

EL TEATRO COLOMBIANO ESCENARIOS DEL

Colombia es un país entre dos océanos en el norte de América del Sur, con una geografía inexpugnable, de las selvas a los valles, de las montañas a los ríos inmensos, de los mares a las grandes ciudades, con un conjunto de hablas y narrativas, hechos históricos y confrontaciones sociales de inmensa complejidad. En ese paisaje de riquezas y miserias se ha gestado un teatro que pasó a convertirse, de sus primeros intentos de fiesta y celebración, a una visión crítica y provocadora de los grandes conflictos tanto en el siglo XIX, con sus diversas guerras civiles, como los que se han sucedido a partir de la segunda mitad del siglo XX; desde la violencia incrementada con el asesinato del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, hasta la posterior evolución del conflicto armado que se ha prolongado a lo largo de más de medio siglo.

Este período del conflicto armado, recrudecido en las regiones campesinas, ha tenido una repercusión honda y compleja en la creación teatral desarrollada por varios



BRANNO

CONFLICTO

**POR CARLOS JOSÉ REYES
Y SANDRO ROMERO REY**

grupos y en diversas regiones de la geografía nacional; en especial en las ciudades más populosas y de actividad cultural más intensa en la escala nacional, como son las ciudades de Bogotá, Cali y Medellín. Cada grupo ha buscado implementar una dramaturgia propia, basada en años de trabajos con obras del teatro universal y latinoamericano, que han servido para conocer los recursos expresivos del teatro en sus distintas épocas, su variedad de estilos, temática y personajes. A partir de los cuales se ha desarrollado la dramaturgia de autor, así como la llamada *Creación Colectiva*, que tiene una forma específica de uso, de acuerdo con los métodos y formas de trabajar de cada uno de los grupos. De este modo, las experiencias desarrolladas por Enrique Buenaventura en Cali, por Gilberto Martínez en Medellín o por Santiago García en Bogotá han tenido un papel motivador y han servido de escuela para la gran cantidad de grupos e individuos que han surgido en las distintas regiones en los últimos cincuenta años.

El teatro en Colombia: pasado, presente y futuro

Ministerio de Cultura de Colombia

Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

Zulia Mena García
Viceministra de Cultura

Enzo Rafael Ariza Ayala
Secretario General

Guiomar Acevedo Gómez
Directora de Artes

Manuel José Álvarez Gaviria
Director del Teatro Colón

Linna Paola Duque Fonseca
Coordinadora del Área de Teatro y Circo

Liliana Pamplona Romero
Diana Patricia Alfonso López
Asesoras del Área de Teatro y Circo

Claudia del Valle Muñoz
Asesora de la Dirección del Teatro Colón

Carlos José Reyes
Sandro Romero Rey
Investigadores

Gabriela Córdoba Vivas
Compiladora de imágenes

Alex García Gómez
Corrección de estilo

E

n sus primeras etapas, el ejercicio del teatro en Colombia tuvo un desarrollo progresivo, lento y esporádico. Sin embargo, desde la segunda mitad del siglo XX el teatro colombiano ha sido complejo y acelerado. Este último período ha consolidado grupos, escuelas, festivales y otros aspectos relacionados

con el arte escénico. Cada ciclo de la historia ha mostrado una interrelación particular de las diversas etnias que configuran el territorio y que inciden en la formación de instituciones, así como en la creación de imaginarios, mitos y creencias. De este modo, puede decirse que la evolución histórica del teatro en Colombia no ha marchado uniforme y pareja para los distintos sectores, más bien de forma fragmentaria, con avances y retrocesos.

Mientras algunos parecen vivir aún en el siglo XIX, o antes, otros intentan ubicarse en el vértigo del paso del presente al futuro, en un constante contrapunto. Esto puede verse desde la cultura y sus diversas formas de expresión, como lo muestran los estudios de las ciencias humanas, la antropología, la lingüística, la sociología y otros saberes que se han configurado con el paso de los tiempos. En un sentido más específico, como parte del ámbito cultural, e insertos en la literatura y las artes, el teatro y las demás expresiones escénicas son un reflejo de las variadas formas de transculturación y sincretismo entre las distintas visiones del mundo, el pasado ancestral de los nativos, sus historias, mitos y rituales, así como las formas de expresión de los negros o los europeos, cuyas múltiples raíces se dibujan con trazos distintivos en las artes visuales, los ritmos musicales, las expresiones gestuales y las actitudes del cuerpo en las artes escénicas.

 GOBIERNO DE COLOMBIA

 MINCULTURA  LA RESPUESTA ES COLOMBIA

TEATRO COLÓN BOGOTÁ 

El actual mapa de la República de Colombia, así como su organización departamental, no corresponde de manera exacta a lo que fue en tiempos coloniales. Como ocurrió a lo largo de la llamada América meridional: invasiones, guerras, desplazamientos colectivos y revoluciones dibujaron los mapas móviles de nuestra geografía, hasta señalar las principales regiones del poder en *Virreinos, presidencias y capitanías*, de acuerdo con el llamado *Uti possidetis juris*, que fueron la base territorial para las nuevas repúblicas.

Si bien en occidente el teatro propiamente dicho tiene una definición, una historia y unas etapas de desarrollo: desde la tragedia griega, definida en la *Poética* de Aristóteles, hasta las complejas variedades del teatro moderno, posmoderno, dramático y posdramático, con sus grandes épocas históricas, sus siglos de oro, sus periodos de decadencia o renovación; en el Nuevo Mundo la forma de apropiación de este tipo de expresiones artísticas y culturales tuvo un proceso acelerado. Se hizo por medio de expresiones singulares de sincretismo que no se producen de manera mecánica en periodos históricos precisos, sino que aparecen en uno u otro momento. Esto muestra que la historia del teatro colombiano no se desenvuelve como un hilo conductor continuo y paralelo; más bien con saltos hacia un lado y otro, hacia atrás o hacia adelante, con la inclusión o exclusión de grupos humanos y personajes, de acuerdo con sus etnias, regiones, clases sociales, cosmovisiones y lenguajes peculiares.

Los personajes y episodios de las culturas indígenas precolombinas aparecen con mayor fuerza y mayor presencia en los siglos XIX y XX. Los descubrimientos de obras teatrales nativas de las grandes culturas precolombinas, configuradas con base en componentes rituales y míticos transmitidos por tradiciones orales, comenzaron a ser conocidos en traducciones al castellano o al francés en los siglos XVIII o XIX, cuando se dieron a conocer textos como el *Popol Vuh*, de los mayas de Guatemala y el Yucatán, *Yuruparí*, de Colombia, o poemas dramáticos y compendios de teatro y danza, como son el *Rabinal Achi*, de los mayas o el *Ollantay*, de los incas peruanos; por citar solo los ejemplos más conocidos y representativos.

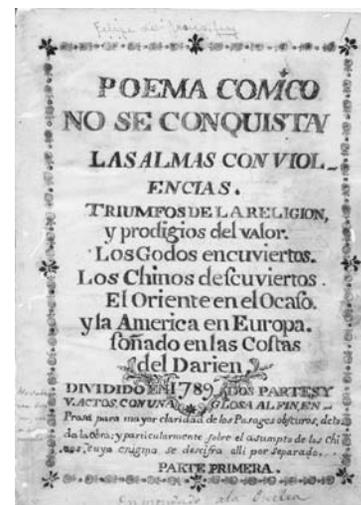
La búsqueda de las fuentes del sincretismo cultural produce visiones críticas de los episodios sucesivos y confronta las distintas narrativas con toda clase de influencias, hasta intentar construir y desarrollar las diversas posibilidades estéticas y conceptuales de una dramaturgia propia, mestiza y plena de resonancias

históricas y sociales. A este proceso de constante búsqueda y creación de identidades hay que añadirle la enorme variedad de expresiones, significados y usos de la lengua castellana, que se viene dando desde la llegada de los conquistadores hasta el presente.

Innumerables palabras, definidas en el diccionario de la Real Academia Española de la lengua, tienen un espectro de variadas acepciones en las distintas regiones del continente. Para citar solo un caso, la imagen de las frutas o los animales, la terminología botánica o zoológica se amplía en el habla común en expresiones relacionadas con la sexualidad, los insultos o un rico número de adjetivos calificativos para definir comportamientos o rasgos distintivos de diversos tipos humanos; entre ellos, los personajes representados en la escena teatral.

En este conjunto de hablas y narrativas, hechos históricos y confrontaciones sociales es donde nace un teatro que pasó a convertirse, de sus primeros intentos de fiesta y celebración, a una visión crítica y provocadora de los grandes conflictos tanto en el siglo XIX, con sus diversas guerras civiles, como los que se han sucedido a partir de la segunda mitad del siglo XX; desde la violencia incrementada con el asesinato del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, hasta la posterior evolución del conflicto armado que se ha prolongado a lo largo de más de medio siglo.

Este periodo del conflicto armado, recrudescido en las regiones campesinas, ha tenido una repercusión honda y compleja en la creación teatral desarrollada por varios grupos y en diversas regiones de la geografía nacional; en especial en las ciudades más populosas y de actividad cultural más intensa en la escala nacional, como son las ciudades de Bogotá, Cali y Medellín. Cada grupo ha buscado implementar una dramaturgia propia, basada en años de trabajos con obras del teatro universal y latinoamericano, que han servido para conocer los recursos expresivos del teatro en sus distintas épocas, su variedad de estilos, temática y personajes. A partir de los cuales se ha desarrollado la dramaturgia de autor, así como la llamada *Creación Colectiva*, que tiene una forma específica de uso, de acuerdo con los métodos y formas de trabajar de cada uno de los grupos. De este modo, las experiencias desarrolladas por Enrique Buenaventura en Cali, por Gilberto Martínez Arango en Medellín o por Santiago García en Bogotá han tenido un papel motivador y han servido de escuela para la gran cantidad de grupos e individuos que han surgido en las distintas regiones en los últimos cincuenta años. ♦



orígenes

De la conquista al siglo XIX

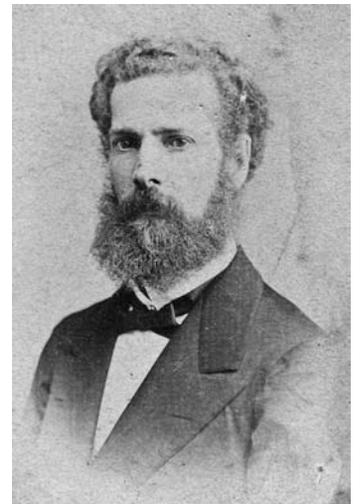
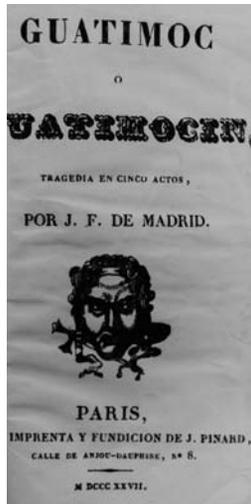
En el Nuevo Reino de Granada, hoy Colombia, no existieron creaciones teatrales nativas como las antes mencionadas; aunque sí se registraron fiestas con danzas, instrumentos musicales y máscaras, que podrían considerarse como indicios de representaciones escénicas. Así lo expresa don Juan de Castellanos en sus *Elegías de varones ilustres de Indias*: “Son muchos los entremeses, juegos, danzas, / Al son de sus agrestes caramillos / Y sus rústicas cicutas y zampoñas, / Cada cual ostentando sus riquezas, / Con ornamentos de plumajería / Y pieles de diversos animales”. En los relatos de los cronistas españoles de la conquista y la colonia aparecen numerosas referencias a estas fiestas, asociadas a formas de expresión escénica de la España de la época. Así lo plantea, por ejemplo, fray Pedro Simón cuando habla de: “*truhanes o chocarreros, que se ganaban la vida andando de fiesta en fiesta divirtiendo a la gente*”².

La primera representación teatral, propiamente dicha, de la que se tenga noticia en el Nuevo Reino de Granada ocurrió en el siglo XVI, en el año de 1583. Se produjo con ocasión de un concilio convocado por el arzobispo de Santafé de Bogotá, Luis Zapata de Cárdenas, con motivo de la llegada de los obispos de Cartagena y Santa Marta. La obra, que trataba el tema de las guerras de moros y cristianos, se titulaba *Los Alarcos* y fue representada por un par de cómicos españoles que venían de paso. De este modo, actores y compañías viajeras fueron dando a conocer los dramas o comedias que se representaban en la península por aquellas calendas y que entraron en un proceso lento pero progresivo de asimilación en los autores locales, nacidos en estas tierras, ya fueran de origen español o criollo.

La primera obra teatral escrita en Colombia data del año de 1629; se titula: *La láurea crítica* y fue escrita por Fernando Fernández de Valenzuela, quien más tarde ingresó al convento del Paular de Segovia con el nombre de Bruno de Valenzuela. Es un caso único en la Nueva Granada, de una sátira punzante contra los grados y exigencia de títulos para ciertos oficios. Como fue el caso de la medicina, que afectó al propio padre del autor, don Pedro Solís, a quien se le prohibió ejercer este oficio que venía desempeñando desde hacía varios años en Santafé de Bogotá. A Fernando Fernández de Valenzuela se atribuyen otras dos obras, hoy desaparecidas: *Vida de Hidalgos* y *En Dios está la vida*, que por lo visto compendaban sus visiones de la vida social con las creencias y prácticas religiosas características de aquella Bogotá monacal.

En Cartagena de Indias aparece otro autor de varias obras representadas en aquella ciudad, don Juan de Cueto y Mena³; quien llegó a la ciudad en 1636 y allí desempeñó los oficios de boticario y prestamista, por lo que se vio envuelto en engorrosos procesos causados por un enredo comercial que lo llevó a la cárcel, le hizo perder su fortuna y lo forzó a vivir en un dramático agobio en sus últimos años. Sin embargo, aquellos dramas de su vida no se reflejaron en su teatro, que le sirvió más bien como retablo de maravillas y juego de ensañación, entre visiones religiosas y alusiones a la antigüedad clásica, que daban cuenta de sus lecturas, formación e intereses culturales. En su obra *Discurso del amor y la muerte*, Cueto y Mena parte de la teoría de los cuatro elementos, tal como aparece en Aristóteles y Ptolomeo, así como en los filósofos presocráticos.

La competencia de los nobles y discordia concordada es su pieza más ambiciosa, influida por las comedias de capa y espada del Siglo de Oro, con sus equívocos y contiendas amorosas.



