

A woman with dark hair styled in a bun, wearing a teal plaid suit with gold buttons and a white and teal striped blouse with a large bow. She is wearing red gloves and a headset with a microphone. She is holding a vintage microphone and appears to be speaking or performing. The background is a radio studio with various equipment and a wooden chair in the foreground.

teatros

Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá

{ NOVIEMBRE 2013 / ENERO 2014 }

19 | *teatro y mujer*



Mérida Urquía en *Los Desplazados* / Ensamblaje Teatro / Dirección Misael Torres / Fotografía Carlos Mario Lema

TEATROS
Revista de la comunidad teatral de Bogotá
Carrera 25 # 50-27 Of. 102
E.mail: revisteatros@yahoo.com
Número: 19
noviembre 2013 - enero 2014

COMITÉ EDITORIAL
Sergio González León
Hernando Parra Rojas
Margarita Rosa Gallardo V.
Jorge Prada Prada
Sandro Romero Rey
Carolina Vivas
Juan Carlos Moyano Ortiz
Juan Carlos Grisales

DIRECCIÓN
Sergio González León

EDITOR
Enrique Pulecio Mariño

COORDINACIÓN EDITORIAL
Hernando Parra Rojas

REVISIÓN Y PREPARACIÓN EDITORIAL
Alexandra Viteri

DISEÑO GRÁFICO
Ana Delgado

COLABORADORES
Alberto Sanabria
Ángela Valderrama
Gilberto Bello
Juan Carlos Grisales
Juan Carlos Moyano
Juan Monsalve
Liliana Alzate
Piedad Bonnett

PORTADA
Judith Segura en *Trece sueños* /
Dirección Laura Villegas / Fotografía Jorge Pizarro

TEATROS es una publicación de la comunidad teatral de Bogotá realizada por la Asociación de Salas Concertadas de Teatro de Bogotá con el apoyo de la Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de las Artes -IDARTES-.

ASOCIACIÓN DE SALAS CONCERTADAS
DE TEATRO DE BOGOTÁ
César Álvarez
Hernando Parra
Sergio González León
Kadir Abdel
Héctor Escamilla

IMPRESIÓN Y ACABADOS
Líneas Digitales Ltda.
www.lineasdigitales.com.co

ISSN 1900-3005

LOS ARTÍCULOS REFIEREN EL PENSAMIENTO
DE LOS AUTORES Y NO COMPROMETEN LA
OPINIÓN DE LA REVISTA



La presencia femenina en el teatro colombiano tiene una larga historia no de todos conocida, no de todos valorada. Como ha sucedido en otros campos de la sociedad y de la cultura su participación, tan discreta en un comienzo, sólo hasta los últimos años se ha vuelto mucho más visible. Tanto que hoy por hoy el teatro colombiano sería impensable sin sus decididos aportes. Y esto en todas las áreas del quehacer teatral. Desde la inspiración que lleva a la creación de un drama, hasta la organización de eventos que van definiendo espacios culturales de amplio impacto en la sociedad. Están las dramaturgas y las directoras, las narradoras, las actrices y las diseñadoras, las investigadoras y las vestuaristas formando un grupo humano entregado a ese bello arte de representar la vida sobre un escenario.

La *Revista Teatros*, con este número casi monográfico, rinde homenaje a las mujeres que han redefinido a su manera el teatro colombiano. Así presentamos un destacado aunque muy limitado número de sus protagonistas. Y es aquí en donde la revista confiesa sus enormes limitaciones. Son tantas y tan valiosas las mujeres que han entregado su vida a nuestro teatro que se quedan sin nombrar

en la presente edición que forzoso es reconocer que este es apenas un panorama muy reducido y provisional, aunque significativo, de las mujeres que hacen teatro en Colombia.

Como en toda selección hay algo de arbitrario, algo de azar y alguna tendencia dictada por la actualidad, en esta selección no hemos escapado a la regla. Son tantas las mujeres cuyos nombres no se encuentran en éste número y son tantas cuyos nombres viven en el anonimato que, ante esta omisión, debemos decirles que este es un somero homenaje a un género a través de algunas de las mujeres que lo representan. Es por eso que enfatizamos los diversos puntos de vista que definen desde una particular conciencia de género hasta la simple exaltación del ser humano.

La presente edición incluye un evocador y radical artículo de Juan Monsalve como homenaje a los 45 años del Teatro Acto Latino, y una emotiva despedida de Juan Carlos Moyano a nuestro colega, amigo y cómplice Jorge Vargas, recientemente desaparecido.



{índice}

Dossier / 4

El largo viaje hacia la existencia

Por Gilberto Bello

Voces de Soledad en el teatro del siglo XIX

Por Liliana Alzate Cuervo

*Sobre silencios, metáforas y fantasías: un
encuentro con mujeres del teatro colombiano*

Por Ángela Valderrama

Entrevistas con siete directoras y once actrices

Las tejedoras de sueños

Por Alberto Sanabria

La mujer en la narración oral bogotana

Por Juan Carlos Grisales

Dramaturgia / 70

Mi experiencia en el Teatro Libre

Por Piedad Bonnett

Homenaje / 74

45 Años

Los milagros de Blacamán

El teatro mágico

del Acto Latino

Por Juan Monsalve

In memoriam / 86

Jorge Vargas

Por Juan Carlos Moyano





El largo viaje hacia la existencia

Rescatada de la indiferencia y del olvido, la mujer en el teatro, como personaje y como artista, atraviesa la historia, como lo muestra el autor, desde el tiempo de las bacantes hasta nuestros días, en una lucha abierta por ser reconocida social e individualmente. Tantas veces han sido la punta de lanza con que la vanguardia ha abierto nuevos caminos para el arte que sin su poder y presencia el teatro hoy como lo conocemos y como lo practicamos sería impensable.

Por Gilberto Bello*

**Crítico y profesor universitario*

Liminar

La expresión de la mujer, en el llamado tradicionalmente mundo de las letras y de las artes, ha sido acallada no solamente en la producción misma de textos, sino también en la frecuencia para ser publicada. No es un asunto de ahora. A lo largo de los siglos las mujeres, al aventurarse en campos ocupados con férrea cerrazón por los discípulos más conspicuos de los machos poderosos, deben someterse a la exclusión cuando no a olvidos hirientes.

En las artes escénicas en muchas piezas de teatro, más a partir del siglo XIX, se nota, como en otros campos del arte, un proceso de emancipación de la mujer. Se trata de pasar del papel secundario a protagonizar, sin modestia, historias propias a su mundo y a su sensibilidad.

Reparar las mitologías localizadas en los cuatro puntos cardinales afirma la idea de mujeres lanzadas al sacrificio por los textos en los que se refuerza la división ancestral de las funciones entre los sexos: reproducción y poder, significados de la organización social que propugnan por la permanencia de la especie y la ampliación de las fronteras por la fuerza de los enfrentamientos.

La noción de sujeto hace relación con lo masculino, lo que dice enfáticamente que la mujer no era vista como sujeto; a ella se le define como inferior en muchos casos,





cuando no trofeo de guerra, señora de la casa y mujer de un hombre. Incluso se llegó a convertir en criterios de verdad frases falaces como aquellas de pensar la mujer como una flor o una porcelana, derivación evidente y poco criticada de la indiferencia sustancial y mirada arbitraria y poderosa de lo masculino.

Mujer y belleza alejaron a las féminas de los principios regidores de lo antropológico, lo social y lo político. Una mirada general deja ver a las claras las imágenes en las que las mujeres no son diosas creadoras, menos artistas, filosofas, poetisas ni hablar. Debemos decir que está por escribirse una versión elaborada de la historia universal de la infamia y la invisibilidad en la que mujeres, que contribuyeron a cambiar el mundo, sean protagonistas. Ellas no tienen asiento en las historias y, cuando por error, lo tienen, siempre será producto de un hombre que las apoya.

En el principio

En las artes escénicas, las fiestas abren el compás para los excesos, las igualdades fortuitas y el desbordamiento de los instintos; declaración de un tiempo abierto o "moratoria de la decencia" y articulada al derecho, por unos cuantos días, de dar rienda suelta a los apetitos. En aquellas condiciones nace el teatro popular que luego, los tres grandes, Esquilo, Sófocles y Eurípides, más un gracioso personaje, amante de la sátira y burlador por excelencia llamado Aristófanes, articulan a un espacio determinado que se va consolidando con implantaciones arquitectónicas cuyo mayor propósito, como cualquier principio de la lógica formal, aspira a generar un orden, tanto del lugar de la representación como del que ocuparán, desde aquel momento, los espectadores: nacimiento del espectáculo, ficción de la realidad, realidad de la ficción y reproducción de preocupaciones del hombre en relación directa con los dioses y con sus circunstancias.

El personaje y el conflicto son producto de circunstancias que inducen a mejorar el espectáculo. Se sitúa en el siglo VI antes de nuestra era. Cuando se consolida el lugar y se modelan los elementos propios del teatro la inspiración de los dramaturgos encuentra caminos de expresión que, con el paso de los años, recibe el nombre de tradición clásica.

La mujer no aparece en el escenario, mas sí en las calles de las fiestas y de los carnavales. Una mirada crítica de esta condición mueve a pensar en una relación

dual extendida hasta la segunda modernidad: cuando se trataban temas referidos a reforzar los principios emanados del orden social establecido, la mujer aparecía en el escenario como personaje que incluso se rebela contrario a las reglas de los hombres pero bajo la condición de reforzarlos.

Caso concreto Antígona, mujer paradigmática del amor filial y de la rebelión cuya mayor osadía fue "transgredir las leyes", y poner el dedo en la llaga supurante de las iniquidades. En la otra orilla, la llamada

desde entonces tendencia a la vulgarización, de raíz popular, no sujetos de derecho, podían juntarse en las festividades y la mujer era carne de la carne de todos los deseos y allí la animalidad desbordada no tenía límites.

Así pues, la mujer podía ser ejemplo y condena, dos condiciones creadas por dramaturgos respetuosos de las leyes morales como Esquilo o, por el contrario, de críticos como Eurípides cuya pluma tuvo la inmensa grandeza de incitar a los dobles discursos desde los cuales se han creado las dialécticas propias de un arte en el que la expresión se funda en la circunstancia de lo que dice la palabra y lo que verdaderamente significa: secretos propios de una acción humana unida a los valores y a la lucha perenne entre fuerzas antagónicas.

Con el advenimiento de las religiones impositivas, la mujer se hunde en un hoyo sin fondo. Esclavizada, su rol en los actos sacramentales no es otro que la imitación de beatitudes elevadas a una categoría extrahumana. Su paso por el teatro de aquellos tiempos marca una impronta de comportamiento que la condena, con enorme rigor, a un tipo de actuación contrario a su naturaleza, sus afectos y sus apetencias. La literatura clandestina, rescatada después de siglos de oscurantismo, nos ha entregado bellas razones y lecciones de frustración en las que se ilustra, con dolor y belleza, la situación de la mujer.

Un salto cualitativo y libertario, nuevo oxígeno, vino atornillado a los espectáculos de calle de La Comedia del arte y Colombina, pequeña, graciosa, seductora, dispuesta a la alegría que inaugura la Picaresca grandiosa de estados de liberación, gracia teatral con resonancias de alegría manifiesta y, a la vez, rigidez institucional que condujo a censuras tan perniciosas y arbitrarias cuya consecuencia se manifiesta en las sombras tendidas por los países del Mediterráneo, y publicitadas en los cadalsos y las hogueras de la Inquisición. Entonces, el escenario se traslada a las celdas clandestinas en las que la mujer

Dionisios reaparece en cada noche de luna llena y bebe, ama y danza con las bellas seductoras.



expresa sus sentimientos más profundos y los bosques de brujas traviesas y amistades que invocan las fuerzas de la naturaleza: Dionisios reaparece en cada noche de luna llena y bebe, ama y danza con las bellas seductoras en cuyos rostros se refleja, como un haz de luz nueva, los principios de su liberación.

Renacer, nombre del juego

Grecia reaparece en el Renacimiento al lado de los movimientos precientíficos, las artes y las letras, y una

plástica que emula a los dioses por su perfección. Ya estamos instalados en un mundo nuevo y el teatro contribuye con el entusiasmo propio de un arte cuya grandeza no es otra que mostrar, entre realidad y fantasía, las bondades y las maldades de esa naturaleza incierta llamada hombre. La Beatriz y Laura y muchas otras y los escenarios instalados en las calles y en las plazas, los carrmatos y los actores de bullicio imprevisible avanzan por el escenario abierto bajo la consigna de despejar las sombras que el mundo de la prohibición había tendido por caminos y ciudades.

El teatro hace desaparecer el miedo, la mujer es oficiante del mundo de los creadores y aparece la idealización y una tensión novedosa que cientos de autores dieron en llamar modernidad. La mujer, sin embargo, conserva su condición de inferioridad y en muchos países, sojuzgada por el anillo de hierro de religiones ortodoxas y de hombres ambiciosos y fanáticos, muy masculinos, pugnan por mantener sus privilegios y golpear a la mujer, incluso con excesivos elogios que esconden sus verdaderas intenciones.

Arriba al escenario el señor Shakespeare y sus Julietas, Ofelias, Ladies, Desdemonas, Violas, Rosalías, hadas, brujas y muchas otras que entregan al teatro una etapa inédita fundada en lo mejor y en lo peor del hombre. Allí, ellas también actúan como humanas. Son vengativas, amorosas, poderosas, manipuladoras, casquivanas, idealistas, amantes irredentas y rebeldes que esperan de sus hombres algo más que un macho que las fecunde en una noche de pasión. Maquinan asesinatos y componendas, presiones y artimañas aprendidas de los eternos vástagos de la inmoralidad y el descaro, la ausencia de lealtad y la corrupción que emanan de las alcantarillas putrefactas del poder.

Quizá por ello el señor Shakespeare sea universal y porque hemos cambiado poco. No en vano Isabel I, con sus actuaciones, ocupó el trono más ambicionado

de Europa y, en las antípodas, las mujeres de otros reinos seducen a los intrépidos conquistadores y crean escenarios que, con el paso de los años, legaran a la humanidad otra teatralidad –melodrama sencillo– que, a pesar de todo el teatro que existe, no ha podido ser borrado de los escenarios.

Entre los muchos escenarios creados por el señor Shakespeare se encuentra aquel que fusionó la historia de las manipulaciones propias de los hombres a través de los siglos, el amor atormentado y las traicio-

nes; una verdadera lección de realidad que alimentó a trágicos y a comediantes cuyos mejores alumnos habitaron en Francia. Jean Baptiste Poquelin, Molière, hombre de teatro y conocedor como el que más de los secretos que guarda el público y de los mecanismos de una comedia lírica, deliciosa y crítica, nos entrega a mujeres ambiciosas en un mundo de hombres tan ambiciosos como ellas. Inaugura el engaño como forma de vida y la belleza como forma de seducción prefijada. Maestro de la caricatura y de la palabra satírica reencarna a los viejos y fieros humoristas del planeta negro para ejemplificar una *Escuela de mujeres* que saben que lo suyo y sus atributos pueden enloquecer a hombres mentirosos: Molière engaña a todos y todos se engañan entre ellos y, a su vez, perfila un mundo en el que el artificio, propio del teatro, alcanza su máximo esplendor.

En otra condición sorprende Fedra, de Racine, y su fuerza interior y su capacidad para moverse entre el amor y la venganza; a este extraordinario observador de los fondos de la conciencia debemos uno de los más valiosos modelos de interpretación femenina y cuya influencia se extendió por Europa y sirvió de base para crear metodologías y entrenamientos cuyo eje central no fue otro más que repensar las acciones de las actrices sobre el escenario.

En 1839, Georg Büchner transita por los rumbos del naturalismo y el teatro de realidad. Con él recordamos al patético soldado Woyzeck, asesinado por su mujer, y las implicaciones de un universo femenino tan salvaje como su naturaleza, ancestral en su esclavitud, ávido de hacer realidad deseos incomprensibles, y la desnudez de un ser en vía de asumir la madurez de sus ambiciones. Las heroínas de todo esto son Nora, de la obra *Casa de muñecas* escrita por Ibsen, y la escena del portazo final, considerada por la crítica como la primera bandera que ondea sobre el universo de un

El teatro hace desaparecer el miedo, la mujer es oficiante del mundo de los creadores.



planeta inédito bautizado como feminismo. Luego, la complicidad de August Strindberg quien, desde la fría Suecia, estrena la turbulenta existencia de la *Señorita Julia*, y las implicaciones para el futuro de un teatro de mujeres recias que sienten temor pero no se arredran al enfrentar, a costa de todo lo suyo, las condiciones adversas que imperan en el mundo de la indiferencia y el egoísmo masculino.

De Rusia con pasión

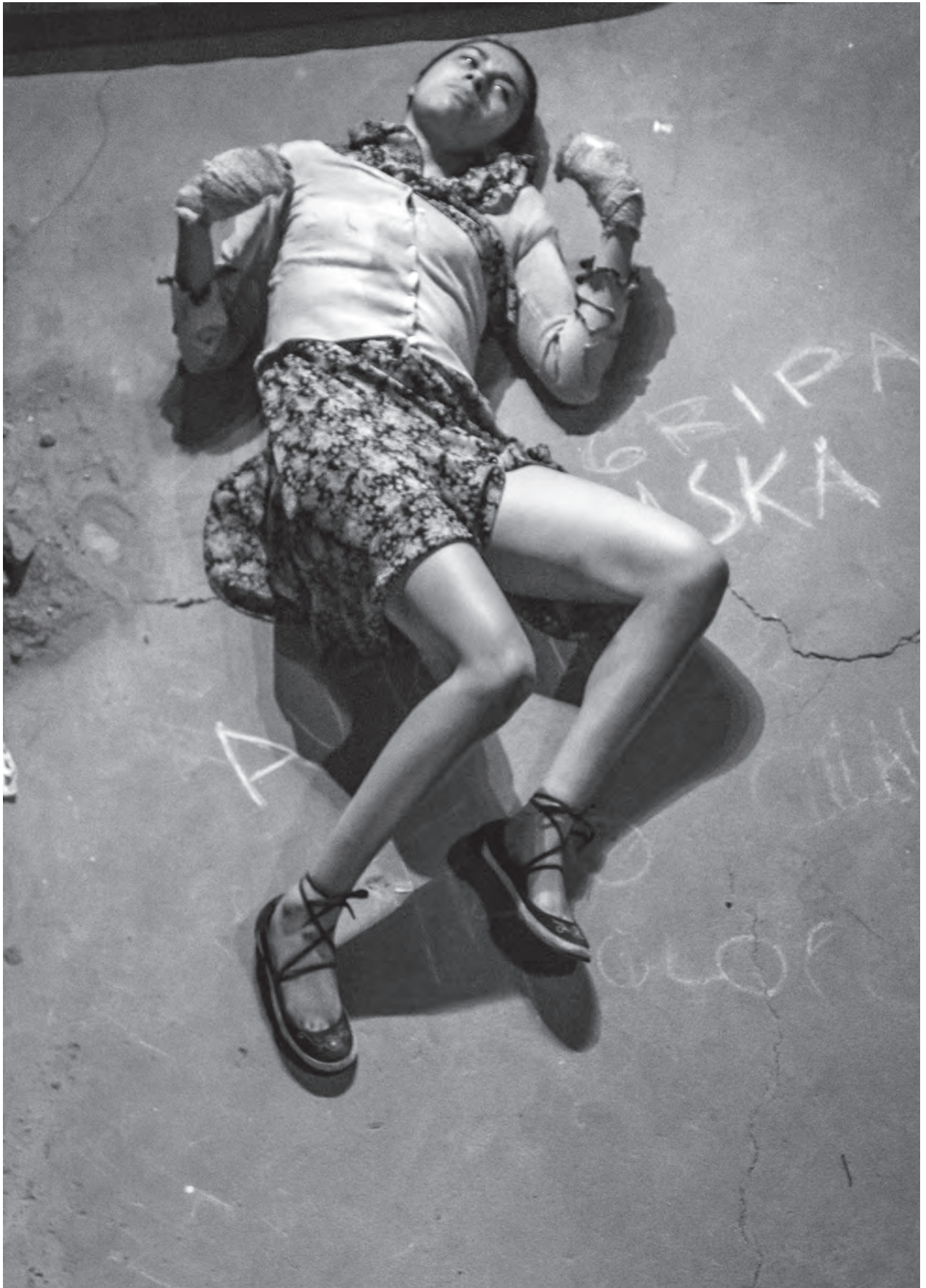
Nuestro Antón Chéjov trae bajo el brazo a personajes de “verdad interior, la verdad del sentimiento y de la experiencia”. Asociado al Teatro Arte de Moscú y en compañía de Stanislavsky y Danchenko, elabora y vive una de las etapas más elocuentes, edificantes, práctica, teórica y estética de la historia del teatro. La realidad de sus creencias es convertida en obras de gran pureza, en el montaje y calidad actoral que aún son ejemplo en las sesiones de entrenamiento en muchas escuelas de actuación del mundo. En aquellas regiones que colindan con la perfección, los personajes femeninos sobresalen. *La Gaviota, Las tres hermanas, El jardín de los cerezos*, para mencionar apenas las piezas más conocidas, nos invitan a un viaje por el subtexto y el sustrato psicológico de personajes que requieren, no solamente destreza, sino capacidad para unir sus estructuras corporales y vocales con las contradictorias profundidades de las motivaciones sanas e insanas que animan la conducta de hombres y mujeres con apetencias, deseos, pasiones y envidias disfrazadas de amor, conciliación y solidaridad.

El capitalismo también colabora con el teatro, especialmente a partir de la II Guerra Mundial. Eugene O'Neill, con su *Deseo bajo los olmos* y la profunda historia *Largo viaje hacia la noche*, da lugar para pensar una sociedad contradictoria con ancestros de dominación y discriminación, y en la que la mujer es víctima, manipulada por los valores del dinero y el éxito, el artificio de la vida y el consumo que se asoma como el ethos fundamental de la existencia. A su lado los enigmáticos y corrosivos, audaces y sobrecogedores, Tennessee Williams y Arthur Miller —*Un tranvía llamado deseo* y *Todos son mis hijos*— llaman la atención del alma esclava, los vicios y también las virtudes de la enormidad de un imperio que clama inclusión, en sus discursos sobre la igualdad y en la práctica difieren sustancialmente de sus principios.

Y luego nos atisban desde la escena, las rupturas introducidas por el Teatro del Absurdo y sus composiciones desde la incomunicación, los estertores del

llamado drama moderno y las constantes búsquedas. En esa ansiedad creativa, hombres y mujeres se dan la mano al crear, en condiciones de igualdad, la libertad de expresión escénica y la invención de nuevos formatos. Evolución que en todos los países se encuentra en proceso de construcción y, en algunas ocasiones, es bastante contradictoria y escasa de profundidad. En tales condiciones históricas y sociales, la mujer, después de ubicarse a codazos a veces y a empujones en otras ocasiones, con lucha abierta la más de las veces, ya es reconocida como actriz, dramaturga, directora de escena y productora. Todo ello ha sido resultado de las oportunidades y las líneas invisibles que les ha brindado un arte en el que ellas siempre han sido, a pesar de los malos tratos, las traiciones, las equivocaciones y las manipulaciones de doble faz, imprescindibles. •





Jenny Betancur en *Alaska* / La Navaja de Ockham / Dirección Katalina Moskowitz / Fotografía Felipe Camacho





VOCES DE SOLEDAD EN EL TEATRO DEL SIGLO XIX

Por Liliana Alzate Cuervo*

*Crítica, investigadora y pedagoga



Fuertemente enraizada en el contexto social y político de su época, la obra teatral de Soledad Acosta es mostrada hoy por la autora como paradigmática en su versatilidad, en su cadencia y puesto que constituye un retrato vivo de las costumbres, ideas y conflictos propios de los últimos años del siglo XIX. En las tres obras aquí estudiadas, Soledad Acosta escribe desde el compromiso con las circunstancias dolorosas que vive el país en medio de las guerras de esa época. Desde una mirada femenina, Liliana Alzate hace una lectura de la experiencia de la mujer como una reelaboración de los textos teatrales estudiados.

El alma y el corazón de una mujer son mundos incógnitos en que se agita el germen de mil ideas vagas, sueños ideales y deleitosas visiones que la rodean y viven con ella: sentimientos misteriosos e imposibles de analizar

Soledad Acosta de Samper

A doña Soledad Acosta de Samper (1833-1913), la escritora colombiana más prolífica e importante del siglo XIX, se le refiere un carácter de historiadora. Se trata de la primera mujer que se convierte en miembro de la Academia Colombiana de Historia (1902). Pese a su importancia, ha sido tradicionalmente uno de los personajes menos estudiados de nuestro siglo. En el área teatral, hasta hace muy poco,

se rescataron tres de sus obras: *Las desdichas de Aurora*, *El viajero* y *Las víctimas de la guerra*. Es en este último drama donde radica el interés de este trabajo. La obra se analiza bajo la perspectiva de la ginocrítica porque, como bien lo dicen las especialistas:

La palabra ajena y la construcción del otro en el discurso de las mujeres también anticipa los juicios sociales, también los contesta, también se construyen en interacción con el orden patriarcal. La observación de la presencia invisible de la autoridad patriarcal en el discurso contra la cual reacciona el hablante mujer, autocensurándose o defendiéndose o atacando, constituye otra marca de la escritura femenina, al igual que

la construcción de lo masculino o la perspectiva del hombre como ajena (Gilbert y Gubar: 1998).

Versatilidad de voces e identidades

Durante el proceso de ubicar y organizar la prolifera y compleja escritura de Soledad Acosta, uno de los temas más interesantes que se ha planteado ha sido la versatilidad de sus voces e identidades. Recogiendo impresiones de sus textos, considero que representan momentos claves de su vida: desde el diario de su juventud, el uso de seudónimos, la voz epistolar a voz ensayística; hasta la biografía de su padre, el General Acosta, publicada a sus 68 años. Aún quedan muchos más ejemplos de la versatilidad de su producción,



pero este puede ser un modelo o esquema para pensar dónde y cómo integrar otros aspectos de su obra a las técnicas de construcción de su subjetividad. Como esto, leer a Acosta de Samper, parece un trabajo infinito, me centré, debido a mi especialidad, en las distintas voces e identidades que he encontrado en su escritura teatral.

Su obra teatral constituye una viva pintura de las costumbres, las ideas y los conflictos característicos de la segunda mitad del siglo XIX. Su pieza, *Las víctimas de la guerra*, plantea las dolorosas experiencias de las guerras civiles que constituyeron un verdadero flagelo en el desarrollo social colombiano. Estas guerras, generadas por causa complejas, tuvieron un carácter político, religioso y económico. Se produjeron en diversas regiones del país y marcaron nuestra historia de un modo dramático.

En esta pieza, Soledad Acosta señala cómo los nuevos bandos y partidos políticos separan a las familias y a los seres que antes estaban unidos, incluso ligados por vínculos amorosos. En efecto, desde el inicio de nuestra independencia, los distintos sectores se habían agrupado entre los partidos de Bolívar y los seguidores de Santander. Sin embargo, sólo después de 1848 comienzan a formarse los partidos propiamente dichos. Su primera contienda se produce en 1849, cuando cada una de esas corrientes se aglutina alrededor de sus propios candidatos. Los conservadores con José Joaquín Gori y Rufino Cuervo; y los liberales con José Hilario López, quien finalmente resulta elegido presidente tras una dura contienda. Los conservadores sostienen que la elección

fue fraudulenta pues se hizo bajo la presión de los llamados “puñales del siete de marzo”.

Bajo este contexto, de diversas contiendas partidistas que continúan hasta fin de siglo, está inscrita la obra de Soledad Acosta de Samper *Las víctimas de la guerra*. Y es allí donde radica su valor, al asumir un compromiso profundamente humano con las dolorosas circunstancias que vive su patria, en especial los sectores populares y campesinos, a causa de estas guerras.

Las víctimas de la guerra (Drama en cinco actos y en prosa)¹

Matilde: ¡Oh desgracia patria mía, que sólo se alimenta con lágrimas y tristezas, en que no hay sino duelos, miserias, pobreza, bajezas y pasiones desencadenadas de unos pocos ambiciosos sin entrañas, que medran con los infortunios de poblaciones enteras! (Acosta: 617).

Como podemos sentir en este texto de una de sus protagonistas, el contexto de la obra va más allá de las guerras civiles del siglo XIX. Aunque fueron un verdadero flagelo para el desarrollo del país, la autora logró concebir la imparcialidad en la pieza: no define los grupos políticos a los que pertenecen sus personajes y, por tanto, hace la crítica a unos y a otros por participar en las guerras. Va más allá de cualquier posición partidista sectaria.

Recordemos que, a nivel teatral al principio del siglo XIX, hay una actividad escénica comercial en Co-

1. El texto aquí referido es el publicado en *El Teatro colombiano del siglo XIX*, de Carlos José Reyes. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 1991.

Pese a su importancia, ha sido tradicionalmente uno de los personajes menos estudiados de nuestro siglo.

lombia que se restringe a seguir los cánones de la moda europea. Este es el siglo del teatro romántico y de la ópera porque los criollos, descendientes de los españoles, estaban más identificados con los estilos europeos y con la cultura foránea que con el mundo americano. Al obtener el poder político, desearon conservar el económico y apoyaron su derecho en la cultura escrita y heredada de Europa, a la vez que ignoraron la cultura analfabeta y oral pero propia.

En 1820, José Domínguez Roche escribió *La Pola*, pieza que llegó a tener sólo tres representaciones, como lo afirma Álvaro Garzón Marthá² en el prólogo de la obra. Esta obra, como otras de la misma época, recrea la mezcla entre estilos y tendencias que llegaban a veces con retraso a las colonias. Y como afirma Agustín del Saz: “aunque parezca paradójico, el teatro neoclásico para que gustase había que decirlo en romántico...”².

Al respecto Garzón Marthá³ dice:

2. Del Saz, Agustín. Teatro social hispanoamericano. Barcelona: 1967.

3. Reconocido investigador teatral del siglo XIX. Prologó el libro *Obras de teatro del siglo XIX*. Ed. Alianza, 1995.





Diversos autores han afirmado que el neoclasicismo era la menos adecuada de las teorías estéticas para el momento histórico de la Independencia, y han creído percibir una profunda escisión entre Arte y Vida en dramaturgos de la época. La solución que proponemos tiene menos mérito de restablecer la armonía entre el carácter de las personalidades del período y las circunstancias políticas en que debieron desenvolverse. No son de ninguna manera incompatibles el respeto a los preceptos clásicos y el total apasionamiento por las luchas sociales; por el contrario, esta dualidad caracteriza toda una era de nuestra Historia.

Según este planteamiento, el apenas rescatado drama de Soledad Acosta es un punto controversial para los interesados ya que la violencia no está enfocada en las armas. El texto trabaja otras formas de violencia del país: el abandono económico, social, familiar, la incertidumbre del futuro y la religión como último consuelo —cultural, histórico y sexual. Por tales razones los más destacados investigadores teatrales afirman:

Puede decirse que esta es una de las piezas más importantes y significativas del teatro decimonónico colombiano, es la única obra teatral del siglo XIX que recoge el tema del caos y desolación. Tiene por lo tanto una doble importancia: teatral e histórica (Reyes).

A lo cual yo le sumaría una más: la del género bajo el estudio de la ginocrítica —concepto que propone Showalter como “*la construcción de una infraestructura feminista para el análisis de la literatura femenina basada en modelos originales que*

proviene del estudio de la experiencia femenina propia en vez de adaptarse a los modelos y teorías masculinas”⁴. Infraestructura que no afecta exclusivamente a la literatura femenina sino prácticamente cualquier ámbito en el cual la mujer se ve involucrada.

El texto teatral es un objeto estético regido por normas que plantean discursos en función de mensajes verbales, espaciales, sonoros y gestuales, es decir, a partir del lenguaje expresivo se da la comunicación. Dichos discursos se desarrollan en un contexto determinado que posee varias lecturas o sentidos y permiten que el texto dramático sea producto iconográfico de un contexto comunicacional público en donde el mensaje verbal es divulgado a través de los sentidos, y que va dirigido a un grupo indeterminado de receptores o destinatarios. Es importante diferenciar entre el texto dramático y el texto teatral para continuar este ejercicio de crítica. Es de suma importancia no sólo analizar los diálogos de los personajes o su posible veracidad psicológica, sino el uso de todos los elementos —acotaciones, emociones, espacios y tiempos que se plantean de escena a escena— con el fin de lograr ver la imagen total de su texto con todas sus posibilidades para una puesta en escena contemporánea.

Personajes

Inicialmente nos centraremos en los protagonistas: Felipe, novio de Matilde; y Lorenzo, campesino novio de Ramona. Los cuatro viven en un doble idilio de amor que se

teje por toda la obra. Estaríamos en presencia del *cronotopo idílico* de la novela del siglo XIX del que habla Bajtín, en el cual el ideal romántico sentimental está basado en la exaltación de las pasiones y de los sentimientos. En el caso de *Las víctimas de la guerra*, los personajes se mueven impulsados por el amor y su pasión política.

Bajtín habla también de un tiempo folclórico. Los acontecimientos de la “vida idílica” son inseparables de esos espacios en que han vivido padres y abuelos, en el que van a vivir hijos y nietos. Se trata, en definitiva, de un microcosmos limitado y autosuficiente pero no desligado de su contexto histórico.

Los otros personajes que aparecen en la obra, en su mayoría, hacen parte de la guerra: Carlos (militar), Juan (padre de Ramona), Manuel (hermano de Ramona), un médico, tropas, dos soldados, músicos y reclutas.

Hasta la madre de Ramona, Dominga, es víctima no sólo de esa, sino de guerras anteriores. Ella misma nos lo cuenta en uno de sus diálogos con Lorenzo:

Ramona: En la última guerra, estando chiquita, mi madre me llevó consigo detrás del regimiento en que habían alistado a mi padre... ¡Cuánto sufrimos, lo recuerdo con horror, fatigas y penas! Pero al fin regresamos con mi pobre padre, herido y enfermo, para encontrar el rancho en el suelo y sin ningún recurso... (Acosta: 594).

Este personaje también refleja la herencia femenina de la violencia y marcará el comportamiento cíclico de Ramona en la segunda parte de la obra, durante su estadía en los campamentos —lugar que habitan dos cantineras que dan la impresión

4. Showalter, Elaine. “Toward a Feminist Poetics”. En: *The New Feminist Criticism*. Nueva York: Virago Press, 1985. p. 130.



de convertirse a lo largo de la escena en un coro interminable que acentúa los sollozos, los silencios, los jadeos y las toses de unas histéricas astutas.

Cronotopos escénicos

Los cronotopos, en este ejercicio de análisis, se centrarán en el texto dramático. Para ello forzaré un poco los conceptos de Bajtín sobre la novela de esta época: el *hipérbaton histórico* y el *cronotopo folclórico*.

El análisis combinará otra categoría que yo he denominado “cronotopos simbólicos”, el cual he venido desarrollando en anteriores análisis esperando se sustenten en la búsqueda de las características de la escritura femenina. Algo parecido a lo que el feminismo antropológico ha llamado *cronotopos genéricos*.

