cuántos días me haces sufrir por mi retrato y cuando me vas a mostrar públicamente lo escondes del todo y me muestras una monstruosidad! ¡Artista tenía que ser! No. Esa idea debe ser de este hijo del demonio. *(Ríe)* ¿Dónde colocaste mi retrato? ¿Arriba en mi cuarto, apuesto, ahora que bajé?

MIRYAM: Este es su retrato...

ALICIA: Imposible. *(Ríe)* No más, la broma ya está muy larga y no soy capaz de reír tanto...

MIRYAM: Este es...

ALICIA: ¿Un monstruo?

MIRYAM: ...

ALICIA: ¡Canalla!

MIRYAM: ...

ALICIA: ¿De modo que tú también, perra de artista?

(Alicia se lanza contra Miryam, ésta la esquivó. Alicia va al caballete. Agarra el cuadro, lo mira un rato y brama. Luego comienza a repartir golpes con él hasta que lo destruye completamente. La casa está hecha un desastre. Alicia se desvanece)

DÉVORA: A su cuarto, rápido.

(La suben entre Dévora y Homero)

MIRYAM: ¡Conque disfrutando macho ajeno!

MAGDALENA: ¡Nada es de nadie, maldita sea!

MIRYAM: El hecho de que no pertenezca a nadie no te da derecho a usufructuar lo ajeno.

MAGDALENA: Es mi forma de ser y nadie me lo va a impedir.

MIRYAM: ¡Zorra!

(Miryam observa los desechos del cuadro. En el segundo piso, Alicia vuelve en sí)

ALICIA: *(Débilmente)* Muchacho... En ese sitio, ahí... Hay una botella... Es mi licor favorito... Es añejo, muy añejo... Tanto que lo tengo... Desde mi matrimonio... Y con nadie lo he compartido... Esperando... Una ocasión especial... Su sabor... Llévatelo y sigue tu función de dios... demonio o súcubo... Ve y disfruta tu vida con la perra de tu artista...

(Homero toma la botella y sale. En el primer piso se toma un trago largo de la botella y le ofrece a Magdalena. Ella lo rechaza y sale para su cuarto. Le ofrece a Miryam que lo aparta y se dirige al segundo piso. Homero se sienta y muere)

ALICIA: *(Moribunda)* ¿Por qué me has hecho esto, Dévora?

DÉVORA: ¿Qué?

ALICIA: Me quieres matar... ¿Verdad? Dímelo... para saber qué me hago... Ya me asustaste... Vamos... Mi palomita...

DÉVORA: No seré yo quien te salve...

(En el primer piso Magdalena sale de su cuarto llorando. Lleva el neceser y la maleta. Observa el cuerpo de Homero y le arrebató la botella creyéndolo dormido. Mira el sitio despectivamente y antes de dirigirse a la puerta de la calle se toma un trago largo. Miryam observa la escena de Dévora y Alicia)

ALICIA: *(Haciendo un último esfuerzo)* Dévora, mi palomita... Ven... Me muero... Ya me mataste... Al menos despáchame como Judas... Vamos mi palomita... Como Judas Iscariote... Con un beso en la mejilla... Tan siquiera... *(Alicia trata de acariciar débilmente y con mucha ternura el rostro de Dévora. Dévora da un beso en la mejilla a Alicia. Alicia de un zarpazo la toma por el cuello y comienza a estrangularla)* Mejor así... El veneno que se lo tomen abajo...

Te equivocaste de Cristo, Judas Iscariote... *(Muere)*

(Miryam baja inmediatamente al primer piso. Dévora toma la Biblia y baja con dificultad. Miryam encuentra los dos cuerpos, el de Homero y el de Magdalena que no alcanzó a llegar a la puerta de la calle. Miryam sin poder hablar muestra los cadáveres a Dévora)

DÉVORA: *(Haciendo un gran esfuerzo)* Soy libre...

MIRYAM: *(Histérica)* ¡Mira! ¡Los asesinó! ¡Los asesinó! ¡Nos quería matar a todos!

DÉVORA: Se quería ir con todos nosotros... Pero no pudo. *(Acariciando la Biblia)* Esto la mató.

MIRYAM: *(Histérica)* ¡Nos quería matar a todos! ¡Nos quería matar!

DÉVORA: Hay arsénico en las hojas... Cada una se da sus mañas...

LUCES LENTAMENTE

Boletín

De puertas abiertas



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