En la página anterior: Dos imágenes del manuscrito de “El desierto prodigioso y el prodigio del desierto” de Pedro de Solís y Valenzuela. (Bibl. Nal. Colombia); portada de la “Historia general de las conquistas del Nuevo Reyno de Granada” escrita por Lucas Fernández de Piedrahita; y portada del “Poema cómico no se conquistan las almas con violencias” de Fray Felipe de Jesús (1789). (Bibl. Nal. Colombia). Sobre estas líneas: Portada de “Guatimoc” de José Fernández Madrid. (Bibl. Luis Ángel Arango) y retrato del autor. A continuación Luis Tejada y José María Samper Agudelo.

Más allá de aquellas historias galantes, se estructura un nivel metafórico, en el cual los personajes se convierten en alegorías que representan a los cuatro elementos, tema constante en un autor que trabajó en asuntos de botica y farmacoepa y por lo tanto se interesó por los distintos elementos de la materia, tal como eran concebidos por el pensamiento clásico antiguo, sobre todo en la obra de los pensadores griegos de los siglos V y IV, que marcan el primer paso en el desarrollo del pensamiento occidental.

El teatro en el siglo XIX se desarrolla de forma paralela a la construcción de una nueva república, una vez conseguida la independencia, tras el triunfo del ejército libertador en la batalla de Boyacá, que tuvo lugar el 7 de agosto 1819. Se trata de dramas y comedias, de carácter costumbrista unas y de un estilo neoclásico con influencia francesa, las otras. Hay que considerar que gran parte de las obras escritas en Colombia a lo largo del siglo XIX no tenían la experiencia del oficio teatral. En los mejores casos eran obras de intelectuales, escritores y buenos lectores que tenían nociones del diálogo, pero que carecían del sentido de la representación escénica. Sin embargo, a medida que llegaban compañías de España o de algunos países de América y la visión del arte vivo, el contacto con la representación teatral fue creando una tradición y un mayor acercamiento a las técnicas y recursos del teatro.

Notas

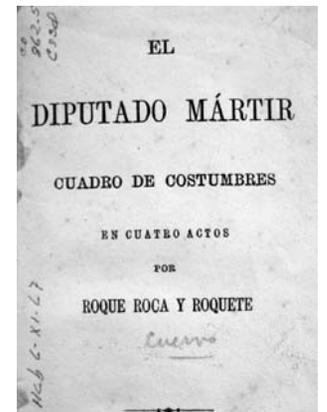
1 Juan de Castellanos: *Elegías de varones ilustres de Indias*, citado por Fernando González Cajiao en su *Historia del Teatro Colombiano*, Cap. 1°. p. 26 y 27. Edición del Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA, Bogotá, 1986.

2 *Ibid.*, p. 27.

3 Cueto y Mena: Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), España, 29 de marzo de 1607- ¿Cartagena de Indias? 1669.



Portada del manuscrito “La conspiración de septiembre” y fotografía de Soledad Acosta de Samper.



Arriba, retrato de Ángel Cuervo y portada de su obra “El Diputado Mártir”.



A la izq. Adolfo León Gómez (Galería de Notabilidades Bibl. Luis Ángel Arango).



Antonio Álvarez Lleras (Bibl. Luis Ángel Arango) y Luis Enrique Osorio hacia 1930.



Dos fotogramas de la película "Como los muertos" (1925), basada en la obra homónima de Antonio Álvarez Lleras. (Arch. Fundación Patrimonio Filmico).



Teatro de la Comedia, de Bogotá.

En busca del siglo XX

Los inicios del Siglo XX en Colombia estuvieron marcados por dos acontecimientos. El primero es la culminación de la llamada Guerra de los Mil Días, que cierra el ciclo de contiendas armadas que mantuvo en zozobra a la sociedad a lo largo de todo el siglo XIX. Esta última etapa fue la más sangrienta y prolongada, y la que dejó mayores pérdidas. La confrontación entre los partidos tradicionales, Liberal y Conservador, no tuvo ganadores. Ninguno de los contendores pudo vanagloriarse de la victoria final. Todos resultaron perdedores y dejaron al país empobrecido.

El segundo acontecimiento que estremeció al país, como un herido al que le hubieran amputado un brazo, fue la pérdida de Panamá, que hasta finales de 1903 era un departamento de Colombia. La confrontación surgió a raíz de la construcción del canal interoceánico. Las obras iniciadas por Ferdinand Lesseps fueron suspendidas por la quiebra de la compañía francesa del canal, que dilapidó los modestos recursos de miles de compradores de acciones de la compañía y no contó con un apoyo decisivo del gobierno francés. El gobierno colombiano no pudo hacer nada, ya que los Estados Unidos movilizaron una flota de guerra para defender al nuevo gobierno e impusieron el tratado en las condiciones que habían concebido desde un comienzo. Las obras se reanudaron y después de varias décadas de arduos trabajos, por fin, el 15 de agosto de 1914, el canal fue inaugurado.

Estos dos acontecimientos han dado lugar a la creación de varias obras teatrales con referencias a la Guerra de los Mil Días y a la separación de Panamá. Uno de los ejemplos más destacados es *I Took Panamá* (1974), creación del Teatro Popular de Bogotá (TPB), con texto de Luis Alberto García y dirección de Jorge Alí Triana, una pieza representativa del teatro colombiano del siglo XX. En la primera mitad



"El Doctor Manzanillo", texto de Luis Enrique Osorio. Compañía Bogotana de Comedias (1943).

Afiche de "El zar de precios".



Arriba, una escena de "Pájaros grises" y sobre estas líneas Luis Enrique Osorio con el elenco de la obra "El cantar de la tierra".



Arriba, escenas de dos obras escritas por Luis Enrique Osorio: "Ahí sos, camisón rosao!" (1949) y "Toque de Queda" (1948). Compañía Bogotana de Comedias. En el centro, primera emisión en la televisión de Colombia de "El niño del Pantano", de Bernardo Romero Lozano. (Collage del Arch. personal del autor). A la izq., grabación de "Edipo rey" en el Teatro Colón en 1954. (Arch. Bernardo Romero Lozano).



Anuncio publicado en "El liberal", diciembre de 1948, de una representación del Teatro Universitario. A la derecha, actores del Teatro Universitario dirigido por Bernardo Romero Lozano.



del siglo aparecen dos escritores que asumieron con rigor y constancia la labor teatral, no solo como autores, sino como creadores de grupos y directores de sus propias obras, ambos con una amplia producción de dramas y comedias: Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio.

Antonio Álvarez Lleras (Bogotá, 2 de julio del 1892-14 de mayo de 1956), odontólogo profesional, graduado en 1913, después de haber estudiado un año de derecho se interesó por el teatro como una actividad complementaria, pero poco a poco le ocupó todo el tiempo, tanto la escritura de obras como la formación de la compañía teatral *Renacimiento*, con la cual dirigió muchas de sus creaciones. En 1913 estrenó su primera obra, a los 21 años de edad, cuando aún cursaba estudios de odontología: *Víboras sociales*, que deja atrás las formas convencionales de teatro usadas hasta entonces: el costumbrismo y un tímido teatro neoclásico. Esta primera pieza apunta a la crítica social, a señalar las malas costumbres, si de costumbres se trata, pues critica de manera acerva y valiente la corrupción de un par de pretendidos benefactores de los más pobres y menesterosos, para recaudar fondos en su provecho. Los siguientes títulos de su teatro son *Alma joven* y *Fuego extraño*. La primera trata sobre una familia en vacaciones; que aún conserva ciertos rasgos del teatro costumbrista. *Fuego extraño* es una comedia romántica influida por algunos autores del teatro español de la transición entre los siglos XIX y XX, aunque sin la gracia en el manejo del diálogo y los personajes pintorescos de Carlos Arniches o los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, en boga en el teatro español y latinoamericano de comienzos del siglo XX.

Luis Enrique Osorio (Bogotá, 27 de marzo de 1896-22 de agosto de 1966), fue un activo periodista e intelectual, profesor, sociólogo, novelista y comediógrafo. Fundó la Compañía de Arte Dramático Nacional, la Escuela de Teatro de Bogotá y la Compañía Bogotana de Comedias. Tras la demolición del Teatro Municipal de Bogotá, que había sido escenario de los discursos y *Viernes Culturales* del caudillo popular Jorge

Elíecer Gaitán, y donde Osorio había estrenado la mayor parte de sus obras, quedó sin escenario para sus nuevas piezas, resolvió construir su propio teatro. Así nació el *Teatro de la Comedia*, con los recursos que le había generado a Osorio el éxito de sus obras y algunos aportes del sector privado. En la actualidad es una de las sedes del *Teatro Libre de Bogotá*, en el barrio de Chapinero, y es dirigido por Ricardo Camacho.

Otros autores de la primera mitad del siglo XX

En este período cabe mencionar dos tendencias opuestas como el agua y el aceite, que también se proyectaron sobre públicos distintos y diferentes escenarios: el teatro poético del grupo de *los Piedracielistas*¹, concebido para un público elitista o como teatro leído en tertulias minoritarias, y el teatro *Satírico Musical* de Emilio Campos, "Cam-pitos"², con imitaciones burlescas de políticos y presidentes; y uso de grandes máscaras diseñadas como caricaturas de estos personajes. El llamado grupo de *Los nuevos*, que surgió en oposición a los llamados *Centenaristas*, que eran más tradicionales, contó con varios poetas y autores teatrales, entre ellos los poetas Jorge Rojas, Gerardo Valencia y Arturo Camacho Ramírez, quienes escribieron obras líricas concebidas con las pautas del *Piedracielismo*. Completan los nombres de autores del medio siglo, que escribieron para el teatro o la radio, los autores Oswaldo Díaz Díaz³, José Enrique Gaviria⁴ y Rafael Guizado⁵, entre otros.

En 1940, durante el gobierno del presidente Eduardo Santos, se creó la Radiodifusora Nacional de Colombia utilizando los equipos traídos al final del gobierno de Guillermo Abadía



Arriba, participantes en la reposición de "Luna de arena" en la radio nacional. De izq. a dcha.: Romero Lozano, Guillermo León, Álvaro Mutis, Fernando Plata, Hernando Vega, Raquel Tapia, Carlos E. Campos "Campitos", Arturo Camacho (autor) y Gerardo Valencia. (Bogotá, 1946). Y cartel de "Luna de arena" en 1943. (Arch. Bernardo Romero Lozano).

Dos escenas de la versión para televisión de "Galán", dirigida por Bernardo Romero Lozano a partir del texto de Osvaldo Díaz (1957).

Méndez (1926-1930). Estos también fueron utilizados por el director de la Biblioteca Nacional, Daniel Samper Ortega, para crear una primera emisora, la HJN, que desarrolló una actividad esencialmente cultural. Con los mismos equipos se iniciaron las transmisiones de la Radio Nacional, que poco a poco se fueron actualizando. El primer director de la radio fue el abogado, escritor y dramaturgo Rafael Guizado, autor de varias obras, que se presentaron en el radioteatro de la Radiodifusora Nacional. Guizado abrió un espacio para otros autores, así como para la dirección de muchos programas dramáticos en la emisora. Espacio aprovechado por Bernardo Romero Lozano, músico, director, actor y dramaturgo, notable director de los radioteatros de la nacional; más tarde, de los teleteatros, en las primeras décadas de la Televisora Nacional, creada en 1954 durante el gobierno del general Rojas Pinilla.

Ante las escasas posibilidades de presentar en teatro las obras de los autores de aquella época, entre 1940 y 1955, la Radio Nacional de Colombia fue la encargada de promover la difusión tanto de las nuevas obras, como de autores colombianos, tales como el propio Rafael Guizado, Arturo Camacho Ramírez, Osvaldo Díaz Díaz, Gerardo Valencia o Hernando Vega Escobar. Algunos de los primeros actores venían de las compañías de Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, pero otros fueron formados en la misma radio, en la Escuela Nacional de Arte Dramático y en los primeros grupos de teatro universitario o experimental; como el grupo escénico de la Universidad Nacional, creado en el Conservatorio de Música de la universidad por Bernardo Romero Lozano en 1946.

La Televisora Nacional inicia sus emisiones el 13 de junio de 1954 para conmemorar el primer año de gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla. Desde ese primer día, Bernardo Romero Lozano presentó una obra de teleteatro de su autoría, titulada: *El niño del pantano*. De ahí en adelante el teatro hizo parte esencial de la programación televisiva, con versiones especiales de obras del teatro universal dirigidas por Romero Lozano, Fausto Cabrera, Manuel Drezner, Gonzalo Vera Quintana y otros directores. Es importante señalar el caso de Fausto Cabrera, español, de las Islas Canarias, exilado en Colombia a mediados de los años 40 para escapar del franquismo; tomó parte en el taller teatral del maestro japonés Seki Sano y en 1957 fundó y dirigió al Teatro *El Búho*, de Bogotá, primer teatro independiente de la capital que contó con dos sedes. Entre 1957 y 1960 la primera sede y desde mediados de 1960 hasta 1962 la segunda, cuando se trasladó a la Universidad Nacional. Para poder vivir del teatro de manera profesional, Cabrera dirigía el grupo *El Búho* y a la vez tenía su programa de radioteatro, con libretos de Víctor Muñoz Valencia, y su programa de televisión, que mantuvo durante varios años.♦

Notas

- 1 Movimiento que se inspiró en el libro de poemas de Juan Ramón Jiménez titulado *Piedra y Cielo*, publicado en 1919.
- 2 Chaparral, Tolima, 1906
- 3 Gachetá, Cundinamarca, 1910-Bogotá, 1957.
- 4 1890-1959
- 5 Corozal, Bolívar, 1913-

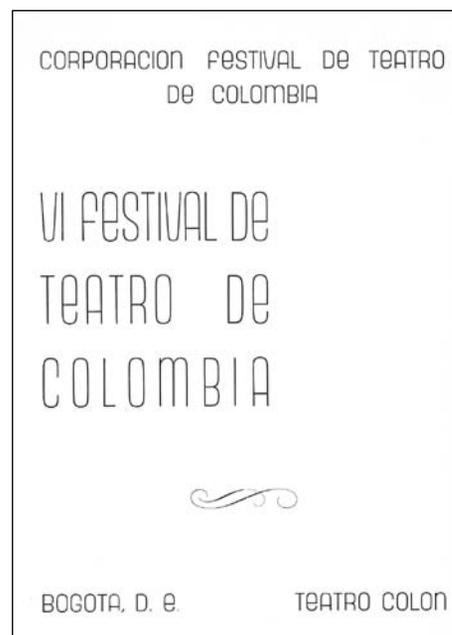
Los festivales de teatro

En un principio, los festivales de teatro (como los festivales de arte en un sentido más amplio) se concibieron en Colombia como un instrumento aglutinante que sirviese de estímulo para acrecentar *la cultura general* del país. Con el tiempo, el criterio fue cambiando y se convirtieron, de acuerdo con las urgencias ideológicas de la época, en tribunas de agitación política. En la actualidad, Colombia cuenta con muchos festivales de teatro (en Bogotá se destacan dos bienales, el Festival Iberoamericano y el Festival Alternativo, aunque hay muchos más), en Cali se confunde el Festival de Teatro de Cali con el Festival de Arte, mientras que en Medellín (Fiesta de las Artes Escénicas, Medellín en Escena, Festival Colombiano de Teatro...) se yuxtaponen las polémicas locales con los encuentros que diferencian las distintas tendencias hijas, quizás, de las viejas divisiones de la izquierda.