Los *cronotopos genéricos*, según Teresa del Valle, “son los puntos donde el tiempo y el espacio imbuidos de género aparecen en una convergencia dinámica. Son enclaves temporales con actividades y significados complejos en los que se negocian identidades, donde pueden estar en conflicto nuevas interpretaciones de acciones, símbolos creadores de desigualdad”⁵.

Según la definición de Bajtín, el cronotopo es el lugar donde se atan y desatan los nudos de la narrativa, podemos decir que a ellos pertenece el sentido que moldea la narración. Además, teniendo en cuenta que el concepto de cronotopo en el arte dramático ya está implícito por la representación, entonces, como instrumento metodológico tiene una utilidad doble: pone en

evidencia simultánea el interior y el exterior de los textos y, a la vez, sirve para discutir la cuestión de un *conocimiento histórico*. En palabras de Bajtín: “la noción de cronotopo yuxtapone los ordenamientos espacio temporales que son internos a la obra (que pertenecen al mundo creado) con los que son externos, es decir, relativos al contexto social (mundo creador): aunque no sean idénticos, son inseparables”⁷.

Bajtín se pregunta cuáles son las particularidades específicas de la asimilación del tiempo en las narraciones. En su opinión, hay un mínimo de “plenitud-paso del tiempo”. Bajtín introduce entonces el concepto de *hipérbaton histórico*, de enorme importancia, en su opinión, para la evolución literaria posterior.

Por *hipérbaton histórico* Bajtín entiende “representar como existente en el pasado lo que de hecho sólo puede o debe ser realizado en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y, en ningún caso, la realidad del pasado”. Bajtín nos recuerda que espacio y tiempo no existen separadamente: no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio. “El cronotopo es un lugar dinamizado en el cual se pueden anudar otras unidades y, así, leer el transcurso del tiempo”⁶.

Así, el “pensamiento mitológico y artístico ubica en el pasado categorías como meta, ideal, justicia, perfección, etc. Los mitos acerca del Paraíso, la Edad de Oro, el Estado Natural, los derechos naturales innatos, etc., son expresión de este

hipérbaton histórico, una permuta o inversión temporal característica de estos tipos de pensamientos a lo largo de diferentes épocas históricas”⁷.

Todo lo que se siente como positivo, ideal, necesario, deseado —o sea, volcado hacia el futuro— se atribuye mediante este hipérbaton al pasado, a veces al presente, adquiriendo así una mayor veracidad. De este modo se sobreedifica la realidad, el presente, en vertical —hacia arriba o hacia abajo— antes que proyectarlo hacia el futuro —adelante—. Lo ideal, intemporal, queda visto como algo mejor que el futuro, totalmente desconocido.

Veamos como funciona en una escena de la obra:

Lorenzo: Que hable con tu padre y con el señor cura, que tengo todo listo para que nos casemos el domingo.

Ramona: ¡El domingo! ¿Por qué tan pronto, cristiano?

Lorenzo: ¿No sabes que va estallar al guerra?

Ramona: (Con angustia). ¡Guerra! ¿Y eso es cierto?

Lorenzo: Certísimo.

Ramona: ¿Y si te mandan a enganchar el gobierno por la fuerza?

Lorenzo: Eso es lo que cabalmente quiero evitar.

Ramona: ¿Cómo?

Lorenzo: Mi padre tiene una estancia detrás de las cordilleras; a ella iremos tu y yo apenas nos casemos y ocultándonos allí, aguardaremos a que vuelva la paz...

Este “vaciamiento” del futuro propio del *hipérbaton histórico* es el final de la existencia del pasado y del presente, independientemente de que su signo sea positivo o negativo. Lo importante es la idea de que a todo lo existente le llega su

5. Del Valle, Teresa. *Perspectivas feministas desde la antropología social*. Barcelona: Ed. Ariel, 2000.

6. Bajtín, Mijail. *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela*. Madrid: Ed. Taurus, 1989.



final, además, este es visto como algo relativamente cercano.

Lorenzo: La estancia está tan retirada, que ni camino hay a derecha para ir a ella... el monte llega hasta las puertas del rancho... y es fácil esconderse entre los matorrales si se oye venir gente armada (Acosta: 593).

El fragmento del futuro que separa el presente del final de la existencia, queda siempre despreciado, es visto sólo como una inútil continuación del presente ya que este sueño idílico nunca llegará a cumplirse. Lorenzo será llevado como recluta amarrado por las tropas y aparentemente muerto en su huida. Mientras, la escena se colma de gritos y descargas lejanas.

En contrapeso a estas imágenes la obra contiene *cronotopos simbólicos* donde el futuro es visto como lo que aún no es pero que será; así, se tiende a hacer real en el futuro lo que ya fue en el pasado —el pasado es lo no valorado, lo negativo, lo no auténtico. En la obra se ve en la locura de Ramona en el último acto, escena iv:

Ramona: (Vestida con levita de hombre, sombrero de pelo, enaguas de cola y fuate en la mano). Yo me llamo hermosa; soy novia de un hermoso militar...

Somos hermanos ambos...

(Ramona sentada al pie de la cruz, Matilde a su lado).

Erase que se era un capitán del ejército, y era mi novio... se llamaba... se me olvidó su nombre, pero yo lo acomodé en este bambuco, óigalo usted. No esperes bella Matilde..

(Se interrumpe).

Matilde... esa soy yo. (Canta).

Que Felipe vuelva a verte:

Soledad Acosta señala cómo los nuevos bandos y partidos políticos separan a las familias y a los seres que antes estaban unidos.

(Hablando). Felipe era el capitán que le dije...

¡Buscándolo en el otro mundo, porque ya no habita este! (Acosta: 618).

La imagen del tiempo está ligada a la realidad local: la esperanza depositada en el futuro deseado potencia las imágenes de la realidad local y, en primer lugar, la imagen del hombre vivo, material. En función del futuro deseado, se presenta al hombre real en forma "heroizada", superando pruebas en un espacio-tiempo real, "folclórico"⁷. El hombre entonces se agranda, se mitifica, es grande por sí mismo: espacios-temporales del héroe en esa irrealidad de Ramona. Esta es una estructura narrativa típica del folclore. En opinión de Bajtín, el folclor ha sido una fuente constante de la cultura de tipo "culto", de forma especial en la Edad Media y el Renacimiento.

Espacios

Inicialmente quiero detenerme en los espacios escénicos planteados por su autora en cada acto, ya que

7. Bajtín, Mijaíl. "Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica". En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. p. 237-409.

con ellos nos podemos dar una panorámica general del desarrollo y tratamiento de las historias, y del juego simbólico que anotaba anteriormente. Desde su primera descripción, encontramos los elementos claves de una escritura femenina.

En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para el discurso de *género*. El cronotopo determina la imagen del hombre y la mujer como categoría de la forma y el contenido en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.

En el texto dramático esta esencia cronotópica es aún más relevante ya que los espacios sugeridos en los actos están marcados por la feminidad, prefiriéndose los interiores frente a los exteriores y teniendo como ejes simbólicos los movimientos de fusión, posesión y descenso. Y como oposición, el universo simbólico masculino: guerras, campañas, grupos de soldados, carros de heridos.

Si le damos una mirada a las acotaciones de los actos, la división de los espacios se hace evidente e intencional —lo privado y lo público— los cuales corresponden a los hombres y a las mujeres. Sin embargo, ambos géneros violentan estos espacios por amor. Al inicio, Lorenzo salta al espacio privado, sorprendiendo a Ramona con el fin de contarle que deben casarse muy pronto para escapar de la guerra. Y con maletas y fusil —en el acto III— irrumpe Ramona en el espacio masculino para —hacia el final del acto IV— entrar a los campamentos de guerra, después de haber enterrado al último de sus hermanos y de presenciar la muerte de Felipe.



Acto primero. La escena representa un camino real a la izquierda y, dividido por una cerca cubierta por una enredadera, un jardín frente a una elegante casa de campo con un corredor o galería adornada con tiestos de flores y jaulas colgadas de diferentes partes.

La escogencia de estos espacios señalados —caminos, corredor, jardín, casa de campo, flores y jaulas— nos plantea una posición frente a la escritura de la época y una mirada desde la cual se va a contar la historia. Los que Bajtín llamaría *cronotopos tipo*.

Acto segundo. La misma escena del primer acto, pero la casa de campo estará en escombros, el jardín amontonado, la cerca caída y los árboles arrancados de raíz.

En estos dos primeros actos se condensa la devastación de la guerra en una sola imagen de destrucción de todos los espacios antes mencionados.

Acto tercero. Un camino real diferente al de los primeros actos. Un barranco alto a la derecha: en el fondo una vereda que serpentea. A la izquierda, un grupo de árboles

Acto cuarto. Un campamento. En el fondo varias tiendas de campaña. A la puerta de una de estas debe verse un tronco caído.

Un elemento simbólico constante de la guerra es el árbol que pierde sus raíces hasta quedar en tronco cerca de una tienda de campaña. Recordemos cómo los árboles han jugado un importante papel en la religión y en la magia.

En la especificidad de la escritura de las mujeres la deconstrucción ha sido fundamental: nos lleva a una interpretación de la experiencia de la mujer.

Porque si el árbol fuere cortado, aún queda de él esperanza; Retoñará aún, y sus renuevos no Faltarán.

Si se envejeciere en la tierra su raíz Y su tronco fuere muerto en el polvo, Al percibir el agua reverdecerá Y hará como planta nueva. (Job, 14 v7-9)

Como vemos el poder simbólico es también filosófico —es el árbol de la sabiduría— y cultural, hoy en día en relación al calentamiento global.

Este último espacio religioso regresa a lo íntimo, los símbolos de los umbrales de esos espacios reflejan significados metafóricos del paso de lo íntimo a lo público.

Acto quinto. La escena representa la entrada del convento de San Diego en Bogotá. La cruz; la puerta del asilo y la de la iglesia.

Sin duda estos espacios, ligados con la locura de Ramona, confirman lo que dicen las autoras de *La loca en el diván*: "(...) hay algo en la escritura femenina que invita a las meditaciones sobre la realización femenina, de forma alternativa sobre la locura femenina".

La iconografía propuesta en cada acto de la obra tiene una simbología particular. Primero, el Árbol como eje entre los mundos inferior, terrestre y celeste, y que coincide con la cruz de la Redención —recordemos que en la iconografía cristiana, la cruz está representada en la historia muchas veces como árbol de la vida⁸.

Segundo, el cronotopo del Camino: el tiempo se vierte sobre el espacio y "corre" por él, dando lugar al "camino de la vida", "de la historia". Pero el tiempo es siempre el elemento central en la versatilidad metafórica del camino. El barranco alto es el descenso, como eje simbólico del movimiento femenino, contrastado con lo masculino, a la izquierda, en el grupo de árboles.

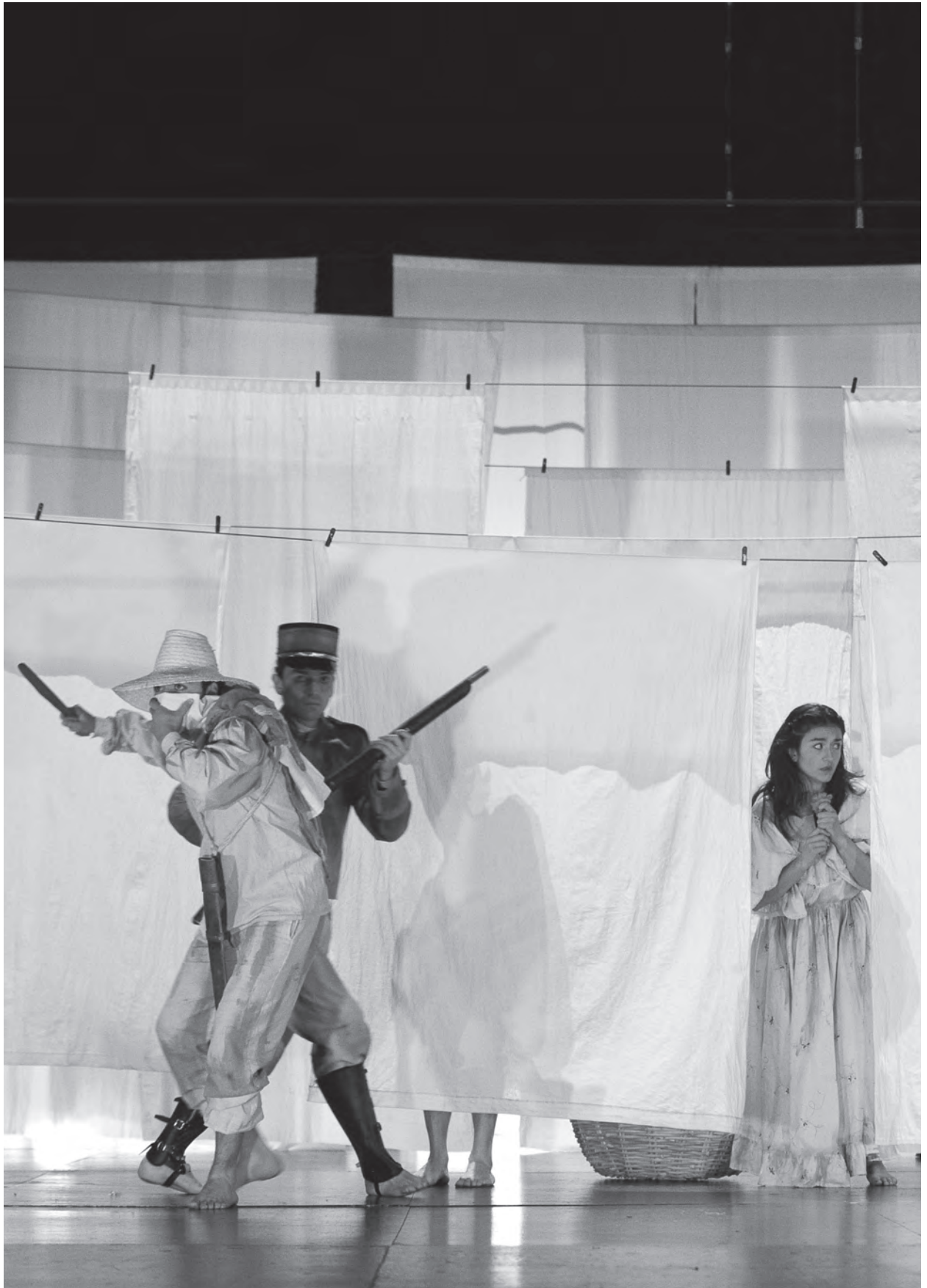
Y tercero, el Umbral. Recordemos lo que dice Bajtín de los umbrales:

Este cronotopo también está impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa. También puede asociarse al "encuentro" y al "camino" pero su principal complemento suele ser el cronotopo de la "crisis y ruptura vital". Por ello suele tener un significado simbólico-metafórico.

Según la sociocrítica: "El texto no remite directamente al contexto. El proceso de escritura implica una combinatoria de elementos

8. Este árbol de la vida surge por primera vez en el arte de los pueblos orientales; es el *hom* o árbol central colocado entre dos animales afrontados o dos seres fabulosos; es un tema mesopotámico que pasó a Extremo Oriente y Occidente por medio de los persas, árabes y bizantinos. Para las teogonías orientales el *hom* tiene un sentido cósmico, está situado en el centro del Universo y se mueve con la idea del dios creador. En el paraíso, el árbol de la vida estaba oculto.





heterogéneos, seleccionados por el doble eje de una estructura mental y una estructura cultural. La relación entre la estructura textual y la estructura social está mediatizada por una codificación que funciona como filtro. Estas estructuras de mediación son: el mito, el símbolo, el intertexto y el interdiscurso". Soledad Acosta, en este texto, representa la historia de sus personajes como intertextos, los cronotopos como interdiscurso y las acotaciones como símbolos.

Tiempo histórico

Las diferentes facciones políticas que se suceden, en ocasiones como estrellas fugaces, entre las escenas de la obra, muestran el escenario político neogranadino, empiezan a delimitar las fronteras entre los tradicionales partidos colombianos —liberal y conservador.

MATILDE: ...dicen que la republica es para hacer bien al pueblo, que la independencia se hizo para liberar a los desgraciados de la tiranía; ¿y que tirano español es comparable a la costumbre de reclutar al infeliz campesino o artesano y llevarlo a pelear por causas que ellos no entienden, ni les importa? He oído decir a mi padre que se debería hacer lo que se usa en Francia, en Alemania y en otros países civilizados, pero aquí no quieren hacerlo, porque dizque aquello es antirepublicano y poco liberal.

RAMONA: Es decir, señorita, que ¿ser liberal es maltratar al pobre y avasallar al desvalido? (Acosta: 599).

Si bien aquellos *partidos* no constituyen en sí mismos la gé-

En general, las mujeres que nos presenta la obra están hechas para ser de y para los otros.

nesis directa de esas instituciones políticas, sí son el germen de una cierta tendencia y manera de ser que, bajo un ideario nacido en la coyuntura francesa de 1848, radicalizará definitivamente las posturas en torno al poder y su ejercicio en Colombia. Dentro de este contexto, la elección del General José Hilario López, el 7 de marzo de 1849, constituye el punto de quiebre de mayor significado.

En el proceso entre la independencia y la aparición de los partidos en el escenario político colombiano, se sucedieron infinidad de fraccionamientos amorfos —sin estructura, ideologías ni filosofías subyacentes. Como dicen los expertos, antes de 1848 no se puede hablar propiamente de escuelas políticas.

Si nos atenemos a los hechos y a las conquistas sociales de las primeras seis décadas de la independencia, puede arriesgarse la afirmación de que, en el escenario político nacional, no ha habido más que una ideología constructora de los propósitos centrales en la fundación del estado colombiano: el pensamiento liberal sustentado en la defensa de la libertad, como escala valorativa social y como ejercicio del individuo, que en su vertiente económica augura para la sociedad riqueza y desarrollo, en cuanto sea la libertad de empresa la que

corresponda a la acción libre de los individuos asociados en plano de igualdad. En este contexto se fue construyendo, en la Colombia del siglo XIX, la definición del Estado como guardián de derechos en el que, bajo el sustento de la ley, se establecen y respetan garantías para el ejercicio de las libertades individuales, a la vez que se pretende salvaguardar las condiciones de eficiencia económica, bajo la propiedad privada, gestoras de riqueza y supuesto bienestar para la población.

Todo ello hace evidente que las tendencias políticas que se suscitaban en la nación durante el siglo XIX, como consecuencia de la independencia y de los bandazos en la definición del rumbo de la nación, empezaron a identificarse no sobre un soporte ideológico diferenciado, sino sobre un mismo terreno —el terreno de las libertades— y sobre la aspiración a detentar el poder en un estado con conquistas liberales, aunque se evidencien diferencias de ritmo en la aplicación mayor o menor de dichas reformas.

Los investigadores políticos nos permiten sustentar lo dicho hasta ahora: "[...] liberales y conservadores han abogado por la libertad de imprenta, por la libertad religiosa, por la abolición de la esclavitud, por la abolición del cadalso político, por la instrucción gratuita, por la descentralización municipal, por la reducción del presupuesto de gastos, por la libertad industrial, etc., etc. En resumen, estos dos partidos no son sino hijos de unos mismos padres, con unas mismas enseñanzas, con unas mismas ideas que, una vez huérfanos, se han disociado por razones de la herencia, *El Poder*, y se han dado



puñaladas sobre la tumba de sus padres”⁹.

FELIPE: (*Con despecho*). No prosigas, Matilde. Tú sabes muy bien que no hay nadie en el mundo que valga lo que tú vales para mí, pero la patria me llama...

MATILDE: ¡La patria!

FELIPE: Sí, la patria. ¿No dice acaso tu poeta favorito: “¡Patria! Por ti sacrificarse deben bienes y fama y gloria y dicha y padre, oda, aun los hijos, la mujer, la madre, y cuanto dios en su bondad nos dé”?

MATILDE: Eso mismo digo yo: yo veo la Patria en mi casa, y tu ves la tuya en la pretendes defender... no podemos entendernos...ni jamás nos comprenderemos.
[...]

RAMONA: ¡Jesús! ¡Y qué distintos son los señores de nosotras!... Los pobres van forzados a pelear... y hasta amarrados los tiene que llevar, mientras, los amos todo lo dejan, todo lo abandonan por hacer lo que los otros no quieren ni a palos... ¡qué mundo tan disparatado es este! Dígame, señorita, ¿acaso los que van a esos congresos a vivir, no deberían enmendar semejantes injusticias? (Acosta: 598).

En estos ejemplos vemos cómo la autora se permite jugar con el estilo de la época en su escritura, para universalizar el sentido político del texto, reflejando unas diferencias marcadas en las clases sociales.

9. Madieto citado por Arleison Arcos Rivas en: "Para un acercamiento al origen de los partidos políticos en Colombia". Medellín: marzo 1998.

Escritura femenina y la imagen de la mujer del siglo XIX

Las mujeres no tienen derecho de desahogar sus penas a la faz del mundo. Deben aparentar siempre resignación, calma y dulces sonrisas; por eso ellas entierran sus penas en el fondo de su corazón, como en un cementerio, y a solas lloran sobre los sepulcros de sus ilusiones y esperanzas. Como el paria del cementerio Bramino — de Bernardín de Saint-Pierre—, la mujer se alimenta con las ofrendas que se hallan sobre las tumbas de su corazón¹⁰.

La literatura escrita por mujeres presenta una serie de marcas de género que, aunque no son de su exclusividad, sí predominan en este tipo de discursos. Se caracterizan por lo siguiente:

Tipos de discurso:

Existe una tendencia a elegir discursos de la intimidad pues favorecen la construcción de subjetividades femeninas.

RAMONA: ¡Oh Lorenzo! ¡Es que la idea de revolución me aterra! Sólo Dios sabe lo que sufrimos los pobres cuando se declara una guerra! Nos obligan a tomar armas por la fuerza y sin saber por qué... y digo nos obligan, porque las mujeres también tenemos que irnos detrás de nuestros parientes para cuidarlos y volverlos a traer a nuestra casa si escapan con vida... ¡Qué susto tengo, Lorenzo! ¡Qué miedo me da! (Acosta: 593).

10. Acosta de Samper, Soledad. *El corazón de la mujer. Ensayos psicológicos*. Biblioteca virtual universal.

La enunciación:

Es la construcción de subjetividades femeninas en el interior del texto. El hablante implícito elige una perspectiva subjetiva para su narración. La elección de narradores femeninos permea la percepción de los acontecimientos narrados y confiere una perspectiva a la narración¹¹.

Matilde, en la escena primera del acto II, en una parte del pequeño monólogo, da fe de este tipo de discurso:

[...] Sola he tenido que pedir asilo a una vecina caritativa... Mi padre, mis hermanos, con las armas en la mano, a esta hora combaten frente a frente con Felipe, con Felipe, mi amigo de infancia, mi novio, el único hombre a quien he podido dar mi corazón... (*Se oyen tiros lejanos y toques de tambor*).

En la especificidad de la escritura de las mujeres la deconstrucción¹² ha sido fundamental: nos lleva a una interpretación de la experiencia de la mujer —la suya y la de otras que entran en una relación vital y productiva con el texto, dando paso a un modo alternativo de lectura. La estructura general trata la experiencia de la mujer como una base firme para la interpretación. Según estas afirmaciones habría que redefinir la descripción de trama para las futuras lecturas de la historia femenina. Leerla como una estructura de ansiedad y gradual alivio que corresponde a lo que las mujeres sienten del mundo real.

11. Lanser, Susan S. "Narratología feminista" En: *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo, 1996.

12. *La deconstrucción*: La diferencia del punto de vista, la diferencia de modelo.



Además de las anteriores características de la escritura femenina, que pueden dar una forma a la construcción de la imagen de la mujer del siglo XIX, se podrían aplicar a estos personajes femeninos dos tipos de mujer, que Luz Marina Rivas distingue como *La mujer ancestral* y *La mujer transgresora*

La mujer ancestral tiene que ver con aquellos estereotipos que son producto de ciertos mitos de la cultura y que no aceptan las transformaciones del tiempo. Las características que le son propias comprometen su historia individual.

La mujer transgresora es la que se hace consciente de sí misma y reacciona ante los mitos que la reducen a un carácter pasivo. Por otra parte, Luz Marina Rivas le da mucha importancia al mundo interior, psicológico e inconsciente de la mujer —no porque cada una se ciña a uno de los tipos, sino por pasar de uno a otro en el devenir de los acontecimientos, haciéndolas más humanas y actuales.

Para ir más lejos como afirma Wayne Booth: "*Estamos constituidas en polifonía*"¹³. Entonces, de igual manera, en la construcción de la historia de nuestros países latinoamericanos y, por supuesto, de la condición de la mujer como hacendadora de la historia en una sociedad dominada por el hombre, se hace necesaria esta doble voz, bien como subterfugio consciente o bien como trágica expropiación de una misma historia.

Citaré entonces apartes donde considero se evidencian estos tipos de mujer y las características

Su problema radica en que no sólo pierden al otro, sino a la parte de ellas mismas que sólo puede ser por el otro.

del discurso —la enunciación y la deconstrucción.

Dominga tiene un aporte corto pero trascendental en este tipo de análisis al decirle imperativamente a su hija, en la escena iv, mientras huyen de los soldados:

DOMINGA: No te canses, hija, está muerto ese infeliz y nosotras debemos huir antes de que lleguen los vencedores...

RAMONA: ¿Cómo dejarlo abandonado así?

DOMINGA: ¡Ven Ramona! ¡Tú eres racional! (Acosta: 603).

Este personaje, además de ser el modelo de herencia ancestral femenina para su hija, como lo cité al inicio del análisis, afirma aquí en medio de los horrores de la guerra una característica, dentro de los roles del patriarcado, completamente masculina "la racionalidad".

En la escena vii, al final del segundo acto, es Felipe el que evidencia los roles tipo de la sociedad patriarcal donde el hombre no debe ser débil y mucho menos hacer caso en cuestiones políticas a una mujer. Más adelante, en el pequeño monólogo, Felipe se arrepiente de no haberle hecho caso a Matilde ya que todo se acabó por sus pasiones políticas: "todo sentimiento del corazón se apaga cuando hablan los odios de partido..."

FELIPE: (*Parado delante de la casa arruinada*).

...Dios me perdone... ¿será debilidad, sentimiento poco varonil? Pero el dolor me nubla los ojos, se me aprieta el corazón... ¿Qué habrá sido de la mujer que tanto he amado? ¿En dónde se hallará ha esta hora? No he podido averiguarlo... (Acosta: 604).

Arrepentimiento que también hace Matilde hacia al final de la obra, en el acto V:

¡Oh dolor! ¡Pensar que las pasiones políticas hubieran dividido dos corazones nacidos para amarse! (Acosta: 1991, 617).

En este paralelo de arrepentimientos, intento demostrar la búsqueda de la autora por la equidad frente a los avatares de la violencia. Recordemos a Bajtín cuando dice "*que en narrativa no hay una voz única... que una voz interfiere con otra voz, produciendo una estructura en la que los discursos de y para otro, constituyen los discursos de uno mismo*".

En otro diálogo, Ramona, la criada que vive una situación antagónica a la de su ama con su amado, desvela las diferentes posiciones frente a la guerra, subraya como defecto masculino el querer combatir y pone en duda el rol de héroe como heredad masculina.

MATILDE: está empeñado en ir a combatir contra la causa que defiende mi padre y mis hermanos...

Ramona: ¡empeñado en combatir, pues ese defecto sí no lo tiene Lorenzo, que lo que quiere es ocultarse. (Acosta: 1991, 598).

Finalmente, quiero cerrar este análisis con el acto quinto: los

13. Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.



cronotopos de la obra dan un giro aparentemente lógico para la época y para sus personajes femeninos — el convento, la orfandad de Matilde y la locura de Ramona.

En el caso de Matilde, la vivencia de soledad filial y conyugal, siguiendo a Marcela Legarde¹⁴, es demoledora por su contenido de fracaso, abandono, desamor y desamparo.

MATILDE: aquel asilo será el lugar que me dará la paz del alma que me falta...mis hermanos muertos en la lucha fratricida, mi padre desterrado, perdida nuestra hacienda, confiscados nuestros bienes, ¿qué me queda en el mundo? Quiero vivir algún tiempo al lado de las hermanas de la caridad para aprender el arte de hacer el bien... (Acosta: 1991, 616)

En general, las mujeres que nos presenta la obra están hechas para ser de y para los otros. Su problema radica en que no sólo pierden al otro, sino a la parte de ellas mismas que sólo puede ser por el otro.

La locura de Ramona desencadena la verdad de muchos acontecimientos que ocurrieron en la obra: el último deseo de Felipe, que le hiciera entrega de la sortija y el reloj a su ama; la sobrevivencia de Lorenzo en medio de los campos de batalla; y el cambio de identidad de Ramona por Matilde.

Según Marcela Legarde:

La locura femenina definida como tal en la cultura patriarcal es aquella que se suma a la renuncia y a la

opresión política. Es el conjunto de dificultades para cumplir con las expectativas estereotipadas del género: ser una buena mujer, hacer un buen matrimonio, tener una familia feliz y todo lo que se atañe según la situación de las mujeres, es base para la locura de las mujeres.

La dramaturga desenreda magistralmente el hilo de la trama y confina al encierro cristiano a sus dos protagonistas femeninas, dando muestra de la sororidad entre ellas:

MATILDE: la llevaré conmigo a ese asilo...
¡ambas hemos sido víctimas de la pasada guerra, ambas pediremos asilo, y nos recogeremos a la sombra de la caridad cristiana, último consuelo de los desagraciados!

Pero, miremos más detenidamente la acotación final:

(salen unas hermanas por la puerta que se vera a la izquierda; Matilde toma de la mano a Ramona y se adelanta hacia ellas y...
Cae el telón

Ellas nunca entran al convento, toda la escena ocurre en el umbral. Y es en ese umbral donde el tiempo (época) parece no tener duración: se trata, normalmente, de instantes decisivos que para las mujeres serían sus propios cautiverios —el asilo, el convento, el fracaso de la vida matrimonial.

Soledad Acosta ni siquiera cierra la acotación cuando cae el telón. Esa posibilidad femenina que deja abierta, en pleno siglo XIX, esta dramaturga, me deja sin palabras, sólo me resta APLAUDIR desde mi corazón. •

Bibliografía

- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan. La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Del Saz, Agustín. Teatro social hispanoamericano. Barcelona: 1967.
- Reyes, Carlos José. Teatro colombiano siglo XIX. Bogotá: Ministerio de Cultura.

14. Legarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2ª Edición, 1993.



Sobre silencios, metáforas y fantasías: un encuentro con mujeres del teatro colombiano

Por Ángela Valderrama Díaz*

*Actriz, dramaturga y docente

En contra del lugar común que cierta contemporaneidad ha impuesto, la autora de este artículo aboga por la experiencia dramática que se hace viva a partir de la lectura del texto teatral. El texto en sí mismo, antes del momento de la puesta en escena, tiene todo el poder de significación, de sugestión y de verdad, independiente de la experiencia sobre las tablas. Lo demuestra mediante una aproximación breve, pero imbuida de buenas razones, a las obras de tres autoras de indiscutible relevancia: Ana María Vallejo, Martha Márquez y Carolina Vivas.



*Para distraernos, nos leyó las
líneas de la mano.
Entonces palideció y empezó a
castañear los dientes.
También yo, señores jueces, cono-
cía el porvenir.
Todas las mujeres lo conocen:
siempre esperan que todo acabe
mal.*
Marguerite Yourcenar

Leer teatro resulta hoy un ejercicio inútil. Eso es lo que quizás dirían los sectores más radicales que defienden la idea de un teatro que sólo vive por y para la escena. Sin embargo, escribir para teatro hoy resulta ser un ejercicio co-creativo, subalterno y en algunos casos ausente. Si bien el texto fue el centro del drama durante su historia, este se descentró como eje fundamental del hecho teatral. Así mismo, el

trabajo de la dramaturgia en las últimas décadas ha ampliado su sentido, descentrándose del autor para convertirse en una construcción relativa a diversos artistas que participan del maravilloso tránsito combativo entre el texto (o pretexto) y la puesta en escena. La afirmación "no se puede leer teatro" pesa en las consignas de grandes estudiosos y artistas de la escena en el mundo contemporáneo, su negativa expone la inevitable relación entre el texto y la representación (aún presentación) que compone el hecho teatral, y es éste un asunto que resulta absolutamente pertinente para pensar y hacer teatro hoy, en un contexto donde los múltiples lenguajes, agentes, discursos y espacios construyen una mirada abierta de la obra artística. Sin embargo, resulta paradójico que la manera en

la que también podemos y tenemos que abordar la mayoría de obras escritas para teatro es a través de su lectura, que si bien no permite la vivencia orgánica de la puesta en escena, entrega un panorama de una producción significativa y, por lo general, ignorada por el presente en que se inscribe. En este sentido, el presente texto parte entonces de una paradoja, la necesidad de conocer y hablar de teatro pero desde los textos; de aquella dramaturgia colombiana creada por mujeres de teatro (directoras, actrices, escritoras), de un teatro vivo en toda su dimensión.

Ana María Vallejo, Martha Márquez y Carolina Vivas son las invitadas a estas líneas configuradas hoy como lugar de encuentro que no pretende enunciarse desde los grandes resúmenes acumulativos de



vidas y obras, aunque sea inevitable referirlo en algún momento, sino desde un efímero diálogo sostenido con la mujer que está en y detrás del texto; de unos textos dramáticos que nos acercan a un teatro vivo, logrando unos profundos cuestionamientos a través de su lectura.

¿Cómo hablar entonces de la dramaturgia femenina cuando esta selección puntual no es más que una bella excusa para escribir e indagar sobre algunas obras que inevitablemente me cuestionan como mujer detrás de este artículo? Y, sin embargo, después de recorrer distintos caminos, que más parecen laberintos, el rumbo escogido ha sido el de pensar un teatro abierto, descentrado y universal; y así mismo una mirada del género que, en la escritura de estas dramaturgas, se condensa en un contenido igualmente abierto, descentrado y universal. Creo entonces que si pretendiéramos hablar de una dramaturgia femenina, sólo por el simple motivo de escribir sobre un teatro hecho por mujeres, entraríamos en una ruta tristemente reduccionista sobre el tema, en un discurso enmarcado dentro de una militancia feminista que, si bien podría ser admirable, se configura hoy en una limitación que reduciría también la reflexión misma. En cambio, si hablamos de lo femenino como condición textual, que en este caso no sólo se refiere a la mujer escritora sino además al contenido de sus obras, se amplía así la mirada y los horizontes para encontrar una condición de lo femenino que podría trascender el discurso de géneros y, que así como el texto descentrado del hecho teatral y como la dramaturgia descentrada del autor, nos podría entregar un panorama abierto a través de un contenido de obras que hablan inevitablemente de una profunda

El trabajo de la dramaturgia en las últimas décadas ha ampliado su sentido.

y contradictoria condición humana que también ha sido escrita por el género masculino.