Sin embargo, tal vez el festival de mayor tradición (por sus invitados, su historia, su persistencia, su capacidad de aglutinamiento) es el Festival de Teatro de Manizales. Creado en 1968 por Carlos Ariel Betancur como un festival latinoamericano de teatro universitario. En un principio se pensó para que fuese un espacio de reflexión sobre las nuevas tendencias escé-

nicas que nacían al interior de los claustros de educación superior en el continente, las cuales no solo se gestaron dentro de los planes de estudio, sino también por el entusiasmo de jóvenes creadores en ciernes, quienes constituyeron, de manera independiente, el auge de las vanguardias teatrales desde México hasta la Argentina. Con invitados de privilegio (Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Alfonso Sastre, Jerzy Grotowski, Jack Lang...), poco a poco el Festival de Manizales fue convirtiéndose en un hervidero de los distintos debates políticos de los años setenta, hasta que, simplemente, estalló. El Festival dejó de realizarse durante 10 años, en 1984 renació con nuevos aires y hoy se mantiene como un espacio de encuentro para distintas tendencias de la escena mundial, dentro de la pluralidad de formas y lenguajes que conviven en el nuevo milenio.

Manizales, sin proponérselo, fue la continuación generacional de los Festivales Nacionales de Teatro que tuvieron lugar en Bogotá entre 1956 y 1968¹. Dichos festivales nacieron con las presentaciones de fin de año de las puestas en escena concebidas con los alumnos de la naciente Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). A partir de 1954, dichos montajes se fueron presentando en breves temporadas que recogían los trabajos de maestros como: Dina Moscovici, Enrique de la Hoz



Carteles del FIT de Bogotá 1988 (diseño: Antonio Grass), Festival Nacional de Arte de Cali (1962), Festival de Teatro de Colombia (1962).

o Víctor Mallarino. Poco a poco, el espectro se fue ampliando y se decidió acoger otros grupos y experiencias de carácter independiente (de empresas, de escuelas más allá de las fronteras capitalinas), donde se destacó, por ejemplo, la naciente Escuela Departamental de Teatro de Cali, que, en 1959, presentó una memorable versión del *Edipo rey* de Sófocles, en las escalinatas del Capitolio Nacional, en la Plaza de Bolívar, corazón de la capital colombiana. Un par de años después, el TEC (Teatro Escuela de Cali) consolidaría el talento de Enrique Buenaventura como director y dramaturgo, con el estreno de la primera versión de *En la diestra de Dios padre*, adaptación de un cuento del narrador antioqueño Tomás Carrasquilla, la cual se convertiría en uno de los clásicos del teatro colombiano de la segunda mitad del Siglo XX.

El Festival Nacional de Teatro acogió grupos de universidades bogotanas disímiles, como: la Universidad del Rosario, la Universidad de América o la Universidad Javeriana. De igual forma, la Universidad Nacional de Colombia tuvo una presencia activa en dichos encuentros, con montajes como la citada puesta en escena de *La condena de Lúculo*, de Bertolt Brecht, y posteriormente de clásicos contemporáneos como: *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller; *La sogá*, de Eugene O'Neill o *El malentendido*, de Albert Camus; todos dirigidos por Enrique Pontón. El Festival Nacional de Teatro de Bogotá se llevaba a cabo entre los meses de septiembre y octubre, acogía efímeras experiencias escénicas que no conseguían consolidar una regularidad, dadas las características de los grupos que dependían de las obligaciones académicas de sus estudiantes. Durante años, el festival pretendió que una universidad, como la Universidad Nacional, consolidara un programa de formación regular, pero nunca se consiguió. La formación continuó a cargo

de la ENAD y de la Escuela de Teatro de Bogotá, luego convertida en Escuela de Artes del Distrito y hoy conocida como Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital.

Con el nacimiento de la televisora nacional comenzaron a llegar a Colombia especialistas en distintos oficios, tanto de España como de Cuba o de Argentina. Uno de ellos fue el actor y director Pedro I. Martínez, quien en un principio se instaló en Bogotá y luego se iría a Cali a complementar el ejército creativo de Enrique Buenaventura en la Escuela de Bellas Artes. Finalizando los años cincuenta, llega también su compañera, la actriz Fanny Mikey (Buenos Aires, Argentina, 1930 - Cali, 2008), que se convirtió en la protagonista principal de los festivales más importantes de Colombia. En primer término, fue la gestora de los festivales de arte de la capital del Valle del Cauca, donde se presentaron no solo grandes representantes de la música clásica, el folklore, el ballet clásico, la danza moderna, la literatura o las artes plásticas, sino que sirvió de plataforma para las principales agrupaciones escénicas del país. Entre 1961 y 1965, Fanny Mikey se convirtió en la protagonista de la escena nacional, gracias a su incansable labor como gestora.

A su vez, el Festival de Arte sirvió de estímulo para que nacieran los llamados *Festivales de Vanguardia*, donde se presentaban las propuestas más audaces del momento, entre las que se destacaban los *happenings* y las provocaciones del movimiento Nadaísta² y las puestas en escena de la Casa de la Cultura de Bogotá, bajo la dirección de Santiago García. Dicho festival existió entre 1965-1969 y coincidió con el final de la década y con el inicio de distintos acontecimientos de radicalización política; los cuales dieron como resultado, en el ámbito teatral, la creación del Teatro La Candelaria en Bogotá o del Teatro Experimental de Cali en la capital del Valle del Cauca.



Carteles del Festival de Teatro de Bogotá 2008, Festival de Teatro Alternativo 2016 y FIT de Manizales 2015 (diseño: Humberto Jurado).

EL TEATRO COLOMBIANO: ESCENARIOS DEL CONFLICTO



Carteles de “Camilo” de La Candelaria, “Mar” de Teatro Los Andes y “Antígonas” de Tramaluna Teatro en el FESTA 2016.

Fanny Mikey se instaló en Bogotá tras su separación de Pedro I. Martínez, quien regresó a la Argentina. Ella, infatigable, impulsó la creación del Teatro Popular de Bogotá, junto al director Jorge Alí Triana. A lo largo de los años setenta, La Mikey se convirtió en una figura referencial, no exenta de polémica, en el llamado *movimiento teatral colombiano*. La parte polémica surgió porque, mientras el ambiente se radicalizaba hacia la izquierda, Fanny se empeñaba en la profesionalización de su oficio y esto fue interpretado por sus adversarios como concesiones al llamado *teatro comercial*. Tras su paso por el TPB, Fanny tomó vuelo propio con su Café-Concierto La Gata Caliente y luego con la creación de su Teatro Nacional, el cual estaría conformado por tres salas en distintos lugares estratégicos de la capital colombiana.

En 1988, apoyada en el director y gestor Ramiro Osorio, quien había tenido una exitosa trayectoria en México, Mikey funda el Festival Iberoamericano de Teatro, en una época de grandes tensiones sociales en el país, dominado por el terrorismo del narcotráfico, el auge criminal del paramilitarismo y la violenta presencia rural de distintos grupos guerrilleros. Tres años atrás, el país se había sacudido por la sangrienta toma del Palacio de Justicia por parte de un comando del Movimiento 19 de abril (M-19), en la Plaza de Bolívar de Bogotá, con un terrible saldo de muertos. Poco tiempo después, como si el horror no fuera suficiente, la población de Armero desapareció tras la explosión del volcán nevado del Ruiz, dejando una estela siniestra de 23 000 muertos. Ante semejante panorama, la desazón y el desconcierto reinaban en el país. No obstante, bajo el lema *Un acto de fe en Colombia*, Fanny y un reducido número de colaboradores se encargaron de concebir un inmenso festival internacional, que acogió agrupaciones de los cinco continentes, los cuales

apoyaron con su presencia la zozobra que se vivía a finales de la década de los ochenta. Como acto simbólico inolvidable, es preciso destacar la presentación del grupo catalán Els Comediants, quienes en las ruinas del desaparecido Palacio de Justicia pusieron en escena la obra *Dimonis*, con una lluvia de fuegos artificiales que lanzaban por el boquete dejado por el cañón de un tanque cuando el ejército arrasó sin contemplaciones la toma de los guerrilleros.

Cada dos años, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá ha seguido desarrollándose, cada vez más grande, cada vez más plural, cada vez más polémico. Desde 1994, la Corporación Colombiana de Teatro concibió el Festival de Teatro Alternativo, como una continuación del llamado Festival Nacional del Nuevo Teatro, que existió en medio de las polémicas estéticas y políticas del momento, a lo largo de los años setenta. En realidad, el Festival de Teatro Alternativo era un festival que pretendía cuestionar, desde el arte, la felicidad carnavalesca y *comercial* del Festival Iberoamericano. En él se han presentado los conjuntos escénicos que se quedan por fuera del gran evento creado por Fanny Mikey, el cual continuó sus labores después de su muerte, bajo la dirección de Ana Marta de Pizarro³. Por su parte, a la cabeza del Festival de Teatro Alternativo, se destaca el liderazgo de la actriz, dramaturga, poetisa y activista: Patricia Ariza, fundadora y miembro del Teatro La Candelaria.

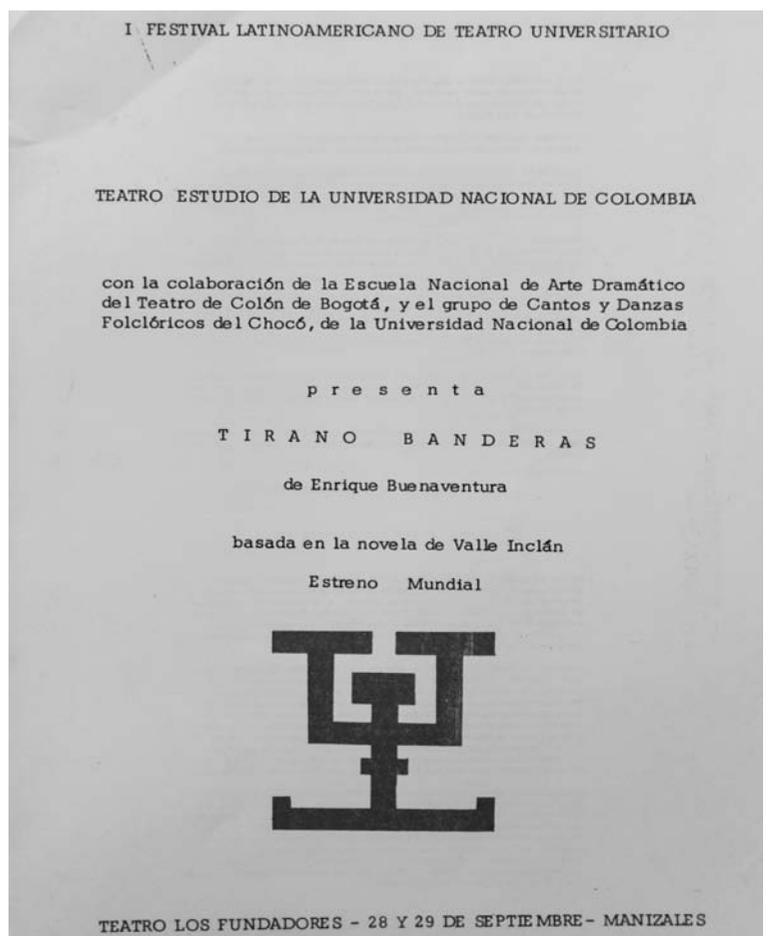
Los festivales de teatro en Colombia han sido una tribuna de reflexión y una manera de abrir las compuertas a la escena internacional, en una época en la que cada vez se hace más difícil que los conjuntos escénicos circulen por el mundo. A veces son cuestionados con vehemencia por los propios practicantes del oficio, pues se considera que dichos eventos acaban



con la vida cotidiana del teatro, en la medida en que pareciese que se trabajara para la coyuntura festiva y no para la cartelera del día a día. De todas maneras, con el correr de los años, la persistencia de los festivales ha ayudado a la creación de públicos regionales y de una cada vez más creciente afluencia de espectadores en la capital colombiana. De otro lado, dichos eventos han permitido que se realicen coproducciones, intercambios y diálogos creativos entre artistas de distintas nacionalidades, como ha sucedido en los principales festivales bogotanos. Su vida, no obstante, permanece siempre en la cuerda floja; la terquedad y la urgencia por mantener una tradición ha obligado a que sus diferentes gestores (en Manizales, en Medellín, en Cali, en Bogotá) mantengan dichos eventos y, gracias a la constancia, la dicha ha alcanzado sus frutos. ♦

Notas

- 1 Reyes, Carlos José. "La actividad escénica en la Universidad Nacional (Cuatro Décadas: 1945-1985)". En *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Colección de Crónicas. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2004.
- 2 El Nadaísmo fue un movimiento iconoclasta fundado en 1958 por el poeta antioqueño Gonzalo Arango (1931-1976), entre cuyos miembros se encontraban jóvenes poetas de distintas ciudades del país. El movimiento nació inicialmente en Medellín, pero luego se extendió a Cali y Bogotá. Escépticos, provocadores, de gran sentido del humor y cierta escondida tragedia, entre sus principales exponentes se destacaron escritores como Jotamario Arbeláez, X-504 (Jaime Jaramillo), Eduardo Escobar, entre otros. Gonzalo Arango escribió algunas obras de teatro, las cuales fueron compiladas por Intermedio Editores en el año 2001.
- 3 Hasta el año 2016, el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá ha tenido 15 versiones bienales.



Carteles de: Festival de Teatro Alternativo 2012, Festival de Teatro de Bogotá 2016 (diseño: IDARTES); FIT de Manizales 2016 (diseño: Humberto Jurado); y Programa de "Tirano Banderas" en el I Festival de Teatro Universitario de Manizales (1968).



Puesta en escena de "Marat-Sade" de Peter Weiss, dirigida por Santiago García. Teatro La Candelaria (1966).

décadas

Los años sesenta: la tradición de la vanguardia

A comienzos de los años sesenta se afirma la experiencia de nuevos grupos de teatro como consecuencia de las escuelas formadas en la década anterior: la Escuela Nacional de Arte Dramático en Bogotá, la Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali, a la cual pertenecía la Escuela de Teatro (en un comienzo dirigida por Cayetano Luca de Tena, prestigioso director teatral español y más tarde por Enrique Buenaventura) y la Escuela de Arte Dramático de Bogotá (dirigida por otro profesor español, Juan de Mena y más tarde por el actor, declamador y director teatral bogotano Víctor Mallarino).

Otro factor que motivó el surgimiento de grupos escénicos de diversa naturaleza fue la creación, en Bogotá, del *Festival Internacional de Teatro*; creado en 1957, con sede en el Teatro Colón. También, más tarde, el surgimiento de grupos independientes con sedes propias, que en las siguientes décadas se proyectaron sobre otras ciudades del país. El primero fue el teatro El Búho, fundado en 1958 por Fausto Cabrera en una pequeña sala para 60 espectadores y a partir de 1960 en el antiguo Teatro Odeón. Este último creado en 1936 y que tuvo diversos destinos hasta ser recuperado en 1960 con un nuevo escenario y una capacidad para 200 espectadores.

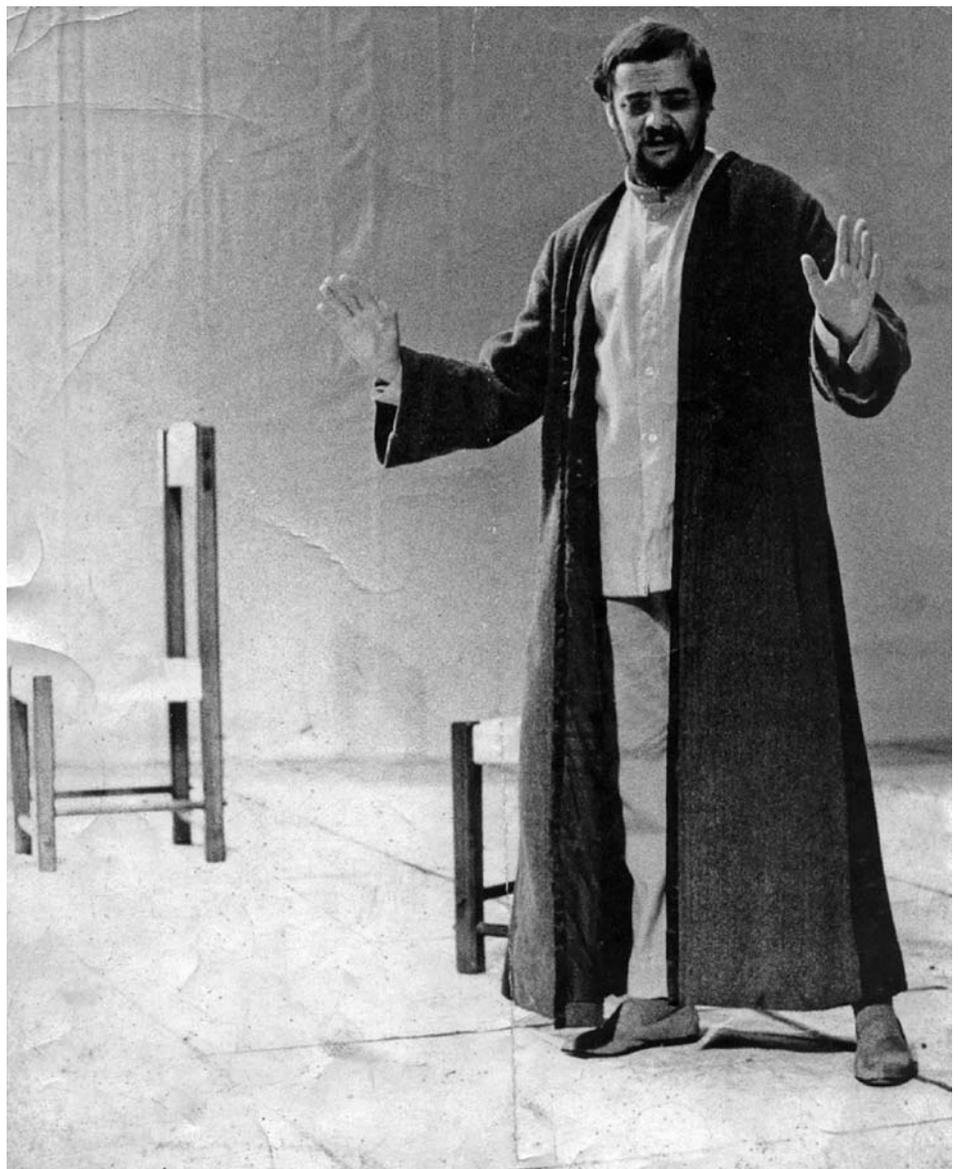
El trabajo de El Búho en estas salas permitió que se efectuaran temporadas continuas a lo largo del año y no solo

en el mes destinado al festival del Teatro Colón. El Búho fue el primer paso para consolidar un proyecto teatral a largo plazo y un primer esfuerzo para crear un público para el teatro, con la creación de un club de amigos y los estrenos de diversas obras del teatro universal, latinoamericano y colombiano. Aunque en este último caso en una menor cantidad, pues un surgimiento amplio de autores solo se fue dando en la medida en que aparecían nuevos grupos que se presentaban a todo lo largo del año y la producción escénica iba madurando, tanto en la escritura de las obras como en las técnicas de representación y la formación de los actores.

En los primeros años de la década de los sesenta, varios directores teatrales colombianos viajan a Europa con el objeto de observar el desarrollo del teatro en distintos países de rica tradición en el arte escénico. A comienzos de 1959, Santiago García obtiene una beca para estudiar teatro en Checoslovaquia y se dirige a Praga, más tarde va a Berlín para ver la temporada del Berliner Ensemble con un repertorio de obras de Bertolt Brecht, que va a influir de manera notable en el teatro colombiano de las décadas siguientes. Luego, en París, tiene la oportunidad de ver varias obras de teatro del absurdo y de otros autores como Fernando Arrabal, de quien montará más tarde su obra *El Triciclo*, con notable éxito. A su regreso a Colombia, a finales de 1961, el teatro El Búho se ha trasladado a la Universidad Nacional y Santiago García se incorpora de nuevo al grupo como actor y director. En noviembre de este año monta la obra *El jardín de los cerezos*, presentada en el Festival del Teatro Colón de Bogotá con gran éxito.

En 1960 Enrique Buenaventura, con el grupo de la Escuela de Teatro de Cali, viaja a París al *Festival de Teatro de las Naciones*, con la obra *A la diestra de Dios Padre*. Esta obra fue el mayor éxito del Teatro de Cali en su primera época, de la cual Buenaventura hizo más tarde diferentes versiones, aunque quizá la primera, por su fidelidad al cuento de Tomás Carrasquilla, por su genuino humor popular y su frescura fue

la mejor de todas. Al regreso a Colombia, Buenaventura planea un repertorio de autores clásicos que contribuya tanto a la formación de actores como a la creación de un público para el teatro. Monta entonces *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, que presenta en el Teatro Municipal de Cali (en la actualidad recibe el nombre de Enrique Buenaventura) y en el Teatro Colón de Bogotá. En 1961 se presenta en el mismo escenario otra obra digna de mención: *La aventura de don Melón y doña Endrina*, de Eduardo Lemaitre Román, basada en *El libro del buen amor*, del arcipreste de Hita, dirigida por Bernardo Romero Lozano. En 1962 Santiago García presenta en el Teatro Colón la obra *El hombre es el hombre*, de Bertolt Brecht. Ese mismo año, también con el teatro El Búho, Fausto



"Galileo Galilei", montaje de la obra de Bertolt Brecht dirigido por Santiago García. Grupo de la Universidad Nacional de Colombia. (Arch. Teatro La Candelaria).

Cabrera lleva escena *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega.

El trabajo más importante realizado por Santiago García con el grupo de la Universidad Nacional fue el montaje de la obra *Galileo Galilei*, una de las obras mayores del teatro épico de Bertolt Brecht, que reunió un importante número de artistas, tanto para la actuación como para la realización de escenografía, vestuarios y utilería. Esta obra realizó una breve temporada en el Teatro Colón de Bogotá, pues la Universidad aún no contaba con un escenario para esta clase de presentaciones. Luego se realizaron dos funciones en el Teatro Municipal de Cali. Tras un esfuerzo artístico y económico importante, eso fue todo. Una situación conflictiva terminó con el trabajo de Santiago García y muchos miembros del grupo en la Universidad Nacional, a causa de la publicación de un artículo sobre el físico Oppenheimer y la bomba atómica en el programa de Galileo, como parte de una reflexión sobre la responsabilidad del científico ante la sociedad, que ocasionó la protesta del embajador de los Estados Unidos ante el rector de la Universidad Nacional, quien exigió que este artículo fuese recortado del programa. Ante esta medida de censura, García y gran parte de su equipo se retiró de la Universidad con el propósito de seguir haciendo teatro de manera independiente.

En el Festival de 1965, el director español Alberto Castilla trabajó en la Universidad Nacional, donde llevó a escena un espectáculo con la adaptación teatral de varios cuentos de Juan Rulfo, entre ellos *Anacleto Morones*, uno de los más conocidos, para lo cual creó un teatro de cámara al interior del edificio de la facultad de arquitectura buscando, de una manera ingeniosa, usar el espacio del propio recinto universitario para hacer teatro. En 1966 Castilla presentó en el Festival del Teatro Colón la obra de don Ramón del Valle Inclán: *Los cuernos de don Friolera*, con la que obtuvo el premio a la mejor obra del festival.



“Soldados” texto basado en la novela de Álvaro Cepeda Samudio con adaptación y dirección de Carlos José Reyes. Casa de la Cultura (1966). (Foto: A. Eliajek).

1966 fue un año de gran importancia para el teatro en Bogotá. En junio de ese año se inauguró la Casa de la Cultura, en pleno centro de Bogotá, que tres años más tarde sería el origen del Teatro *La Candelaria*. Para el estreno de esta nueva sala de teatro independiente se presentó la obra *Soldados*, basada en varios capítulos de la novela del escritor barranquillero Álvaro Cepeda Samudio, con adaptación y dirección de Carlos

José Reyes. La obra trataba sobre la huelga en la zona bananera colombiana contra la *United Fruit Company* y la masacre que se produjo en diciembre de 1928. A partir de esta obra se desarrolló toda una cadena de piezas teatrales sobre este mismo acontecimiento, tratadas desde diversos puntos de vista, como *Bananas*, de Jaime Barbín, quien había interpretado a uno de los soldados o *El Sol subterráneo*, de Jairo Aníbal Niño, presentada años más tarde por el Teatro Libre de Bogotá bajo la dirección de Ricardo Camacho. También en 1966 fue estrenada la obra *El Monte Calvo*, de Jairo Aníbal Niño, sobre la participación colombiana en la guerra de Corea, bajo la dirección de Víctor Muñoz Valencia con el grupo de Teatro de la Universidad Libre de Bogotá. El grupo viajó con esta obra al Festival Internacional de Teatro de Nancy en 1967 y luego se presentó en la sala de la Alianza Francesa en París.

Después de inaugurada la Casa de la Cultura en el segundo semestre de 1966 se realizó el *Festival de Teatro de Cámara*, organizado por Patricia Ariza con el Centro Universitario de la Cultura en la Sala Colseguros (más tarde sede de la Cinemateca Distrital), que tuvo como jurado, tanto de las presentaciones teatrales como del concurso de obras dramáticas, a los dramaturgos venezolanos Román Chalbaud e Isaac Chocrón, al chileno radicado en México (luego en París) Alejandro Jodorowsky y al dramaturgo mexicano Juan José Gurrola; este jurado tuvo varios encuentros con la gente de teatro. Fue especialmente significativa la influencia que ejerció Jodorowsky con sus concepciones del espacio escénico y sus experimentos llamados *pánicos*; una especie de *happenings* provocadores, de los cuales realizó uno en Bogotá. Bajo esa influencia, en el primer semestre de 1968 se realizaron en la Casa de la Cultura varios *sketches* montados por distintos directores, algunos de ellos invitados, en un espectáculo experimental llamado *Mágico 68*.

En el Festival del Teatro Colón de 1966 se destacó el montaje realizado por Santiago García de la obra: *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat*, representado por el grupo teatral de los reclusos del asilo de Charenton y bajo la dirección del marqués de Sade, que también realizó una temporada de varias semanas en la Casa de la Cultura y más tarde, en 1970, en la sede propia del grupo, que adoptó el nombre de Teatro La Candelaria, barrio donde se encuentra su sala, en una casona de estilo colonial.

En el año de 1967 se realizó un interesante intercambio de directores entre La Casa de la Cultura y el Teatro de Cali: Santiago García viajó a Cali a montar la obra *La Trampa*, de Enrique Buenaventura, mientras que Buenaventura viajó a Bogotá, donde montó con los actores de la Casa de la Cultura el *Macbeth* de Shakespeare. Al regresar a Bogotá, en el segundo semestre, Santiago García montó en la Casa de la Cultura la obra *El Matrimonio*, del autor polaco, radicado muchos años en Argentina, Witold Gombrowicz.