¿Qué caracteriza esa condición de lo femenino en el contenido de una obra dramática? ¿Su tono?, ¿cuál tono?, ¿el de una mirada dolorosa de la realidad? ¿Su sensibilidad?, ¿cuál?, ¿el de una expresión emocional abierta? ¿Sus silencios?, ¿cuáles?, ¿los que entregan contradicciones profundas a sus personajes? ¿Sus pausas? ¿Sus razonamientos? ¿Su lenguaje?...En estas líneas no se encontrarán respuestas sino aproximaciones referidas al contenido de obras concretas que a su vez generan más y más preguntas. Transitaremos entonces por los textos dramáticos *Magnolia Perdida en Sueños y Oraciones* de Ana María Vallejo, por *Blanco totalmente Blanco* y *El Dictador de Copenhague* de Martha Márquez y, finalmente, por *De Peinetas que hablan y otras rarezas* de Carolina Vivas¹. Estas

1 Para invitar a la lectura de las obras referenciadas, algunos datos importantes sobre las mismas. *De Peinetas que hablan y otras rarezas*, de Carolina Vivas, fue la obra ganadora de las Becas de Dramaturgia Teatral 2011, publicada en la colección *Pensar el Teatro* por el Ministerio de Cultura en el año 2012. De las obras de Martha Márquez, *Blanco totalmente Blanco* fue ganadora del premio Jorge Isaacs en el año 2007, y *El Dictador de Copenhague* obra ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Festival de Teatro de Cali 2010 y que fue publicada en la revista *Conjunto* de Casa de las Américas. Ambas obras fueron llevadas a escena y dirigidas por la misma autora. Y, finalmente, de

obras *in situ* son, en su mayoría, obras desconocidas o conocidas por un pequeño grupo de expertos que otorgaron premios a las mismas, por editores que las incluyeron en sus selecciones publicadas y por un pequeño público que tuvo la oportunidad de asistir al montaje de algunas de ellas; sin embargo, la mayor parte de ellas no ha visto, en el sector teatral bogotano ni colombiano, su representación. Por el contrario, la trayectoria de sus escritoras no es en absoluto desconocida, y si bien no es éste el lugar seleccionado para exponerla en toda su dimensión, sí resulta importante mencionarla en el marco de un diálogo que, sin mayor miramiento, podríamos presentar como el encuentro de dos generaciones de escritoras colombianas: Carolina Vivas y Ana María Vallejo por un lado, y Martha Márquez por el otro.

Ana María Vallejo o el Movimiento de los Sentidos

VOZ DE LA MADRE: La casa está en silencio, los niños crecieron, se fueron, Mariana estudia, Pablo delira por las calles de no sé qué ciudad y Juan anda buscando desesperado la muerte. Hoy debe ser domingo, sólo un domingo puede ser tan largo y tan triste. Yo debería pararme a darle leche a la gata, a sacar la orquídea que me dio Yolanda al patio

las obras seleccionadas de Ana María Vallejo, por un lado, *Magnolia, perdida en sueños* es publicada en el año 2008 por la Colección de Teatro Colombiano, editada por la Universidad Francisco José de Caldas. Y, por otro, *Oraciones* fue producto de una residencia artística para Creadores de Iberoamérica del FONCA de México en el 2008, año en el que también es dirigida por Ana María en el CENART en México D.F. Y en el 2010 recibió el Premio Nacional de Cultura de la Universidad de Antioquia bajo la modalidad de literatura.



para que el sereno la alimente y a cerrar bien puertas y ventanas para dormir tranquila (*Magnolia perdida en sueños*, Ana María Vallejo).

La voz agonizante de Magnolia, la madre, nos aproxima a una historia cercana no sólo para su dramaturga sino también para el lector colombiano. El contexto referencial: el conflicto violento del 89 en pleno auge del terror impuesto por el Cartel de Medellín a la cabeza de Pablo Escobar. El motivo autoreferencial: el retorno de un viaje. En el silencio de una casa que alberga el coma profundo de una madre y que se convierte en espacio de reencuentro para sus hijos y algunos vecinos, transitan en voz baja las historias de un afuera peligroso: un barrio de Medellín inmerso en una atmósfera de bombas y sicarios. *Magnolia perdida en sueños* nos cuestiona, pues, por ese viejo hábito que tenemos algunos seres humanos, que acostumbrados a vivir en tiempos de guerra, se nos confunden las historias extraordinarias y criminales con las de la vida "normal". Para Mariana, la hija que regresa a casa y asiste la agonía de su madre, es la violencia de un país que aun teniéndolo dentro le es lejano, que aún siendo tan propio le resulta tan extraño, y que termina atrayéndola de nuevo a habitar una ciudad que le asusta pero en la que decide quedarse.

En un sugestivo mundo onírico la obra nos lleva a volar con Magnolia, quien perdida en sueños le habla a su madre preguntando y recordando paisajes, olores, sabores, temperaturas y la triste memoria nostálgica de lo que fue su vida: su infancia, su maternidad, su presente ausente y perdido en un silencio abismal y desconocido para los otros personajes. Pero este vuelo empieza y concluye a cada instante, cuando

En Oraciones, de Ana María Vallejo, lo primero que encontramos es el poder de la acotación.

Ana María vuelve y nos aterriza con cruzados episodios de una vida cruda, real y que, aún en un lenguaje poético, nos pone los pies en la tierra, en la nuestra.

Escuchemos ahora un:

Coro polifónico de fragmentos de oraciones, conversaciones con lo sagrado y con nosotros mismos, y con la soledad, que talvez es la misma cosa, en las largas noches del convento, ex convento, guarnición, cárcel, patio de espectáculo, hospital, centro artístico de ciudad contaminada.

En la oscuridad las voces piden, reprochan, preguntan, todas a la vez; todas dándose el tiempo para que su pregunta sea entendida, algunas coincidiendo por momentos en los "por qué". (...) Instantes de soledad en los que los seres humanos se acercan, se alejan, hablan a Dios y si tienen suerte, escuchan su silencio (Oraciones, Ana María Vallejo).

Ingresamos, pues, en el universo de *Oraciones*. Aquí lo primero que encontramos es el poder de la acotación, y no sólo en su función dramática sino en la trascendencia que puede intuirse desde su definición. "Acotar: tr. Podar, cortar a un árbol todas las ramas por la cruz"; tal es la definición que se puede leer en la RAE. Lo curioso es que la raíz etimológica de esta definición (*Del cat. acotar,*

*y este del germ. *skot 'retoño'; cf. al. schossen 'retoñar'*) lleva en sí misma una contradicción: la de la muerte para permitir la vida, la de cortar para retoñar, la de asistir a la primera acotación de un texto teatral que en seis líneas condensa el nacimiento de todo un universo narrativo del que nosotros, lectores y espectadores, somos partícipes. Universo que evidencia los planteamientos de nuestra dramaturga: la apuesta por una economía del lenguaje, el juego en espacios vacíos y la búsqueda, en su escritura, de un espacio amplio para el silencio. Y entonces, de una acotación que trasciende el simple acto de indicar y aclarar categorías formales de tiempo, espacio o emoción, se transita en una que se convierte en un contendor semántico, un útero que despierta cuestionamientos activos confrontando la soledad y el propio silencio del lector.

En *Oraciones*, la autora abre las puertas de un exconvento sobre el que pesa el paso del tiempo: huella física dejada desde el siglo XVII hasta nuestros días, y que se convierte en contenedor de seis "pequeños instantes" en la vida de seres desconocidos, posibles fuerzas fantasmagóricas que tienen un lugar de enunciación profundamente latinoamericano y absolutamente mexicano.

En medio de una escritura que apuesta por el silencio, testigo de espacios vacíos o contenido en personajes anónimos y agonizantes, Ana María manifiesta una insatisfacción latente con su propio ejercicio dramático que "organiza sentidos en la obra", y que la lleva a nombrar la suya como una "dramaturgia del tránsito", un movimiento de los sentidos que como cuestionamiento poético abre en cada exploración creadora pregun-



tas que se renuevan y reformulan entre uno y otro texto teatral.

Martha Márquez o el Desenlace Fatal

Al encontrarnos con Martha en *Blanco totalmente Blanco*, se descubre todo un universo construido a partir del juego con el vacío de la conversación sencilla y cotidiana, una conversación simple con un lenguaje carente de barroquismos y que, sin mayores pretensiones, construye una sorprendente y avasallante obra dramática.

ELE: Hice algo muy malo.

EQUISESE: Qué hiciste.

ELE: Hice algo muy malo.

EQUISESE: ¡Qué hiciste!

ELE: Hice algo muy malo.

EQUISESE: ¡Por Dios, qué hiciste!

ELE: Quería saber si en el corazón de él había algo guardado que yo no supiera qué es. Si tenía solo carne y sangre y rutas. Me lave las manos después. (...) Tenía la mente en blanco (*Blanco totalmente Blanco*, Martha Márquez)

Personajes que, estereotipados por su talla, parecieran carecer de identidad propia, y que, sin embargo, resultan ser seres claramente identificables puestos en situaciones universales. La triada Ele, Eme y Equisese configura una relación típicamente dramática: una mujer, su amante y su marido en la que presente, pasado y futuro se combinan en un juego que va y vuelve en cada instante. Hasta aquí parecería la reiteración de algo ya dicho mil veces, pero la verdadera riqueza de la dramaturgia de Martha no sólo reside en su forma y su lenguaje, sino además en las metáforas propuestas por la obra y que conducen hacia un desenlace que se aparta de la sencillez para

En Blanco totalmente Blanco, de Martha Márquez, el blanco es la metáfora que encierra tanto la idea de totalidad como de absoluto vacío.

adentrarse en una reflexión profunda sobre las pasiones y acciones del ser humano.

Aquí el *blanco* se constituye en el leitmotiv de la pieza que invita a buscar un significado más amplio en esta simple historia humana de amores e infidelidades. El blanco es la metáfora que encierra tanto la idea de totalidad como de absoluto vacío. La frase "Blanco. Es una hoja en blanco" resulta ser una mutación bastante sofisticada de la famosa frase "Aquí no ha pasado nada". Usted lee y ya sabe qué va a pasar, pues se lo están diciendo, y sigue pegado a las páginas de una obra que finalmente concluye, pero que, al final, es como si la misma historia, más que haber terminado, nunca hubiera existido o como si quizás nunca hubiera sido escrita.

DICTADOR: Cuando uno de mis alumnos se equivoca en un dictado, El corrige. No borra y no tacha. Si no puede corregir, renuncia a su examen. A mí personalmente no me gustan los tachones. No reviso un examen con un tachón. No lo miro. Mis alumnos lo saben. Y sus exámenes son intactos. Y con eso les enseño, que el pensamiento puede equivocarse pero los actos no (*El Dictador de Copenhague*, Martha Márquez).

Este extracto, sacado de *El Dictador de Copenhague*, es la confirmación de que detrás de esos diálogos sencillos se esconde una mirada aguda que parece develar el pensamiento de su autora. Ese fragmento nos revela al dictador por excelencia: el profesor; quien durante siglos ha tenido el derecho de dirigir y *dictar* los caminos que deben y no deben transitar sus alumnos. Sin embargo, este dictador se mueve en la contradicción de ser un hombre ejemplar y querido en la escuela pero a la vez un tirano déspota y mordaz en la relación con su hijo.

El desenlace fatal, en el que el dictador se torna en asesino para vengar la muerte de su único hijo, nos permite encontrar una conexión con *Blanco totalmente Blanco*: ambas revelan abiertamente eso violento que parece haber en el hombre y que usualmente es contenido y reprimido por la sociedad. Finalmente, el dictador aquí, como el marido allá, decide tomarse la justicia por su cuenta llevándonos de regreso a la fatalidad de las tragedias shakesperianas que en la voz de Martha parece más viva que nunca.

Carolina Vivas o el País de las Maravillas

De pronto, la inmensa puerta de cristal del edificio se abre y Romero arroja sobre la desprevenida vieja, un baldado de agua helada. La mujer [Josefina] se despierta, lo mira sin decir una palabra, mientras se limpia la cara con la manga del saco. El perro [Mocho] ha dado un brinco y se sacude al otro lado de la acera (*De Peinetas que hablan y otras rarezas*, Carolina Vivas).

El encuentro con *De Peinetas que hablan y otras rarezas* pareciera presentar dos caras de una misma



moneda llamada urbe; moneda que es lanzada al aire para descubrir la suerte de sus personajes. La cara expuesta boca arriba es la que todos conocemos, una ciudad moderna y próspera; la oculta es la que Carolina devela en el tono de la farsa que, si bien podría jugar con la exhibición extrema de un mundo atrocemente descarnado y real, juega poéticamente con un universo lleno de ensueño y fantasía. Así, la mezcla de encantadora ficción con brutal realidad es la que nos sumerge en la vida de Josefina, que como la Alicia de Carroll, entra en un mundo desconocido que más parece un sueño del cual, a diferencia del antiguo relato, uno sí se quiere despertar. El “país de las maravillas” resulta ser nuestra gélida Bogotá que cuando llega la noche destapa su cara más bizarra, en la que recicladores, ladrones, putas, travestis y celadores hacen su aparición para formar parte de una historia que bien podría llamarse “Josefina en la ciudad de las pesadillas.”

Esta recicladora, que resulta de un hecho vivo y real que habitó y habita nuestras calles urbanas, se transforma en la representación *ad hoc* de aquellos marginados de la ciudad, que viviendo una dolorosa realidad aún cuentan con la protección de un ser sobrenatural, ángel guardián encarnado en un perro fiel, defensor extremo de su amo pero que inevitablemente no es más que un testigo impotente de una brutal realidad que siempre es más contundente que la ficción y que termina por aplastar cualquier sueño o fantasía.

La muerte de la mujer, al final de la historia, nos deja casi sin esperanza y, sin embargo, lejos de ser moralista nos deja con una reflexión profunda sobre nuestra memoria presente, aquello que nos es desconocido y

Con De Peinetas que hablan y otras rarezas, Carolina Vivas pareciera presentar dos caras de una misma moneda llamada urbe; moneda que es lanzada al aire para descubrir la suerte de sus personajes.

que nos parece tan lejano pero que en realidad habita a unos pocos metros de nuestras propias camas.

Al final, parece que la Yourcenar tenía razón. Magnolia perdida en sueños termina muriendo, al igual que murieron las historias del convento y el convento mismo. Ele, luego de asesinar a Eme y abrazar mortalmente a sus hijos, mata a Equisese y luego se dispara. El dictador, por su parte, también mata al asesino y violador de su hijo. Y Josefina, la soñadora, termina aniquilada por grupos de limpieza social. En verdad tenía razón la Yourcenar cuando respecto al destino afirmaba: “Todas las mujeres lo conocen: siempre esperan que todo acabe mal”. Y sin embargo, ese final es uno de los puntos de encuentro en una escritura femenina que cuenta las tragedias individuales, nacionales y sociales; historias que nos invitan desde el silencio, la metáfora y la fantasía a reflexionar por un contenido textual que siempre nos lleva a la fatalidad.

Por mi parte, termino entonces con algo que podría nombrar como sutil

invitación por retornar a la lectura, en un sentido amplio del término, del otro; de aquellos textos abiertos, cercanos y comprometidos en su hacer y su escritura, y que en su mayoría desconocemos, quizás porque pocos de ellos han sido llevados a escena y alguna que otra lectura dramática se vuelve experiencia para un público reducido. Y más allá de los reconocimientos nacionales e internacionales que todos han tenido, nos invitan a pensar en una escritura sin fronteras que, en el caso de este artículo, no contempla discusiones canónicas frente a oficios exclusivos (dramaturgia referida al autor), frente a artes fundamentalista (el texto pilar del teatro), ni discursos extremistas (el feminismo en la escritura). Una escritura que por su contenido nos llama a cuestionarnos como artistas, lectores o espectadores y quizás encontrarnos en un diálogo abierto, sincero y respetuoso frente a la alteridad cercana, actor, director, dramaturgo o simplemente colega. ¿Hay hoy un lugar para mirarnos? Por qué no retornar al teatro, desde su definición etimológica, que invita en el mundo contemporáneo a ampliar la noción del mirar y llegar a un lugar que nos incita a vernos, escucharnos, dialogar y encontrarnos.

Finalmente, quizás también son estas líneas el lugar preciso para invitar a interpelar un texto dramático desde la soledad de la lectura, y que se configura en memoria concreta y olvidada por el presente en el que se inscribe. Un ejercicio de la escritura para teatro que, así como enuncié al inicio de este escrito es co-creativo, subalterno y ausente, y es también un ejercicio de contradicción profunda, de silencios, pausas y dudas, de transitar de caminos que buscan pero que no encuentran respuesta, un ejercicio de soledades y de extensas esperas. •







Entrevistas



¿CÓMO APROXIMARSE AL TRABAJO ARTÍSTICO DE DIRECTORAS Y ACTRICES DE TEATRO DE UNA MANERA DIRECTA, ABIERTA Y ESPONTÁNEA SI NO ES ENTABLANDO UN DIÁLOGO CON ELLAS? ¿CÓMO SABER DE SU EXPERIENCIA SI IGNORAMOS SU PROPIA VOZ? ¿CÓMO SEGUIR EL RUMBO NATURAL DE SUS PENSAMIENTOS, SI NO ES ASISTIENDO AL MOMENTO EN QUE ELLOS SURGEN EN SU INMEDIATO PRESENTE? LA VITALIDAD, FACULTAD QUE NO SE IMPROVISA NI SE FABRICA, PASA DIRECTAMENTE DE LA EXPERIENCIA VIVIDA AL TESTIMONIO. Y SI ESE TESTIMONIO HA SIDO RECOGIDO EN UNA ENTREVISTA ESTAMOS ANTE ESA VIVENCIA QUE NOS RECUERDA A WALT WHITMAN CUANDO DECÍA: "QUIEN TOCA ESTE LIBRO HA TOCADO A UN HOMBRE". AQUÍ, ACTRICES Y DIRECTORAS ENTREVISTADAS HABLAN DE SU OFICIO, DE SUS TRABAJOS DE SUS TEMORES Y REALIZACIONES, ELABORAN SUS TEORÍAS CON ABSOLUTA LIBERTAD, REFLEXIONAN SOBRE LA SOCIEDAD Y LA MORAL, EVOCAN SUS PROPÓSITOS Y SUS LIMITACIONES, HABLAN DE LA REALIDAD, EN FIN, DE SU HISTORIA. ES DECIR HABLAN DE SÍ MISMAS.

Las directoras



Christine Specht

Diana León

Magdalena Rodríguez

Katalina Moskowitz

Laura Villegas

Claudia Maldonado

Maira Salamanca

Christine Specht*

*Cofundadora y directora de Los Funámbulos, centro de experimentación artística

Diana León*

*Actriz y directora de la Casa del Silencio

Magdalena Rodríguez*

*Directora de El baúl de la fantasía, compañía de teatro de títeres

Katalina Moskowitz*

*Directora de La navaja de Ockham

Laura Villegas*

*Directora de teatro y directora de arte

Claudia Maldonado*

* Actriz y directora del Teatro de la Complicidad

Maira Salamanca*

*Directora de Artgott Teatro y Artgott Teatro Junior. Actualmente, productora del Festival de Teatro de Bogotá

1. ¿Qué técnica específica utiliza en sus montajes?

CHRISTINE SPECHT

Utilizo varias técnicas y estrategias para lograr un montaje: si me apoyo en un texto u obra de teatro, me propongo imaginar un escenario que contraste con la ilustración convencional. Por ejemplo, en la obra de Peter Weiss, *La persecución y el asesinato de Jean Paul Marat*, me decidí por el espacio de un circo en lugar de la clínica psiquiátrica. Eso fue un desafío para el actor porque le tocó aprender técnicas nuevas, enfrentar miedos y tomar riesgos reales. El espacio escogido determina las técnicas a utilizar. Cuando no parto de un texto ya escrito, sino de una creación propia,

preparo un libreto con ideas que quiero desarrollar escénicamente, defino el espacio, los temas, las técnicas y los estilos. Pienso que no existe una técnica específica, más sí la experimentación de técnicas en función del propósito artístico que uno tiene.

DIANA LEÓN

En el momento de creación busco partir de temas en los cuales tenga la oportunidad de improvisar a través del movimiento. Trabajo desde algunos elementos técnicos de la danza, el mimo corporal dramático, el método de trabajo de la compañía Théâtre du Mouvement (París) y la pedagogía en la creación de Jacques Lecoq. Al momento de definir una estructura de la obra,

organizo una metodología de trabajo para tomar decisiones frente a la puesta en escena.

MAGDALENA RODRÍGUEZ

Para el teatro de títeres existe un sin número de técnicas. Cada director experimenta, juega y prueba dependiendo de la obra que quiera llevar a escena. Cada una de las técnicas tiene sus particularidades, definen sus posibilidades y limitaciones sobre las bases de un desarrollo histórico y cultural particular. Por lo general, las técnicas de teatro de títeres tienen una fuerte relación con un determinado género teatral. He manejado muchas técnicas pero hablaré sobre las cuatro principales que he desarrollado a mayor profundidad.



Cuando empecé mi vida artística como titiritera, casi a mis cincuenta años, la técnica con la que empecé a incursionar, que me enseñó el maestro Príncipe Espinosa fue la de guante o guiñol; son títeres animados de abajo hacia arriba donde el dedo índice guía la cabeza y los dedos pulgar y corazón guían las manos, aunque tiene variantes. Esta fue la primera técnica que utilicé.

Dentro de esta técnica los títeres más conocidos son Guignol d'Lyón, Polichinelle, Petrushka, Punch y Judy, entre otros, cuyo propósito principal era criticar al gobierno, a la sociedad y a la moral. Esta técnica tiene movimientos muy ágiles y está profundamente relacionada con la farsa y la sátira ya que puede desarrollar acciones dramáticas que no pertenecen a la realidad empírica.

En este sentido comencé a montar obras, dentro del marco de lo satírico y farsante, donde un juego un poco rudo y cómico tenía la función de criticar y, al mismo tiempo, de divertir al público. Monté obras como *El retablillo de Don Cristóbal* de Federico García Lorca, *El reloj de Carbonilla* de Juan Bautista Grosso, entre otros.

Posteriormente me encontré con el maestro Eduardo Di Mauro, con él perfeccioné esta técnica y comencé a trabajar farsas de Javier Villafaña y Roberto Espina. También monté la obra *Miel de abejas* de Javier Montoya y algunas obras que escribí o adapté.

Esta técnica la he trabajado durante toda mi vida artística, pero tuvo una mayor relevancia entre la década de los 60's a los 80's.

Posteriormente la siguiente técnica que entré a investigar fue el títere de varilla: animado de abajo hacia arriba; el titiritero con una mano sostiene la varilla principal

que llega a la cabeza del títere y con la otra mano guía las manos del personaje. Este títere es muy elegante, de movimientos finos y delicados, y es perfecto para dramatizar situaciones psicológicas, textos largos y exigentes, y temas míticos. En este sentido monté obras como *Las Tres Plumas del Dragón*, *Con aseo y alegría*, *El teatro de la fantasía* y *El canto de la Cigarra*.

Posteriormente tomé un taller de teatro negro con Álvaro Hernández y Dora Triviño en la década de los 80's, en el cual descubrí una nueva posibilidad de hacer teatro de títeres, diferente a lo que había visto hasta el momento.

Este tipo de teatro está construido en un espacio escénico muy particular: es una cámara negra, con uno o más caminos de luces, en donde realizan sus acciones dramáticas los personajes, ya fueran estos, títeres u objetos. Los actores titiriteros van vestidos de negro, de pies a cabeza, para desaparecer en escena.

Con esta técnica realicé nuevas exploraciones en la dramaturgia. Renuncié a un texto dramático clásico, aristotélico, dejando de lado la dramaturgia de inicio, nudo y desenlace. Comencé a componer imágenes en movimiento que pretendían crear emociones, sensaciones en los espectadores.

En esa época dirigía un teatro donde tenía bajo mi dirección a ocho titiriteros, lo cual me permitió un desarrollo artístico muy especial. En esa época desapareció mi esposo y murió mi padre, fue un momento emocional muy difícil y este tipo de teatro me permitió sacar a flote de manera poética todos los sentimientos encontrados.

El teatro negro también me dio la posibilidad de superar en cierta

medida una frustración que tenía de haber sido bailarina de ballet, me permitió poner de manera onírica imágenes bailando. Fue una catarsis, fue una manera de bailar.

Dentro de las obras que monté con esta técnica están: *Solamente una ilusión*, *¿Y ahora qué?* y *Vamos a inventar un sueño*.

En los últimos 8 años, con El Baúl de la Fantasía, he trabajado con el titiritero a la vista. Esta técnica constituye una forma distinta de relacionar el teatro de títeres con el público, pues en esta el actor titiritero está a la vista y sin embargo con su mirada y gestualidad, casi neutra, busca darle foco al títere —sus ojos funcionan como lámparas que iluminan al títere u objeto animado para que el público centre su atención allí. Esta técnica es una resignificación del Bunraku Japonés: tres titiriteros animan un títere y otra persona hace las voces de los personajes. Hemos creado títeres entre 45cm a 70cm donde un solo titiritero anima un solo personaje.

En la animación a la vista los códigos del teatro deben ser muy claros, para darle el significado pertinente y para que el titiritero logre desaparecer a pesar de estar presente en escena. También nos ha permitido trabajar la interacción entre actores y títeres, generando nuevas relaciones teatrales.

Entre las obras que he montado utilizando esta técnica están *¿Hasta cuándo Francisca?*, *Los Hijos del Viento*, *La abuela chifloreta* y *los tres cerditos*. Con la directora y dramaturga mexicana Verónica Maldonado montamos *Valentina* y *la sombra del diablo*.

KATALINA MOSKOWICTZ

¿Técnica? No, no creo que exista UNA TÉCNICA para dirigir. Yo



prefiero pensar en estrategias para indagar y en herramientas para construir. Me gusta la idea de cambiar en cada proyecto, de ponerme retos y eso implica que tal vez lo que me funcionó en un montaje no me funcione en otro. Por ejemplo, en una obra trabajé el teatro físico, la convención consciente y el teatro de objetos: lo narrativo y explícito del texto me permitió construir acciones físicas y partituras extracotidianas que mostraban lo narrado desde la convención; ésta fue la premisa con la cual construimos toda la obra. En cambio, en otra, decidí probar una puesta en escena realista y nada simbólica, donde el texto es el centro y el eje que genera las relaciones, donde hay muchísimos diálogos y casi nada es narrativo: hay que buscar el peso, la imagen y contenido en cada frase —este sigue siendo un trabajo sin terminar que requiere de otras estrategias. Ambos son caminos distintos, cosa que hace divertido este oficio. La idea de buscar vías diferentes para crear me mantiene despierta como directora, para mí no hay verdades definitivas, no existen las fórmulas sino caminos, muchos caminos para transitar.

LAURA VILLEGAS

No tengo ninguna técnica en particular. Cada obra tiene unas necesidades diferentes. Pero pienso que es muy importante la comprensión del texto para llegar a la esencia de lo que se quiere mostrar y expresar. Trato de crear emociones, sensaciones. Busco que el espectador no quede pasivo ante el mundo que les planteo. Los involucro. Cuando se inician los procesos de ensayos, para lograr los personajes y las escenas que estoy montando y ayudar al actor a entender mejor su

lugar en la obra, me apoyo desde el inicio en imágenes, fotografías, videos, obras plásticas que logren darle un tono específico al universo que se está planteando. La música también es clave en mi proceso de montaje, por lo general siempre ensayo con música. Esto me ayuda a encontrar el estado emocional de la escena, aunque después se transforme o coja otra dirección. Son herramientas que me ayudan en la búsqueda de la identidad de la obra.

2. ¿Cuáles son sus referentes como directora?

CHRISTINE SPECHT

Son muchos y aún me asombro con nuevos. Tuve la posibilidad de ver una obra de Jerzy Grotowski, en su teatro en Wroclaw Polonia, que me impresionó mucho. Cuando me encontraba estudiando teatro en París vi varias obras montadas por Peter Brook en el teatro Bouffe du Nord, un teatro abandonado puesto al desnudo, sin lujo ni cortinas ni demás accesorios. Me impactó la obra *La trilogía de los dragones* de Robert Lepage de Canadá que tenía una duración de 5 horas.

CLAUDIA MALDONADO

Yo quiero decir que fui formada como actriz. Es decir, soy egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá (Asab) del año 1997. En el año 2000 viajé a Barcelona y estuve dos años en un intercambio artístico en el Institut del Teatre, posteriormente, en el año 2002, me radiqué en París donde hice una maestría en Teatro y Artes del Espectáculo en la Sorbona. Allí, en Francia, empecé a trabajar en grupos teatrales donde poco a poco me fui inclinando por la dirección,

ya lo había hecho como asistente de algunos directores anteriormente. Alterno las dos cosas, cuando se puede claro está, la actuación y la dirección.

A mi regreso al país, hace tres años, decidí formar mi compañía El Teatro de la Complicidad. Quería hacer el tipo de teatro que me gustaría actuar, por eso decidí correr el riesgo de la dirección teatral. Todo este preámbulo para decir que como directora mis referentes vienen del universo actoral, es decir, creo profundamente en que el actor es el centro del hecho teatral: esa comunicación que logran algunos actores con el público, eso inexplicable que logran los actores transmitir para conmover o comunicar es lo que me interesa cuando dirijo.

Me gustaría actuar igual, eso lo haré en un futuro, si se presenta la oportunidad.

DIANA LEÓN

En realidad son muy valiosos los referentes que conozco y varían según el interés en la creación. En teatro está la compañía Théâtre du Mouvement, con la cual tuve la fortuna de aprender y trabajar durante dos años y medio en Francia. Romeo Castellucci, que construye su teatro desde la imagen y el cuerpo. Me interesan algunos pensamientos estéticos de Jan Fabre, los textos de Declan Donnellan y el drama del movimiento danzado de Pina Bauchs.

MAGDALENA RODRÍGUEZ

Mi mayor referente fue el maestro Eduardo Di Mauro, pues me ayudó a definir una línea estética, sobre todo en la limpieza plástica y calidad de los títeres y escenografías. También me dio un piso sobre el papel que ocupa el Teatro de Títeres



en las sociedades actuales. Él me enseñó a dirigir, a relacionarme con los actores y guiarlos en un proceso creativo.

Otro referente fue Serguéi Obraztsov, a quien tuve la oportunidad de conocer en México en el año 1980, cuando llevó su obra *Don Juan* a Guadalajara. Allí pude ver su obra y conversar un rato. Fue inspirador ver su trabajo: era mágico, exacto, limpio, sorprendente; tenía clara la partitura de movimientos.

MAIRA SALAMANCA

Mis referentes a la hora de hacer una puesta en escena son, en su mayoría, visuales. Me gusta mucho al cine: Truffaut, Coppola, Bergang, Scorsese. Me interesa especialmente el trabajo de la imagen —aún no logro grandes cosas en ese campo pero es siempre un objetivo en cada puesta. A nivel un poco más teórico, recurro mucho a un cuaderno de estudio de Thomas Richards y leo mucho a Peter Brook. Me interesan también los procesos de creación del Teatro La Candela-

ria, El TEC. Dependiendo del tema pregunto y leo. Intento ser muy receptiva a todo para poder tener más herramientas.

KATALINA MOSKOWICTZ

¡Uff!, miles... desde directores de teatro y cine como: Meyerhold, Stanislavski, Brecht, Brook, Barba, Cristobal Peláez, pasando por Philip Genty, Mike Figgis, Lars Von Trier, Haneke, Jan Švankmajer, Ingmar Bergman, Coppola, Scorsese; coreógrafos como Jií Kylián, Wim Vandekeybus, Sidi Larbi Cherkaoui, Magie Marin; hasta artistas visuales y plásticas como Liu Jianhua, Doris Salcedo, Jessica Harrison, Kelly Reemtsen, Livia Marin, Maria Rubinke, Erika Kuhn, Ana Teresa Barbosa, Louis Richardson y Bansky; muchos otros y otras se me quedan por fuera. Como directora me nutro de todo, no sólo de teatro.

LAURA VILLEGAS

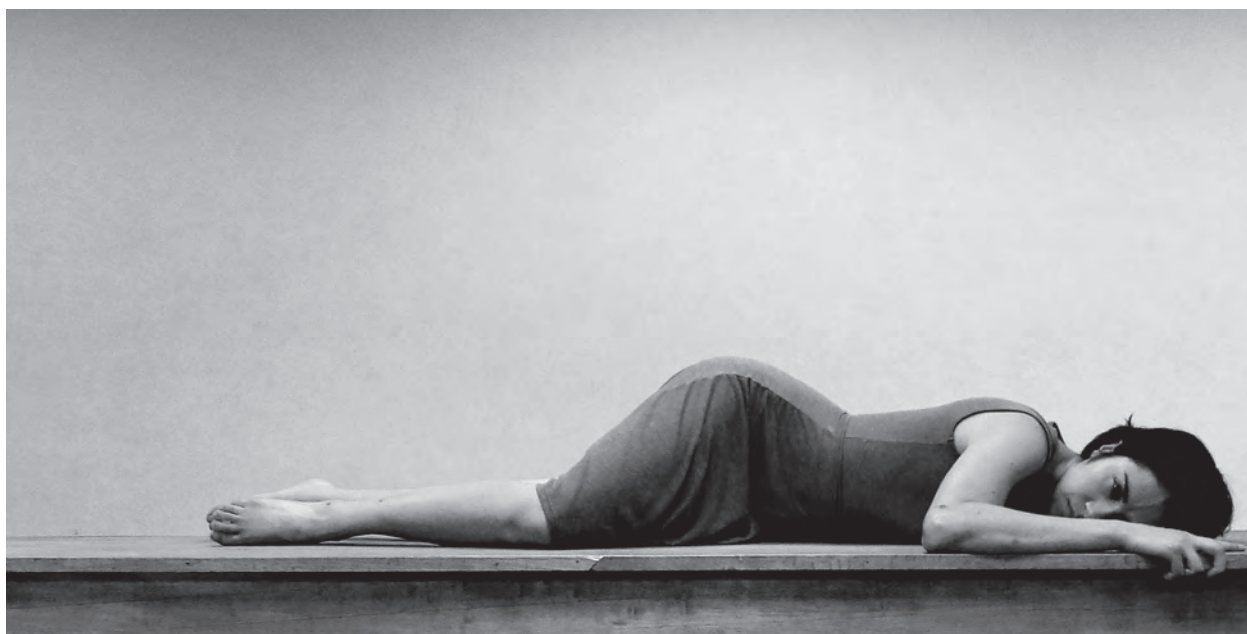
Muchos, dependiendo de la obra. Pero en general me apoyo en artistas que no tienen nada que ver con las artes escénicas. La inspiración

no es puntual, no sigue necesariamente un itinerario racional. A veces un fragmento de una obra plástica, una escena cotidiana o incluso un sonido, que escucho en un contexto pero que mi mente imagina en otro, detonan en mí la comprensión necesaria para trabajar la puesta en escena que estoy creando.

3. ¿Qué tipo de dramaturgia le atrae? ¿Qué la motiva para poner en escena un texto en específico?