En el año de 1968 se abrió una nueva sala de teatro experimental en Bogotá: el teatro La Mama, proyecto afín al teatro La MaMa de Nueva York, dirigido por Helen Stewart. El nuevo grupo de Bogotá fue fundado por Kepa Amuchástegui y otros actores y directores, entre los cuales se encontraban

Jorge Cano, quien dirigió las obras *La disciplinaria*, de Kenneth Brown y *El sol bajo las patas de los caballos*, del dramaturgo ecuatoriano Jorge Enrique Adoum. Por su parte, Kepa Amuchástegui montó las obras *Tom Payne*, de Paul Foster, y su propia obra: *Un día un circo vino al pueblo*. El otro director que hizo parte del grupo y que más tarde asumiría su dirección fue Eddy Armando, quien en aquella primera etapa montó la obra *Torquemada*, de Augusto Boal, director y dramaturgo brasileño, autor de *El teatro del oprimido*.

En 1968 también surge otro grupo, compuesto por un trío de directores formados en la Escuela de Teatro de

Praga: Jaime Santos, Jorge Alí Triana y Rosario Montaña, quienes fundaron el *Teatro Popular de Bogotá*. La primera obra realizada por el grupo fue *Pensión para solteros*, basada en la comedia del irlandés Sean O Casey y dirigida por Jaime Santos. En 1968 Jorge Alí Triana dirigió *La Mandrágora* de Maquiavelo y *La Posadera*, de Carlo Goldoni, con las que realizó una amplia gira nacional. A finales de esta década, Triana montó con el TPB: *Tartufo*, de Molière, y *Julio César*, de Shakespeare. En este mismo año se estrena en Cali el ciclo de piezas sobre la violencia, titulado: *Los papeles del infierno*, originales de Enrique Buenaventura, que incluía las obras *La Maestra*; *La Tortura*; *La autopsia*; *La audiencia*; *La requisita* y *La orgía*. Esta última se separó más tarde del conjunto de *Los Papeles del infierno* para llevarse a escena de manera autónoma. La dirección de estas obras corrió a cargo de Danilo



"Torquemada" de Augusto Boal, con dirección de Eddy Armando. Cía. La Mama (1968).

EL TEATRO COLOMBIANO: ESCENARIOS DEL CONFLICTO

Tenorio, actor y director de algunas obras en el TEC y también en la Universidad Santiago de Cali. *Los papeles del infierno* tienen una indudable inspiración en el ciclo de obras de Bertolt Brecht contra el nazismo, agrupadas bajo el nombre de *Terror y miserias del Tercer Reich*.

Por otra parte, en Medellín, el primer promotor de la actividad escénica en la ciudad es Gilberto Martínez Arango, médico cardiólogo, con más de medio siglo de actividad permanente en los distintos campos del teatro como: autor, actor, director e investigador teatral. A finales de los años cincuenta creó el grupo *El Triángulo* y en 1966 creó la Escuela Municipal de Teatro, que desarrolló sus actividades docentes hasta 1972. En 1965 escribió su primera obra: *Los mofetudos*, una sátira contra la clase alta de Medellín. Este mismo año

obtuvo el premio a la mejor pieza teatral por su obra: *El grito de los ahorcados*, que trataba el tema del levantamiento comunero de 1781 en la Nueva Granada. A su incansable actividad y a su tarea formativa se debe en gran parte el desarrollo del movimiento teatral en su ciudad.

En 1969 se produjo un hecho que implicó un viraje importante para el teatro colombiano: la expulsión de Enrique Buenaventura de la Escuela de Teatro, que hacía parte de la Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali. A partir de este momento, el grupo reunió los premios obtenidos en los festivales de teatro de los últimos años y compró una casa en el centro de la ciudad, donde a lo largo de años de esfuerzos y privaciones logró levantar su propia sala de teatro con un amplio escenario. ♦



Fundadores de Teatro La Mama. Bogotá (1968). (Arch. La Mama).



"Lo que dejó la tempestad" de César Rengifo, con dirección de Eddy Armando. Teatro La Mama (1975). (Arch. La Mama).

Los años setenta: todas las formas de lucha



“Guadalupe años sin cuenta”, creación colectiva dirigida por Santiago García. Teatro La Candelaria (1975). (Foto: C. M. Lema).

no de Guillermo León Valencia (1962 a 1966) a los municipios de Marquetalia, Riochiquito, El Pato y Guayabero, con una serie de bombardeos que buscaban liquidar de una vez por todas al movimiento insurgente, lo que resultó en exactamente lo contrario: los campesinos desplazados se organizaron como una guerrilla y plantearon la consigna de usar *todas las formas de lucha* en el campo y la ciudad, combinando la lucha

Si en la década de los sesenta la mayor parte de directores y grupos combinó el montaje de obras clásicas y modernas del repertorio universal, con miras a conocer las técnicas y estilo de grandes autores para desarrollar su propia manera de hacer teatro, en los años setenta se incrementó la búsqueda de una dramaturgia nacional desarrollada a partir de los problemas más álgidos del país; como era el caso de la violencia, arraigada en las distintas regiones desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. También en esta década se realizaron varios montajes de obras latinoamericanas, motivadas por los encuentros con distintos grupos del continente en los festivales y las giras de unos y otros elencos, locales o extranjeros.

A la violencia generada por el choque de los partidos tradicionales, Liberal y Conservador, se añade el surgimiento del negocio del narcotráfico en el país. Con él, los grupos de autodefensa, promovidos por ganaderos o hacendados de reciente aparición, se adueñaron de grandes latifundios aprovechando el desorden de la violencia y ejerciendo una política de terror para arrebatarse sus tierras a los campesinos. Tal estado de alteración había iniciado la persecución a los liberales, y a las distintas corrientes progresistas, como retaliación por los desórdenes del llamado Bogotazo. Hecho que dejó un saldo incontable de muertos y desató una oleada de *violencia sin precedentes*, que obligó a muchos campesinos a subirse al monte para defenderse de aquellos ataques.

Fue así como surgieron las guerrillas, como una forma de defensa frente a la represión oficial generada por la *Popol* (policía política) y grupos activistas como los *Chulavitas*, movidos por el odio y el fanatismo. Las primeras en aparecer fueron las llamadas guerrillas liberales del llano, ubicadas en las amplias regiones de los llanos orientales del país, desde el piedemonte de la cordillera oriental hasta las selvas que bordean el sur del territorio nacional. Tras las guerrillas liberales surgieron los grupos de autodefensa popular y las primeras guerrillas comunistas, comandadas por Manuel Marulanda Vélez, *Tirofijo*, y por Jacobo Arenas. Esto, luego del ataque efectuado por el gobier-

política con la militar, hasta crear el conflicto armado más prolongado de todo el continente latinoamericano entre los siglos XX y XXI. Con más de medio siglo de constante enfrentamiento, que ha arrojado como saldo un número inmenso de víctimas, entre muertos, heridos y desplazados. En esta situación de zozobra, las narrativas e imaginarios sociales fueron cambiando de manera frontal. Puede decirse que el golpe del 9 de abril partió en dos la historia de Colombia. El reflejo de esta situación se proyecta sobre la narrativa, el cine y desde luego, sobre las distintas formas de las artes escénicas.

Los papeles del infierno fue el primer detonante de este nuevo teatro, elaborado con una clara posición política frente al terror que se había desatado para reprimir cualquier intento de acción en contra de las medidas oficiales. A través de encuentros y talleres conjuntos, las gentes de teatro comenzaron a prepararse para esta nueva etapa. En enero de 1971 se desarrolló en la casa adquirida por el Teatro Experimental de Cali, TEC, dirigido por Buenaventura, un encuentro-taller con el Teatro La Candelaria de Bogotá, pues Buenaventura quería presentar el *Método de Creación Colectiva* que había trabajado con sus actores. Se trató de un encuentro intensivo, desarrollado a lo largo de quince días, desde las primeras horas de la mañana hasta la noche, entre 8 y 10 horas diarias, incluyendo sábados y domingos. Se adelantó tanto el planteamiento teórico expuesto por Buenaventura, como los trabajos prácticos de improvisación que se derivaban de estos enunciados. El método planteaba un análisis de los textos teatrales para señalar los conflictos que desarrollaban en las distintas escenas, desde la perspectiva de las fuerzas en pugna. A partir de allí, se realizaban improvisaciones analógicas de estos conflictos, que servían para construir los montajes de las obras, pero siempre a partir de un texto escrito. Enrique Buenaventura, como dramaturgo, se apoyaba en el grupo para enriquecer la escritura de sus obras (muchas de las cuales tenían varias versiones) y, sobre todo, las formas de llevarlas a escena.

El Teatro La Candelaria tomó, a la larga, otro camino. En vez de buscar una obra para llevarla a escena y aplicarle el método, Santiago García propuso escoger un tema. A partir del



Imagen del desalojo de La Mama. Bogotá (1975). (Arch. La Mama).

tema escogido, el grupo desarrollaba una investigación; leían libros y estudios sobre el asunto escogido, para luego proponer la realización de improvisaciones sobre los conflictos sociales, políticos, familiares o psicológicos, de cualquier naturaleza, que pudieran servir para construir una cadena de situaciones, personajes y conflictos que permitieran elaborar la estructura argumental de la pieza. Las formas y el tiempo de trabajo cambiaron de forma radical. No era lo mismo memorizar unos diálogos y desarrollar las acciones y desplazamientos que *marcar* el director. Ahora había que crearlo todo, desde los diálogos hasta las características de cada uno de los personajes, lo que implicaba mayor creatividad por parte de los actores y una nueva forma de entender y realizar la tarea del director; que lo convierte en un organizador y coordinador de innumerables propuestas surgidas de las improvisaciones y aportes creativos de los participantes. Los actores, al ir creando su propia forma de intervenir en la gestación de la pieza, configuraron un estilo propio de *creación colectiva* en la que su tarea fue denominada: *la dramaturgia del actor*.

La primera obra que se montó en el Teatro la Candelaria se basó en el método propuesto por Buenaventura a partir de la obra *Divinas Palabras*, de Ramón del Valle Inclán y dirigida por Carlos José Reyes. Las improvisaciones aportaron imágenes diferentes a las que se derivaban de manera directa del texto de Valle Inclán: eran más bien un eco de los sueños, los deseos latentes, las figuraciones del inconsciente de los personajes, que se desarrollaban de manera paralela a la acción de la obra, en otros planos del escenario. Después de esta experiencia, Santiago García le propuso al grupo el tema de la *revolución de los comuneros de 1781*. Poco a poco, las improvisaciones fueron aportando situaciones para construir escenas del movimiento comunero, la gran marcha de campesinos de los

pueblos del Socorro, Charalá, Mogotes y otros municipios que hoy hacen parte del departamento de Santander, situado al norte de la capital de la república.

La obra *Nosotros los comuneros* (1971) planteaba las diversas situaciones desde la perspectiva del común. No había héroes ni caudillos, solo gente rebelada en contra de los nuevos impuestos decretados por el visitador regente Gutiérrez de Piñeres, que hacían parte de la política de Carlos III para repeler el ataque de los piratas ingleses; los cuales tenía en jaque la economía de la corona debido al saqueo de los productos que movía el comercio español de un continente al otro. La obra culminaba con la firma y posterior incumplimiento de las *Capitulaciones* convenidas con el movimiento comunero, por medio de una estructura dramática que permitía observar los conflictos expuestos desde una perspectiva actual. La obra no solo fue presentada en el teatro La Candelaria, sino en muchos pueblos y ciudades, tanto en teatros como en plazas públicas y lugares al aire libre, buscando sobre todo la participación de un público popular.

Otros grupos comenzaron a trabajar sus propias formas de entender la creación colectiva, con técnicas variadas de construcción de sus obras, pero, en muchos casos, armando la estructura argumental a través de improvisaciones. Sin duda, un teatro de compromiso político, por medio del análisis crítico de etapas de la historia nacional vistas desde la problemática de los sectores populares y no de los héroes o individuos destacados, como se acostumbraba hasta el momento. Las obras se llevaban a muestras y festivales, recorrían varias ciudades y en cada función tenían lugar foros y debates con el público, no tanto sobre los estilos y calidades de las obras, sino ante todo por los temas históricos, sociales y políticos que hubieran expuesto las representaciones. Así surgió un buen número de

obras concebidas desde la visión de una dramaturgia crítica que, de acuerdo sobre todo con el tipo de público al que se dirigían, recibió el nombre de *Nuevo Teatro*, para marcar la diferencia con el tipo de teatro que se hacía anteriormente, sobre todo del nuevo público al que estaban dirigidas.

En 1972, el grupo El Local, bajo la dirección de Miguel Torres, presentó su creación titulada *El túnel que se come por la boca*, basada en una idea del

director y dramaturgo del teatro *pánico* Alejandro Jodorowsky, chileno, entonces radicado en México. Jodorowsky vino a Colombia en el segundo semestre de 1966. Aunque su visita fue corta, su impacto fue profundo y tuvo varias y fecundas consecuencias sobre el teatro colombiano. Quizá el primero que se entusiasmó y puso en práctica sus ideas fue Miguel Torres, con el trabajo realmente experimental de *El túnel que se come por la boca*. A los textos y escenas concebidas por Jodorowsky, Miguel Torres le agregó textos de Hitler, del historiador ecuatoriano Gustavo Pérez Ramírez, de Julio Cortázar, entre otros, y aportes de los actores del grupo.

A partir del núcleo concebido por Jodorowsky, Miguel Torres fue desarrollando un encadenamiento de diversas escenas relacionadas con la violencia y represión contra el ser humano; tomó elementos del nazismo, la revolución de mayo del 68 en París, la inquisición española, la represión de las dictaduras y del caso de asesinato de un grupo de indígenas en la región de Planas, en el oriente colombiano. La idea de Torres era colocar al público en un túnel sin salida; por lo tanto, ponerlo en una situación en la que tenía que encontrarla. Una obra contra la indiferencia y pasividad de las gentes frente a los distintos atentados contra la dignidad humana.

Al tiempo con la búsqueda de nuevas alternativas para la dramaturgia colombiana, en esta década se llevaron a escena varias obras de autores latinoamericanos contemporáneos, sin duda gracias a los contactos y perspectivas de integración que había abierto el *Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales*. Entre estas obras, también el Teatro El Local, bajo la dirección de Miguel Torres, presentó las obras: *El gran acuerdo internacional del tío Rico Mac Pato*, del brasileño Augusto Boal, y *Los caballos rebeldes*, del uruguayo Mauricio Rosencof, dirigente del movimiento Tupamaro, quien estuvo varios años preso por sus ideas políticas. En el Teatro La Mama, Eddy Armando montó, en 1972, la obra de Augusto Boal: *Torquemada*. El Teatro Popular de Bogotá (TPB) llevó a escena la obra *Delito, condena y ejecución*



Manifestación en Bogotá en apoyo del Teatro La Mama en 1975. (Arch. La Mama).

de una gallina, del autor guatemalteco Manuel José Arce, y Luis Alberto García montó la obra del mexicano Rodolfo Usigli: *El gesticulador*.