CHRISTINE SPECHT

Me encantan los textos que son escritos en un lenguaje épico o cinematográfico y que no tienen una narración lineal. Me siento más libre para jugar con el texto, ponerlo en escena e imaginarlo. La motivación para poner en escena un texto específico es más que todo emocional. Es un encuentro casual entre el texto, yo y el momento en que me encuentro, veo el mundo y las preocupaciones que esto me provoca.



CLAUDIA MALDONADO

La motivación más importante para poner en escena un texto es que lo pueda terminar de leer sin parar la lectura. Si el texto me atrapa, hago todo lo posible por llevarlo a la escena. Bueno, yo sólo he montado dos obras, es muy poco la verdad. Cuando encuentre un texto con esas características lo montaré o lo actuaré.

Me atrae la dramaturgia contemporánea, aquellos escritos que hablan de lo que nos pasa tanto en el país como en el mundo. Busco llevar a escena temas que tengan relación con la actualidad.

DIANA LEÓN

Me atrae mucho la sensibilidad de una dramaturgia propuesta desde la imagen, el sonido y el movimiento —como en el teatro contemporáneo. Vengo en una búsqueda donde la expresión y la emisión del texto en la obra cumplen un rol importante dentro de su composición.

El contexto actual, desde lo social y lo personal.

MAGDALENA RODRÍGUEZ

Consciente de que el teatro de títeres es un medio de expresión artístico tan fuerte y relevante, creo que es la mejor forma de tocar corazones —a través de nuestra obras logramos investigar temas difíciles de tratar de manera poética e implícita como lo es el abuso sexual, el desplazamiento armado, la muerte del campesino, el pueblo gitano como constructor de la identidad colombiana, entre otros.

Me atrae mucho la tragicomedia, es una dramaturgia muy atractiva para los niños entre 8 a 14 años. Este tipo de dramaturgia es muy pertinente para las edades antes mencionadas, pues son etapas de

marcados cambios, donde los niños y las niñas están en búsqueda de su identidad, independencia y autonomía, y les da luces de cómo superar ciertos obstáculos. El protagonista tiene como objetivo perseguir ya este sea el amor, la libertad, la justicia, la ambición, etc. y lo consigue superando una serie de obstáculos. Me gustan mucho las farsas porque me permiten burlarme de la realidad, verla desde otra óptica distinta de la cotidiana, de criticarla de una manera fuerte pero limpia, contundente pero divertida.

MAIRA SALAMANCA

Mis primeros montajes, en cuanto al texto, se mantuvieron en una etapa muy básica. Escogí textos que, para mí, bombardeaban con imágenes al lector y movían su interior. Texto que me permitieron, al ponerlos en escena, despertar emociones y sensaciones en el espectador. Para mí era muy importante que el espectador se sintiera identificado. En ese sentido, me atrae mucho la dramaturgia de Aristides Vargas. Pero ahora ando en una búsqueda mucho más interna, intento responder aquella famosa pregunta, “¿de qué quiero hablar en mis obras?”. Aún no logro responderla claramente, entonces, a la hora de escoger un texto, la motivación parte de esa búsqueda.

KATALINA MOSKOWICTZ

Me gustan los clásicos como Shakespeare, Molière, Sófocles y Eurípides. Para mí en ellos se encuentra casi todo. Disfruto de Strindberg y Brecht, adoro a Chéjov y a Beckett, ambos son sublimes. También gozo muchísimo la dramaturgia lberoamericana contemporánea con autores como: Sanchís Sinisterra, Marco Antonio de la Parra y Juan

Mayorga. Sin embargo considero que es fundamental leer y montar dramaturgia colombiana. Es necesario vernos, hablar desde nosotros mismos y aunque el teatro en nuestro país es joven —no llevamos los tres siglos de Inglaterra, Francia o España, no tuvimos un Shakespeare y es por ello que no tenemos un Edward Bond, un Mark Ravenhill o un Pinter, ellos son el resultado de su historia— tenemos que construir nuestra historia. Es indispensable abrir el camino para probar, fallar y arriesgarse a buscar la voz propia, porque sólo así podremos construir una dramaturgia y un teatro con una identidad que trascienda en el tiempo y el espacio. Pero vivimos en una cultura que quiere todo ya, a la que le cuesta pensar en el proceso. Para llegar a esto se necesita toda una política educativa y cultural proyectada a mediano y largo plazo que proponga construir un teatro colombiano. Hay que difundir, apoyar y respaldar las creaciones de dramaturgia colombiana desde el colegio.

Me interesan las temáticas políticas y sociales. Me gusta el teatro que golpea, que desnuda, que se expone. No me interesan las concesiones, no pienso en el teatro como una evasión sino como una confrontación. Lo que me hace llevar a escena un texto, es tanto su contenido, que está relacionado con la confrontación, el reconocimiento y el desnudamiento de nuestra sociedad, como también con la estructura, ambos deben ser lo suficientemente interesantes y pertinentes. Por ejemplo: las temáticas, lo narrativo y la influencia del cine en Erik Leyton me parecen un desafío. Sus textos son cinematográficos y me gusta ponerme en el problema de resolverlos en la escena a diferencia de lo que



me exige la crudeza, el cinismo, el humor negro, la austeridad en la imagen y la complejidad en las relaciones que aparecen en los textos de Pedro Miguel Roza o la violencia exacerbada de Rubiano. Los tres golpean a su manera y los tres me interesan. GOLPEAR, GOLPEAR, GOLPEAR, eso es lo que busco en un texto, es por eso que también realizo adaptaciones. Pienso que hay historias maravillosas en la narrativa que me interesa contar desde el teatro, como es el caso de lo que escribe Agota Kristof o Juan José Millás al que me encantaría llevar a la escena, ambos son escritores que me apalean, me despojan y me divierten al mismo tiempo. Me interesan lo(a)s autore(a)s que no tienen vergüenza de desnudarse y de exponerse sin pudor, los que son directos y contundentes como un sable, no me gustan los intelectuales y los que dan vueltas y vueltas y vueltas para decir algo.

LAURA VILLEGAS

En este momento me atrae la dramaturgia contemporánea. Autores que incorporen una mirada nueva a la hora de explorar los temas, que estimulen mi sensibilidad y mis intereses.

Pero cada vez me convengo más de que para hacer un trabajo nuevo, que marque la diferencia, la idea, el concepto y el texto deberían ser propios. O por lo menos participar en el proceso de escritura para que la dirección vaya de la mano con la dramaturgia.

4. ¿Cómo describiría la relación ideal entre el director y el actor?

CHRISTINE SPECHT

Lo ideal es que la creatividad del director y del actor sea la misma.

Que haya confianza, que el actor se deje guiar hacia limbos no conocidos, que no haya conflictos ni resistencias por parte de los actores frente a conceptos nuevos.

CLAUDIA MALDONADO

Complicado eso, la verdad no tengo ni idea... El último montaje que hice *La Torre de la Defensa* de Copi fue un tratado de cómo no relacionarse con los actores. La relación entre directora y actores fue muy difícil, un verdadero fracaso del que se aprendió muchísimo.

Yo creo que el actor debe asumir su rol, siempre estar al servicio de la puesta en escena, y no tomarse roles que no le pertenecen, como la dirección o la producción.

DIANA LEÓN

Mi idea de relación entre director y actor se centra en la escucha no sólo externa sino propia. Es decir, que el actor escuche sus ideas según las propuestas del director y estas le den la capacidad de aumentar su comprensión creativa para la puesta en escena. Estoy convencida que un director debe ser alguien que estimule el conocimiento de sus actores y de esta misma manera, el actor y el director amplíen sus capacidades creativas con sentido humano, a través del diálogo, enriqueciendo la propuesta escénica.

MAGDALENA RODRÍGUEZ

Para mí existen dos maneras de relacionarse con el actor. La primera es donde el director considera a los actores herramientas o fichas de ajedrez para lograr su propósito. Así se establece una relación vertical con los actores y equipo artístico y simplemente se realiza lo que él quiere sin darle a su equipo la oportunidad de crear y proponer.

En la segunda forma, el director es un guía: a pesar de tener una concepción clara de lo que quiere que sea la obra, se permite entrar en diálogo con sus actores, quienes, a su vez, son creadores e intérpretes de la realidad que se está construyendo. Para mí esta es la mejor forma de trabajo: se establece una relación cordial, humana, receptiva, respetuosa, entre el director y el actor proporcionando las mejores condiciones para que de esa manera el actor pueda sentir, escuchar, proponer, interpretar lo que el director necesita para un buen logro.

MAIRA SALAMANCA

Considero que debe ser una relación, en primer lugar, de respeto por el oficio de cada uno y, en segundo lugar, de complicidad. La puesta en escena debe ser un objetivo lógico para cada una de las partes. Obvio, esto no quiere decir que no existan los desacuerdos y las diferencias, deben existir. El reto está en que la complicidad y el respeto permitan llegar a acuerdos, a escucharse, a ceder y también a entender. Es claro que el que sabe navegar en el escenario es el actor pero también es claro que el director es el espectador ideal.

KATALINA MOSKOWICZ

¿Ideal? Difícil tarea... Tal vez la describiría como una relación de seres humanos y artistas que logran ser cómplices. Debería ser una relación de colegas-creadores donde hay respeto, confianza y respaldo. Ambos estamos apostando por el otro, así que dejarnos abandonado(a)s, solo(a)s en medio del camino no es una opción. Pero es una relación muy compleja, como el amor que está lleno de altibajos, etapas y procesos, con principios y finales, y



que a veces se acaba, queda la costumbre y la lealtad. En definitiva es una relación complicada. También pienso que se trata de empatía, de ser profesionales, de tener capacidad de trabajo, de buscar, de ser siempre curiosos y coherentes con el discurso.

LAURA VILLEGAS

Estar conectados con la obra y con el texto, estar abiertos y receptivos por lado y lado a lo que se propone conjuntamente en los ensayos, mantener siempre una buena relación y en momentos de crisis saber reconocerla para poder salir de ella. Por lo general termino los procesos creativos acercándome mucho a mis actores, y ello normalmente culmina en una buena relación profesional y en una cercana amistad.

5. ¿Qué opina sobre el uso de las nuevas tecnologías en el escenario?

CHRISTINE SPECHT

Me parece que el uso de nuevas tecnologías en el escenario es válido siempre y cuando sean necesarias para reforzar el contexto dramático y estético de la obra.

CLAUDIA MALDONADO

Es un reto para cualquier director, a veces se abusa de este recurso y se vuelve algo que no aporta en realidad al hecho escénico. Pero cuando está bien utilizado vale la pena incluirlas en el teatro.

DIANA LEÓN

Después de haber llevado a cabo mi maestría interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional, mi mirada hacia la tecnología dentro del teatro cambió. Comprendí que las tecnologías

ofrecen al director nuevas posibilidades para construir dramaturgia con otros elementos, desde la imagen y el sonido.

La dramaturgia en la escena se construye de muchas maneras, no necesariamente de manera lineal. Considero que ofrece al espectador una interpretación objetiva (intelectual) o subjetiva (sentimiento). Al espectador le corresponde hacer su propia interpretación de la obra, del director y de sí mismo a partir de la estructura o composición con otros elementos propuestos en la escena. Estos elementos deben considerar al espectador en una identificación propia y con su entorno desde lo social, político y cultural, con aspectos conscientes o inconscientes, aportados en las nuevas tecnologías a través de la imagen y el sonido.

MAGDALENA RODRÍGUEZ

Las admiro y respeto. Creo que cada artista puede utilizar estos dispositivos, siempre y cuando dentro de su propuesta artística tengan un significado importante o pretendan expresar algo que el director no puede decir de otra manera. Siento que algunos grupos de teatro utilizan estas tecnologías por moda, sin tener un criterio claro al momento de seleccionarlos, carentes de propósito. Personalmente hasta el momento dentro de mis puestas en escena no he sentido la necesidad de utilizar las nuevas tecnologías.

MAIRA SALAMANCA

Es imposible negar que estamos en una era tecnológica. Para mí el teatro debe entrar en esta era. Pero considero que las nuevas tecnologías deben ser una herramienta a favor, que complementa

la puesta, mas no debe ser el foco central. No debe superar el trabajo del actor, el hecho vivo es el elemento más importante que proporciona el teatro.

KATALINA MOSKOWITZ

Interesante, es -no sólo- un medio de expresión, sino algo que puede llegar a ser un cuerpo, un objeto, un personaje en la escena con el cual el actor y la actriz pueden llegar a relacionarse y construir sentido. Es un territorio por explorar al que estoy totalmente abierta.

LAURA VILLEGAS

Las nuevas tecnologías son interesantes en escena en la medida que la obra las necesite, que la dramaturgia lo pida. Son peligrosas si no se usan en su justa medida. Son tan "imponentes" que pueden opacar la obra y desviar la atención del espectador. Pero a mi personalmente me encantan porque amplían las posibilidades dentro de los universos que estoy planeando desde la dirección de arte. En mi trabajo, la dirección de arte es un componente esencial de los mundos que construyo. No puedo concebir la dirección sin tener en cuenta todos los detalles: la escenografía, el vestuario, las luces, el sonido, etc. Todas las herramientas que necesite.

6. ¿Qué autores del repertorio nacional le gustaría poner en escena?

CHRISTINE SPECHT

Me estoy inspirando entre otros textos en la novela *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro para un nuevo proyecto teatral interdisciplinario que estoy preparando para el 2014.



CLAUDIA MALDONADO

Últimamente he visto mucho teatro escrito por colombianos, autores jóvenes que poco a poco van creando su universo dramático, eso es interesante. Pero por ahora no tengo predilección por ninguno, sigo leyendo y viendo sus trabajos, es una manera de conocer. Me interesa mucho el método de la creación colectiva, creo que tenemos una escuela muy interesante en Colombia que deberíamos aprovechar.

DIANA LEÓN

Existe la fortuna en nuestro país de contar con dramaturgos de trayectoria y vienen más. Me llama la atención, en este momento, trabajar textos que hablan de nuestro contexto social. Destaco el trabajo de muchos pero me gustaría pensar en montar textos de Carolina Vivas, Fabio Rubiano, Pedro Miguel Rozo, Enrique Lozano, entre otros.

MAGDALENA RODRÍGUEZ

En Colombia hay una carencia de dramaturgia para teatro de titeres, por tal motivo no tengo en mente a ningún dramaturgo nacional del cual me interese montar sus obras.

MAIRA SALAMANCA

Estamos en un auge de dramaturgos Colombianos con propuestas de todo tipo. Textos muy interesantes que me gustaría llevar a escena, sobre todo porque aún no he montado ninguna obra de dramaturgia colombiana. Y debo confesar que me encantaría enfrentarme a un texto de Fabio Rubiano.

KATALINA MOSKOWITZ

He sido afortunada, he montado a los autores y autoras que he querido, Carlos Enrique Lozano, Erik Leyton, Santiago Merchant, Diana

Chery Ramírez y Natasha Díaz. Con unos(as) ha habido intentos fallidos y con otro(a)s los intentos han sido más afortunados, pero de eso trata... de probar, incluso alguno(a)s han escrito para mí. Ahora voy a trabajar en un proyecto con Pedro Miguel Rozo, William Guevara y Felipe Botero, autores con los cuales no había trabajado antes. Creo en la dramaturgia colombiana, soy una directora siempre en busca de dramaturgo(a)s que estén dispuesto(a)s en soportarme, porque me gusta el diálogo y la creación conjunta. Lo que me interesa de trabajar con dramaturgo(a)s vivo(a)s es poder entrar en ese diálogo con ello(a)s, porque cuando se construye el material se va transformando y siento que a los dramaturgos todavía les cuesta eso, tal vez porque la costumbre en Colombia ha sido la de ser dramaturgo, director y actor de sus propias obras, pero eso de que otro(a) monte mi obra no es algo para lo que estén preparado(a)s. Una cosa es la obra que ello(a)s escriben en casa y otra la que los actores y actrices, director(a)s y en general el equipo interpretan. En este momento de mi vida me interesa trabajar con dramaturgo(a)s que estén dispuesto(a)s a lanzarse en la aventura titánica de escribir con el equipo. Hacer teatro es muy, pero muy difícil, es un barco que hay que mantener a flote y se necesita un equipo para eso. El dramaturgo debería asumir que también es parte de esa tripulación, que constantemente está haciendo todo para sacar adelante una idea, una idea que en muchas ocasiones partió de él o ella y poner a mover toda esa maquinaria es algo bastante complejo que requiere que todos nos pongamos la camiseta.

LAURA VILLEGAS

Como directora estoy concentrada en escribir mis propias obras. Sin embargo como directora de arte busco proyectos, autores y directores que me permitan llegar a un punto en donde la dirección y la dirección de arte se necesiten para crear una propuesta original.

Hago las dos cosas y siento que no se pueden separar. Pero de nuevo, me interesan los autores vivos, los que están cambiando el curso de la dramaturgia de estos tiempos.

7. Según usted, ¿cuáles son las principales tendencias del actor colombiano hoy en día?

CHRISTINE SPECHT

Pienso que el actor colombiano debe abrirse justamente más a nuevas tendencias, apropiarse de técnicas diversas para no quedarse en esquemas aprendidos en academias.

CLAUDIA MALDONADO

Me parece que hay una necesidad de hacer reír todo el tiempo. Muchas narices rojas en los actores, algo así como el síndrome del payaso. Puede ser una respuesta a la realidad a veces tan triste que tenemos. Suele suceder. Pero debe dejar de ser una moda para así tratar de ir un poco más en profundidad. En general el actor colombiano es muy creativo y talentoso, hay escuelas de formación que han logrado, cada vez más, profesionalizar el oficio teatral y formar muy buenos actores.

DIANA LEÓN

Esta pregunta depende mucho de los intereses personales de las actrices y actores de nuestro país pero



percibo una gran tendencia en lo corporal desde lo estético, sumado a las propuestas de dirección. Hay una preocupación de involucrar y desarrollar la imagen desde lo corporal en la acción para narración, donde el texto verbal va más allá de la representación. No podemos excluir que la materia del actor es su cuerpo y cumple un papel fundamental en la construcción de la obra.

MAGDALENA RODRÍGUEZ

Hablo desde el sector de teatro de títeres. He visto una inquietud por especializarse en el arte de animar, de formarse y de entender sus particularidades. Pero a su vez he notado el interés de aprender otras disciplinas artísticas para relacionar distintos lenguajes artísticos en las puestas escenas de teatro de títeres. Creo que esto corresponde a un momento histórico donde las fronteras de las disciplinas comienzan a desvanecer y a generar otro tipo de relaciones estéticas.

MAIRA SALAMANCA

No sabría que tendencias, lo que si logro ver es que, al igual que todo el medio teatral, el actor anda en una búsqueda muy fuerte por encontrar nuevos canales de expresión y de impacto al público. De ahí que tengamos tanto auge en la improvisación, en el micro teatro, en el performance. No sé qué tan peligroso sea abordar tantas cosas y no enfatizar, pero considero válido el movimiento y la investigación. El tiempo y los espectadores dirán que pasa.

KATALINA MOSKOWITZ

EL sociólogo Zygmunt Bauman habla de la fragilidad, lo momentáneo y fugaz en su libro *Modernidad líquida* y dice: "El estado fluido y

volátil de la actual sociedad, sin valores demasiado sólidos, en la que la incertidumbre, por la vertiginosa rapidez de los cambios que han debilitado los vínculos humanos va haciendo que lo que antes eran nexos potentes ahora sean lazos provisionales y frágiles". El actor y actriz del teatro colombiano actual generan estos lazos frágiles, están aquí y allá, no quieren permanecer en ningún lugar, le tienen pánico, prefieren la incertidumbre del probar de todo y no quedarse en ningún lado. Es por ello que ya no hay grupos, no quiere apostarle a eso, tal vez están cansados de esta manera de hacer teatro o no quieren llegar a lo que ahora ven de esos actores, no lo sé. No quiere decir que el grupo sea la única forma de hacer teatro, está la compañía, que ha funcionado más para la danza. Hay que crear nuevas formas de asociación, pero siento que el actor es la pieza más volátil del engranaje, y eso lo hace disoluto. Muchos están a la espera de la gran oportunidad y de producir sólo el dinero que les alcance para el arriendo y la luz. Están siempre apagando incendios y me pregunto, ¿cómo se puede crear con tranquilidad si se está esperando que la taquilla y la venta de esa creación den para apagar el incendio? Difícil, muy difícil. No importa haber estudiado mucho porque por eso no te pagan, importa que te paguen por decir algo mal hecho o tocar una pandereta en un centro comercial o un parque temático, ¿acaso eso es actuar? Para hacer eso no hay que estudiar, no hay que investigar, hay que tener un manager, relaciones públicas o ser recreacionista. Se ha perdido el norte por pensar en lo inmediato y con esto no quiero decir que la gente no reciba un pago por su

trabajo, porque hacer arte es un trabajo, se trata de saber para qué hago esto y en qué estoy invirtiendo mi tiempo y mi conocimiento, o acaso, ¿soy más profesional tocando la pandereta en el centro comercial que haciendo pan? No, no lo creo. De hecho pienso que es más productivo hacer pan, podría tener una panadería que me diera lo suficiente para hacer teatro con tranquilidad.

Soy una directora a la que le gusta el laboratorio, la investigación y eso requiere tiempo y paciencia. La inmediatez no es algo que me interese y entiendo que este tipo de trabajo, que es agotador y requiere de muchísimo entrenamiento y repetición, no les interese a ciertos actores. Creo en el proceso del artista y en sus fracasos más que en sus aciertos, porque es de los fracasos de donde más se saca material, ¿para qué transitar siempre por lo conocido, lo seguro? Mi obsesión es el actor y la actriz, su universo y como dialogar y construir con ellos. La imagen que tengo al iniciar un proceso es la de lanzarse al vacío, por supuesto hay cuerdas, y esas cuerdas en mi opinión deberían estar ligadas -cada día más- a lo concreto, no creo en la creación con hambre, sin salud, sin techo y este es un país donde se cree que el artista vive del aire y que su trabajo debería regalarse. Es paradójico porque se pagan miles de millones de pesos a personas por sólo tener su imagen o su exclusividad y no trabajar, mientras que las horas de ensayos e investigación del actor, de todo un equipo, no se pagan simplemente porque su trabajo no es masivo, así que se paga por ser alguien para el público y no por trabajar, o se pagan \$500.000 por decir "hola" en un capítulo de televisión y no por las 20 horas de



ensayo, eso es absurdo. El mundo ha cambiado, ahora vivimos en una sociedad de servicios y el arte debería considerarse un servicio. El artista es un trabajador y como cualquier trabajador tiene derechos y deberes, pero es un trabajo que no está legalizado y por ello hay tanta informalidad de parte del trabajador y el empleador. Esta informalidad y satanización que también se hace al pensar en legalizar el sector hacen que en muchas ocasiones el trabajo no sea profesional. ¿Por qué en el festival Iberoamericano de teatro se ven compañías con actores y actrices maravillosos con un peso y una fuerza en la escena increíbles? Porque trabajan 8 horas diarias haciendo eso y les pagan por su trabajo, porque han presentado esa obra 200 o 500 veces. ¿Cómo se hace eso acá, sin sala, sin infraestructura y sin dinero? Imposible. Vivimos en el sistema de comprar, consumir, botar, comprar, consumir, botar, etc. y el buen teatro no se hace así. Para mí el teatro debe hablar de la herida, de exponerla, de olerla y de recordarnos la cicatriz, lograr hacer eso es muy difícil y requiere de tiempo, muuuucho tiempo y muchísima investigación. Los que nos dedicamos a esto deberíamos tener una vida digna como cualquier investigador. Pero no sucede así y por ahora no va a cambiar, ya que tampoco hay industria cultural que pueda dar trabajo y garantizar un sostenimiento, así que hay que buscar, gestionar y generar proyectos para ganar dinero. Pero el actor no sabe gestionar, no sabe cómo crear un proyecto y generalmente está esperando a que papá o mamá director(a) lo(a) llame y le diga que hacer. Yo no creo que el actor necesite una "mamagrande" que le indique todo, él lo puede hacer, él



debe aprender a autogestionarse, él debe tener una autodisciplina para generar un trabajo autónomo sin un director encima y generar pensamiento, contenido y discurso como artista. Como directora llego al ensayo con horas y horas de trabajo previo, el ensayo es sólo un momento más de mi investigación pero no es lo único. En cambio muchos actores y actrices fuera del ensayo no hacen nada, no investigan porque están con millones de pequeños trabajos de pandereta que les dan chichiguas para pagar la luz o el almuerzo del día y ahí se quedan y así se les pasa la vida. Eso no sucede con el bailarín que es muy consciente del entrenamiento constante que debe tener aun cuando no esté trabajando en ninguna creación, porque el cuerpo le pasa factura y porque *su cuerpo* es su permanente objeto de estudio. ¿Cuál es o son los objetos de estudio del actor y la actriz? ¿Son conscientes de esto? ¿Son investigadores?

En conclusión, ¿qué debería ser para mí un actor y actriz hoy en Colombia? Un artista, un creador, un investigador consciente y responsable de su papel activo como

ciudadano, sujeto de derechos y deberes en una sociedad.

LAURA VILLEGAS

En realidad los buenos actores son capaces de ser creadores en cualquier mundo que uno les plantee. No creo que se siga una tendencia específica. •



Las actrices



Luisa Vargas

Laura García

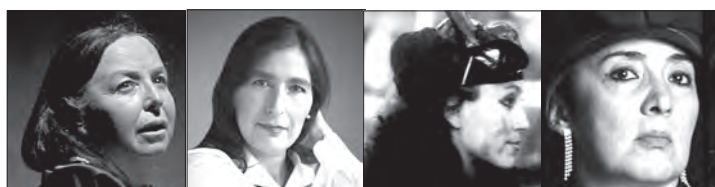
Marcela Valencia

Margarita R. Gallardo

Merida Urquía

Rosario Vergara

Nohora Ayala



Clara Inés Ariza

Carlota Llano

Diana Rodríguez

Rosario Jaramillo

Luisa Fernanda Vargas*

*Actriz y pedagoga

Laura García*

*Actriz, directora y maestra de actuación

Marcela Valencia*

*Fundadora y actriz del Teatro Petra

Margarita Rosa Gallardo*

*Actriz, gestora y fundadora del grupo Ditirambo Teatro

Mérida Urquía*

*Actriz, directora, narradora, pedagoga y vestuarista

Rosario Vergara*

*Actriz del colectivo teatral Luz de Luna

Nohora Ayala*

*Actriz del Teatro La Candelaria

Clara Inés Ariza*

*Actriz del grupo Teatro Tierra

Carlota Llano*

*Actriz, directora y profesora de artes escénicas

Diana Rodríguez*

*Actriz y títiritera. Parte del grupo Titirimoteatro y Uma Guma Titeres y Teatro. Directora de la Asociación de títiriteros de Colombia (ATICO)

Rosario Jaramillo*

*Actriz y pedagoga. Actualmente trabaja con el Teatro Petra

1. ¿Cuál es el detonante / el punto de partida para empezar con la construcción de un personaje? ¿Cómo explicaría esa motivación inicial?

LUISA VARGAS

Es un enamoramiento (con todo lo que implica la palabra), una pulsión interna que obsesiona, a veces, detona lo sublime y en otras ocasiones las más bajas pasiones. Me refiero a esa suma de sensaciones, impresiones, emociones que están por sí mismas en oposición y que lo ponen a uno contra la pared. Esos primeros momentos obligan a no parar hasta la última función.

A su vez, me identifico con el concepto de "incorporación de imágenes" del que habla Mijaíl Chéjov en su libro *Al actor*. Las imágenes nos persiguen, pero es inminente completarlas y darles forma, ese es nuestro oficio. Para ello el actor trabaja su voluntad creadora, ese proceso de moldeamiento, de preguntas, de dibujos, de intentos, también es muy fuerte durante el inicio de la construcción del personaje.

LAURA GARCÍA

Hay tantas metodologías y aproximaciones que no se puede establecer una como un principio fundamental para todo actor o actriz. Yo

me refiero a la que me sirve a mí, que de todas maneras varía según el personaje. Pero generalmente comienzo por investigar todo lo relacionado con él y su entorno, aún si se trata de un personaje de ficción. Lo psicológico, lo histórico, las costumbres que practica, su credo, su educación, sus experiencias amorosas, sus hábitos y manías, sus tics, su pasado, sus expectativas humanas. Lo que ansía y lo que desprecia.

Toda ficción está inmersa dentro de un universo particular, propuesto por el autor: una época, una atmósfera, un estilo. Lo imagino moviéndose por el espacio, comiendo, cantando, hablando, complotando,





cotorreando, bailando, caminando, enamorándose, riéndose, en fin. Pero lo imagino dentro de la práctica. Es decir: hago sobre el escenario con el cuerpo, con la voz o en un espacio de trabajo personal, lo que mi imaginación y mi intuición me dictan. Porque a veces eso que imaginamos e intuimos, haciéndolo en el espacio práctico, puede no funcionar; y entonces ese mecanismo que todo actor o actriz tenemos dentro -la luz verde para la verdad y la honestidad, la roja para su opuesto- se enciende indistintamente. Hay que probar de todo, con riesgo, con audacia. No hay error. Sólo escogencia, edición, como en el caso del escritor. Nosotros escribimos sobre el escenario. Y por lo tanto, desechamos lo innecesario, escogemos la esencia. Y eso requiere coraje, desprendimiento.

MARCELA VALENCIA

Un texto bien escrito, la posibilidad de experimentar un personaje delicioso, con esto quiero decir que el personaje debe tener estados internos tan comprometedores que me permitan jugar y elaborar toda una carta dramática de él.

Generalmente parto de una imagen física del personaje, para ver como se viste, como camina, como habla, y después empiezo con las características emocionales que lo definen.

MARGARITA ROSA GALLARDO

En cada nueva obra existen variables que son fundamentales para mí cuando voy a asumir el trabajo de creación de un personaje: el primero tiene que ver con la obra en general, es decir, el perfil que el dramaturgo ha dejado plasmado en el texto, el cual no siempre se ve de manera explícita, muchas veces

las claves están en las líneas y en las entrelíneas, pero es definitiva la relación que el personaje tiene en la línea argumental, cuáles son sus propósitos y sus características más humanas, los conflictos que pueden evidenciarse y la relación que puedo encontrar de ese perfil con mi enciclopedia personal. Me llama mucho la atención lo que no se ve y el lado oscuro, eso es quizá lo que más me motiva para escudriñar en las propias entrañas y encontrar el camino de la construcción. Me apasionan y me motivan los personajes de los que no tengo referentes, a los que encuentro casi imposibles para mí... cuando siento esa sensación se me vuelven un desafío y luego una obsesión.

MÉRIDA URQUÍA

El día que inicia el proceso práctico de gestación de un personaje es el día de plantar la semilla, entonces,



entro al espacio de trabajo delicadamente y me quedo quieta, no hago nada, sólo respiro y respiro, procuro ser, antes que cualquier dibujo, una hoja en blanco, alerta para recibir el primer impulso, algo que en mí tiene que ver con la intuición, con la piel, con el beso, con el nuevo amor, e intento encontrar el contacto originario que da inicio a la relación y la entrega. A veces un personaje detona bajo el influjo de un olor, un sabor, una música, un sonido, un sueño recurrente, una palabra, un poema, una canción; otras veces el personaje comienza a apoderarse de su identidad, a partir de un vestuario, una tela o un objeto, que sin yo saberlo le pertenece. Este primer día es con frecuencia oscuro, pero de repente, estás en el sendero y caminas; no ves nada, pero a lo lejos titila una luz y hacia ella vas —es mi cuerpo, mi mente y mi sensibilidad de ac-

triz y de ser humano que ya está seducida y seduciendo al nuevo ser en un proceso de enfrentamiento y reafirmación en el que quiebras y te quiebras, cuestionas y te cuestionas, hasta que comienzas a bailar con el pensamiento y la sensibilidad del personaje que pretendes crear. Un buen día descubro que la criatura ya tiene un cuerpo, una voz, una columna vertebral, una forma de mirar, un ritmo, un devenir en acciones consecuentes con su historia, con su mundo afectivo, con su conflicto y su razón de existir: es todo esto la ENERGIA del personaje que fluye en corrientes, a veces paralelas y otras transversales, con mi propia energía. Entonces se me eriza la piel y no hay dudas: ha nacido un nuevo ser.

ROSARIO VERGARA

El punto para la construcción de mis personajes es el cuerpo y los

subtextos. Busco una relación personal con mis personajes, semejanzas, repulsiones, algo que me integre a su universo. Después de hacer un análisis desde el texto, de lo que es cada personaje, imagino un primer boceto corporal, realizo un listado de subtextos y con estos elementos inicio la búsqueda. Pongo a caminar este boceto con dinámicas de movimiento diferentes, puntos de tensión y de relajación. Indago en mi cotidianidad sobre los subtextos y busco en mí relaciones similares que puedan exacerbarse. Cada proceso tiene características diferentes, no hay una formula, depende también de la obra y los compañeros. Ahora mismo estamos montando en DC Arte Bandoleros y siento un poco de repulsión por los personajes, el trabajo es incorporar esa repulsión y transformarla en impulsos que me relacionen.



NOHORA AYALA

Aunque he trabajado en montajes de obras de autor, mi mayor experiencia ha sido la creación de montajes. Obras de teatro donde participé desde la escogencia del tema de interés del colectivo a desarrollar hasta la escritura del texto del personaje. En el caso de la obra *En la raya* del Teatro La Candelaria, por ejemplo, el detonante de la búsqueda del personaje de Maritza se origina en la imposibilidad del mismo grupo de hacer un montaje a partir de la novela de García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*. Nos fueron negados los derechos de autor. En esa imposibilidad encontramos un grupo social como referencia, un grupo de indigentes enfrentados, a pesar de su condición social, a la necesidad de la creación. Allí, en trabajo de campo, aparece el esbozo de un personaje que se niega a recibir limosna. Sin muchas palabras va acumulando energía, postura, aura, se va tornado lento en su desplazamiento y así sucesivamente en el transcurso de las diferentes improvisaciones se va llenado, armando, encontrando elementos, textos, vestuario que le van configurando hasta encontrar los zapatos, en ese momento estoy muy cerca de salir de la máscara y visualizar el personaje en una búsqueda grupal del gesto como signo eficaz del espectáculo. Se trabaja por dotar tanto al espectáculo como al personaje de su función poética, cuyo carácter ambiguo y polisémico será el que el público más agradece.

CLARA INÉS ARIZA

Bueno, yo empiezo por tratar de entender y asumir el punto de vista del personaje y en un instante de introspección, por así decirlo,

cierro los ojos y busco en mí una sensación que me conecte con ese punto de vista. Es como pararse al filo de un abismo, respirar profundo y simplemente dejarse caer... ahí comienza entonces la creación, la construcción de otro yo que sin embargo soy yo misma.

En el Teatro Tierra siempre trabajamos en relación a un objeto; entonces, es importante para mí encontrar el sentido poético con ese objeto, la imagen precisa, el código de conversación entre mi cuerpo, el objeto y el espacio escénico.