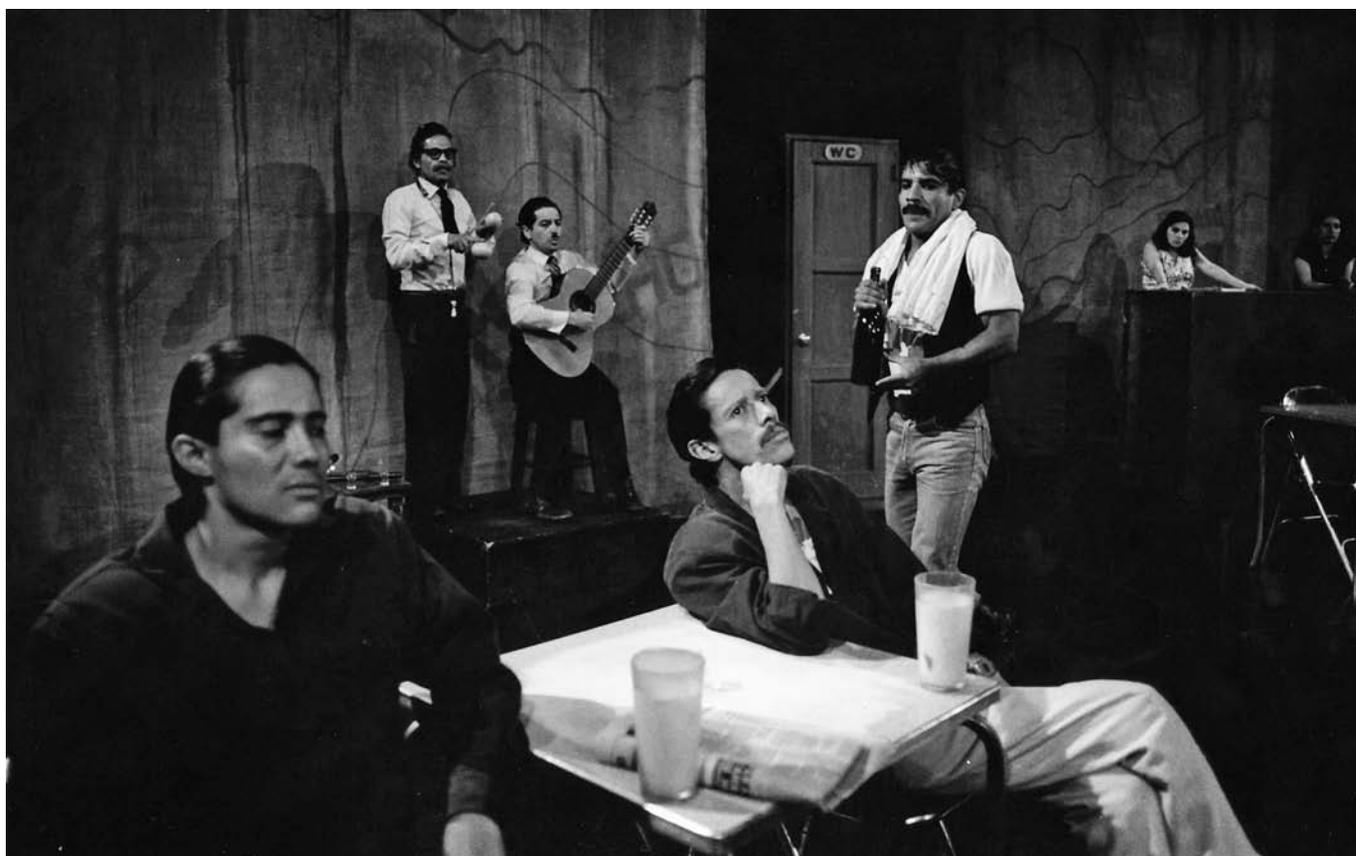
En el teatro La Mama, de Bogotá, se presentó la obra *Lo que dejó la tempestad*, del dramaturgo venezolano César Rengifo, en una temporada que terminó con un conflicto azaroso para el futuro del grupo, pues le exigieron la entrega del local donde trabajaba, que había sido tomado en arriendo algunos años atrás. Tanto Eddy Armando como su grupo colocaron sus elementos de escenografía, vestuarios, máscaras e implementos de utilería en las aceras de enfrente del local donde trabajaban e hicieron guardia por turnos día y noche; cuidaban sus pertenencias e implementos escénicos y hacían campaña para conseguir una nueva sede en propiedad. Los grupos teatrales de Bogotá se solidarizaron con La Mama, acompañándolos con su presencia en la calle, hasta que por fin lograron que la alcaldía de Bogotá les entregara, por medio de un contrato de comodato sin término de finalización, la nueva sede, el espacio de un galpón donde construyeron su sala, en la que han seguido trabajando, pese a la muerte de Eddy Armando, su director, en diciembre del 2011.

Un acontecimiento en el V Festival Latinoamericano de Manizales lo constituyó la obra *La Denuncia*, de Enrique Buenaventura, presentada por el TEC de Cali. Con esta pieza, Buenaventura continuó desarrollando la temática sobre la masacre en la zona bananera en 1928, que inició con las obras *Soldados* y *Bananeras*, la primera tocaba el tema de los soldados del interior, desplazados a la zona; la segunda, los motivos y razones de los huelguistas. *La Denuncia* amplía la problemática política y social a partir de la denuncia hecha ante el congreso por el abogado y político liberal Jorge Eliécer Gaitán, cuyo impacto contribuyó a la caída de la hegemonía conservadora, que llevaba en el poder casi medio siglo y dio paso a la llamada *República Liberal*, que inició en 1930 con el triunfo en las elecciones de Enrique Olaya Herrera, presidente entre los años

de 1930 y 1934; que se prolongaba hasta el año 1946, cuando el conservatismo volvió al poder debido a la división de los liberales. Esta obra fue representada en una gallera, especie de teatro arena de Manizales, y más tarde en Bogotá y en otras ciudades colombianas.

El 14 de junio de 1975 se estrenó la producción emblemática del Teatro La Candelaria, la creación colectiva *Guadalupe*

años sin cuenta, dirigida por Santiago García. Una obra que ha recorrido muchas ciudades y pueblos de Colombia, así como varios países de América Latina. Su argumento trata sobre la muerte de Guadalupe Salcedo, comandante de las guerrillas liberales del llano, en 1957, durante el gobierno militar que sucedió a la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla. Como ocurre en otras obras de La Candelaria, el héroe no aparece en escena. ♦



Los años ochenta: máscaras contra el terror

Q

uizás la obra emblemática de la nueva década fue *El paso (parábola del camino)*, del teatro La Candelaria, sobre la temática del narcotráfico, pero con un tratamiento en el manejo de la historia y la construcción de los personajes muy novedoso; por medio de lenguajes verbales y no verbales, gestos, miradas, silencios que iban dibujando los temores de un grupo reunido en un restaurante de carretera, lejos de cualquier ciudad, cuando aparecían unos personajes amenazantes, vinculados con negocios ilícitos, lo que no se mencionaba en ningún momento del desarrollo de la trama.

“El paso (parábola del camino)”, montaje con dirección de Santiago García. Teatro La Candelaria (1988). (Foto: C. M. Lemal Arch. Teatro La Candelaria).

EL TEATRO COLOMBIANO: ESCENARIOS DEL CONFLICTO

Después de haber trabajado con su propio método de Creación Colectiva durante varios años, Santiago García planteó trabajar con obras de autor, escritas por los mismos miembros del grupo. Comenzó con una obra de su propia autoría, *Corre, corre, Carigüeta*, inspirada en *Tragedia del fin de Atawallpa*, un texto anónimo quechua sobre la muerte de inca en los primeros años de la conquista. En 1986 se presentó *El viento y la ceniza*, también como una alusión a los temas de la conquista, en los viajes de ida y vuelta de los conquistadores en búsqueda del oro de las indias, pero concebida más como un poema teatral que como una crónica histórica, escrita y dirigida por Patricia Ariza.

En 1989 La Candelaria cerró la década con otra obra original de Santiago García: *Maravilla Estar*, concebida en un estilo poético que tomaba elementos del surrealismo y del teatro del absurdo, por medio de la cual García combinó recuerdos y experiencias personales con la lectura de *Alicia en el país de las Maravillas*, de Lewis Carroll; aunque el resultado es muy distante del argumento y los personajes de aquella novela, usada solo como un punto de referencia en la motivación de su escritura.

En Medellín, en esta época, se produjeron varios de los trabajos más destacados de José Manuel Freidel, director del grupo *ExFanfarria*: un autor de gran originalidad, que en su dra-

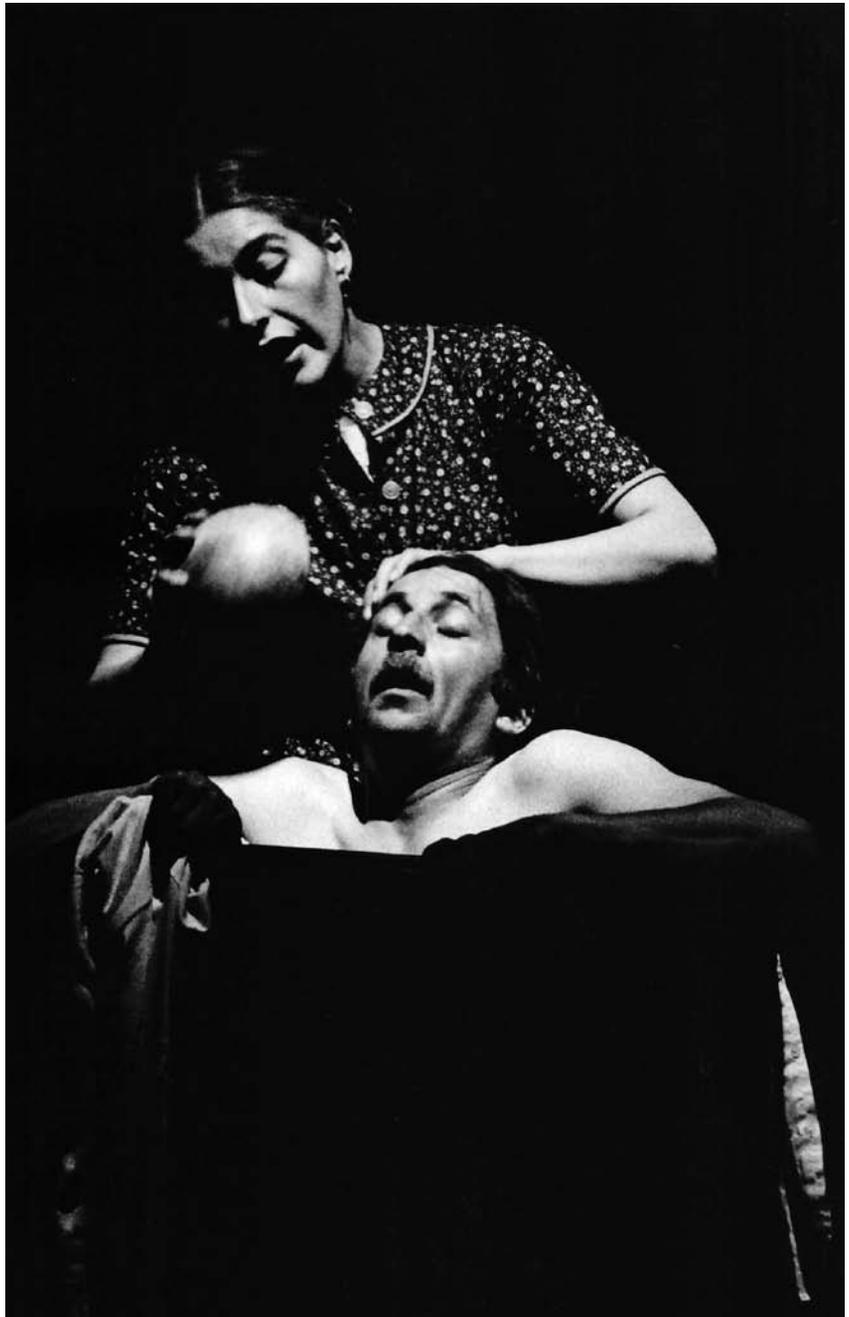


“*Maravilla Estar*” con dirección de Santiago García. Teatro La Candelaria (1990). (Foto: C. M. Lema/ Arch. Teatro La Candelaria).

maturgia combinaba la sordidez siniestra de la violencia urbana con un alto vuelo lírico, en la elaboración de un lenguaje muy personal en sus diálogos y monólogos, incluso con invención de palabras y giros lingüísticos sorprendidos cuando buscaba poner énfasis o producir un efecto sorpresa y subrayar un impulso emocional en determinadas situaciones. Personajes del bajo mundo, travestis, sicarios, etc., se combinan con alusiones a momentos históricos o referencias literarias, en obras concebidas con una temática muy diversa. Como *Los infortunios de la bella Otero y otras desdichas*, presentada en 1983, la cual trata sobre una mujer que tiene que prostituirse cuando el hombre con el que vive parte hacia la Guerra de los Mil Días. También, *En casa de Irene*, que data de 1984 y se desarrolla en un prostíbulo durante los hechos de violencia que se produjeron en distintas regiones del país por motivo del asesinato en el centro de Bogotá del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán; la violencia en las calles obliga a los personajes a permanecer encerrados en un burdel, cuya matrona es Irene, para no ser víctimas de la violencia que se escucha de puertas para afuera.

En 1985, Freidel presentó: *Hamlet, en este país de ratas retóricas*, que desde el título plantea una crítica feroz contra la demagogia de los discursos políticos y parlamentarios. En 1986 volvió sobre temas de la violencia, penetrando en la intimidad de una familia, con la obra *Las burguesas de la calle menor*. En 1987 presentó el drama de un travesti que vive el temor de ser agredido y asesinado; la obra *¡Ay días Chiquil!*, un poema desgarrado sobre la intolerancia.