CARLOTA LLANO

Una alianza, un lazo de ese ser con mi propio ser, una conexión entre dos mundos, consciente o inconsciente. Puede ser algo intuitivo o racional, no importa, pero hay una atracción inicial que plasmo de alguna manera —escribiendo, cantando, pintando— y a la que vuelvo en muchos momentos del proceso de creación porque sé que en ella hay una clave, un germen del mismo.

DIANA RODRÍGUEZ

Por lo general siempre tiene que ver con una imagen y un sentimiento. En el caso de un muñeco actor, está relacionado con lo que necesita decir, es lo más fundamental.

Aunque existen varias teorías sobre la creación del personaje, yo siempre procuro que sea a partir de una emoción, de un sentimiento y luego poco a poco llego a las acciones simples. Finalmente llego a tener en cuenta los aspectos externos como sus vestidos, su maquillaje, sus huesos y demás.

Creo que la búsqueda del Teatro siempre tiene que ver con la necesidad de decir algo, de manifestarse frente a un suceso o a alguna preo-

cupación o excusa y me explico este proceso desde la emoción, pues las mujeres somos más intuitivas y no necesitamos tanta razón para darle vida a un ser. Se trata de escuchar el corazón de ese ser que quiere nacer, o ese objeto que ya está ahí y te dice lo que tu tienes que decir, pues él a gritos lo manifiesta, es ponerse en la tarea de escuchar, luego se le pone la carne.

El personaje también tiene sus días y sus momentos, a pesar de la estructura de la obra, también tiene la libertad de manifestar lo que necesita decir en su diario vivir.

ROSARIO JARAMILLO

La motivación inicial parte de cómo me cae, intuitivamente, el personaje en el primerísimo encuentro y, luego, de qué significa para mí en el momento de asumirlo.

El personaje me interesa si siento algún tipo de atracción o repulsión.

Puedo sentir atracción por identificación, por admiración o por compasión. Puedo sentir repulsión por considerar que sus cualidades humanas me producen todo lo contrario a lo anterior. En ambos casos, para mí, el personaje es interesante y digno de representar si, desde la dramaturgia, éste ha sido construido con toda la complejidad de lo que significa ser humano.

La motivación inicial parte de mi interés por descubrir y conocer el personaje y su mundo durante el proceso de creación.

Obviamente, eso depende también de la función que este juega dentro de la dramaturgia que lo propone; debe tener un papel significativo en ella.

Mi interés por el personaje está íntimamente ligado a mi interés por el sentido de la obra.



2. **¿Considera que el personaje está dentro de usted o usted dentro del personaje? ¿Cómo se realiza ese viaje de una interioridad a otra?**

LUISA VARGAS

Asumo que el personaje es un lugar al final de un camino. Cada ensayo o durante las funciones, el actor va dando pasos hacia ese lugar, va sumando, va recogiendo lo necesario, quitando lo que le sobra, es decir, lo va recorriendo. Lo paradójico es que no se llega a ese lugar, puesto que el personaje nunca está del todo terminado, de ningún modo está completamente acabado, siempre hay más.

Cuando el actor construye pensando en que va hacia el personaje, sin artificios para ocultarse, evitando trucos, lugares comunes, cansancio o pereza, verifica con este trasegar su impotencia y nimiedad humana, entonces está activo, no lo sabe todo, desarrolla su olfato, elabora siempre detalles, así la factura de la actuación es distinta. Eso se lo agradezco a Alejandro González Puche, con él aprendí a trabajar de esa forma y me ha funcionado. Nunca estoy del todo segura.

LAURA GARCÍA

Alguna vez dije en otra entrevista que nosotros los actores y actrices, contenemos todos los personajes imaginables e imaginados. Sólo es subir o bajar de frecuencia aquello que es esencial para el personaje. Decir que no hemos experimentado la envidia, el temor, la soberbia, la dulzura, la traición, la inutilidad, la tontería, sería no reconocer nuestra esencia humana. Después de reconocer la cualidad o defecto dentro de mí, lo que hago es cambiar la intensidad. Si no tengo el coraje para conocerme con profundidad

a mí misma, ¿cómo voy a ponerme de manera honesta al servicio de un ser de ficción?

MARCELA VALENCIA

Creo que ninguna de las dos cosas, así uno esté interpretando un personaje. El actor siempre es consciente de que es él, uno nunca deja de estar presente como persona, interpretando el personaje, de lo contrario tendríamos que ser esquizofrénicos, precisamente esa es la virtud del actor.

MARGARITA ROSA GALLARDO

Todos los personajes transitan en esas dos dimensiones: hay cosas que están dentro de uno y uno poco a poco también puede estar dentro de los personajes. Me emociona profundamente sugestionarme, sentir, crear, vivir cada escena. Cada presentación me posibilita ese tránsito en el que trato de equilibrar entrañas, técnica, voz, cuerpo y diversión... El viaje lo emprendo concentrada en lo que soy yo en esa noche y desde esa dimensión me incorporo a la estructura que ya está construida para la obra, enciendo el motor pero a cada nueva presentación le incorporo un propósito actoral, eso me permite salir fresca, real y arriesgada...

MÉRIDA URQUÍA

Cuando mi hijo crecía en mi vientre, yo no podía saber cómo sería su cara, su boca, sus ojos. Sin embargo, podía sentir el misterio de la vida palpitando dentro de mí. Un día nació y por fin supe cómo era. Creció, se fortaleció y trascendió como ser independiente de su propia madre. Mis personajes son los hijos de mi imaginación, todos se gestan en mi interior, los nacidos y los que están por nacer. La mayoría de las veces, la motivación

inicial para un posible personaje te toma de sorpresa, ya sea que has escuchado una noticia impactante, y te dices "qué buen personaje, me gustaría hacer algo con eso" o te lees una obra que no conocías o alguien te hace una propuesta inesperada. Pareciera que los personajes llegan de afuera, y es así, pero basta que el propósito se defina y entonces todo comienza de cero, el personaje está en ti, sólo necesitas hacerlo nacer.

A veces comparo mi existencia de actriz con la de una roca que necesita imperiosamente del cincel del escultor, y me comparo con el escultor que necesita imperiosamente de su roca. Yo soy la roca, yo soy el escultor. Basta que comience a tallar la roca de mi materia primigenia para que esta comience a adquirir la forma de un nuevo ser que, como todo hijo, se tornará independiente. Una actriz, un actor es un organismo vivo, inteligente y sensible. Lo tangible y lo intangible, lo que lo hacen humano es lo que le permite ejercer el arte de construir personajes. En lo vivido encuentro el alimento para dar vida al personaje. Pero indiscutiblemente es este un proceso de tránsito de una interioridad a otra, si bien escarbo mi vida para hacer vivir al personaje, también este, como ser extraordinario que es, me enseña y me completa haciéndome vivir sus experiencias.

He aprendido mucho de personajes como Úrsula Iguaran, Manuela Sáenz, Antonia de Alba, Mefistófeles, La Mama Santa, Las Hermanas, Ana y Madre Coraje, un personaje que interpreto regularmente desde hace 17 años. Suelo decir, "yo no hago Madre Coraje, ella me hace a mí". ¿Por qué? Porque creció, porque es independiente, porque yo sólo llego al escenario y respiro





y ella entra, me entra en su guerra, con su carreta y sus hijos, y no actúa, simplemente vive como personaje.

ROSARIO VERGARA

Yo soy todos los personajes, los personajes se construyen a partir de lo que conozco, de mis referentes, gustos, contradicciones. Siempre son una exacerbación de mi personalidad, de mis impresiones. Busco adentro la materia y carne.

Siempre me extrañó la expresión "hay que dejar que el personaje entre", pues nunca me pasó y por un tiempo me sentí mal, en mi caso la expresión sería "hay que dejar que el personaje salga".

Tengo la avaricia de Don Benito, la resistencia de las Madres, la picardía de los Impostores. El teatro me revela con libertad.

NOHORA AYALA

Como la invención de las acciones y las situaciones, los personajes son el producto del equipo de improvisación y, en muchos casos, incluso un personaje puede ser trasladado de un actor a otro, es decir muchas veces los personajes son improvisados por diferentes actores y es así cómo en los equipos de creación se acude a varios tipos de fuentes. Una es la memoria imaginativa del actor, sus sueños, su imaginación, sus fantasías, su presupuesto ideológico, etc. La otra es un inventario creativo, una memoria creativa que está en la piel de los actores, memoria imposible de transmitir de una forma codificada. En esa individualidad, dentro de una colectividad, vas encontrando un espacio donde puedes ir cultivando y elaborando esa semilla de personaje, día tras

día, en la confrontación con los otros compañeros de grupo, que hacen las veces de un público especializado, casi siempre implacable y que te va guiando o a veces arrancando momentos, situaciones, palabras de un personaje que no podría ser creado en la soledad de la individualidad, sino en la conflictivas relaciones de amor y desamor de un grupo creativo.

CLARA INÉS ARIZA

Yo creo que todo está dentro de uno, no sólo los personajes, sino el mundo mismo, los sueños, Dios, la vida y la muerte. El viaje es un laberinto, un juego donde la intuición y la sorpresa son el hilo de Ariadna que va tejiendo el encuentro con ese "otro". Lo digo entre comillas porque, realmente, no hay una interioridad que va a otra interioridad, sino que es una búsqueda y

un encuentro en mi propio mundo interior. A veces, en ese viaje, hay placer, alegría, satisfacción; otras veces, contradicciones, impulsos ciegos, luchas... pero cada cosa que pasa, que se siente, es un alimento, una ganancia en la creación del personaje, incluso el material que se deshecha.

CARLOTA LLANO

Es una simbiosis: yo me presto toda al personaje y, a su vez, ese ser abre canales en mí que yo antes desconocía. Por eso la creación del personaje me permite conocer la naturaleza humana, en cada oportunidad desde un ángulo distinto, y encontrar aristas más que no conocía. El otro me sirve de espejo, me permite reconocer el territorio común de los seres humanos, aprender un poquito quiénes somos. El personaje y mi ser están adentro, en un territorio común pero nítidamente diferenciados.

DIANA RODRÍGUEZ

Es un mutuo conocimiento, en el caso del Objeto o el muñeco, es descubrir lo que él tiene en sí mismo y que en mis posibilidades como actriz puedo ayudarlo a expresar; pero también es lo que yo quiero decir y me pongo en búsqueda de sus posibilidades. En el caso de personajes vivos, es el director o la directora, quien me ayuda a mantener una línea, esa línea de la frontera donde soy el personaje pero también soy yo. El viaje de una interioridad a otra es el riesgo de jugar, cuando se juega con libertad, escuchas al otro y llegas a entenderlo. Pero también te escuchas a ti mismo y, aunque no sea razonable, te sientes. Los personajes son autónomos, dicen lo que necesitan decir, mucho más si son muñecos u objetos en escena, en ocasiones dicen lo que yo no

pienso de la situación o no estoy de acuerdo, pues su animador está oculto y su ego de actor está detrás de teatrinos o detrás de su otro yo (muñeco u objeto) él es quien recibe los aplausos, el titiritero actor está a su servicio.

ROSARIO JARAMILLO

El personaje no está a priori dentro de uno pero, partiendo de la base de que cobra vida a través de mi cuerpo, yo diría que hace parte de mí porque se gesta dentro de mí. El viaje de una interioridad a otra es un acto de amor. Yo creo mi versión del personaje de acuerdo a cómo yo lo leo, cómo lo interpreto, cómo lo visualizo y todo esto depende de mi experiencia de vida y de mi gusto estético. Puede que me identifique con algunas de sus cualidades y entonces sólo tengo que definir las y sacarlas a flote, puede que se parezca a alguien que yo conozca y entonces parto del principio de la imitación, como puede que no tenga referentes conocidos específicos y tenga que inventármelo a través de improvisaciones. Trabajando y jugando a partir del contexto en que se encuentra, de experimentar con transposiciones con animales, elementos, materiales o inspirándome en referentes pictóricos, cinematográficos, literarios o musicales que van nutriendo el universo del personaje. Del proceso de creación, que fluctúa entre lo consciente y lo inconsciente, surgen imágenes, sueños, metáforas que van conformando el mundo interior y exterior del personaje, con el que comienzo a convivir, paralelamente a mi mundo personal. Finalmente a través de la exploración práctica en los laboratorios, las tomas de decisión y la incorporación de estas como experiencia psicofísica en el espacio, en relación con los otros

actores-personajes, a partir de las repeticiones en los ensayos, el personaje va cobrando vida a través de mi actuación.

3. ¿Qué la seduce de un texto dramático? ¿Qué características propias de ese texto dramático llaman su atención y la convencen para interpretar determinado rol?

LUISA VARGAS

Desde mi punto de vista, los textos dramáticos son la escuela, son el ballet para el actor. Se vuelve a ellos y lo afinan a uno, ahí radica la belleza de los mismos. Un texto dramático bien armado pone al actor a prueba, le exige.

Particularmente me gusta el trabajo con lo no dicho, con las líneas de pensamiento bien armadas, con las pausas, con la posibilidad de construcción de personaje, con los conflictos que tocan las preguntas importantes del ser humano. Hay autores deliciosos de abordar por esas razones. Recuerdo a Tennessee Williams autor de tantas piezas bien delineadas, particularmente *The two character play*, traducida como *Juego para dos*, obra que tuve la oportunidad de actuar bajo la dirección de Hernando Parra. Fue fascinante la experiencia ya que es una pieza inconclusa. O *Demonios*, de Fiódor Dostoyevsky, que estudiamos arduamente con Anatoli Vassiliev y luego Pawel Nowicki montó. Allí, yo hice la *studenka*. En ese montaje también tuve la fortuna de ser consueta de actores, me encanta ese texto. También pienso en Fabio Rubiano, con quien trabajé en *Ornitórrincos, cada vez que ladran los perros*, buena dramaturgia colombiana.



LAURA GARCÍA

Ante todo lo que el autor quiere decirnos con esa historia. Si me resulta atractiva. Si el punto de vista suyo es definitivamente para tomar en cuenta. Y si la manera cómo desarrolla su historia, su tema, despierta una pasión poética dentro de mí.

Los temas son pocos: el amor, el dinero, el poder, la traición, la codicia, el sexo, la generosidad... Y de todos ya se ha escrito a plenitud en occidente y oriente. Es la forma en que el autor conforma su paisaje literario. Y si ese paisaje me conmueve, me advierte, me hace caer en cuenta. Si es todo, salvo anodino. Si tiene envergadura, músculo. Si despierta una reacción animal-intelectual en mí que me seduzca.

MARCELA VALENCIA

Cuando es una historia donde puedo crear para cada uno de los personajes una verdadera línea dramática de interpretación. El tema, el humor.

MARGARITA ROSA GALLARDO

Me encanta que un texto tenga personajes fuertes, muy definidos, que cuenten historias lineales, circulares, fragmentadas o extrañas, pero que cuenten algo, personajes que tengan muchas dimensiones, lados oscuros, intenciones, conflictos universales, cercanos en lo más humano pero con dimensiones fantásticas o extraordinarias. Me gustan los textos de varios dramaturgos colombianos que tienen una escritura maravillosa, por su puesto me siento muy motivada y cómoda con las obras de Rodrigo Rodríguez, director y dramaturgo de Ditirambo Teatro. Me encantan las obras que tienen estructura dramática, que conmueven, que

emocionan; me gustan las obras que me cuestionan y me ponen a dudar si voy a ser capaz de darle vida a un personaje. Entonces, casi nunca estoy convencida de interpretar pero me la juego toda y a veces resulta.

MÉRIDA URQUÍA

En primer lugar la poesía, la metáfora, la no obviedad.

Desde la más tierna hasta la más cruda circunstancia, el arte puede transfigurar la realidad de apariencia cotidiana en otra realidad fantástica que, por extraordinaria y única, es más representativa del devenir humano.

El texto dramático escrito debe tejer acciones que se puedan entrelazar con las acciones de la puesta en escena, en esta medida, me interesan las historias cuya estructura no pretenda la linealidad, más bien que sea como la vida misma —fragmentada, a saltos, a giros, a vueltas y devueltas— una estructura que me permita como actriz construir mi propia dramaturgia de acciones.

Es de mi interés la dramaturgia que se construye durante los procesos de montaje, partir de una estructura escénica, unos hilos suspensivos que den paso al texto escrito conjuntamente con el texto espectacular.

Me seducen los textos dramáticos que refieren historias estremecedoras, historias que remueven pensamiento y voluntad de acción, historias que me permiten, como artista escénica, intervenir los acontecimientos de la época en la cual estoy viviendo.

ROSARIO VERGARA

Lo que más me seduce es el ver la transformación del personaje, el indagar ¿qué le sucede al personaje?, ese principio me encanta.

En particular en el texto dramático de teatro de calle me seduce la progresión dramática y la síntesis que se mezclan con pequeños momentos informativos y que les permiten al público ubicarse dentro de la historia así no la vea completa, en la calle más del 50% de los espectadores se pierde el principio.

Cada vez que me enfrento a un personaje me pongo premisas iniciales, pero no me importa el resultado, así la creación del personaje tiene la sensación de descubrimiento, si funciona o no, es una tarea que le dejo al director. Yo propongo, borro, retiño, resalto, rompo hojas y partituras corporales.

Me gustan los remontajes por que cuando tienes un compañero nuevo y le explicas tu personaje, revisas lo que estás haciendo y siempre cambian cosas.

NOHORA AYALA

Más que la atracción por un texto teatral, he estado trabajando en la exploración de un lenguaje propio, entonces, más que personajes, se trata de la búsqueda, del desarrollo de líneas temáticas que se hacen recurrentes en las diferentes obras del colectivo al cual pertenecí por más de 37 años. Encontramos nuestros propios procesos de búsquedas con una herramienta fundamental: la improvisación, nuestros hallazgos y nuestros fracasos en los procesos de la creación de obras de dramaturgia nacional.

Una de ellas puede ser el tema urbano a partir del *Paso*, obra que habla del tránsito del campo a la ciudad. *En la raya* se trabaja sobre un fenómeno de las grandes ciudades, los habitantes de la calle. El actor crea aquí un personaje que a la vez inventa otro personaje en la representación de un ensayo, es un



galpón en un contexto de peligro y de carencias tanto económicas como afectivas. Hoy en día, mi búsqueda, como creadora ahora independiente, en la obra *Piel* con el proyecto Próxima Estación, tiene como una de sus líneas dramáticas la inmigración en las grandes ciudades.

CLARA INÉS ARIZA

Esto va a sonar un poco raro, pero, pocas veces, en mi experiencia como actriz, he partido de un texto dramático. Casi siempre, el punto de partida ha sido una novela, un cuento, la vida y la obra de un autor, un poema, una visión... Jamás haría un personaje que no despertara en mí una pasión profunda, una obsesión, un temblor interior, casi un miedo...

CARLOTA LLANO

En primer lugar, una verdad, sentir que allí vive alguien, vislumbrar un mundo, del tipo que sea, una ventana abierta a alguien o algo interesante, inquietante; siempre es tentador abrir la puerta hacia un ser vivo, adentrarse en su verdad. Y en segundo lugar, una belleza, una poética que se expresa en cada texto de una manera distinta.

DIANA RODRÍGUEZ

Me seduce de un texto lo que dice, la forma en que se presenta el tema. También me llama mucho la atención el humor, es importante que se dispare la imaginación, que sea original y espontáneo, que no sea tan abstracto ni difícil de entender y también que tenga un estilo...

ROSARIO JARAMILLO

Me seduce el tema que se trata en la obra, lo que se quiere decir a través de ella y su pertinencia

en nuestro contexto y en nuestro momento histórico.

Un texto que me genere el deseo de querer adentrarme en el mundo que propone y la necesidad de expresarme a través de él.

Que la dramaturgia sea compleja e invite a hacer un ejercicio de interpretación que no sea unívoco, en el cual se cierran los sentidos del texto, sino que por el contrario se abran.

Que proponga situaciones y personajes complejos con diálogos que no ilustren la acción, sino que la enriquezcan con una palabra elaborada.

Me encantan los textos poéticos, tengo una fascinación por el lenguaje de la literatura dramática que se distancia de la palabra cotidiana; que me invite a indagar en la relación entre el sentido, el cuerpo y su musicalidad.

Que sea teatral, rico en imágenes y sugerencias, en emociones y en juego.

4. ¿Cómo describiría la relación ideal entre el director y el actor?

LUISA VARGAS

Me gusta "odiar" a los directores, cuando eso pasa sé que las cosas van por buen camino, hay exigencia y tesón. Pero por fortuna ese odio no dura mucho porque luego uno termina sembrando grandes relaciones de amistad, de camaradería para el trabajo. Ellos, por momentos, también lo odian a uno, es parte de la dinámica, pero luego de esa aparente fricción sale lo mejor.

Trabajo pensando en ser libre dentro de la voluntad del director, es un ejercicio de complementariedad, de equipo, de empatía, en donde pondera el respeto y la confianza.

LAURA GARCÍA

No existe. Porque ambos, actor o actriz y director, somos seres humanos imperfectos, insoportables e impredecibles. Somos todos unos tunantes, para traer a colación una palabra poco usada y que me gusta mucho.

He trabajado con directores y directoras de estilos muy diferentes. Algunos obtienen resultados maravillosos sin hablar mucho y otros hablando demasiado. Algunos respetan profundamente a los intérpretes y otros les temen o les tienen celos (algunos han querido ser actores y no tienen el talento) o los tratan mal. Abusan de su "poder". Como un padre o una madre, los castigan.

MARCELA VALENCIA

Un director ideal es el que te da herramientas para llegar "al cómo" y no quedarse en una simple descripción de un personaje. Más que hablar y sentarse a leer un texto, creo que el director debe trabajar sobre las acciones para desarrollar el personaje. El resto para mí es pura habladería y justamente necesitamos es accionar o sea actuar.

MARGARITA ROSA GALLARDO

Como actriz siento que es maravilloso contar con la confianza del director o directora, la cual se manifiesta en dejar espacio para la creación y propuesta actoral. Igualmente sentirme acompañada en el proceso y contar con orientación, exigencia, rigor y seguridad... Siento que una obra surge de una relación profunda entre el director y los actores, actrices y demás artistas que hacen parte del elenco... Es un acto que requiere intimidad, entrega, amor por el escenario, respeto, consideración, solidaridad, complicidad y rebeldía.



MÉRIDA URQUÍA

Quien dirige tiene el control del curso del río y sus orillas ante los frecuentes desbordamientos, pero quien actúa es la corriente y la corriente es la vida del río. Sin orillas es un caos, sin corriente no existe el río. Quien dirige tiene el concepto general de la puesta en escena en todos sus aspectos, tiene la "medida de la verdad" respecto al lenguaje expresivo, a la escenografía, a las luces, al texto, al vestuario, a la música, etc., por tanto es el o la líder indiscutible.

El teatro es un arte de conjunto y es la suma de la creatividad de los artistas que intervienen, lo que puede dar diversidad y riqueza al resultado final. Con frecuencia el papel del director o la directora se torna en extremo vertical y cuando esto sucede se castra en gran medida la vitalidad de la obra. Es en estos casos cuando los actores no trascienden más allá de ser intérpretes de los ideales del director. Por otra parte, es frecuente que los actores deseen fervientemente crear y proponer ideas, entonces, la relación peligra si pierde la medida de la proposición y alcanza la imposición. Los actores verticales también son nocivos para el proceso creativo de un espectáculo teatral, pues pueden desbordarse las orillas del río si quien dirige pierde el control de la situación y sobre todo pierde la definición de sus objetivos. Lo ideal es que el director convoque a su equipo y lo seduzca con su proyecto, con sus sueños creativos. Para que esto tenga claridad, desde el primero hasta el último momento, sus objetivos deben ser claros, de manera que el equipo reconozca y sienta seguridad en su líder. Y este, a su vez, acepte, respete y conduzca a sus actores y actrices a procesos

que les permitan el ejercicio creativo de su profesión. Los actores estimulados por el director proponen materiales, indagan, sugieren, crean y finalmente el director o la directora toman las decisiones sobre que queda y que no queda en el espectáculo, en un proceso de corte y edición sobre lo acumulado.

ROSARIO VERGARA

No hay relaciones ideales entre nadie. Yo he tenido una relación bastante agradable. Para mí el director es la mirada externa que ve la globalidad de la obra y defiende su punto de vista. Trabaja con los actores a quienes incita a proponer y jugar.

Allí debe tener una relación horizontal y de confianza mutua para proponer, no creo en relaciones dictatoriales en el arte.

NOHORA AYALA

La relación ideal con un director, para mí, es estar en el mismo plano, donde el director está tan seguro de su liderazgo que puede estar al mismo nivel del grupo, que investiga, claro, con tareas diferentes como es la de mantener un ojo exterior que le permita ir guiando la investigación o proceso creativo. Un director que propone y no tiene miedo a equivocarse, que no evade la discusión con el grupo. Con el actor con la actriz que no impone sino que persuade. Claro, para esto es necesario un grupo que maneje un nivel de formación de experimentación, un grupo dedicado única y exclusivamente a la creación donde los creadores mantengan un nivel de intuición bien informada.

CLARA INÉS ARIZA

Jajajaja... no hay relaciones ideales, lo importante es compartir el mis-

mo sueño y entonces se produce la alquimia y como en cualquier taller de alquimista, a veces, pueden haber explosiones, hallazgos, obstáculos... El teatro trabaja con la sensibilidad humana y ese es un territorio delicado, hay que procurar la confianza y el respeto.

CARLOTA LLANO

El actor se desnuda ante el director, el director es su primer espectador, el testigo y orientador del proceso individual y colectivo de creación. Para ello es indispensable la mutua entrega y confianza plena. El actor debe sentirse seguro, guiado, y el director debe aceptar la incertidumbre, oír el ser creador del otro. Ambos deben abrirse a las propuestas mutuas, a descubrir algo que no conocen, a caminar juntos.

DIANA RODRÍGUEZ

De confianza y sinceridad, de respeto y disciplina, de desajuste y autoajuste, de muerte y nacimiento. Un buen director, para mí, es aquel que se involucra en el camino, y en un mutuo descubrir se llega al mapa del tesoro de tal manera que llegas a entender los misterios del camino que sólo tú debes recorrer.

ROSARIO JARAMILLO

Lo ideal es que la relación esté basada en la mutua confianza y en la comunicación fluida de parte y parte. En cualquier proyecto lo esencial es que haya un interés común por el tema y el material alrededor del cual se vaya a crear, y que esto inspire un gran entusiasmo en todos los participantes. Que el director estimule y esté abierto a las propuestas creativas de los actores y viceversa, que los actores estén abiertos y dispuestos a llevar a cabo las ideas concebidas por el director. Sin embargo, es impor-



tante también poder atravesar las instancias de las contradicciones, las discusiones, los disensos que pueden llevar al conflicto, entendido como desafío, tanto del actor consigo mismo como con el director, pues este es un terreno fértil para la producción artística. Los procesos creativos son complejos y pasan por momentos de caos, de dificultades y de crisis, etapas que luego llevan al ordenamiento, al encuentro de resoluciones y finalmente a la epifanía creativa dando como fruto la obra de arte.

5. Un proceso creativo que recuerde por su particular dificultad.

LUISA VARGAS

Se me ocurre pensar el tema de la dificultad desde dos perspectivas, desde la dramaturgia y desde el lenguaje. En cuanto a la dramaturgia, recuerdo *Salvajes (hombre de Ojos tristes)* de Händl Klaus o *La mujer de antes* de Roland Schimmelpfening que hice con Victor Viviecas, en Teatro Vreve. Las dos obras requerían comprender conceptos como los de la inacción, la repetición o dejar suspendida la actuación —dramaturgia austriaca y alemana contemporánea. En cuanto al lenguaje, creo que otro gran reto para el actor es transitar por diversos modos, como por ejemplo el performance, la televisión o el cine. En cine sobretodo la técnica sí que es diferente, requiere de un máximo control y la cámara es quien le dice al espectador donde poner el ojo, no el actor como en el caso del teatro. Quizá llego a esta deducción porque los actores tendemos a considerar difícil el proceso en el que se está trabajando en el momento de la pregunta.

Lo digo, porque trabajo en una película con Jaime Barrios, *Paisaje indeleble*. He aprendido mucho y le agradezco a él y a todo su equipo las lecciones de transformación del lenguaje.

LAURA GARCÍA

Todos los partos son dolorosos. Pero no todos los hijos salen igualmente agradados. A mí me gustan las dificultades porque, entonces, tengo contra qué pelear. Una elaboración creativa es una pelea entre dos titanes. Es muchas veces una pelea interna con uno mismo. La comodidad tiene sus mañas. Trata de ganarnos. Y qué más cómodo que repetir fórmulas con herramientas ya conocidas. Hay que estar incómoda, desconcertada. Somos como viajeros de latitudes desconocidas, plagadas de monstruos marinos. Tengo alma para descubrir y andar lo que nadie ha andado antes. Ni yo misma. Es que si no, resulta aburrido. Se vuelve más o menos una habilidad y no un arte. En el arte hay que matarse a uno mismo constantemente.

MARCELA VALENCIA

La obra *Mosca*, porque no sólo se planteó ante los actores construir un personaje, sino que durante el proceso de montaje todos hicimos los diferentes personajes que habían en la obra. Además teníamos el reto de crear nuestro vestuario y maquillaje, y que hubiera una unidad entre todos, una experiencia inolvidable.

MARGARITA ROSA GALLARDO

Todos... Para mí todos los procesos son muy difíciles, me he ido defraudada al final de un ensayo en el que me sentí incapaz... y al día siguiente, como si ocurriera algo prodigioso, experimento

otras cosas y algo resulta que me agrada o que me parece que puede funcionar... Yo creo que lo más difícil que me ha tocado vivir en un proceso creativo ha sido en la obra *Corrido Desafinado en Diego para su Frida*... Realmente pasamos todo lo que puede pasar un elenco: accidentes que dejaron por meses incapacitados a compañeros y compañeras, abandono, dolor, sufrimiento, lágrimas, conflictos personales... pero después de parar y volver a empezar el montaje, por lo menos media docena de veces, entendimos que había una dimensión de Frida Kalho que teníamos que alcanzar, ella reclamaba una vivencia distinta, parecía que estaba vigilante de que nuestro trabajo no fuera sólo una interpretación... traspasar ese círculo de afectos requería que tuviéramos en las entrañas las cicatrices de lo vivido de manera real.

MÉRIDA URQUÍA

La pantera de Judea, un espectáculo unipersonal realizado en el 2012, bajo la dirección de Misael Torres. Tuve grandes contradicciones con el personaje fundamental de la pieza, Herodías, una mujer asesina nacida de las páginas de la novela *Salomé*, de José María Vargas Vila. Fue difícil justificar la traída de este personaje al escenario. Darle vida a la Herodías de Vargas Vila fue muy contradictorio para mí. Si bien me seducía la propuesta estética, el desierto de arena donde acontecían los hechos, los vestuarios volátiles y su uso como elementos casi escenográficos, la danza permanente entre el sexo, la vida y la muerte, el cuestionamiento sobre los presupuestos cristianos a cerca de la existencia de dios, lo pecaminoso, lo sagrado etc., el personaje en sí no logro convencerme de la





necesidad de su existencia. Herodías nació. *La Pantera de Judea* fue estrenada, incluso presentada en varias funciones en el Festival Internacional de Teatro de Londrina y el Festival Cena Brasil Internacional, en Río de Janeiro, pero vivió poco tiempo. La maté. Hice lo único que me podía enseñar esta mujer asesina. No encontré finalmente ninguna motivación para hacerla vivir y fue tan extrema la huella que un buen día dije: no hago más tragedia, y recordé a Chaplin "si lloras la humanidad se aparta y te deja llorando solo, si ríes, la humanidad ríe contigo"

ROSARIO VERGARA

Cuando en *Luz de Luna* me dieron el personaje de Blanca Nieves, hice una pataleta horrible, alegaba que yo quería ser la bruja, grité ¡soy actriz dramática! Creo que fue mi mayor confrontación y logro, pues desde los zancos debía sacar de mí esa niña y no ser una mera imitación ridícula. Luego, al ver a los niños y niñas emocionados salvando a Blanca Nieves, entendí la importancia de generar desde el interior más allá de la forma los personajes. Fue una gran lección, hoy me río de mis pataletas.

NOHORA AYALA

Los primeros procesos son los más fáciles porque el público te descubre por primera vez y aún no espera nada tuyo pero, en la medida que creas, en todos estos lazos ya no sólo te sirve el talento sino el desarrollo y cultivo de este, a través de la disciplina, el estudio y la investigación para mantener esa percepción bien informada y que te abra nuevos caminos de creación y búsqueda. También porque siempre está la posibilidad de repetirse, de caer en la comodidad,

en lo primero que encuentras, en lugares comunes, conocidos. Cada montaje es más complicado porque siempre el mejor será el próximo y porque siempre hay que romper cualquier dogma. Aunque nos haya proporcionado resultados exitosos siempre hay que abandonarlo y lanzarse como la primera vez sin conocer el camino, ya que cada camino es diferente y aunque se guarda cierta experiencia debe, pienso, tenerse en cuenta sólo en los momentos de contabilizar lo hallado. Sin desconocer el momento afectivo, económico por el que estés pasando que, a veces irónicamente, te empujan o te hunden.

CLARA INÉS ARIZA

Indudablemente, mi primer trabajo serio en la escena: *Los ritos del retorno o las trampas de la fe*, un trabajo basado en la vida y obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Fue la primera vez que hice un unipersonal y pararse solo en el escenario no es fácil. Tenía todavía poca experiencia y estuve a punto de tirar la toalla. Otro proceso que me pareció difícil fue el montaje de *Pandemia*, una obra basada en el libro *Ensayo sobre la ceguera*, de Saramago. Durante cuarenta días del montaje estuvimos encerrados en una bodega, viviendo y experimentando la claustrofobia... uff!!!

CARLOTA LLANO

Uno de los cuatro personajes de *Mujeres en la guerra*, Chave, me dio mucha briega. Es una mujer adulta que justifica la guerra. Me pillé a mí misma juzgándola; ella sólo pudo vivir cuando yo tuve la suficiente humildad para no hacerlo y dejarla ser tal cual es. Me sirvió mucho acordarme de unas palabras que en resumen dicen: "Si usted estuviera en los pantalones de cada

una de esas mujeres tal vez hubiera hecho lo mismo".

Pero el proceso de creación más difícil fue en mi última obra, *Columpio de vuelo*, en la cual no me escondo detrás de nadie, no hay máscara, soy yo misma, hilando fragmentos de mi propia vida, no hay tapujos, no hay escondederos, es la desnudez extrema y al mismo tiempo una deconstrucción, reconstrucción de Carlota.

DIANA RODRÍGUEZ

Cuando pertencí al Grupo de Sombras de la Universidad Nacional, dirigida por Enrique Vargas, él nos hablaba simplemente sobre alguna cualidad de la sombra, teníamos que investigar, tener una hipótesis y encontrar una historia para presentar a los quince días, en los que no teníamos ningún contacto con el director. Nos involucrábamos en el juego de las sombras y la luz, nos engolosinábamos tanto que, llegada la hora de la muestra, no teníamos ningún conflicto definido, sólo imágenes, juegos de luces y sombras.... Lecturas y musicalizaciones pero no existía la dramaturgia...

ROSARIO JARAMILLO

La creación de la trilogía: *Sara dice*, *Te equivocaste al decir no*, *En una azotea sin lotos*, producción del XII Festival iberoamericano de Teatro en el año 2010. Se trató de un proyecto experimental dirigido por tres directores; cada uno dirigió una parte de la trilogía: *Sara dice* por Fabio Rubiano, *Te equivocaste al decir no* por Javier Gutiérrez y *En una azotea de lotos* por Ricardo Sarmiento. Los tres directores se basaron en un cuento del japonés Maku Saguro que trata de una sociedad, la cual, para acabar con la violencia, regula que cada cien días

debe haber un asesinato. El estado selecciona, al azar, dos familias: en una, se debe escoger al victimario y, en la otra, a la víctima. El tiempo de montaje de esta trilogía fue de cuatro meses, en los cuales se montaron simultáneamente las tres partes, en ello radicó su dificultad. Cada director propuso tres actores, de modo que el grupo era de nueve actores, los cuales trabajamos en las tres partes al mismo tiempo: los veteranos actores Inés Correa y Fernando García (q.e.p.d.), Marcela Valencia, Jack Toukhmanian, Liliana Escobar, Julián Caicedo, y quienes otrora fueron mis alumnos en la Escuela de la Casa del Teatro Nacional, Jimena Durán y Nelson Camayo. Yo fui cuota de Javier Gutiérrez, con quien había trabajado en la obra *AdentroLa-CasaAfuera*, dos años atrás. Fue un trabajo muy arduo y requirió de un gran compromiso actoral y mucha resistencia física y emocional. Trabajamos cinco horas diarias y cada sesión era dividida entre dos directores, lo cual exigía de nosotros, los actores, una gran flexibilidad en la comprensión y apropiación de los diferentes métodos de trabajo, las diferentes propuestas de montaje y sus respectivos lenguajes teatrales. El resultado de la trilogía se estrenó en dicho festival y la duración fue de tres horas. Fue un experiencia de creación conjunta, muy exigente e interesante, que nos enriqueció a todos, nos potenció la estamina (capacidad de trabajo concentrado de larga duración) y nos consolidó como grupo de trabajo creativo. Para mí significó el comienzo de mi colaboración con el Teatro Petra, dirigido por Fabio Rubiano, con el que llevo actuando cuatro años. En *Sara dice*, que se sigue presentando hasta ahora, y en su última obra *El Vientre de la Ballena*.



6. ¿Cómo concibe la relación con el espectador?

LUISA VARGAS

Es una relación afectiva. El espectador es una de las razones del actor. Aprendí que al público se le respeta y se le quiere, pase lo que pase.

LAURA GARCÍA

El espectador va siempre a ver algo que no ha visto. Si soy capaz de despertar y colmar esa inocencia, estoy salvada. Si mi canto lo seduce durante el tiempo del espectáculo; si lo deja inerte, quieto; si llega a su casa en silencio, conmovido, y no a prender el televisor, es que no he fracasado.

MARGARITA ROSA GALLARDO

En general creo que los grupos, los artistas, van construyendo al espectador ideal: crítico, reflexivo, analítico, cómplice y dispuesto a ser parte de la creación... Los públicos que tenemos en Ditirambo se vuelven con el tiempo participes y coautores; porque en sus cerebros, en sus emociones y en sus vivencias individuales y colectivas sucede el fenómeno de crear y creer en la ficción, ver e introducirse en el mundo que les propone el elenco, el director, el dramaturgo y todos los que hacen parte de una puesta en escena. Nosotros trabajamos con toda entrega en cada presentación y siento que los espectadores perciben eso y ellos también se entregan... Juntos lo pasamos genial... Incluso los más escépticos están teniendo una relación como espectadores y sus reacciones renuevan la atmósfera... Me parece que comienza a fortalecerse esa relación con los años. Me sorprendo cuando encuentro personas que me dicen "he visto *Ni mierda pa'l perro* seis veces", hay personas que

me han dicho que la han visto 15 veces... y en cada nueva asistencia han llevado al teatro a nuevas personas, esos espectadores, como las personas que al día siguiente te envían un escrito maravilloso o un dibujo o los que se quedan por meses incorporando en su lenguaje las expresiones del personaje, aquellos que lloran, los que se conmueven, los que con toda humildad se acercan y te dicen que nunca habían ido a ver una obra de teatro y que luego los ves repitiendo... Los compañeros de escena que siempre me mandan su cariño, su saludo, su buena energía, los que se saben la obra casi como una canción, los que llegan a pesar de la lluvia, los trancones y la distancia... esos espectadores me conmueven.

MÉRIDA URQUÍA

En la relación con el espectador se completa el sentido del arte teatral. El espectador, aun siendo un ente abstracto, una especie de destinatario anónimo, "el monstruo de las mil cabezas", como solemos decir en nuestro argot, es parte del ritual, del acto vivo de la representación porque estamos juntos interactuando, en un diálogo de energías, que se establece entre ambas partes. El público respira, vibra, se mueve, se cautiva o no se cautiva, en dependencia de la energía que emana del escenario, y la energía de los espectadores es transferida también a los actores y actrices, simplemente se siente. Si el actor se cae de la cuerda floja, el público se cae también.

La platea está caliente cuando la energía de la masa, del público, está condensada, retenida, en una especie de suspenso o atención en la que todos los espectadores parecen uno solo, que junto a los actores danzan la misma danza; cuando

por el contrario la platea está fría, se puede sentir la dispersión, los espectadores se separan entre sí y se escucha a unos carraspear, a otros toser, a otros murmurar, a otros moverse en su silla, incómodos, entonces, algo no está bien. ¿Qué captura la atención del espectador? Lo mismo que captura la atención de todo ser humano viviente: lo no obvio, la sorpresa, lo que no esperaba, el misterio. Es muy aburrido estar viendo la primera escena de la obra y ya saber o imaginar lo que pasará en la segunda escena. Es más aburrido aun ver un actor en escena que pretende ser orgánico, intentando reproducir la vida cotidiana pero logrando, a duras penas, un mundo de tensiones y bloqueos que lo distancian absolutamente de lo creíble y es que lo cotidiano en escena se vuelve increíble, inorgánico, no es funcional. ¿Por qué pasa esto? Porque la vida cotidiana y la vida escénica son dos realidades diferentes. La repetición de la vida cotidiana en escena resulta tan increíble como pretender que Don Quijote sentado en la sala de tu casa es una realidad cotidiana; ya es sabido que sólo lo extraordinario, lo excepcional, le interesa al Arte. Todos los elementos de la puesta en escena influyen en este diálogo de energías entre actores y espectadores: el tejido de acciones y textos, la historia en sí, las luces, los vestuarios, la escenografía; pero es en la dinámica de las acciones ejecutadas por los actores y en la calidad y cualidad de su presencia escénica donde el espectáculo tiene la mayor fortaleza para capturar la atención del espectador. Cuando se ha potenciado la energía, a través de la práctica de técnicas que rompen los automatismos de los comportamientos cotidianos, estamos ante un actor, una actriz que





tiene presencia escénica y por tanto captura la atención del espectador.

ROSARIO VERGARA

“Los actores y las actrices del teatro de calle van a buscar al público”, esa ha sido mi premisa. Si bien es cierto que ahora hay una programación que hace que nos vayan a ver, somos nosotros los que interrumpimos la cotidianidad, los que llevamos el teatro a los colegios, los pueblos, las comunidades. Creo entonces que lo tenemos muy en cuenta. Para nosotros la categoría es “todos”, no tenemos distinciones para proponer en este escenario a cielo abierto nuestros mundos. En particular, adoro el público callejero, ese que tiene ojos, el que percibo completamente, al que veo llegar e irse. Confieso mi pavor ante el vacío negro que me genera el teatro de sala. Para mí,

el público es el receptor directo, con rostro propio, así que cuando estoy en un montaje me pregunto, ¿qué quiero contar y sentir? El para qué no me importa, eso es asunto del público.

NOHORA AYALA

Lo más importante en la relación con el público es cuando percibes cierta complicidad de juego, de diversión, y a partir de allí el espectador puede descubrir, encontrarse sorpresivamente con nuevas ideas y formas no pensadas en las relaciones cotidianas, en la relación con ese otro ser, en la posibilidad de mover pensamientos, energías, hacia la transmutación de pensarse como un mejor ser humano

Una situación teatral tiene desarrollo cuando las actrices, los actores y el público entran en relación y crean una nueva realidad.

CLARA INÉS ARIZA

Franca, directa, sin concesiones. Como dice Antonin Artaud, el teatro debe perturbar al espectador, no sólo a nivel de la razón, sino, sobre todo, a nivel del inconsciente. Creo que el actor debe dar lo mejor de sí en el escenario y hacerlo de manera verdadera y, entonces, el espectador se dará cuenta y se sentirá conmovido y agradecido.

CARLOTA LLANO

Es el encuentro entre dos mundos, uno que ha preparado y tiene algo que compartir, y otro que se abre a recibirlo; ese encuentro es nuevo cada vez, permea la sensibilidad del ejecutante y del espectador en áreas distintas y de diferente manera en cada función. Este hecho vivo y vibratorio hace valer la pena este arte que se lleva el agua pero que, a



quien lo permite, le deja esa huella imborrable, a veces indescriptible, en el ser.

El teatro es una experiencia preparada pero nueva cada vez y nos toca, a los dos mundos, de múltiples maneras.

DIANA RODRÍGUEZ

También es necesaria la escucha del espectador, los niños y niñas sinceros que te dicen todo sobre tu obra... sin manejar una reflexión académica del asunto, sólo su emoción y razón de niños; el proceso de respuesta de un trabajador en sus espacios laborales, una familia que comparte tiempos de vida en las salas de teatro, de una maestra en su escuela o de los jóvenes en sus espacios o de los mismos compañeros quienes en festivales se sientan a verte o a no verte pero que son los que están ahí... Es, sobre todo, una relación de escucha, ¿qué necesitan ellos decir y cómo atrapar su interés? ¿Qué necesitamos decirnos como propuesta desde el grupo, desde nosotros mismos, qué quieren los otros que digamos o que callemos? Hasta dónde nos prestamos para ser la voz del consumo, del erotismo exagerado de los medios de comunicación. ¡Hasta dónde decimos mudamente lo que no deberíamos ni por un momento decir! A veces hay momentos en que lo particular se va a ver reflejado en lo general, pues te metes en tu interior, dices lo que sientes y, entonces, resulta ser una voz que habla por muchos....

ROSARIO JARAMILLO

Es una relación fundamental, el teatro no existe sin el espectador. Uno trabaja para el espectador, no para complacerlo necesariamente, sino para comunicarse con él, para

compartir un pedacito de vida con él y para invitarlo a tener una experiencia artística que lo saque de su cotidianidad, lo sensibilice, lo conmueva, lo divierta y lo haga pensar en la vida misma.

Si bien la presencia de los espectadores es ya la razón de ser de nuestro arte y el aplauso final es un reconocimiento y una respuesta a nuestro trabajo, a veces siento una gran soledad después de una función y siento que ese compartir es bastante desigual. Quisiera poder compartir más el hecho del evento artístico con los espectadores, indagar en cómo esta experiencia afecta al individuo espectador y en cómo este lee el resultado escénico presenciado y no sólo tener la respuesta del espectador como masa. En alguna ocasión pusimos un libro de anotaciones a la salida del teatro y fue muy interesante y enriquecedor leer los comentarios de algunos espectadores que sintieron la necesidad de compartir su experiencia. Me gustaría que hubiese una instancia de socialización con el espectador que no fuese a la manera de los foros después de las funciones de los años setentas del pasado siglo, sino algo más informal y menos anónimo, más personal y humano.... Tal vez es una necesidad de conocer al espectador de teatro...

7. Según usted, ¿cuáles son las principales características del actor colombiano hoy en día?

LUISA VARGAS

Tiene que ver con cómo somos los colombianos. Observo que nos caracterizamos por una amplia capacidad para improvisar, para resolver problemas inmediatos,

somos hábiles para jugar, para ser versátiles, cada vez más ocupados por la formación continua y por el ejercicio del oficio, hay mucha gente logrando oportunidades en otras plazas, todo avanza.

A su vez, creo que somos, en cierto sentido, un poco indiferentes, poca organización gremial en beneficio de Colombia, poseemos cierta indiferencia política.

LAURA GARCÍA

Respeto a los que llevan su vida con honor, con lealtad a su oficio. Los que hacen de su actividad creativa una letanía virtuosa. Una forma de vida leal, intensa, energética, compasiva, con trazos decididos de belleza, de ética. Los que llegan a tiempo siempre al trabajo por respeto a sí mismos y a sus colegas. Los que saben trabajar con los demás y para los demás. Los que no se aburren con su trabajo y piensan bien de él y no hacen sarcasmos o ironías biliosas al respecto. Los que estudian permanentemente. Los que son buen ejemplo para las generaciones que vienen detrás. Los que siempre quieren hacer algo escalonadamente mejor. Los que aman la literatura, el cine, la ópera, la pintura de los grandes maestros, la buena música, culta y popular, el mar, el aire, las hojas secas de los árboles, los viajes, el chiste rápido e inteligente. Y los hay. Las hay.

MARCELA VALENCIA

Pregunta difícil porque estamos en un medio donde cualquier persona puede ser actor. Pero si hablamos de actores: pasión, creatividad, investigación, y obviamente preparación.

MARGARITA ROSA GALLARDO

Los actores y las actrices colombianas tenemos tantas características



como seres humanos somos. El compromiso con el entorno y con los fenómenos sociales, el rigor y la entrega, la solidaridad el trabajo colectivo, la mirada en torno al oficio... creo que estas variables estaban muy presentes hasta hace unas dos décadas. Estas características, con el tiempo, se han transformado, muchos y muchas asumen un rol artístico y social lejano a los compromisos, establecen relaciones netamente comerciales, de poca entrega y de escaso rigor personal, asistimos a una época de muchas confusiones. Hay quienes afirman que el teatro comenzó con ellos o ellas y desconocen la historia que han forjado en esta ciudad grupos tan emblemáticos como el Teatro La Candelaria o el Teatro Libre, y ni que decir de muchos de los creadores de las salas que se arriesgan por brindarle a las ciudades los escenarios donde ocurre el teatro, han dotado cada territorio de la infraestructura teatral de eventos, temporadas y estrenos. También siento que hay en la ciudad actores y actrices que están construyendo una nueva etapa y se están abriendo espacio de una manera más aventurada, eso me parece maravilloso y me llena de emoción porque quiero verlos en cada temporada o estreno que realizan... quisiera tener más posibilidades de asistir a todo lo que me estoy perdiendo... Sin embargo, con genuina emoción les mando a los que puedo mis mensajes de cariño y los mejores deseos en sus proyectos artísticos... siempre he creído que si a una obra teatral le va bien... le va bien al teatro de la ciudad y me gusta saber que el teatro está impactando la cotidianidad y que transgrede con la belleza, con la metáfora, con analogías, el presente, así como

lo ha hecho durante siglos... A los actores y actrices de Ditirambos caracteriza el teatro Popular, Mestizo y Analógico.

MÉRIDA URQUÍA

Es muy variada la gama de actores colombianos actuales porque el panorama actual está conformado por más de una generación de actores y actrices, y esto tiene mucho que ver con lo que nos caracteriza.

Quizás sea porque, hace tres o cuatro décadas, los actores se formaban de un modo más empírico y ahora las oportunidades de estudios académicos crecieron, o quizás sea porque simplemente los tiempos cambiaron y mermó la efervescencia de los ideales políticos que marchaban al unísono del movimiento teatral nacional, no lo sé, pero tengo la sensación de que antes éramos más los hombres y mujeres de teatro, que asumíamos la profesión como una misión en la vida y no como una expectativa económica o social. Cuando un actor se forma en el diario hacer de un grupo, que involucra la investigación, la pedagogía, la creación, está construyendo y defendiendo un camino propio, dejando una huella, una semilla en la historia cultural de su país y su generación. Cuando por el contrario el actor es un intérprete, bien formado incluso, con grandes conocimientos aprendidos en sus años de estudios académicos, que va de grupo en grupo, de proyecto en proyecto, de director en director, de casting en casting, de mano en mano, como satélites fuera de órbita, siento que se pierde el sentido de la misión que para mí es el teatro. De una y otra parte encontramos en Colombia un gran número de hombres y mujeres de teatro, dotados de

temperamentos fuertes, actores y actrices de carácter, intérpretes algunos, artistas y creadores otros, con un nivel, en su mayoría, mucho más elevado hacia la proyección oral que hacia el entendimiento del cuerpo poético en escena.

ROSARIO VERGARA

Últimamente he pensado mucho en los actores pues estoy montando *Ñaque o de piojos y actores* y tengo varias impresiones. Un actor colombiano es capaz de asumir rápidamente la construcción de un personaje, la gran mayoría trabaja con distintos grupos y compañías. Los actores son de fácil y rápida adaptabilidad, esto parece evidente pero después de trabajar quince años con un grupo, para mí, esta fue una característica impresionante.

El actor es gestor de sus espectáculos. El actor Colombiano defiende su punto de vista y ha estado permeado por la creación colectiva. El actor vive al destajo de los directores o los grupos.

NOHORA AYALA

Las principales características del actor colombiano, a mi modo de ver, son su creatividad y su capacidad como proponente en la escena en la búsqueda de la imagen poética. Tanto en la creación actoral como dramaturgica, el teatro colombiano es un teatro de imagen con mucha originalidad. Otra característica es su pasión por lo que hace, la mayoría de las veces, sin ningún tipo de apoyo. Y una tercera característica es el manejo de un buen bagaje teórico que bien podría estar apoyado por un mejor nivel técnico.

CLARA INÉS ARIZA

Es difícil y poco conveniente generalizar. El término "actor colombiano"





es demasiado amplio. Creo que hay personas que se preocupan por aprender el oficio y su compromiso es absoluto. Otros no, van más relajados. Yo pertenezco a una generación que cree en el teatro de grupo y trato de seguir siendo consecuente con eso. No estoy segura de que las nuevas generaciones estén tan dispuestas a los esfuerzos que eso implica. Sin embargo, soy optimista y creo que los actores y actrices se multiplican y cualifican, lo cual garantiza que habrá teatro para rato.

CARLOTA LLANO

Teatro es un espacio. Nuestro arte no tiene nombre propio porque en él confluyen todas las artes; hay cabida para la literatura, la música, la danza, las artes plásticas, las artes visuales, todas son herramientas para expresarnos. Por eso creo que el actor de hoy debe ser un artista multifacético que tiene a su haber una herramienta particularmente comunicativa, válida para el arte y la vida: el saber usarse a sí mismo para comunicar; y que ojalá pueda manejar varios lenguajes del campo artístico. Porque el reto es muy grande: para que la gente hoy en día se desplace hasta un espacio hay que asegurarle que eso que vamos a compartir está vivo y que le va a decir algo a través de eso único que nos queda a los humanos en el siglo de los chips: compartir, comunicarnos, discernir, 'experimentar' sobre quiénes somos con belleza, con ingenio, con todas nuestras capacidades y con conciencia.

DIANA RODRÍGUEZ

El actor colombiano, para mí, se caracteriza por ser autónomo, emprendedor, muy profesional, todero, enamorado, terco, obsesionado y oveja negra.

Hay varias corrientes: los actores de grupo, los actores de compañías, los no actores, los actores frustrados, los ensimismados, los viejos abandonados, las grandes estrellas, los gestores, cultores y demás maravillosos seres que deciden hacer lo que les gusta.

Pero también, como en todos los espacios terrícolas, hay actores desarticulados de sí mismos, caen en mecanismos de consumo para sobrevivir, juegan juegos que van en contravía de sí y de su gremio, a veces se desarticulan y caen en la realidad del tiempo. La lucha es grande pues si tuviéramos un lenguaje aunado, mas no igual, no nos someterían a convocatorias obsoletas, sino estaríamos en disposición de ser reconocidos y en este mecanismo de ser reconocidos seríamos tan visibles que a nivel presupuestal tendríamos el reconocimiento que nos merecemos, tendríamos los programas que necesitamos, los proyectos que hacen crecer y benefician a todos los artistas.

Los derechos de los artistas son invisibilizados con una multitud de convocatorias en las que se presentan 300 y ganan 2, 0, 3 o 40. O sea son 260 derrotados.

Pero no solamente esto, ¿dónde está la salud de los artistas? ¿Dónde el derecho a pensionarse como artista? ¿Dónde están las posibilidades de vivienda? ¿Dónde están nuestros viejos actores que ya no cotizan para programas de TV? En fin, es incierto como incierto es el juego de la vida...

ROSARIO JARAMILLO

Creo que no se puede hablar del actor colombiano como una categoría. Hoy en día hay muchos tipos de actores provenientes de diferentes tipos de escuelas y de diferentes

formaciones, y cuyo resultado son diferentes tipos de actuación: algunos son más teatrales que otros, pues vienen de la escuela de los 70's, son más exteriores; otros son más íntimos; otros practican un teatro muy convencional, más televisivo; otros son hiperrealistas; otros que trabajan en laboratorios experimentales, cuyos retos son más físicos y orgánicos; otros son muy técnicos; en fin, hay una gran promoción de nuevos actores que trabajan paralelamente a aquellos con más trayectoria. Hay nuevas generaciones que empiezan a actuar y a escribir nuevas dramaturgias, lo cual es muy importante. Me preocupa un poco que los siento muy desconectados con nuestro pasado teatral, no siento que exista una necesidad por conocer la historia del movimiento teatral colombiano como una fuente de inspiración artística y como parte de nuestra identidad teatral. Tal vez por lo efímero del teatro mismo es difícil entrar en contacto con ese pasado... por eso me parece importante que se hagan este tipo de recopilaciones y publicaciones sobre el teatro colombiano, para invitar a las nuevas generaciones a valorar y entender nuestro proceso teatral, ¡para crear nuestra memoria teatral! Muchas gracias por invitarme a tomar parte de este proyecto. •



{dossier}

Las tejedoras de sueños



Con todo y los nombres ausentes en esta nota, el balance que realiza el autor hace justicia a las principales mujeres que han tomado el mando de la cultura teatral en el país y le han dado un rumbo que, con sus logros e insuficiencias, hoy nadie discute. El carácter de las mujeres se ha hecho imprescindible en la dirección de la cultura de nuestros países. Por su sensibilidad, su constancia, su visión y su talento, por el cuidado y el celo que ponen en el despliegue de sus proyectos, las mujeres que han orientado el desarrollo del teatro en Colombia nos han enseñado una forma de gobernar tan firme y apasionada en sus decisiones como humanas y e innovadoras en sus propósitos.

Por Alberto Sanabria*

*Investigador y docente en políticas culturales, crítico de teatro y actualmente subdirector legal y financiero de Fundalectura.

Penélope, la mujer que aguardó durante veinte años por el regreso de su marido Ulises, es el símbolo mítico que representa la constancia y la lealtad. El dramaturgo español Antonio Buero Vallejo retomó el personaje y lo convirtió en protagonista de su obra *La tejedora de sueños*, para retratar a una mujer que construía y deshacía cada día su tejido, mientras evadía a los pretendientes que querían hacerla olvidar de su marido.

Tomo prestado el título de la obra de Buero Vallejo para hablar de las mujeres que decidieron dedicar su vida a urdir proyectos que se han concretado en la efímera expe-

riencia que viven los espectadores frente a unos actores, que muchas veces ni se imaginan todo lo que ha sido necesario hacer para que ese momento se dé.

La gestión cultural en Colombia es una actividad en la que han predominado las mujeres. Gran parte del entramado institucional que hoy sirve de sustento a la actividad cultural ha sido tejido por mujeres persistentes como Isadora de Norden, Gloria Zea, María Mercedes Carranza, Consuelo Araujo Noguera, Amparo Sinisterra de Carvajal, Clarisa Ruiz, Gloria Castro, Gloria Triana, Claudia Triana, María Claudia Parias, Carmen Barvo y algunas

de las que han ocupado el cargo de ministra de cultura, entre las que sobresalen María Consuelo Araujo, Elvira Cuervo de Jaramillo y Mariana Garcés.

En el caso del teatro, la gestión ha sido compartida por hombres y mujeres, pero de ellos la más emblemática ha sido Fanny Elisa Mikey Orlansky, la argentina que llegó en 1959 a Cali detrás de un amor y que luego se convirtió en la forjadora de proyectos tan ambiciosos como arriesgados y visionarios, algunos de los cuales han sido determinantes de la historia del teatro en nuestro país, tales como el *Café Concierto*, La



Gata Caliente, el Teatro Nacional, la Casa del Teatro y el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

Es probable que el origen de Fanny Mikey, hija de inmigrantes judíos en Argentina, tuviera mucho que ver en su actitud visionaria que nunca se achicó frente a los obstáculos que se le presentaron en cada una de sus empresas. En

un país parroquial y conservador como el nuestro, esa mujer supo siempre cómo hablarle a los poderosos, tanto del gobierno como de la empresa privada y convencerlos de las bondades de sus proyectos, por atrevidos que sonaran.

Era una rara combinación de artista, empresaria y relacionista pública, que sabía cómo darles cuerpo a los sueños y convertirlos en planes de trabajo, con cronogramas y presupuestos, dentro de los cuales era fundamental el punto de equilibrio que siempre debía ser alcanzado antes de los estrenos o inauguraciones. Y para ello tejió una buena red de patrocinadores y aliados dentro y fuera del país. Esa era una de las claves de la sostenibilidad de sus empresas.

Otra clave era una especie de omnipresencia. Como si no durmiera nunca y sin abandonar nunca sus labores de oficina, Fanny era una especie de genio en el manejo de su agenda. Sabía que la cara del santo obraba el milagro y por eso siempre aparecía en cuanta inauguración o coctel congregaba a las personalidades importantes para la gestión cultural. En una sola noche podía asistir a cuatro o cinco eventos, en los cuales sobresalía con su arrolladora personalidad y su melena roja.

En esas correrías siempre la acompañaba su inseparable socia Ana Marta de Pizarro, la antropóloga y ex militante de las Juventudes Comunistas que durante

década y media tuvo el privilegio de aprender de Fanny sus secretos para realizar cada dos años el festival de teatro más grande del mundo. Por esa razón se convirtió

en la heredera natural de la argentina en el manejo del festival, a pesar de las pugnas internas que surgieron por la sucesión ante la intempestiva muerte de Fanny y que hicieron peligrar el mismo destino del festival.

Ana Marta asumió, en 2009, el reto de dirigir el festival con un equipo separado del Teatro Nacional, decisión que encareció la operación y puso en graves aprietos económicos a las dos instituciones, pero mucho más al festival que por primera vez en su historia no logró alcanzar el punto de equilibrio, pues si bien logró realizar en 2010 una de las versiones más completas en lo artístico, en lo económico las cifras fueron adversas.

No obstante el revés sufrido en esa primera salida, la nueva gestora del festival no cejó y no sólo ha conseguido superar en gran parte el déficit, convirtiendo al festival en una empresa con actividad permanente, sino que también logró una siguiente versión con mejores resultados económicos y ya tiene lista la tercera sin Fanny, que se realizará en 2014.

La gestión cultural en Colombia es una actividad en la que han predominado las mujeres.

Fanny era una especie de genio en el manejo de su agenda.

Siguiendo una costumbre de otros festivales del mundo, al Iberoamericano también le surgió su festival off. Se trata del Festival Alternativo, evento también internacional creado por la actriz, dramaturga y directora Patricia Ariza, otra de las gestoras teatrales más reconocidas en nuestro país.

Ariza es una de las pioneras del movimiento llamado Nuevo Teatro que lideraron grupos como el Teatro Experimental de Cali, del maestro Enrique Buenaventura, y La Candelaria, dirigido por el maestro Santiago García. Ese movimiento devino en la creación de la Corporación Colombiana de Teatro que ha aglutinado agrupaciones surgidas en diferentes partes del país como una forma de representación social y que han sido la base de la muestra nacional del Festival Alternativo y del Festival Mujeres en Escena, también creado por Patricia Ariza.

El Festival Mujeres en Escena se ha convertido en el espacio de reflexión sobre el trabajo de la mujer en las diferentes artes *performáticas*. Cuenta con el respaldo de Magdalena Project, red internacional creada en los años 80 en Europa con la finalidad de visibilizar la contribución de las mujeres en la construcción del teatro mundial,

habida cuenta de la predominancia de los hombres en campos como la dirección y la dramaturgia.

Además de Fanny Mikey, su sucesora Ana Marta de Pizarro y Patricia Ariza, otras mujeres han ayudado a tejer la historia de nuestras artes escénicas desde el difícil y muchas veces desagradecido papel de la gestión. En Cali está Luz Stella Gil que ha impulsado la





conformación de la Asociación de Salas Concertadas, junto con su festival y la publicación de su revista. En Bucaramanga, Sandra Barrera que a partir del Festival Internacional de Cuenteros Abrapalabra logró construir una entidad teatral importante en esa ciudad que hoy cuenta con la Sala Corfescu, lugar de programación permanente. En Santa Marta, Patricia Moreno creó el Festival Internacional de Teatro del Caribe y logró que la ciudad se convirtiera en la sede colombiana del Instituto Internacional de Teatro (ITI). Por su parte, Marilyn Vizcaino en San Andrés, también creó el Festival Internacional Ethnic Roots, que ha mantenido hasta la fecha. En Cartagena, por su parte, la ex ministra de Cultura Aracelly Morales y Gloria Triana crearon hace tres años el Festival de Artes Escénicas del Gran Caribe.

A ellas se suman las gestoras de las salas de teatro de diferentes ciudades, como la titiritera Liliana Palacio que creó Manicomio de Muñecos de Medellín, institución que se ha convertido en ejemplo de gestión y organización de las artes escénicas en el país. O Lucy Bolaños y sus compañeras del Tea-

tro La Máscara de Cali, que desde su fundación, hace más de 25 años, se propusieron trabajar para visibilizar la presencia de la mujer en el teatro.

En Bogotá, la Casa del Teatro siempre ha sido liderada por mujeres como Clarisa Ruiz, Adela Donadío y Ruth Helena Jaramillo, con proyectos que han logrado posicionar a Teusaquillo como bastión teatral de la ciudad. También merecen mención Mónica Camacho del Teatro Experimental Calarcá (TECAL) y Leonor Estrada del Teatro Leonardus.

En la lista también están Alejandra Borrero y Katrin Nyfeler, fundadoras de Casa Ensamble en Bogotá, que se ha convertido en el primer múltiplex teatral del país con una programación permanente en donde los jóvenes directores y dramaturgos han encontrado espacio para sacar adelante sus proyectos.

Con seguridad es una lista en la que faltan muchos nombres pero es una buena muestra del importante papel que han jugado las gestoras en hacer que el teatro en Colombia sea un campo cada vez más importante como actividad profesional en el país. •



Mujeres en la narración oral bogotana

Por Juan Carlos Grisales Castaño*

* Narrador oral, actor y trabajador social

En el principio estuvo el verbo, parece decirnos el autor de este texto. Más que en el principio del mundo, en el de la sociedad, en el de la familia en donde el centro reposa sobre la mujer. La palabra como vínculo de lo femenino con su progenie. A partir de la palabra de la madre se estructura el lenguaje y de este surge necesariamente la narración. Lo femenino que parecía ser su destino fue usurpado por la cultura patriarcal de occidente. Introducción con la que el autor nos lleva a reflexionar sobre la cultura de la narración oral en Colombia, sus atributos y algunas de sus protagonistas, cuando la mujer retoma la palabra.

Esta entrega de Teatros nos permite acercarnos a la palabra iniciática, esa forma de contar en el ser femenino. Las mujeres siempre han contado cuentos; a la prole y a la comunidad. La palabra ha estado ubicada en los dos géneros, aunque históricamente, en la tradición judío cristiana, el relato patriarcal ha sido el relevante. Pero la palabra femenina es el sostén de las relaciones sociales desde su principio que es la familia. Las mujeres tuvieron a su cargo la formación primaria de los hijos por la división sexual del trabajo, esto significa que la palabra femenina se hizo factor de educación principal. Por ese contacto natural y social entre madre e hijos, siendo la cuidadora por excelencia, al parecer existe en la mujer un entendimiento especial del mundo y sus fenómenos que hace del verbo femenino una palabra con lugar para el afecto y la calidez. La figura materna constituye el andamiaje



de la afectividad, mientras el padre aparece como el detentador de la ley. En la relación con la madre o su cuidadora, el niño estructura el lenguaje y, al aprender a hablar, se hace depositario de los sistemas de costumbres y creencias que posteriormente se hacen fuente inicial de los relatos que sustentan su mundo. Sin embargo, ese relato correspondiente a la relación con la madre ha sido ocultado por la cultura patriarcal de occidente. La historia, escrita por los hombres, quiso dejar de lado el cimiento de la cosmogonía que pervive en la relación de la madre con sus hijos, pero el legado femenino en la vida es indudable.

Esta introducción puede acercarnos a observar una paradoja del sector artístico de narración oral en Colombia, dado que, siendo la mujer una figura preponderante en los distintos complejos culturales descritos por doña Virginia Gutiérrez de Pineda en sus estudios sobre Familia, Cultura y Sociedad; en el sector de narración oral parecen ser pocas las mujeres que narran cuentos de manera artística. Doña Virginia supo exponer la relevancia de la mujer colombiana desde sus oficios y la asunción consciente de su responsabilidad como líder del grupo familiar, al igual que la implicación del abandono continuo del hombre de sus responsabilidades familiares. Prácticamente la mujer colombiana, en un amplio porcentaje, se echó el país al hombro en su decidido empuje por sacar los hijos adelante. De allí que la mujer en nuestro país tiene mucho que contar. Lo paradójico es que desde los albores del movimiento de Narración Oral en 1988, la práctica artística de la Cuentaría se ha caracterizado por ser predominantemente masculina.

La palabra femenina es el sostén de las relaciones sociales desde su principio que es la familia.

Plantear este panorama como paradójico también aduce a que en otros países de Latino América como Venezuela, Argentina, Chile y Uruguay el movimiento de narración oral tiene como protagonista a la mujer.

Pero aunque el movimiento colombiano de cuenteros es predominantemente masculino, la voz de la mujer tiene una fuerza indiscutible si observamos casos de narradoras orales, en este caso distritales, que han estructurado propuestas estéticamente consolidadas. Para esta versión de *Teatros* nos acercaremos a tres de ellas: Nelly Pardo, Carolina Rueda y Hanna Cuenca.