En 1987 el dramaturgo, director, actor, editor y ensayista sobre el teatro, Gilberto Martínez Arango, director de la Revista Teatro (una de las pocas publicadas en Colombia, con una persistencia digna de apoyo) fundó *La Casa del Teatro* en compañía del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, que en las últimas décadas ha estado en Colombia con frecuencia, realizando talleres que han contribuido a la formación de nuevos autores en el teatro colombiano. Antes de fundar este nuevo grupo, dentro del cual ha organizado un valioso Centro de Documentación Teatral, Gilberto Martínez había creado los grupos *El Triángulo*, en 1958; el *Teatro Libre de Medellín*, que funcionó entre 1972 y 1975 y *El Tinglado*, entre 1979 y 1982. Su producción dramática se incrementó de manera notable en las últimas décadas del siglo XX y lo que lleva de corrido el presente siglo. Gilberto Martínez se refiere a su producción escénica como *Teatro Alquímico*; obras ensambladas con diversos módulos, a la manera de grandes *collages*, en los que se superponen documentos, noticias y situaciones



“Los andariegos” de Jairo Aníbal Niño. Montaje dirigido por Germán Moure y Ricardo Camacho. Teatro Libre de Bogotá (1983). (Arch. Teatro Libre).

contradictorias. Aunque se inspire en un tema o un autor determinado, su influencia se diluye en un conjunto complejo, gracias a la integración de diversas voces, referencias y dramáticas controversias sociales y políticas. Entre sus últimas obras cabe destacar títulos como: *Zarpazo*; *La Ceremonia*; *El parlamento del caratejo Longas, que llegó de la guerra*, obra inspirada en un relato de Tomás Carrasquilla, el gran cuentista antioqueño, o *Rapsodia de cuchillos y perros*, entre otras.

El Teatro Libre de Bogotá presentó en 1983 *Los andariegos*, de Jairo Aníbal Niño, que trata sobre las peripecias de una familia de campesinos desarraigados, en su lucha por la supervivencia. Esta obra fue dirigida por Germán Moure y Ricardo Camacho. En 1985 el Teatro Libre presentó: *El muro en el jardín*, escrita por Jorge Plata, miembro del grupo como autor y director. La obra, dirigida por Ricardo Camacho, trata sobre el drama de la desintegración de una familia por causa de la violencia. El Teatro Libre combinó el montaje de varios títulos internacionales, clásicos y modernos, como *A puerta cerrada*, de



“En casa de Irene”, montaje dirigido por José Manuel Freidel. Cía. Exfanfarria (1984).

Sartre; *El burgués gentilhomme*, de Molière o *Macbeth*, de Shakespeare, con obras de autores colombianos. En 1986 se presentó la obra *Sobre las arenas tristes* de Eduardo Camacho Guizado, dirigida por Ricardo Camacho, sobre la vida impregnada de angustia y la muerte trágica de José Asunción Silva, uno de los más destacados poetas colombianos. El título de la obra es una estrofa de uno de sus poemas más conocidos: el *Nocturno*. En el estreno de su nueva sede en 1988, situada en el barrio de Chapinero (el antiguo teatro de *La Comedia*, construido por Luis Enrique Osorio), el Teatro Libre escogió una tragedia escrita al final del siglo XIX por el filósofo y dramaturgo Carlos Arturo Torres titulada *Lope de Aguirre*. La adaptación del montaje en Bogotá corrió a cargo de Jorge Plata y la dirección de Germán Moure.

Grupos, autores y obras que han modificado el panorama del teatro colombiano aparecen en esta década. Es el caso de Fabio Rubiano Orjuela, dramaturgo, autor y director. Fundó el Teatro Petra, a mediados de los años ochenta, como un laboratorio de investigación sobre problemas urbanos¹. Otro dramaturgo que le ha marcado nuevos rumbos a la palabra en escena es Víctor Viviescas. Natural de Medellín, donde se formó bajo la influencia inicial de Gilberto Martínez y otros directores. Después de estrenar varias obras y dictar clases en la Universidad de Antioquia resolvió radicarse en Bogotá, donde

ha escrito un buen número de obras nuevas, dándole a las voces de sus personajes un estilo complejo, con referentes diversos y alusiones que abren otros campos de significación que constituyen un incentivo para la curiosidad y el asombro de los espectadores. Aunque en el trasfondo de su elaboración escénica se vislumbra un telón de fondo de violencia e incertidumbre, su teatro está lejos de un discurso sociológico simple, de la arenga panfletaria o del testimonio directo de los hechos que permanecen ocultos en un subtexto rico en posibilidades.

En 1986 estrenó en Medellín su obra *Crisanta sola, soledad Crisanta*, que en 1988 obtuvo el premio de dramaturgia Bogotá, 450 años. Una obra compleja, sobre las vivencias de una joven que llega del campo a la ciudad, vista a través de una concepción cubista: la calle, la habitación, los espacios del recuerdo, los recorridos urbanos de la protagonista y los personajes que se cruzan en su camino parecen desenvolverse en medio de un crisol que contiene lugares de paso o recodos de intimidad a un mismo tiempo. Un hallazgo notable en la construcción de un espacio escénico significativo, que constituye un buen punto de partida para su fecunda dramaturgia de los años siguientes. ♦

Notas

¹ Véase estudio sobre las obras de Fabio Rubiano en la semblanza del Teatro Petra.



"Un muro en el jardín", texto de Jorge Plata con dirección de Ricardo Camacho. Teatro Libre de Bogotá. (1985).

Los años noventa: la interdisciplinariedad



Cuándo termina un período y cuándo se decide que comienza una nueva época es muy difícil de precisar. Las décadas facilitan el trabajo, pero es evidente que este tipo de categorizaciones no son precisas, a veces se prestan para confusiones y malentendidos¹. La sociedad colombiana vivió en 1991 un acontecimiento definitivo: la gestación de su

nueva Constitución Política, la cual nació del descontento de la sociedad colombiana (sobre todo de los jóvenes), que saturada de la violencia, la corrupción y la falta de garantías para sus derechos se inventó lo que se llamó *la séptima papeleta*; un mecanismo electoral que obligó a colar una pregunta adicional en las elecciones de cuerpos colegiados y alcaldes de 1990, con lo cual se pidió la renovación radical de las costumbres políticas nacionales. El hecho tuvo como consecuencia que se revocase el Congreso de la República. Representantes de todos los partidos y tendencias redactaron la nueva Constitución Política que reemplazó la vieja de 1886. La nueva Constitución comenzó a regir los destinos del país a partir de 1991. Hay quien dice que *los tiempos estaban cambiando*, parafraseando la frase de Bob Dylan, a partir de ese acontecimiento definitivo. Sin embargo, otros más coyunturales consideraron que la muerte del narcotraficante Pablo Emilio Escobar Gaviria, líder del llamado Cartel de Medellín, una de las figuras más complejas y violentas en toda la historia reciente de Colombia, marcó el renacimiento del país, al finalizar una década de terrorismo indiscriminado. Por dejar atrás el frenesí de las bombas, los asesinatos, las masacres y los magnicidios.

De una forma u otra, la última década del milenio no se caracterizó por la entrada de la paz a los territorios. La guerrilla y los grupos paramilitares de extrema derecha continuaban azotando campos y ciudades, pero se logró contener el avance de la arrogancia fatal de los carteles de la droga y se redujo notablemente la demencial influencia de Escobar. Lamentablemente, de manera paradójica, se convirtió en una suerte de héroe popular reproducido *ad nauseam* por el cine y la televisión.

Es curioso que el teatro colombiano no hubiese tocado estos temas sino por las vías de la metáfora; tan solo el grupo Mapa Teatro, una década más tarde, pondría en escena una



A la izquierda, *"De Mortibus"*, obra de Samuel Beckett dirigida por Heidi y Rolf Abderhalden. Mapa Teatro (1990). (Foto: E. Gaffurri). Abajo, *"Memoria y olvido de Úrsula Iguarán"*, montaje dirigido por Juan Carlos Moyano. Cía. Cien años de soledad (1991). (Foto: X. Pardessus).





“En la raya”, parodia de “Crónica de una muerte anunciada” de García Márquez dirigida por Santiago García. Teatro La Candelaria (1993).
(Foto: C. M. Lemal Arch. Teatro La Candelaria).

experiencia entre el teatro y la instalación, donde se daba cuenta de los imaginarios construidos alrededor de la gesta fatal del antihéroe nacional por excelencia². De todas maneras, los lenguajes escénicos a finales de la década del ochenta y comienzos de los noventa consolidaron sus argumentos a través de alegorías. En los noventa comenzó a reflexionarse con insistencia sobre los llamados *lenguajes no verbales*; los silencios elocuentes sobre la escena comenzaron a construir una dramaturgia en la que los actores gestaban los acontecimientos sin tener que recurrir a la palabra.

En 1990, el segundo Festival Iberoamericano de Teatro aún no había roto relaciones con los grupos escénicos vinculados a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y tanto La Candelaria como otros colectivos experimentales (Acto Latino, El Local, Ensamblaje, Teatrova, La Máscara, entre otros) aún convivían en un solo evento que aglutinaba las nuevas tendencias nacionales³. Mientras La Candelaria presentaba obras

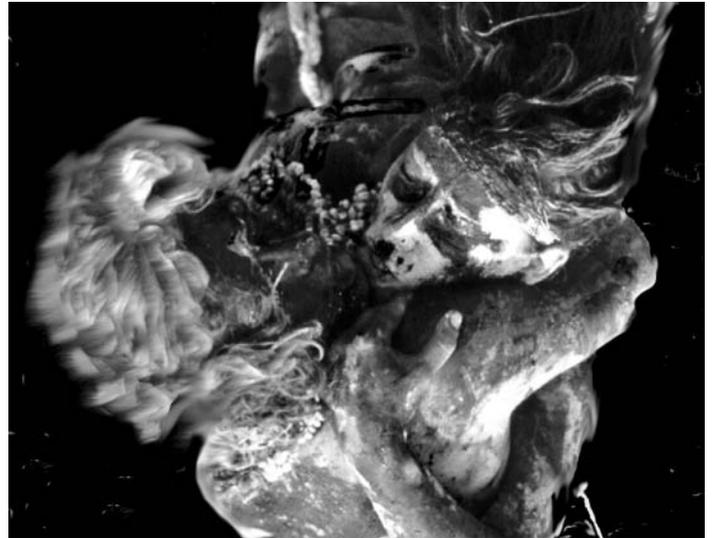
como *El paso* o *Maravilla Estar*, el TEC estrenaba *La estación*, una versión del relato *El guardagujas*, de Juan José Arreola. En algunos foros comenzó a hablarse sobre el llamado *absurdo latinoamericano*, donde podrían encontrarse insertos los dos espectáculos de La Candelaria. Como coincidencia temática, Mapa Teatro estrenó su inmenso fresco sobre la obra de Samuel Beckett titulado: *De mortibus*, el cual coincidió con el fallecimiento del dramaturgo y novelista irlandés.

En estos momentos, por otra parte, se consolida una suerte de pluralidad en las formas y en las representaciones, donde la danza y el trabajo corporal tienen participación especial en la comunicación y en los lenguajes de la escena. El bailarín y coreógrafo Álvaro Restrepo, tras su inmenso homenaje unipersonal a García Lorca denominado *Rebis*, reestrenó en 1990 su espectáculo *Sol Niger*, donde las fronteras de lo teatral y lo dancístico parecían borrarse de manera casi definitiva. Al mismo tiempo, creadores como Juan Monsalve, Sergio

González, Bernardo Rey o Juan Carlos Moyano le apuntaban a un teatro de la tierra, de regreso a los orígenes rituales de la representación y a la búsqueda de un lenguaje alejado del realismo. Intentaron una estilización poética con nuevos signos e identidades específicas. Si bien es cierto que la década comenzó con representaciones de algunos dramaturgos de reconocido reconocimiento internacional (Darío Fo, Bernard-Marie Koltès, Patrick Suskind...), también se destaca en ese momento un discreto alejamiento de las búsquedas colectivas y se recuperan las dramaturgias individuales, que con el paso de los años se consolidarían en distintos espacios de representación. Los nombres de José Assad, Esteban Navajas, Henry Díaz o Fabio Rubiano continuarían su gesta de escritores de la escena con resultados que se vieron en el festival que inauguró la década en la agitada Bogotá de los noventa.

En 1992, con la coyuntura de la conmemoración del llamado *Descubrimiento de América* (luego denominado *Encuentro de Dos Mundos*) los diálogos con Europa se acrecentaron y, al mismo tiempo, continuó preguntándose al interior del país ¿cuál era el teatro que debería identificar esa extraña sustancia que se denominaría *lo colombiano*? Así, en los escenarios locales se encontraban desde óperas rock (*El ángel azul* de Acto Latino / *Ángeles Clandestinos*), bajo la dirección de Juan Monsalve, pasando por la ciencia ficción de Hugo Afanador y su *Venganza en el año 2092* (puesta en escena del Centro Cultural Gabriel García Márquez) o el inmenso y ambicioso fresco de Juan Carlos Moyano y Misael Torres titulado *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán*, en otra puesta en escena que pretendía aprehender el mundo inagotable del único Premio Nobel de Literatura del país.

Pero hubo otros descubrimientos: el Taller de Investigación de la Imagen Escénica puso en escena la primera versión de *El hilo de Ariadna*, la cual consolidaría el nombre de Enrique Vargas como el de uno de los grandes creadores nacionales de dimensión internacional. Al mismo tiempo, el director polaco Pawel Nowicki, quien se había asentado en el país como maestro de la Escuela Nacional de Arte Dramático, poco a poco se fue convirtiendo en un creador local con montajes memorables como su versión minimalista de *La hojarasca* (otro García Márquez en escena) o sus irreverentes miradas sobre el mundo, como fue el caso de su puesta en escena del *Quarteto*,



Arriba, "El siempre abrazo", montaje dirigido por Beatriz Camargo Estrada. Teatro Itinerante del Sol (1992). (Foto: D. Arango). Sobre estas líneas "La siempre viva", espectáculo escrito y dirigido por Miguel Torres. Teatro El Local (1994).

de Boguslaw Schaeffer. Desde su llegada, Nowicki se convirtió en una suerte de *enfant terrible* del teatro colombiano pues, al venir de un país socialista y declarando sin tapujos su escepticismo frente a las utopías de la izquierda, su teatro se convertiría en la excepción a la regla colectiva. Su influencia, por lo demás, se vería presente en el diseño del programa de la naciente formación teatral de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), con una estructura centrada en lo que él denominaba *teatro dramático*. Esto es, una mirada del universo de la escena centrada en los géneros, en las grandes tradiciones de



“Angelitos empantanados” de Andrés Caicedo, con dirección de Cristóbal Peláez. Teatro Matacandelas, Medellín (1995).

occidente y en la especialización de actores y directores como universos autónomos, claramente diferenciables.