NELLY PARDO

La literatura en fusión con la tradición

Nelly Pardo Sabogal es narradora oral pionera del movimiento en Colombia. Acompaña el proceso bogotano desde 1993 cuando organizó el encuentro teórico Oralidad, Cultura y Escenario con la Universidad Nacional de Colombia, aunque forma parte de la primera generación de narradores orales que trabajaron el taller permanente del entonces existente Teatro Popular de Bogotá (1989 – 1993). El aporte de esta narradora le ha prodigado reconocimientos a su exposición del raizal bogotano, desde los cuentos de la Bogotá tradicional, ubicada más en los contextos de principios del siglo

XX. Especialista en los cuentos de la Candelaria, centro histórico de la capital, Nelly ha sabido mantener un estilo sobrio y respetuoso del manejo del lenguaje. En sus cuentos es evidente una postura de género, claramente marcada por el protagonismo de personajes femeninos en sus narraciones. Llama la atención la forma en que la cuentera adapta, al contexto bogotano citado, cuentos de la literatura universal e incluso tradiciones orales de otros ámbitos. Su propuesta posibilita analizar el cómo plantear un trabajo dramático específico y disciplinar en Narración Oral. La narradora conoce e investiga constantemente las leyes de la oralidad como lugar de comunicación y expresión, para aplicar sus hallazgos al acontecimiento escénico; lo que hace engalanando la escena con su ritmo oral y corporal. Algunas de sus obras han sido: *De Rolos Ala*, *Pecaditos de Antaño* y últimamente *Encuentos con Mujeres*.

HANNA CUENCA

Una voz joven con cuerpo propio

Hanna Paola Cuenca es cuentera, gestora cultural y comunicadora social. La narradora de cuentos conduce al público por una mirada femenina del mundo que remonta el imaginario a la figura de Sherezada. Hace narraciones satíricas e irónicas con un manejo depurado del texto. Gestora y directora del festival internacional de cuenteros Quiero Cuento. Hanna ha consolidado una narrativa oral propia a partir de su inquietud constante por la exploración de sus posibilidades corporales y el deambular por las disciplinas escénicas. En sus espectáculos se observa una narración oral de cuentos acompañados de movimientos apropiados que



evidencian un alto nivel de ensayo. La partitura corporal inclina su propuesta por momentos a la danza, aunque sin exceso ni virtuosismo. Evoluciona mostrándose versátil en temáticas y géneros, dándole relevancia al relato ancestral indígena y africano. Entre sus obras encontramos propuestas diferentes como *Palabra de Mujer*, *Cuentos para Niños* y *Vocación Princesa*.

CAROLINA RUEDA

El mundo se cuenta en un cuerpo

María Carolina Rueda Nieto es sin lugar a dudas la narradora oral emblemática de Colombia. Ha contado historias en el mundo como una embajadora que muestra la habilidad de los cuenteros colombianos. En los trabajos de Carolina es notorio ese contacto con varias formas de contar. Esto le permite elegir apropiadamente sus repertorios, tiene un cuento para cada público, asumiendo retos como los cuentos policiacos, de ciencia ficción, Gabriel García Márquez, Charles Dickens, tradición oral y literatura universal. Sus cuentos se caracterizan por una exacerbada profundidad poética sin incurrir en indulgencias o facilismos con el público, partiendo de un hilván uniforme en que se constituye la historia. Por ejemplo, en sus cuentos de misterio, conduce al público, desde el pretexto de un viaje a México, al encuentro con una escena fantasmagórica en la que ella misma es protagonista junto al trabajador ferroviario que presiente su propia muerte. Su narración se torna tan natural que borra la huella literaria, mostrando una propiedad impactante del relato, para generar la atmósfera del misterio que conduce al asombro. Revive la noción de los cuentos in-

Prácticamente la mujer Colombiana en un amplio porcentaje se echó el país al hombro, en su decidido empuje por sacar los hijos a delante.

fantiles que afectan al sujeto desde una sensación sobrecogedora y tranquilizante, por momentos es una experiencia casi terapéutica. Entre sus obras podemos nombrar *El Hombre Ilustrado*, *Cuentos con la Penumbra*, *De cuernos y cornadas*, *Cuentos con las manos en la masa* y recientemente *Selva*, beca de creación IBERESCENA 2012.

Vale cerrar expresando gratitud por la voz de las mujeres en la escena y la vida. Por persistir el vendaval de la apologética cultura patriarcal de occidente. Por enseñarnos a contar, a soñar y a vivir de forma sensible. •





Mi experiencia en el Teatro Libre

Por Piedad Bonnett*

*Poeta, dramaturga y pedagoga

ENTRE LA CONFESIÓN Y LA AUTOBIOGRAFÍA PIEDAD BONNETT RELATA SU TÍMIDA ENTRADA EN EL OFICIO DE LA DRAMATURGIA DE LA MANO DE RICARDO CAMACHO, DIRECTOR DEL TEATRO LIBRE DE BOGOTÁ. DEL CULTIVO DE LA POESÍA DE PRONTO VUELA HACIA LA ADAPTACIÓN DE SHAKESPEARE COMO SI DE UN SALTO MORTAL SE TRATARA. SU ÉXITO LA LLEVA A NUEVOS COMPROMISOS. DISCRETA Y CAUTELOSA, LA AUTORA DEJA VER SU ESPÍRITU DE ENTREGA, SU TESÓN, PERO TAMBIÉN SUS DUDAS EN UN TRABAJO QUE SI ALGO TIENE DE AVENTURA MUCHO MÁS TENDRÁ DE RESPONSABILIDAD. NO SÓLO PASA POR DUROS JUICIOS, CRITERIOS DE SU PROPIA EXIGENCIA, SINO TAMBIÉN POR LOS DE RICARDO CAMACHO, CON QUIEN POR ESTOS DÍAS CELEBRAN 25 AÑOS DE SU FECUNDA ASOCIACIÓN.

Aunque conocí a Ricardo Camacho a principio de los años 70, mientras estudiábamos Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes, fue mucho después -unos meses antes de que el grupo reinaugurara el antiguo teatro La Comedia- que me llamó a colaborar con el Teatro Libre.

Mi relación con este grupo había sido la de espectadora entusiasta de montajes que el Libre hizo de *El Rey Lear*, de Shakespeare, *La balada del café triste* de Edward Albee, basada en la novela de Carson Mc Cullers, y *La madre* de Brecht, entre otros, que habían sido recibidos con gran interés por el público. Pero además, desde 1981,

fecha de mi ingreso como profesora en los Andes, dictaba yo un curso llamado *Legado del Barroco*, dentro del cual se estudiaban algunas obras de Shakespeare y la historia del teatro isabelino. A esa materia había llegado casi casualmente, en razón de las demandas del pensum, y sin ser gran conocedora del tema. Presionada por las necesidades pedagógicas, poco a poco me fui adentrando en el estudio a fondo de la época y de la dramaturgia de los autores del XVII, de tal modo que en un determinado momento estuve preparada ya para dictar un curso entero sobre el autor inglés. Mientras tanto desarrollaba, en forma muy silenciosa, lentamente y al

margen de mis labores de docente universitaria, mi actividad poética.

Esos dos aspectos de mi trabajo debieron pesar en Ricardo Camacho a la hora de hacerme una propuesta que me llenó a la vez de asombro y de miedo: hacer una versión en verso de *Noche de Epifanía*. El deseo de vincularme a un proyecto creativo, y una mezcla de audacia e irresponsabilidad me llevaron a decirle que sí, y a sumergirme durante unos dos meses en larguísimas jornadas nocturnas que se extendían casi hasta el amanecer, en esa apasionante y difícilísima tarea. Como no era, ni mucho menos, conocedora del inglés antiguo, lo que hice fue trabajar



cotejando el original con varias versiones, apoyada en toda clase de diccionarios especializados, que los hay buenísimos, y buscando no sólo fidelidad al texto sino que los parlamentos tuvieran musicalidad y resultaran sencillos de entender para el público.

El estreno, con la sala a reventar, fue todo un éxito y me dio mi primera lección práctica como dramaturga: aquel texto “mío”, que tantos desvelos y luchas me había causado, era apenas una partecita, importante sí, pero partecita al fin y al cabo, de un enorme conjunto donde lo importante era la suma —la música, la actuación, la escenografía, el vestuario, la dirección. Como hasta ahora sólo había trabajado los textos shakesperianos en clase, como literatura, había perdido de vista que lo definitivo en el teatro es el trabajo colectivo.

Cuando ya pensaba que aquella había sido una experiencia única y particular, una pequeña extravagancia en mi hoja de vida, Ricardo Camacho arremetió con otra propuesta: hacer una versión del monólogo *Jacke Wie Hose* —que podría ser traducido algo así como *Chaqueta por pantalón*— del alemán Manfred Karge. Como desconozco el alemán, lo que me entregaron fue una versión en español de la obra original, que tenía largos apartes en verso y numerosas alusiones a la segunda guerra mundial, pues ese era el contexto en el que la protagonista opta por disfrazarse de hombre para obtener un trabajo. La más interesada en representar esta obra era Laura García, una actriz poderosa y versátil que había llegado al Teatro Libre después del cierre del TPB, y a quién la seducía la idea de hacer un monólogo. Pensando en ella, pues, empecé a hacer mi tarea. Por el camino, sin embargo,

me di cuenta —como me había pasado ya en *Noche de epifanía*— que el humor, indispensable en la obra, era casi imposible de traducir, pues los referentes, muy específicos, resultaban desconocidos para los espectadores colombianos. Pero, además, que una serie de minucias históricas tampoco iban a decirle nada al público. Entonces me atreví a plantearle a Ricardo la posibilidad de hacer una obra propiamente colombiana, con personajes y situaciones más nuestras. La respuesta fue contundente y sin vacilaciones, como casi todo lo que de él sale: “¡por supuesto! Para eso se hicieron las obras de teatro: para rehacerlas y modificarlas de acuerdo a las necesidades expresivas del momento”. Esas palabras no sólo me escandalizaron un poco —ya que en literatura una cosa así es impensable— sino que me tranquilizaron y me dieron ánimo. Por supuesto que no íbamos a incurrir en plagio, así que yo escribí mi monólogo —que titulé *Gato por Liebre*— y subtitulamos, para tranquilidad de nuestras conciencias, “basado en la obra *Jacke Wie Hoser* de Manfred Karge”.

La actuación de Laura García fue extraordinaria y bellísimos la escenografía y el vestuario de Lorenzo Jaramillo, que le dio a la obra un tono expresionista muy interesante, alejado de cualquier realismo. Aunque los parlamentos de la obra se inclinaban a veces hacia lo literario, la acogida del monólogo fue bastante buena y ya me sentí un poco menos ajena a ese arte, todavía para mí un poco amedrentador. Creo que fue por ese entonces que Ricardo Camacho me hizo la invitación a dar algunos cursos en la Escuela del Teatro Libre, unos de comprensión y penetración del texto a través de la lectura y

otros de teatro norteamericano. La experiencia fue buena, me condujo a la lectura y estudio sistemático de muchos autores contemporáneos destacados y afianzó mis lazos con el Teatro Libre.

Vale la pena decir aquí que ya para esa época era evidente que la ardua y ambiciosa tarea del grupo y de su director les había conquistado un lugar destacado dentro del teatro colombiano: no sólo habían levantado ladrillo por ladrillo la sede del centro de la ciudad, una casa colonial con una sala muy hermosa, y adquirido, corriendo toda clase de riesgos, una segunda sede en Chapinero, y creado una escuela de teatro con estándares muy altos en el momento en que la ciudad más lo necesitaba —pues la ENAD, la única escuela del Estado, había sido cerrada— sino que tenían a su haber un sólido repertorio de clásicos antiguos y contemporáneos.

Nadie dudaba, —ni duda todavía— de lo admirable de la tarea de su director, Ricardo Camacho, un hombre de convicciones fuertes, culto, apasionado de lo que hace, a veces extremo en sus posiciones sobre el quehacer teatral, pero siempre coherente y dueño de una gran independencia. Sin embargo, como todo grupo de teatro —sobre todo de países como Colombia en los cuales el Estado apoya tan débilmente la cultura— El Teatro Libre ha tenido que sortear cada tanto problemas económicos, o reinventarse para sobrevivir. En el año 96 los actores —según ha explicado el mismo Camacho— pasaban por una etapa de desmotivación, así que, buscando experimentar y realizar búsquedas que los sacaran de cierta monotonía en la que habían entrado, su director les propuso hacer una obra en que partieran de sus experiencias



más hondas e íntimas, que al ser transformadas en acciones dramáticas adquirieran peso teatral. A mediados del 97, y después de un trabajo muy fuerte y comprometido, el grupo nos mostró los resultados a un pequeño grupo de personas cercanas al Libre, que opinamos que, a pesar de la intensidad y fuerza de las escenas, no había una historia que las vertebrara ni un tema que les diera sentido. Como Ricardo ya era consciente de esas falencias y además es un convencido de la importancia de la dramaturgia, me propuso escribir una obra a partir de lo que los actores habían realizado. Es así como surge *Que muerde*



el aire afuera, una obra cuyo título nace de un verso de uno de mis poemas, que narra la historia de cinco hermanos, huérfanos de madre hace ya un tiempo, cuyo padre es asesinado, probablemente por causas políticas, al comienzo mismo de la pieza.

La escritura de *Que muerde el aire afuera* es uno de los trabajos más minuciosos y complejos que yo haya asumido como colaboradora del Teatro Libre. Puesto que se trataba de respetar al máximo las acciones teatrales de los actores, ya que eran el valioso resultado de íntimos procesos de introspección y búsqueda en su memoria, trabajé con una grabación en video de todo el material. Lo primero que hice fue pensar en qué relación tenían entre sí los personajes, plantearme cómo era la personalidad de cada uno de ellos y armar una historia. De entrada yo supe que esta transcurría en espacios sociales bastante

populares y que la sexualidad y la violencia tenían que ser elementos fundamentales, puesto que eran una presencia constante en las acciones dramáticas. Fue entonces que tomé la decisión de ubicar el drama en un espacio semirural, y nutrirlo de algunos de mis propios recuerdos de infancia, que transcurrió en un pueblo lejano en los años cincuenta. Enseguida procedí a desechar lo reiterativo o innecesario de las acciones, las reorganicé y empecé a trabajar en los parlamentos. El proceso incluyó también sesiones periódicas de revisión de los textos con Ricardo Camacho, que se convirtieron para mí en todo un aprendizaje, y un seguimiento al montaje, con el fin de probar los parlamentos en boca de los actores.

El resultado de este enorme esfuerzo colectivo fue muy bueno. El público acogió la obra con entusiasmo y se lograron cifras importantes de asistencia y una buena crítica.

Quince años después, sin embargo, y pensando en la celebración de los 40 años del Teatro Libre, después de releer la obra y encontrar que seguía siendo poderosa pero que en ciertas partes sonaba muy artificiosa y literaria, me animé a reescribirla, haciéndola transcurrir en una época distinta a la inicial, más contemporánea. El resultado fue una pieza renovada que titulé *Algún día nos iremos*, y que dirigió en 2013 Christian Ballesteros.

Después de *Que muerde el aire afuera*, y hasta el día de hoy, he escrito para El Libre tres obras más: *Se arrienda pieza*, *Sanseacabó* y *Máxima seguridad*, una historia sobre las cárceles escrita para cuatro actores y por iniciativa

de un joven director, Nelson Celis. *Sanseacabó* fue un espectáculo musical, tipo Cabaret europeo, con trece canciones escritas por mí que llevaron música de Juan Luis Restrepo. Crítica social, ironía, humor y sentimentalismo fueron las notas predominantes en ese espectáculo que pretendía acercarse al tono feroz e irreverente de ciertos textos de Brecht.

Esta es la historia de mi vínculo con el Teatro Libre, que lleva ya 25 años. A él llegue invitada por Ricardo Camacho, sin siquiera tener en mente que podría arriesgarme al terreno de la dramaturgia. Por supuesto, no sólo no me pesa haber accedido a la aventura, sino que celebro y agradezco esta feliz experiencia que me ha permitido hacer un pequeño aporte al grupo y al teatro nacional, y conocer y trabajar con magníficos actores, escenógrafos, músicos. Creo que el esfuerzo ha valido la pena. •



45 Años

Los milagros de Blacamán
El teatro mágico del Acto Latino



Por Juan Monsalve*

*Dramaturgo, pedagogo y escritor. Director del grupo Teatro de la Memoria

¿Quién mejor que Juan Monsalve para dibujar los trazos principales de una biografía del teatro Acto Latino, siendo él uno de sus cofundadores y hoy observador imparcial de su larga travesía que suma 45 años? No sólo por su prosa vigorosa y la rica evocación de sus imágenes, sino también por un exquisito sentido de la memoria, este texto está destinado a perdurar. Si aquí está retratado el nacimiento, la evolución y el desarrollo actual de un grupo que hoy dirige su cofundador, Sergio González, también lo está de una manera transversal la historia del teatro en Colombia. Las páginas que siguen tienen la fuerza evocadora de una contra cultura y también el indómito poder de un manifiesto.

*¡No será la locura la que nos
haga bajar de los vuelos de la
imaginación!*

André Bretón

El ruido de las sordas explosiones de las bombas atómicas en frecuencias fractales nos llegan aun como una danza del caos y las tinieblas, ciegos y sordos, *Hiroshima, monamour*. La abuela, al lado de la radio, atempera el terror que nos invade al escuchar las noticias. *La Violencia en Colombia*, un libro clandestino que leíamos en esos años, una carnicería después del asesinato de Gaitán, incendiaron Bogotá, incendiaron Colombia, y

aún no termina. Heredamos de la desolación materialista, resistimos el martillo de acero incesante, resistimos las murallas de papel, de los poderes su peso, para que Sergio fundara, en noviembre de 1967, bajo una campana del colegio, el *Acto Latino*, como si resonara en su nombre la voz de los ancestros que cantan desde los tiempos del Rey Latino en la ciudad de los laureles. Ahora los laureles regresan a los latinos, después de 45 años de practicar *un teatro en la revolución y una revolución en el teatro*.

Un librito que devoré de un solo bocado que me supo amargo y por fuerza escéptico, fue *Diapsalmata*

de Kierkegaard, que sembró en mí una especie de nihilismo místico y poético, nada existencialista, más cercano a la nada del Budismo que a la nada de Sartre o de los poetas nadaistas. Ese escepticismo radical, anárquico y libertario que acompaña hasta ahora mi pasión humanística y escénica, dio con las fuentes del *Teatro Sagrado* y venció con el agua que vertió Lao Tse, sobre las duras rocas de la filosofía occidental, las ciencias y las artes que yo había estudiado en las academias clásicas. Así, después de estudiar Filosofía y Letras y Arte Dramático, me fui a estudiar a la *International School of Theater*



Anthropology (ISTA), en Alemania. Allí conocí los maestros orientales y, desde 1982, he estado estudiando en Oriente y en diversos países, realizando intercambios culturales y educativos. Reconocimos en Beckett a un gótico *Godot* esperando a *God*, no muy *good*, algo católico, cabezota de vikingo, pico de águila, es decir, un buen Irlandés. Así los bogotanos, como fríos británicos calados en grises sobretodos, emprendieron el camino para ver al Acto Latino. Y, acompañando a Vladimiro y Estragón, bajo el árbol seco, esperaron al pastor de cabras, con la razón de *Godot*....

María Teresa Hincapié (1956-2008), actriz del Acto Latino y destacada preformer que ganó dos veces el Primer Premio Nacional de Artistas, también estuvo, fin de partida, bajo el mismo árbol seco viendo a Pozzo azotar con su látigo a Lucky, como lo sigue haciendo hasta hoy. Y, Lucky, replicando: ¡Cuacuacuacua!, peripatético antihéroe, pato mete patas, con un aro al cuello como corbata para colgarse del palo seco, el judas del proletariado, traidor de las utopías renacentistas y románticas, modernas y posmodernas. Esperar a Dios, sin realizar ninguna acción, inmóviles, aplicando la No-Acción del Taoísmo, el silencio devoraba la retórica del teatro psicológico: ¡Palabras, palabras, palabras, Hamlet, palabras muertas, cuerpos muertos, William Shakespeare, lo siento mucho! En la línea, el punto y el infinito, Kandinsky, el arte abstracto supera el figurativo en el concepto de la poética de la nueva ciencia que transmiten los hermeneutas. Gonzalo Arango, el mártir nadaísta que fluctuó entre la santidad y la locura, dejó la nada por el Maestro de maestros: Jesucristo, en las playas de San Andrés,

La Imaginación al Poder, consigna de Mayo '68, detonó en nosotros el principal instrumento del artista.

cuando escribió sus mejores versos. Para *Los Latinos*, como nos llamaron públicamente, la fecha que abrió las posibilidades de realizar nuestros sueños fue Mayo de 1968, en París. Ya había sido fusilado en una escuela de Bolivia, Ernesto *Che* Guevara, pero su semilla sembró en América Latina la ilusión de una revolución social, desde 1959, con el triunfo de la revolución cubana. Más tarde, con el golpe militar en Chile '73, se hizo presente la necesidad de un arte comprometido socialmente que diera respuesta a la situación que se estaba viviendo en Latinoamérica. En el cono sur, las dictaduras en Argentina, Paraguay y Chile marcaron la revancha del fascismo, que había perdido en la guerra sus bastiones europeos y quería recuperarlos en Latinoamérica. *La Imaginación al Poder*, consigna de Mayo '68, detonó en nosotros el principal instrumento del artista: la imaginación, con la certeza de ser un instrumento que nos llevaría a realizar nuestros sueños. Mas, cuando nuestra imaginación detonó y vimos con nuestra segunda vista la sociedad y sus organizaciones económicas y políticas, comprendimos que los poderes eran corruptos y dependían de intereses demoniacos, tomamos el camino de la anarquía, el sueño de los ácratas y nos embarcamos en *El Navío de los Locos*, armados de guitarras, tambores y máscaras,

¡celebrando la vida con las artes y las ciencias en las calles y las plazas! Así, nuestra imaginación floreció libre, lejos del campo de las ideologías y los programas políticos. En esos años maravillosos, para usar aquel término que usaron los movimientos libertarios, nos *liberamos* y *nos desclasamos*. Dejamos de ser asalariados, esclavos voluntarios, corrimos el riesgo de vivir fuera del sistema. No habíamos nacido en la China de *El Foro de Yenán* ni en la Rusia de *El Proletkult*, sino en la Colombia de Jorge Zalamea, García Márquez, Andrés Caicedo y Raúl Gómez Jattin. De ellos recibimos su influencia literaria. También recibimos la influencia del "Boom" literario latinoamericano de los 60's: Rulfo, Borges, Cortázar, Vargas Llosa, Carpentier, Lezama Lima y otros escritores que, a pesar de su *realismo*, eran mágicos y maravillosos. En nuestros primeros años aprendimos de Brecht su teatro épico y dialéctico. Así mismo, asimilamos las enseñanzas de Enrique Buenaventura, el maestro caleño, sobre el método de creación colectiva pero distanciándonos de su ideología comunista. En 1973-5 montamos *Cada vez que hablas te crece la nariz, Pinochet*, obra sobre el golpe militar y el proceso político chileno fundamentada sobre el *Teatro Documental* de Peter Weiss. Esta obra originó una polémica de amplias repercusiones en Bogotá, en medio del debate político sobre el centralismo democrático, la dictadura del proletariado y las formas democráticas y libertarias de concebir la organización social.

En 1971 fuimos desalojados del Teatro Municipal de Suba, acusándonos de *subversivos* y peligrosos, cuando habíamos restaurado y programado ese local desde 1968 con un trabajo tenaz en la población,



los barrios y las veredas aledañas. En los años 70's, inspirados por *A Clockwork Orange*, interpretamos unos personajes *drogas*, como los de la *Naranja Mecánica*, en la obra de Brecht: *El Señor Schmitt*, a quien descuartizan como a una salchicha con la complacencia idiota de la clase media y la suya propia. Clase tibia, como el huevo de Humty Dumty, derramado sobre el muro de Berlín. Desclasados y coronados, así como *Heliogábalo, el anarquista coronado* de Artaud, fuimos los reyes de una aristocracia urbanista, los príncipes de un lumpen intelectual, desempleado y desesperanzado, nos volvimos unos poetas ácratas apertrechados en una casona de Belén. A la madrugada golpeaba la policía exigiendo la licencia de funcionamiento, creyendo que allí funcionaba un cabaret o por lo menos una sucursal del infierno cuando reventaban las trompetas al amanecer y se hacían escuchar las voces de Celia Cruz, Rubén Baldes, Richie Ray, las innúmeras estrellas de *Fania All-Stars* o los aullidos de lobo a la luna de Mick Jagger de los Rolling Stones. Los antimotines intervinieron en nuestras intervenciones públicas cuando presentamos la obra *¿Dónde están los sospechosos?*, historia de un policía-títere que busca a unos sospechosos que actúan en las plazas públicas. Así nos atraparon varias veces en plazas y calles, y fuimos a dar a fríos calabozos, a húmedas cárceles e inhóspitas guardacas. A las fuerzas del orden, durante los años del *Estatuto de Seguridad*, les tocó dispersar los mítines públicos que generaban las funciones callejeras del Acto Latino. En la plaza de Santander, las Nieves, el 20 de Julio, el Parque Nacional, la plaza de Lourdes en Chapinero, la Universidad Nacional y otros lugares públicos.

Desclasados y coronados, así como Heliogábalo, el anarquista coronado, de Artaud, fuimos los reyes de una aristocracia urbanita.

Fueron los años de los *happenings*, *el teatro guerrilla*, *el teatro journal* de Augusto Boal, los asaltos teatrales en buses y cafeterías, los conciertos del Son Latino en espacios públicos. Años de *pájaros libertarios*, de catarsis colectivas en el Café de los Poetas, Casa Colombia, El Goce Pagano. Fueron años de tomas de espacios, de la movida *Okupa*, de noches mágicas en el pueblo de Guaduas, donde visitamos a San Isidro y montamos en platillos voladores. En Bogotá, la guerra estaba recrudecida, la represión en las calles y plazas, donde trabajábamos a diario, era creciente. Muchas veces fueron interrumpidas las funciones, otras fuimos a dar a la cárcel acusados de agitación pública. Estaba prohibido el teatro en la calle. Reunir a más de dos personas era considerado un acto subversivo. Después de la Comuna Latina'76, hicimos unas giras por la Costa Atlántica, Centroamérica y México, Venezuela, Ecuador y Perú, donde conocí el Odin Teatret y a Eugenio Barba, en 1978. El espíritu poético no es ideológico, es estético y va en búsqueda de la verdad. ¡El pensamiento libre pertenece al arte y a la imaginación que en la probeta de la alquimia le ha demostrado nuevamente a la *Razón* que la *realidad* no existe, que todo es pura fantasía...!

La obra *Blacamán* (1978-80) fue el comienzo de un nuevo ciclo, y uno de los montajes más elaborados y con mayor éxito del Acto Latino. Asistieron multitudes y la obra agrado mucho a los espectadores. En el Festival del Nuevo Teatro, de 1980, fue reconocido como el mejor montaje. *Blacamán* fue una propuesta que dio termino a la etapa del teatro político, dominante en el teatro colombiano de aquella década, y que abrió nuevas fronteras, proponiendo un teatro mágico, lejos del *teatro culto*, de pelucas y miriñaques; lejos del teatro de propaganda política o ideológica. El Acto Latino propuso un teatro austero y pobre basado en las visiones de Antonin Artaud y el método práctico de Jerzy Grotowsky, sin tramoya ni escenografía, donde el actor y sus acciones recuperan el lugar central, y la música participa como protagonista. Como los *Cómicos de la Legua*, los juglares y los trotamundos, fuimos ampliando el cerco del teatro, pasamos de la ciudad al campo, a las montañas, a los llanos y a la selva. Tomamos conciencia de los territorios inéditos que explorábamos, cada vez más lejos de la civilización del espectáculo y de la industria del divertimento que prima en las grandes urbes. Las tendencias del teatro en Colombia se definieron claramente una tarde de polémicas ideológicas, en el Festival de Manizales'72. Allí, los grupos tomaron posiciones y se sembró la semilla de lo que fue posteriormente el *Nuevo Teatro*, como movimiento del teatro popular colombiano, inspirado en las teorías de Brecht y Buenaventura. Pero también apareció el *Teatro Mortal* o teatro comercial que alimentó la industria del espectáculo, desde los 80's, cuando el *Festival Iberoamericano de Teatro* tuvo





su boom. El *Teatro Sagrado* tuvo, esa misma tarde en Manizales, su primer encuentro alrededor de J. Grotowski y su *Teatro Pobre*.

En el proceso de creación de *Blacamán* (78-80) hicimos laboratorios con las ideas del *Teatro de la Crueldad* de Artaud y se sintetizó la experiencia de veinte años de trabajo continuo, poniendo énfasis en el teatro de plaza y de calle que habíamos experimentado intensamente en los últimos años. Entre tanto, el grupo, disperso desde la disolución de *La Comuna Latina*, a finales de 1976, volvió a reunirse, entre el 78-80, tomando espacios abandonados, apartamentos desahuciados, respondiendo al movimiento internacional de las *Comunas U2* de Berlín y los *Okupas* que crecían en Europa y EEUU desde los 60's, y que empezaban a difundirse en América Latina. Y, emprendimos, simultáneamente,

un trabajo alternativo con obras cortas, en bares y cafés, explorando el mundo nocturno de la ciudad con *teatro cabaret*. Al abrir nuevas fronteras estéticas, también nos dimos cuenta de que nuestro arte, del que nos ufanábamos tanto, apenas era un baluceo frente a las antiguas tradiciones, sobre todo las del teatro oriental. Comprendimos que nuestra soberbia era una pose infantil y que nuestra pretensión vanguardista no era más que un entusiasmo fatuo que terminaba en inercia. Faltaba el rigor y el lenguaje altamente codificado, y sobre todo restaurar el sentido sagrado del arte que vuelve diestro a un actor profesional y que podemos observar en las antiguas tradiciones del teatro oriental. Comprendimos, entonces, que todo estaba por hacerse. Y volvimos al país con la determinación de seguir creando buen teatro. Pero otra vez nos to-

pamos con un alto muro. Las cosas no estaban iguales, sino peores. La guerra crecía y se extendía a todos los niveles, directa o indirectamente, sufríamos las consecuencias del conflicto armado y de la crisis de la sociedad. Allí estaban los mismos con las mismas, haciendo lo que les venía en gana. Y, nosotros, *haciendo de tripas corazón*, seguimos con nuestro teatro a cuestas, a pesar de la discordia y la guerra, la censura y la persecución, de la falta de apoyo económico del Estado y de la empresa privada, en un medio parroquial y en un mundillo de farándula. La libertad tiene un precio muy alto: el de renunciar al cerco social del dinero y el poder, a las ideologías, a las modas estéticas, a los espejismos del arte y la cultura; y emprender un camino de liberación arduo e inédito.

En cuarenta y cinco años de trabajo (1967-2013), el Acto Latino

ha realizado su sueño: el de crear un teatro que dé cuenta de nuestra época, con un lenguaje propio, “que deleve el sentido de las fuerzas latentes, contra el dominio de la apariencia establecida. Buscando el retorno del cuerpo a su naturaleza poética para descifrar la maraña del espíritu público y descubrir el rostro verdadero que se oculta tras las máscaras. Manteniendo una posición independiente le ha permitido explorar al interior la piel de los signos en una búsqueda permanente” escribió Sergio González, en el primer librito que editamos, después de editar 5 números de la revista *El Muro Latino*, con el título: *Notas del Acto Latino 76-79*.

A partir de octubre, 1980, con mi participación en la Escuela Internacional de Teatro Antropológico (ISTA), dirigida por Eugenio Barba con la consejería de Jerzy Grotowski y la maestría de gurúes del teatro Oriental, nuestra perspectiva cambió radicalmente. En México D.F. formamos dos núcleos de trabajo, uno de ellos presentó *Historias del Silencio* (80-84), donde abordamos la investigación de las mitologías y sus rituales como el camino hacia un *Teatro Sagrado*. Esta obra fue una lectura subjetiva y simbólica sobre el mito de Edipo donde utilizamos los conocimientos y las técnicas orientales de actuación. En 1984 montamos *Edipo Rey*, de Sófocles, para abordar el mito universal del parricidio y el incesto, con técnicas del Teatro Noh, la Danza Butoh del Japón y los métodos occidentales de Artaud, Barba y Grotowsky.

El lenguaje que brotaba en obras como *La Danza de los Cambios*, *Ondina*, *Lunario*, *El Manantial de los Ayes*, *Caída de la más Alta Torre*, *La Ciudad Perdida*, *La Cabeza del Tigre*, *Cola de Pez*, *Panchatantra*,

La obra *Blacamán* (1978-80) fue el comienzo de un nuevo ciclo, y uno de los montajes más elaborados y con mayor éxito del Acto Latino.

y otros montaje que dirigí en el periodo 80-87, abrió el camino para llegar al umbral del *Teatro Sagrado*, cuando fundé *El Teatro de la Memoria*, en noviembre de 1989, en Villa de Leyva.

Las investigaciones realizadas en la década de los 80's con el método de la Antropología Teatral, nos llevaron a México, Guatemala, Salvador, Honduras, Venezuela, Ecuador, Perú y Colombia, en el primer periodo, con viajes donde presentamos nuestro repertorio, dictamos talleres y conferencias, donde realizamos investigaciones sobre fiestas populares, formas dramáticas y tradiciones. El espectro escénico se amplió al realizar investigaciones de terreno, con un método etnográfico preciso. En el primer periodo (67-75) pusimos en escena obras contemporáneas como: *¡Que viva el puente!* de Paul Foster, dirigida por Sergio, un montaje contundente que marcó un estilo juvenil, ágil y vigoroso, y que ha acompañado siempre al grupo. El protagonista: Pepe, un viejo que emigra a la ciudad, fue interpretado por Sergio con excelentes resultados, perfilándose, desde entonces, como un actor de carácter destacado en el panorama nacional. Después pusimos en escena: *El Gran Burundún Burundá*, en una versión libre del texto de Jorge Zalamea, dirigida por Sergio, quien experimentó con la

plástica de las películas de F. Fellini, especialmente con *Satiricón*, basado en el relato picaresco de Petronio, un surrealismo mitológico que en este montaje encontró una expresión lúdica y ritual. Esta obra se estrenó en una manifestación por los derechos de los artistas que realizamos con La Corporación Colombiana de Teatro, de la cual fui vicepresidente. La obra se representó en el atrio del Capitolio Nacional, en la Plaza de Bolívar, causando gran asombro en los espectadores por la potencia de los símbolos y la denuncia de la retórica del Estado, representado por el dictador omnipresente *Burundún Burundá*.

El Coronel no tiene quien le escriba, de García Márquez, lo montamos en 1970 y lo presentamos en 1971, al que llamamos “El año de la claridad” pues los procesos no se cumplieron únicamente a nivel intelectual, sino también a nivel orgánico y sensorial. Donde muchas cosas no dichas estaban contenidas en las relaciones orgánicas, donde una imagen nos redescubría un mundo invisible, nos hacía florecer las cosas no dichas como fantasmas que todos poseemos en lo más interno de nuestro ancestral organismo. La metáfora no es fantasía, es una condensación de la realidad intensa, objetivada, en una imagen, en una palabra, en un grito. Recuerdo que entre los actores estaba Raúl Montealegre, un joven poeta con quien nos reuníamos en la buhardilla de una casa inglesa de Palermo, donde hoy queda la Embajada Palestina, con Francisco Orozco, poeta y músico que emigro a París y se convirtió en laudista, a leer a los poetas malditos —Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Poe y Hölderlin— y que murió sepultado por la avalancha que enterró a Armero el 13 de noviembre, de



1985. Esta obra se presentó en diversos teatros del país y tuvo la apreciación de María Teresa Vieco, crítica de arte, quien escribió: “Uno de los aciertos que Juan Monsalve y Sergio González logran en su relectura de García Márquez es que el condensado lirismo de algunas frases se materializa perfectamente con la sobriedad de la actuación y el montaje para dar una impresión desgarradora de la realidad colombiana”. Y, con el Coronel, seguimos diciendo: “La ilusión no se come pero sí alimenta”.

La obra fue invitada a presentarse en Algeciras, que en ese entonces estaba tomado por la guerrilla de las FARC, de modo que dimos la función en toque de queda, con el ejército vigilando la sala, con el riesgo de ser asaltados en cualquier momento, y saliendo de inmediato en bus para no pernoctar en un pueblo que sabía cuando anochece pero nunca cuando amanecía, pues en las noches los combates arreciaban. En aquel tiempo García Márquez nos hizo una entrevista a varios directores jóvenes de teatro colombianos para la *Revista Alternativa* sobre el boom teatral de los años 70's que proseguía al boom literario de los 60's y se denominaba “Nuevo Teatro”.

Recuerdo especialmente un entrenamiento que hicimos en *Sierra de Órganos*, en México, donde el electromagnetismo se detiene, los relojes no funcionan y donde hay leyendas de energías extraterrestres. Allí hicimos un laboratorio de tres días en el desierto, donde experimenté el mover montañas como el ejercicio chamanístico. *Yo soy la montaña, el viento, la máscara de oro, el jaguar*. La potencia de la montaña se transubstanció con mi cuerpo, generando estabilidad y firmeza y asentando mis

El Acto Latino propuso un teatro austero y pobre basado en las visiones de Antonin Artaud.

pies de actor que se sembraron en su plantas con raíces profundas en la tierra. Estando allí recordé el entrenamiento que habíamos hecho en el *Monte Majuy*, cerca de Suba, una noche entera donde aplicamos la estrategia de la guerra de guerrillas del Che Guevara, que nos sirvió para el teatro guerrilla que practicamos en la década de los 70's, combinándolo con las técnicas de Augusto Boal, del *Teatro del Oprimido* y *Teatro Journal*. Sergio había interpretado a Fidel Castro en *Cada vez que hablas te crece la nariz*, *Pinochet*, con mucho éxito pues no sólo su físico era parecido, sino que la destreza oratoria del comandante fue bien interpretada por el actor. De *El Manantial de los Ayes*, obra basada en *Áyax*, de Sófocles, Sergio tomó a *Áyax*, el guerrero suicida, con la crueldad de Artaud y la inspiración *punk* que Susana Carrie, regresando de Londres, nos aportó al montaje, que fue calificado por la crítica como “Teatro anarco, y del más puro” y como un “sello de calidad que imprime Juan Monsalve a sus obras”, después de haber presentado en el Festival de Manizales, en 1984, *Edipo Rey* de Sófocles, con la técnica japonesa del Teatro Noh, un diseño plástico de María de la Paz Jaramillo y una música contemporánea de Luis Pulido. Del Drama Review, de Nueva York, vinieron especialmente a ver la obra y la calificaron de innovadora.

Mientras escribía *Blacamán*, basado en el cuento de Gabriel García Márquez, a principios de junio de 1977, en un hotelito en Lima, Perú, a las patadas entró la policía secreta, la Interpol, a mi cuarto, gritando y amenazándome con encarcelarme pues creían que yo era un narcotraficante que estaba esperando un cargamento de cocaína. Cuando no encontraron nada, exigieron el pago de una extorción bajo la amenaza de deportarme, así como nos ocurrió en México D.F. en 1980, con María Teres Hincapié, cuando nos encerraron en un calabozo húmedo, de un metro cúbico, durante toda una noche, por hacer teatro en La Zona Rosa.

En 1976, volvimos a hacer teatro de calle con la obra: *¿Dónde están los sospechosos?*; y con el happening *Marcha de las Cabezas Cuadradas*, primer evento de esta naturaleza que se realizaba en Colombia. Estas obras, y otras más, nos abrieron el camino para experimentar las técnicas del teatro en la calle. Pero la primera fuente fueron los llamados “Culebreros”, cuenteros ciudadanos que traían tradiciones de la selva amazónica mezcladas con la bulla de las selvas de cemento. El texto de Gabriel García Márquez trataba sobre ellos. Era un buen pre-texto escénico para sintetizar la experiencia callejera hasta 1978, año en que se realizó el montaje de *Blacamán*, sobre el cual quiero detenerme para indicar que ha sido uno de los montajes que cambiaron los paradigmas del teatro colombiano y que marcaron un giro contundente en su historia.

Una de las principales técnicas del teatro de plaza se refiere a su composición escénica. En el círculo no tenemos un solo frente, como en la caja italiana, sino múltiples



frentes. El “fondo” es el centro, equidistante a todos los espectadores. Por lo tanto, la composición escénica circular debe guardar la visibilidad de todos los espectadores que la rodean. La atención circula permanentemente. Por otra parte la comunicación en la calle es directa, no está sometida a la ceremonia de los teatros de sala ni a los protocolos culturales de el teatro “culto”. Allí no existe *la cuarta pared* imaginaria que aísla al actor del público. El *distanciamiento* brechtiano es muy útil para el manejo narrativo. Las técnicas de la biomecánica y del circo se prestan para este trabajo. Desde 1968, montamos obras cortas, escritas por nosotros, sketches sobre situaciones sociales, improvisaciones colectivas en público. El teatro en la calle abre un “hueco” en la realidad gris. En 1972, con la obra *El Gran Burundun Burundá*, basada en el cuento de Jorge Zalamea, en la Plaza de Bolívar, tuvimos la primera experiencia significativa. El gesto, la expresión de teatro cerrado, en la calle se amplifica, se dilata cobrando una síntesis épica. No tienen importancia los pequeños detalles, los que en un teatro de cámara sí se pueden observar. En la plaza es diferente. Allí se necesita ampliar y sintetizar el gesto. El lenguaje toma un carácter más genérico. La máscara, el *gestus social* aparece. El carácter *literario* (muerto) del teatro retórico de sala, en la calle pasa a ser breve, vivo y directo. *Blacamán* no nació en la sala de ensayos, como otras obras, sino del contacto directo con el público de la calle. El paso de un teatro cerrado a un teatro abierto nos hizo replantear completamente la puesta en escena. El carácter “privado”, de los personajes de la dramaturgia escrita para teatro

El paso de un teatro cerrado a un teatro abierto nos hizo replantear completamente la puesta en escena.

cerrado, fue cambiado por un carácter “público”, propio de un teatro abierto. El conflicto privado del teatro psicológico pasó a ser un conflicto histórico, público, donde nos replanteamos ciertas técnicas de *distanciamiento* brechtiano, sin despojar al teatro de su elemento mágico. La dramaturgia lírica, cómica o melodramática, tomó un tono carnestolèndico y mítico al entrar en contacto con espacios públicos, lugar donde se cocina el inconsciente colectivo. Las escenas se volvieron breves, rápidas, pues la atención del espectador callejero es dispersa. La dilatación del ritmo se puede usar como contrapunto al vertiginoso ritmo de la ciudad. En este periodo escribí y monté obras cortas, de diez a quince minutos, tales como: *La casa en el Aire*, *Caperucita la Roja*, *El Pescador*, *¿Dónde están los sospechosos?*; y algunas de otros autores como *El Señor Schmitt de Brecht*, *La Gallera* del Libre Teatro Libre de Argentina, *Ante la Ley* de Kafka, *La Propiedad* de Virgilio Piñera, *Cuéntame un Cuento* de Claudia Monsalve; y realizamos happenings y performances como *La Marcha de las Cabezas Cuadradas*, *Tres historias para ciegos*, *Historia del Patas*, *Loco entre Espejos*, *Danza para ahuyentar el Espíritu de los Tormentos*, y otras intervenciones con técnicas escénicas, en la búsqueda por expresar el espíritu público, en la experimentación de un lenguaje de

teatro abierto. De esta experiencia en la calle nació *Blacamán*. Pero el montaje se revirtió nuevamente a la sala. Entonces nos desvestimos del teatro que habíamos hecho en varios periodos: Suba 1967-72, Parque Nacional 1972-1975, Comuna Latina 1976, Teatro Callejero 1976-78; y entramos en una nueva etapa. Mi encuentro con los maestros orientales, el Odin Teatret y Eugenio Barba fue definitivo. Ellos estaban en Ayacucho cuando yo estaba en el Cuzco, en el Inti-Raini, el 21 de Junio, haciendo *Eclipse en el Cuzco*, un performance sobre *El Sol*, la moneda del Perú. Casualmente había encontrado, la noche anterior en un bar, a Pierre Le Pichón, un actor que se había preparado con el Odin Teatret. Pierre me invitó, después de ver *El Libro de las Danzas*, a la casa del grupo *Cuatro tablas*, de Mario Delgado, en Lima, donde se alojaba el grupo, allí conocí a Eugenio y a los actores del Odin que realizaban una gira por el Perú. Venían del Encuentro de Teatro de Grupos, Ayacucho'78 y se presentaban en Lima. Fue la primera vez que los vi en la calle, haciendo una parada. En una concha acústica, con una intervención de espacios, donde un actor se descolgaba del campanario de una iglesia, y en la sala, con *El Libro de las Danzas*, obra maravillosa con un despliegue increíble de destrezas corporales.

Mis años de aprendizaje, aunque nunca se termina de aprender, encontraron una puerta abierta. Descubrí algo que, en mis investigaciones, estaba buscando desde hacía años: la creación de una partitura escénica, el entrenamiento riguroso del cuerpo y de la voz. Así mismo, la puerta al Teatro de las Fuentes, de Grotowski, y la Antropología Teatral, de Barba. *Hacia*



un *Teatro Pobre*, de Grotowsky aparecía de nuevo. Ya había escrito la dramaturgia de *Blacamán* para un solo actor, cuando encontré al Odin Teatret en Lima las ideas que tenía para montarla cambiaron completamente. Después de regresar a Bogotá, fuimos a Caracas con Pierre y Sergio, llevando *Cuéntame un Cuento*, de Claudia Monsalve, al regreso, montamos *Blacamán* en mi taller. Desde luego no usamos el texto tal como estaba en el cuento. El lenguaje literario es diferente al lenguaje escénico. La nueva dramaturgia, para dos actores, nos sirvió para crear una partitura escénica de un solo acto, en escenas continuas, donde Sergio dirigió el trabajo dramático. Participaron Flavia Costa y Gustavo Luna, quienes hicieron la música, sones guajiros, ritmos del Caribe. También integramos elementos escénicos del teatro callejero. *Blacamán* fue un montaje para teatro de sala. La experiencia de la calle se vertía adentro. La mirada, como director de escena, se me había transformado haciendo teatro en la calle, y cuando conocí el trabajo del Odin Teatret, supe de inmediato que allí estaba lo que yo estaba buscando, entonces tuve un presentimiento que cambió completamente mi vida en el teatro: Oriente estaba presente en las técnicas que los actores habían aprendido en Bali, Japón, India y China. Además Eugenio Barba era el discípulo de Jerzy Grotowski, mi maestro. *Blacamán* nació de distintas vertientes. Tuvo gran recepción en el público, quizás por la energía, la fuerza que traía de la calle y el rigor actoral del método de Grotowski y Barba. Esto me sirvió para dar cuerpo real a las visiones de Artaud, al *Teatro de la Crueldad*. Cuando Artaud habló de crueldad, muchos entendieron

El carácter "privado", de los personajes de la dramaturgia escrita para teatro cerrado, fue cambiado por un carácter "público", propio de un teatro abierto.

sangre, sadismo, violencia. El no se refería a eso, sino al rigor consigo mismo y a la crueldad del mundo que lo rodeaba. Artaud me había heredado, en un sueño, sus huellas marcadas en una playa del Mar Caribe. Yo seguía ese rastro y, cuando vi el trabajo riguroso de los actores del Odin Teatret, encontré que allí también estaba el mismo rastro. Que esas eran también mis huellas. Entonces rompí el cerco del *Teatro Latinoamericano* e inicié la búsqueda del Teatro Oriental, del *Teatro Sagrado*, del que habla Brook en *El Espacio Vacío*. *Blacamán* fue la última obra que realizamos con Sergio en este periodo, luego en el 85, montamos *El Manantial de los Ayes*. Desde 1980, el Acto Latino se dividió en dos núcleos. Las obras posteriores del núcleo Acto Latino II, que yo dirigí hasta 1988, fueron un tránsito hacia la fundación de El Teatro de la Memoria, donde abordamos la fuente oriental y la fuente indoamericana en un proyecto de investigación llamado: *El Teatro de la Indias*, conexión entre los teatros indios y amerindios.

De 1975 a 1980, el Acto Latino recibió la influencia del método de "Creación Colectiva", del Nuevo Teatro colombiano, impulsado por

Enrique Buenaventura y Santiago García. La virtud de este método es que libera las fuerzas creativas de los integrantes, haciendo más activa la participación de todos. Se opone al modelo de Compañía Teatral, propio del *Teatro Mortal*. El gran problema de este método es que iguala los roles y la natural división del trabajo se pierde. Los sistemas igualitarios terminan siendo totalitarios. La masificación conduce a la mediocridad que se oculta a nombre de una supuesta igualdad. No hay tal igualdad. Todos los seres humanos somos distintos. Más en el arte, donde los talentos y las competencias deben ser desarrolladas individualmente para poder ser complementarias en el colectivo.

La *Creación Colectiva* niega el individuo. Es un sistema igualitario reflejo del comunismo totalitario, del comunismo stalinista. En el teatro colombiano de aquellos años, el dogma y la secta hicieron estragos, incluso en el grupo Acto Latino, a nombre de la *Creación Colectiva* hicimos panfletos. Las ideologías políticas igualitarias han hecho (recordemos a León Trotsky, borrado de los textos y las fotografías de la historia de la Revolución Rusa, y asesinado por orden de Stalin) y siguen haciendo estragos, no sólo en la política, sino en el arte. El grupo Acto Latino pasó por ese proceso, hasta 1980, cuando se liberó de las ideologías y proclamó públicamente su libertad poética en *La Muerte de un Mito*, documento leído durante el Festival del Nuevo Teatro, en 1980.

Blacamán traduce en inglés: *Black-Man*, hombre negro, o también *anarquista*. El grupo había recibido, en esos años la influencia del anarquismo de la revolución de Mayo'68: *Prohibido prohibir*.



La influencia del anarquismo de Antonin Artaud, Julián Beck y el Living Theater; del espíritu libertario de Jaques Lebel, Richard Sheckner, Fernando Arrabal y otros dramaturgos contemporáneos —Pirandello, Ionesco, Genet, Pinter, Weiss, Beckett—; el de las Comunas de la U2, los Okupas en Berlín y otros movimientos de la época. Habíamos recorrido, a través del arte escénico, un camino ideológico. En 1980 llegamos con *Blacamán* al fin de ese camino. Rompimos con las ideologías, incluso con el anarquismo ideológico, con *Blacamán*, este hombre negro, anarco, del cuento de García Márquez. *Aquí fue donde se echó a perder el poco cariño que le tenía*, la obra tuvo su última presentación en el auditorio León de Greiff, de la Universidad Nacional, en Bogotá, en su mejor momento, provocando una catarsis colectiva que Márceles Daconte comentó en su artículo: "El Teatro Mágico del Acto Latino".

En ese mismo año, 1980, participe de la primera sesión de la Escuela Internacional de Teatro Antropológico (ISTA) de Bonn, Alemania, donde tuve un encuentro personal con Jerzy Grotowski, después de haberlo escuchado durante toda una noche en su famosa conferencia en Manizales-1972, la que abrió un nuevo rumbo en el teatro latinoamericano; y después de habernos acercado al método propuesto en *Hacia un Teatro Pobre*, durante el periodo 72-80; y el encuentro con los maestros orientales de China, Japón, India e Indonesia; donde se me abrieron las puertas del *Teatro Sagrado*. Entonces tomé conciencia de que no solamente vivía en Latinoamérica, sino en un mundo más amplio, donde la Escuela Internacional de Teatro Antropológico aportaba

Desde 1980, el Acto Latino se dividió en dos núcleos. Las obras posteriores del núcleo Acto Latino II, que yo dirigí hasta 1988, fueron un tránsito hacia la fundación de El Teatro de la Memoria.

una nueva manera de mirar el arte escénico: *el estudio del hombre en situación de representación*. El ISTA de Bonn, en Octubre de 1980, me abrió el camino de la investigación antropológica y del Teatro Oriental. El teatro de Bali, India, China y Japón me abrieron los ojos a otras fronteras. El otro lado del teatro occidental: el teatro oriental, la fuente original de América; *El Teatro de las Indias*, investigación sobre la conexión transpacífica. Desde allí comencé la investigación antropológica sobre la relación antigua entre indios y amerindios. El ISTA'80, inició la transmisión de los secretos del arte del actor, investigado en *El Arte Secreto del Actor*, de Eugenio Barba y Nicola Savaresse, bajo el rigor de la Antropología Teatral que propone el "estudio y del hombre en situación de representación".

La última presentación de *Blacamán* fue en Ciudad de México, en 1980, en un teatro de barrio. Allí ocurrió algo mágico que merece la pena ser comentado. En algunas ocasiones, la vida y el teatro se conectan de una manera especial, desatando un *fatum*. Ese día ocu-

rió algo muy extraño. Desde muy temprano montamos la escena: cámara negra, luces, sonido; y dispusimos toda la parafernalia en los camerinos. Cuando estábamos terminando, sucedió algo extraño, e insólito. El celador vino hasta el escenario, donde ensayábamos las últimas escenas, consternado, gritando que teníamos que desalojar de inmediato, pues acababa de morir, de un infarto fulminante, uno de los actores del teatro. Esa noche, fue la última vez que hicimos "*Blacamán*".

Y...cada vez que paso por estos rumbos le llevo un automóvil cargado de rosas y el corazón me duele de lástima por sus virtudes, pero después pongo el oído en la lápida para sentirlo llorar entre los escombros del baúl desbaratado y si acaso se ha vuelto a morir lo vuelvo a resucitar, pues la gracia del escarmiento es que siga viviendo en la sepultura mientras yo esté vivo, es decir, para siempre.

Blacamán en el teatro fue un milagro más del nobel. *Blacamán, el buen vendedor de milagros*. Sólo me resta remitir al lector a algunos fragmentos, de comentarios críticos sobre la obra:

"Por primera vez en Colombia ha sido un éxito el montaje de un texto de Gabriel García Márquez. Se trata de su cuento *Blacamán el bueno, vendedor de Milagros*, puesto en escena por el grupo de teatro Acto Latino. [...] En mi opinión, este montaje de *Blacamán* ha sido la revelación del Festival [...] Así mismo se ofrecen a través de la obra innumerables referencias religiosas [...] Pero como es evidente desde un primer momento, no se trata aquí del culebrero que hemos escuchado en las plazas del país



-como lo intento en el pasado re-crear el TPB, el Taller de Colombia o el Texco, entre otros, con base en este personaje- sino de un ser mítico cargado de imágenes surrealistas que ponen de manifiesto una apropiada síntesis del texto literario y el lenguaje teatral. [...] En este punto es conveniente recordar que el Acto Latino ya tenía experiencia en adaptar un texto literario a la escena teatral. No sólo con escritos de García Márquez, que permanecen sin representar, sino con los montajes de *El Coronel no tiene quien le Escriba*, y una versión libre de *El Gran Burundún Burundá*, de Jorge Zalamea Borda. [...] La visión totalizadora del espectáculo deja una sensación de gozo lúdico que hasta el presente no había sido ensayado en el teatro colombiano. Es así que se revitalizan las teorías de Artaud que por mucho tiempo fue ignorado por un amplio sector de teatritos, a favor del teatro, más político y didáctico, de Brecht que ya parecía dominar sin rivales la escena teatral en el país. [...] La actuación de los actores es equilibradamente contrastada. Por una parte, Sergio González (Blacamán el malo) es grave, de intensidad contenida y más reposada, en tanto que Juan Monsalve es eufórico, danzante; mantiene un gusto por la actuación que pocos actores logran imprimir a su trabajo. La actuación está sostenida por un acompañamiento musical que contribuye decididamente al resultado global de la puesta en escena. Flavia Costa y Gustavo Luna, a través de diferentes instrumentos, consiguen dar la ambientación y las transiciones necesarias en toda la representación" ("El Teatro Mágico del Acto Latino" por Eduardo Márceles Daconte).

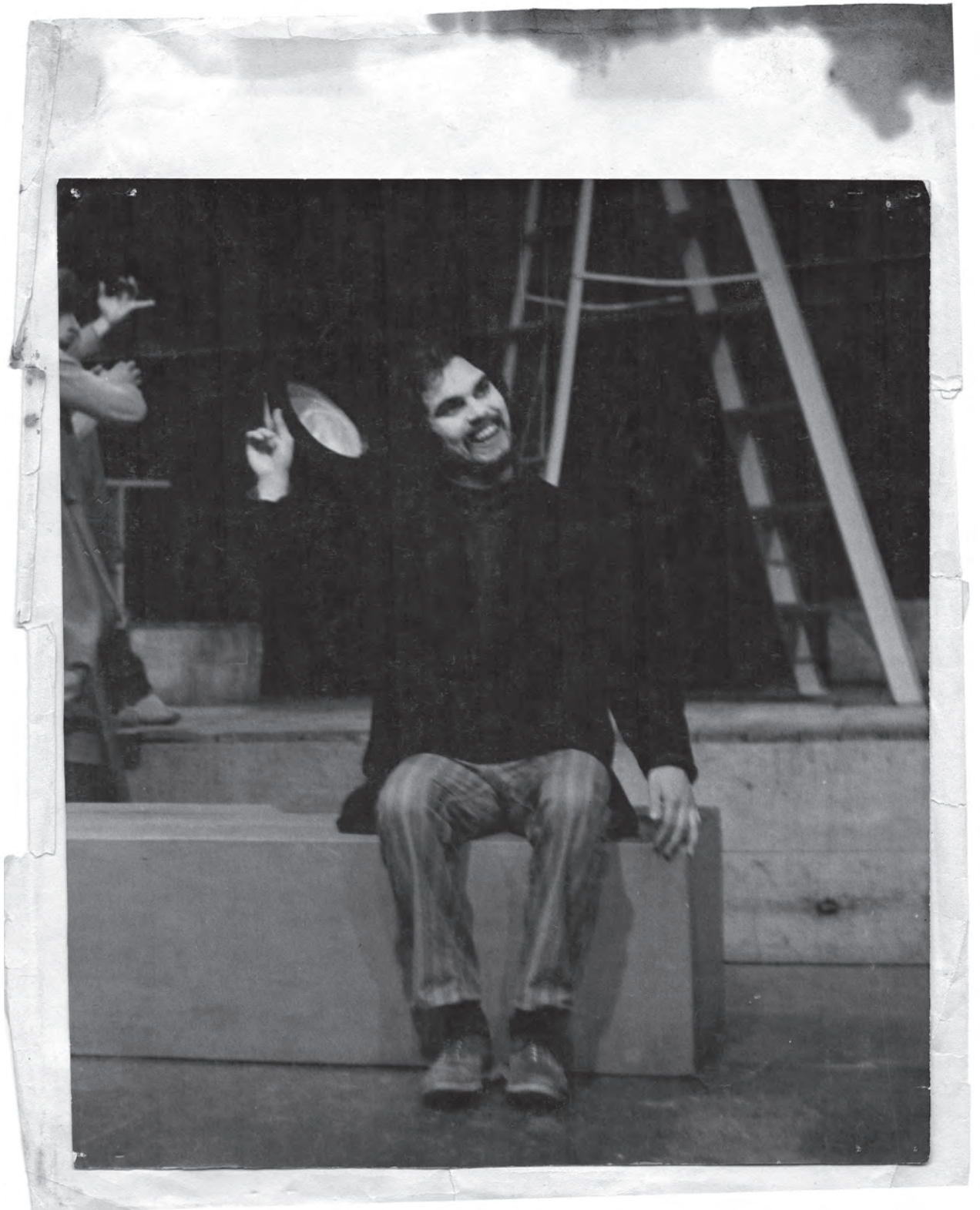
Juan Carlos Moyano escribió:
"Las blacabuderías de Gabo co-

La Creación Colectiva niega el individuo. Es un sistema igualitario reflejo del comunismo totalitario, del comunismo stalinista.

bran cuerpo y se engrandecen sobre el espacio escénico diseñado mágicamente por un grupo de comediantes que es indispensable reconocer en la plenitud de sus virtudes. Porque, rechazando todo tipo de dependencia económica e ideológica, han salido adelante. Ratificando su propia identidad y elaborando uno de los trabajos más destacados en la escena del teatro colombiano" ("Blacamán" por Juan Carlos Moyano Ortiz para la *Revista Libros*).

El Diario del Caribe comentó:
"Fue el trabajo de mayores significados: por su elaboración casi perfecta y su congruencia dramática frente al texto literario; por las connotaciones estéticas que produjo al poner en tela de juicio lo que hasta el momento había sido erigido como "tradición" cultural de nuestro teatro; por imbricarse dentro del futuro como una forma que presupone un desarrollo interior por encima de cierta común y deleznable manera de asumir la vida y la escena". •





{in memoriam}

Jorge Vargas

Por: Juan Carlos Moyano Ortiz*

*Dramaturgo y escritor. Director del grupo Teatro Tierra.

Actor, director y gestor, líder del Teatro Taller de Colombia, nacido en Manzanares, Caldas, radicado en Bogotá, habitante del espacio sin límites del escenario, compadre y hermano del territorio profundo del teatro, desde muy joven buscó caminos y construyó rumbos e inventó posibilidades.



Antes de ser actor Jorge Vargas creyó que su vida era el deporte y el furor y se hizo luchador. En el ring dejó gotas de sudor y sangre y supo adoptar el riesgo del espectáculo y la habilidad del cuerpo para atacar y defenderse. Su nombre de batalla era Tarzán.

Pero rápidamente pasó de la lucha libre al teatro y cambio el ring por el escenario. En ambos casos, se destacaba el histrión natural que llevaba por dentro. Se enamoró del arte teatral y su vida fue delineando un trabajo de perseverancia infatigable. A principios de los años setenta se unió al teatro La Mama, dirigido por Eddy Armando, otro ausente que sigue siendo una presencia en la memoria del teatro colombiano. En La Mama se hizo, esa fue su matriz escénica, las experiencias lo forjaron.

Con el Teatro Taller logró profesionalizar la actividad teatral en espacios abiertos y su gestión lo hizo merecedor de logros inobjektivos. Yo le agradezco que me inició en el teatro y me transmitió la dedicación y la disciplina de un trabajo lleno de dificultades y retos. Ha dejado una experiencia importante, un grupo que es parte destacada del teatro latinoamericano. Con Mario Matallana engendraron el Teatro Taller de Colombia y en 1973 iniciaron una gira desde Panamá hasta California, donde tuvieron contacto con el Teatro Chicano y con la realidad palpitante, ese espejismo que nos ratifica que aún estamos vivos.

En México, Guatemala, Nicaragua y Costa Rica presentaron una obra memorable, sin mayores artilugios, que hablaba del ser humano a través de la historia. Una fábula de dos cuerpos sobre la condición social del ser humano. Vi ese

Es necesario señalar que Jorge se consiguió traer a Colombia, por primera vez, al OdinTeatret de Dinamarca y a su director legendario, el maestro Eugenio Barba.

montaje en el Teatro Cultural del Parque Nacional, en 1975, cuando yo andaba consiguiendo novia y un domingo afortunado no tuve dinero para invitar a mi enamorada a cine y entonces la convide a teatro. Era amigo del portero y me dejaba entrar sin boleto. Esa tarde presentaron *Génesis*. Eran dos muchachos que retornaban a Colombia y querían armar un grupo estable. Después de la función fui a saludarlos y me uní a esa agrupación de funámbulos, sin trámites, durante diez años.

Jorge fue mi mentor en esos años iniciales y también mi padrino de matrimonio, cuando el padre militar de mi compañera, Clarita Ariza, me amenazó si no me casaba de inmediato. Nos habíamos escapado sin pedir permiso ni hacer comentarios y estábamos viviendo en la sede del Teatro Taller de Colombia. Como yo tenía quince años, Jorge fue mi apoderado y mi compadre y yo superé el trance con un suegro intolerante. Jorge también fue padrino de mi hijo Sebastián.

Es necesario señalar que Jorge se consiguió traer a Colombia, por primera vez, al Odin Teatret de Dinamarca y a su director legen-

dario, el maestro Eugenio Barba, en la década del ochenta. Fue un momento clave para varios grupos latinoamericanos y Jorge fue el artífice. Así mismo, anduvo cerca a Fanny Mikey en la organización de la parte callejera del Festival Iberoamericano de Teatro, empezó a realizar el Festival al aire puro, fundó una escuela de teatro en el Huila y sostuvo una sede en la parte alta del barrio La Candelaria, donde se trabaja, se ensaya, se hacen experimentos escénicos y se fraguan proyectos.

Su herencia es la pasión por el trabajo y su capacidad de creer en lo creativo. Seguiremos haciendo teatro hasta que llegue el momento de emprender el maravilloso viaje sin retorno, donde se acaba la vida y comienza el ensueño. Somos de la misma parentela, gente de teatro, sin remedio. Por eso lo despedimos con alegría, sin melancolías enfermizas. Jorge cumplió con su papel y lo hizo bien. Eso nos regocija. ¡Que su alma vaya en paz por los caminos del más allá y que encuentre la luz cósmica en las entrañas de la ceniza y que sus valores, como hombre y como artista, vivan en la memoria de su grupo, de sus familiares, de sus amigos!

¡Adiós compadre, adiós! Hasta la próxima estación...

Juan Carlos Moyano —el día del funeral—



Directorio de Salas Concertadas en Bogotá

CASA DEL TEATRO NACIONAL

Daniel Mikey | Carrera 20 N° 37 - 54 | Tel. 3230273/74/75

CASA TEATROVA

Carlos Parada | Calle 24 N° 4A - 16 | Tel. 336 2401 - 561 4582

CENTRO CULT. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Hugo Afanador | Calle 13 N° 3 - 17 | Tel. 4825627

CORPORACIÓN COLOMBIANA DE TEATRO

Patricia Ariza | Calle 12 N° 2 - 65 | Tel. 3429621 - 2843051

DITIRAMBO TEATRO

Lucero Elizabeth Rodríguez | Calle 45A N° 14-37 | Tel. 2326440 - 2870425

FUNDACIÓN CULTURAL CHIMINIGUAGUA

Yesid Ovalle | Carrera 16 A N° 1 - 57 | Tel. 7769287 - 7809216

FUNDACIÓN EL CONTRABAJO

Héctor E. Escamilla | Carrera 61 N° 62 - 05 Sur | Tel. 7280256

FUNDACIÓN ERNESTO ARONNA

Myriam de Aronna | Carrera 20 N° 46 - 19 | Tel. 2877540

FUNDACIÓN ESCENA COLOMBIA

Juan Ricardo Gómez | Calle 57 N° 17 - 13 | Tel. 2550592

FUNDACIÓN JAIME MANZUR

Jaime Manzur | Calle 61 A N° 14 - 48 | Tel. 2496283

SALA ACTORES

Mª Eugenia Penagos | Calle 46 N° 28 - 30 | Tel. 2442579 - 5434177

TEATRINO DON ELOY

Carlos Arturo Moreno | Calle 20 N° 10B - 36 | Tel. 2391822

TEATRO ACTO LATINO

Sergio González | Carrera 16 N° 58A - 55 | Tel. 3450514

TEATRO BARAJAS

Jairo Barajas | Carrera 22 N° 56 - 40 | Tel. 3463582 - 2103639

TEATRO LA CANDELARIA

Santiago García | Calle 12 N° 2 - 59 | Tel. 2863745

TEATRO ESTUDIO CALARCÁ TECAL

Krípulo Torres | Calle 13 N° 2 - 70 | Tel. 3341481

TEATRO EXPERIMENTAL LA MAMA

Verónica Torres | Calle 63 N° 9 - 60 | Tel. 2112709

REVISTA TEATROS ABRE LAS PUERTAS A SUS COLABORADORES.
LOS INVITAMOS A HACER PARTE DE LA REVISTA. ENVIENOS
SUS TEXTOS (ARTÍCULOS, ENTREVISTAS, ENSAYOS, NOTAS,
SEMBLANZAS) Y ESCRIBA CON NOSOTROS LA HISTORIA DEL
TEATRO COLOMBIANO: REVISTEATROS@YAHOO.COM

TEATRO HILOS MÁGICOS

Ciro Gómez | Calle. 71 N° 12-22 | Tel. 2101097 - 210 1092

TEATRO LA BARANDA

Guillermo Delgado | Carrera 6 N° 54 - 04 | Tel. 2485729

TEATRO LA CARRERA

Jaime Arturo Gómez | Carrera 13 N° 61-24 Int. 6 | Tel. 2465746 - 2495157

TEATRO LIBRE CENTRO

Ricardo Camacho | Calle 13 N° 2 - 44 | Tel. 2813516

TEATRO LIBRE CHAPINERO

Ricardo Camacho | Carrera 11 N° 61 - 80 | Tel. 2171988

TEATRO NACIONAL

Miguel Durán | Calle 71 N° 10-25 | Tel. 2174577

TEATRO NACIONAL DE LA CASTELLANA

Miguel Durán | Calle 95 N° 30-13 | Tel. 2570893

TEATRO QUIMERA

Jorge Prada | Calle 70 N° 19 - 40 | Tel. 2179240

TEATRO R101

Hernando Parra | Calle 70A N°11-29 | Tel. 3132249

TEATRO TALLER DE COLOMBIA

Jorge Vargas | Calle 10 N° 0 -19 Este | Tel. 2835189

TEATRO VARASANTA

Norberto Villada | Carrera 15 bis N° 39-39 | Tel. 3382045

TEATRO Y TÍTERES LIBÉLULA DORADA

César Álvarez | Carrera 19 N° 51 - 69 | Tel. 2498658

Fundación Cult. Tea Tropical

Manuel Ballesteros | Carrera 77N N°49-09 sur Ciudad Kennedy | Tel. 4484018

A photograph of a cluttered, industrial-style workspace. In the foreground, a desk holds a white vintage computer terminal, a black power supply unit, and a black power strip. A large, dark, dome-shaped lamp hangs over the desk, casting a warm glow. To the left, a rotary telephone is mounted on a wall. The background is filled with various electronic components, wires, and equipment, creating a complex and technical atmosphere. The number '19' is printed in white in the upper left corner.

19

El largo viaje hacia la existencia
Voces de Soledad en el teatro del siglo XIX
Entrevistas con siete directoras y once actrices
Las tejedoras de sueños
La mujer en la narración oral
Mi experiencia en el Teatro Libre