Si bien es cierto que en 1992 continuaron las labores del TEC (*Proyecto piloto* de Buenaventura) o del Teatro Libre (una versión de *Jacobo y su amo*, de Kundera, como parte de su repertorio), la gran novedad más allá de las fronteras bogotanas la representó el Colectivo Teatral Matacandelas de Medellín, con su sobrecogedora versión de *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, bajo la dirección de Cristóbal Peláez. A ellos hay que sumarle el teatro callejero y el teatro infantil, el teatro comercial de Fanny Mikey o la danza teatro; los cuales ayudaron a consolidar la pluralidad de formas en un país que necesitaba reinventar sus lenguajes escénicos para adaptarse al nuevo mundo que se venía encima. Los nombres citados se converti-

rían en protagonistas de los espacios de representación en el país (ya no solo en los teatros tradicionales sino también en los espacios no convencionales, donde se desarrollaron importantes experiencias innovadoras). Tanto Álvaro Restrepo, como Pawel Nowicki o los hermanos Abderhalden, se convirtieron en los protagonistas de nuevas tendencias, junto a Alejandro González, que había estudiado dirección en Moscú, junto a su esposa china Ma Zheng Hong, con quien haría un importante tándem de revisiones modernas de los grandes clásicos de occidente.

En 1994, sin embargo, el Festival Iberoamericano de Teatro recibe la noticia de que el teatro La Candelaria y sus compañeros de ruta se separarían del gran evento nacional, para abrir su propio encuentro con los grupos que no eran

recibidos en la selección oficial de su cuarta edición. De nuevo, las divisiones se mantenían como regla de funcionamiento en el mundo escénico colombiano. El teatro seguía siendo, de manera literal, *el arte del conflicto*. Aunque en el programa oficial del evento se mantenían los nombres como el de La Candelaria o La Mama, pronto la división sería un hecho y, en adelante, el Iberoamericano debía coexistir con el Festival de Teatro Alternativo. En este año, el grupo de Santiago García hizo una gruesa parodia de la *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, a través de la obra titulada: *En la raya*. Coincidió con el estreno nacional de la *Diatriba de amor frente a un hombre sentado*, del autor de *cien años de soledad*, bajo la dirección del viejo lobo de la escena Ricardo Camacho.

Al mismo tiempo, aparecían experiencias propias como *El siempreabrazo* del Teatro Itinerante del Sol de Beatriz Camargo o *Las tres preguntas del diablo enamorado* de Misael Torres. Fiel a su disciplina espartana, Fabio Rubiano combinaba sus primeros coqueteos como actor de televisión, con la persistencia en su obra como dramaturgo y director, a través de títulos como *Amores simultáneos*, coproducida por el Teatro Popular de Bogotá, que tiempo después cerraría sus puertas para siempre, dejando las ruinas de su escenario abandonadas, hasta que se recuperaron en 2011 bajo el nombre de Espacio Odeón, especializado en exposiciones de artes plásticas y nuevas propuestas escénicas y audiovisuales.

Cuando se realizó la quinta edición del Festival Iberoamericano, las tendencias escénicas en el país estaban más que divididas. Al mismo tiempo, hay que resaltar la idea de distintos modelos de coproducción, de los cuales salieron experiencias como *El país de los ciegos*, del coreógrafo Álvaro Restrepo; *Prométeme que no gritaré*, del dramaturgo Víctor Viviescas (con puesta en escena del *patriarca* del teatro antioqueño Gilberto Martínez); el llamado *Hamlet I*, de Pawel Nowicki; *El Guinnaru*, del infaltable Enrique Buenaventura; *La leyenda de Sady Myton (Alias El Puro)*, del grupo La Libélula Dorada; *Oráculos*, del Taller de Investigación de la Imagen Dramática de la Universidad Nacional y, quizás la más ambiciosa, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, inmensa creación de Mapa Teatro en la India, con actores intérpretes del Theru-K-Koothu, forma de tradición popular del sur del país asiático.

Ese año regresó a los escenarios otro de los grandes clásicos del teatro colombiano: *La siempreviva*, del Teatro El Local, escrita y dirigida por Miguel Torres, sobre los desaparecidos del holocausto del Palacio de Justicia. Fabio Rubiano y su Teatro Petra ya consolidado estrenaron una adaptación de *Opio en las nubes*, novela del desaparecido escritor Rafael Chaparro. El Teatro Libre, fiel a su nueva labor de llevar a escena los grandes clásicos universales, se lanzó al vacío con una versión de *Noche de epifanía* de Shakespeare, mientras el Teatro Maticandelas de Medellín se consolidaba como uno de los mejores grupos nacionales con la adaptación de los relatos *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, del autor de

culto caleño Andrés Caicedo, quien se había suicidado a los 25 años, en 1977; que, a la sazón, ya se había convertido en uno de los referentes imprescindibles de la literatura colombiana del siglo XX. En las experiencias de teatro popular se destacó, en ese momento, la puesta en escena de la obra *Ópera rap* interpretada por los miembros del grupo de hip hop Gotas de Rap, mientras que aparecían intentos de dramaturgia local para niños como fue el caso de *La clepsidra*, escrita y dirigida por Fernando Arévalo.

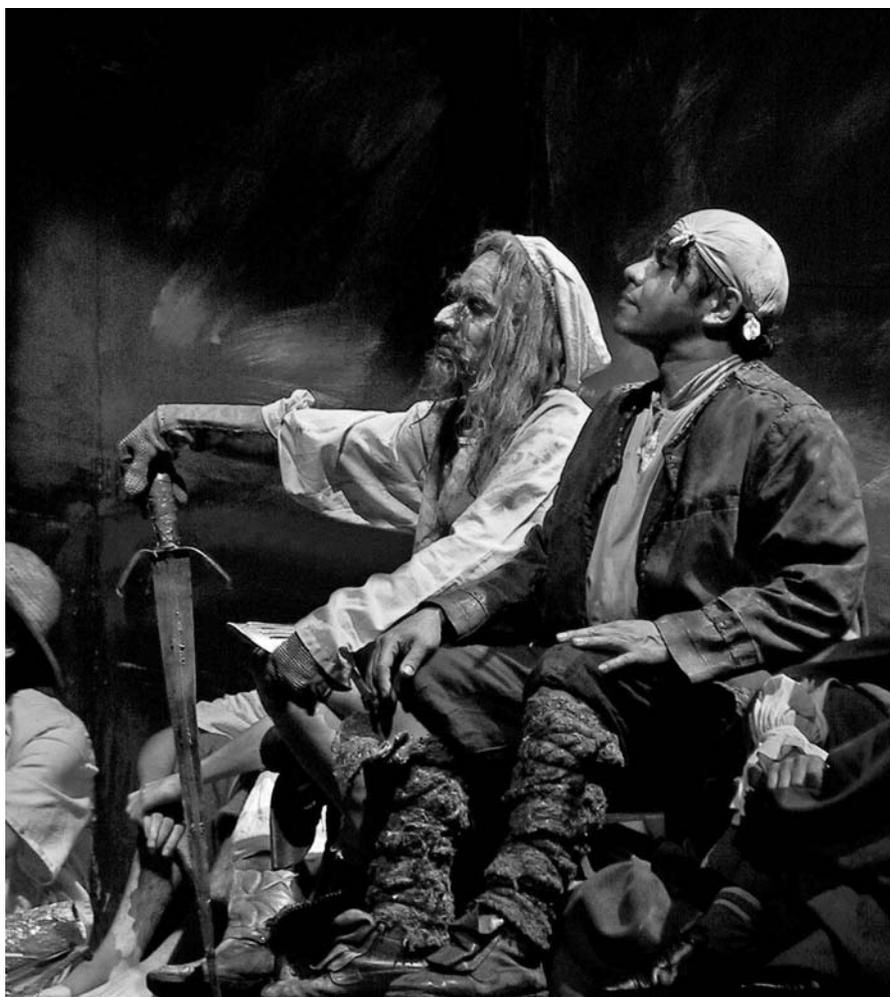
Finalizando el nuevo milenio, la diferencia entre lo multidisciplinar y lo interdisciplinar se hace cada vez más evidente en la escena colombiana. De un lado, podría considerarse la experiencia del grupo L'Explose, dirigido por el coreógrafo Tino Fernández, que ha sabido mantener, durante años de residencia en Colombia, el diálogo con inteligencia y sensibilidad entre la danza y el teatro. De otro lado, los trabajos de Mapa Teatro, Fabio Rubiano o Javier Gutiérrez interactúan y mezclan lo literario con el video, la dramaturgia, lo teatral, la música y la danza, en un juego donde se borran las fronteras entre las distintas disciplinas. Finalizando el milenio, las proyecciones en video se hacen cada vez más frecuentes en los espectáculos. En un principio, la irrupción de la tecnología en las formas escénicas se miró con desconfianza, pero, poco a poco, el teatro pudo adoptar la presencia de los lenguajes audiovisuales en sus propias toldas creativas.

En el ámbito político, la década termina con la turbulenta polémica del llamado *Proceso 8000*; en el cual se cuestionó al presidente de la república Ernesto Samper Pizano (1994-1998), ya que se comprobó que su campaña fue financiada con dineros del narcotráfico, en particular del llamado Cartel de Cali. A pesar de los duros cuestionamientos, el presidente consiguió mantenerse en el poder hasta el final de su mandato. En el último año de su gobierno se creó el Ministerio de Cultura, que reemplazó al antiguo Instituto Colombiano de Cultura, que por muchos años rigió los destinos de las artes en Colombia. El Ministerio ha luchado por mantener la pluralidad de formas y lenguajes en un país diverso en su geografía, en sus tradiciones, en sus razas y en sus intereses. La riqueza de la diversidad, no obstante, se convierte en un elemento que fortalece los acontecimientos escénicos del país, que cada cierto tiempo estalla con nuevos momentos de inesperada creatividad. ♦

Notas

- 1 La historiadora colombiana Katia González Martínez habla, por ejemplo, de "los largos años sesenta", para definir una época que no comienza finalizando 1959 ni termina en 1970. (véase: González Martínez, Katia. *Rutas de la vanguardia: Cali y Medellín en los largos años sesenta* / Katia González Martínez. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2016. Libro digital, PDF - (Cuadernos CLACSO-CONACYT)
- 2 La obra de Mapa Teatro se llamó *El discurso de un hombre decente* (2011), la cual entraría a formar parte de la trilogía *Los incontados* (2015).
- 3 Los catálogos del Festival Iberoamericano de Teatro dan cuenta de las principales representaciones y de los conjuntos más significativos de la época. El II Festival, realizado en 1990, reseña las búsquedas citadas.

"El Quijote", adaptación de la obra de Cervantes realizada y dirigida por Santiago García. Teatro La Candelaria. (2001).



El nuevo milenio: la guerra y la paz

El año 2000 llegó a Colombia con un curioso regreso a los clásicos del teatro. En todo el país, en el de los artistas y en el de los espectadores, en mitad de la tormenta política, aún se mantenían las esperanzas de las conversaciones de paz del gobierno del presidente Andrés Pastrana (1998-2002) con las guerrillas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC); las cuales terminaron en una enorme frustración luego de un despeje de 42 000 kilómetros del territorio nacional, grandes tensiones y, por último, el rom-

pimiento de los diálogos, tras 3 años de infructuosos acercamientos. Sin embargo, al despertar el milenio había cierta sensación de esperanza y quizás, por esta razón, las metáforas de los grandes clásicos sirvieron para alimentar los mejores tiempos que se vendrían encima. El Teatro Libre de Bogotá puso en escena una versión completa de *La Orestíada*, de Esquilo¹, bajo la dirección de Ricardo Camacho, en la que se hacía énfasis en cómo las sociedades pasan de la barbarie y del ciclo de la venganza a la comprensión, el juicio y el perdón, como sucede en *Las Euménides*, última parte de la citada trilogía.

Por su parte, el Teatro La Candelaria concibió una muy



“Antígona” de Sófocles. Espectáculo dirigido por Paolo Magelli con un elenco de actores colombianos, en coproducción con el FIT de Bogotá. (2000). (Arch. Sandro Romero).

exitosa versión de *El Quijote*, de Cervantes, adaptada y dirigida por Santiago García. Una nueva visita al Siglo de Oro español (ya lo había hecho con su lectura de Quevedo en *El diálogo del rebusque* de 1981), donde se hacía énfasis en el regreso a la utopía, en la insistencia de la invención de otros mundos posibles, en la magnificación del juego, de la travesura, de la irreverencia, del desorden, como una manera de acercarse a la inasible felicidad. Pero no fueron los únicos. También el Festival Iberoamericano de Teatro impulsó una coproducción con el director de origen italiano Paolo Magelli (que había triunfado en años anteriores en Colombia con su exitosa puesta en escena de *Las tres hermanas* de Chéjov) para que realizase con actores colombianos una versión de la *Antígona* de Sófocles. De nuevo, los clásicos servían como metáfora para hacer inmersión en la realidad colombiana. Llena de anacronismos y de imágenes sugestivas, la versión de Magelli convertía el universo de la tragedia en una suerte de república bananera, en donde la

protagonista era una rebelde metafísica que vencía con su belleza y su suicidio a los dueños del poder².

De nuevo, el regreso a los clásicos se convertía en una manera de dialogar con el futuro desde la experiencia del pasado. No es casual, por consiguiente, que en el nuevo milenio se hayan incrementado, de forma considerable, las puestas en escena inspiradas en la tragedia griega; las cuales sirven como detonante para hablar del presente y de los dolores de un país que pareciera no parar de desangrarse nunca³. Para completar el retablo del pasado, el director Pawel Nowicki puso en escena una extensa versión de la novela *Los demonios*, de Dostoievski⁴, con un conjunto de actores que se denominó *Grupo Estable del Teatro Camarín del Carmen*, el cual funcionó durante varios años en el centro de Bogotá, poniendo en escena versiones contemporáneas de reconocidos autores nacionales y extranjeros. La experiencia fue liderada por Gloria Zea, activa productora de las artes en Colombia, que fue directora



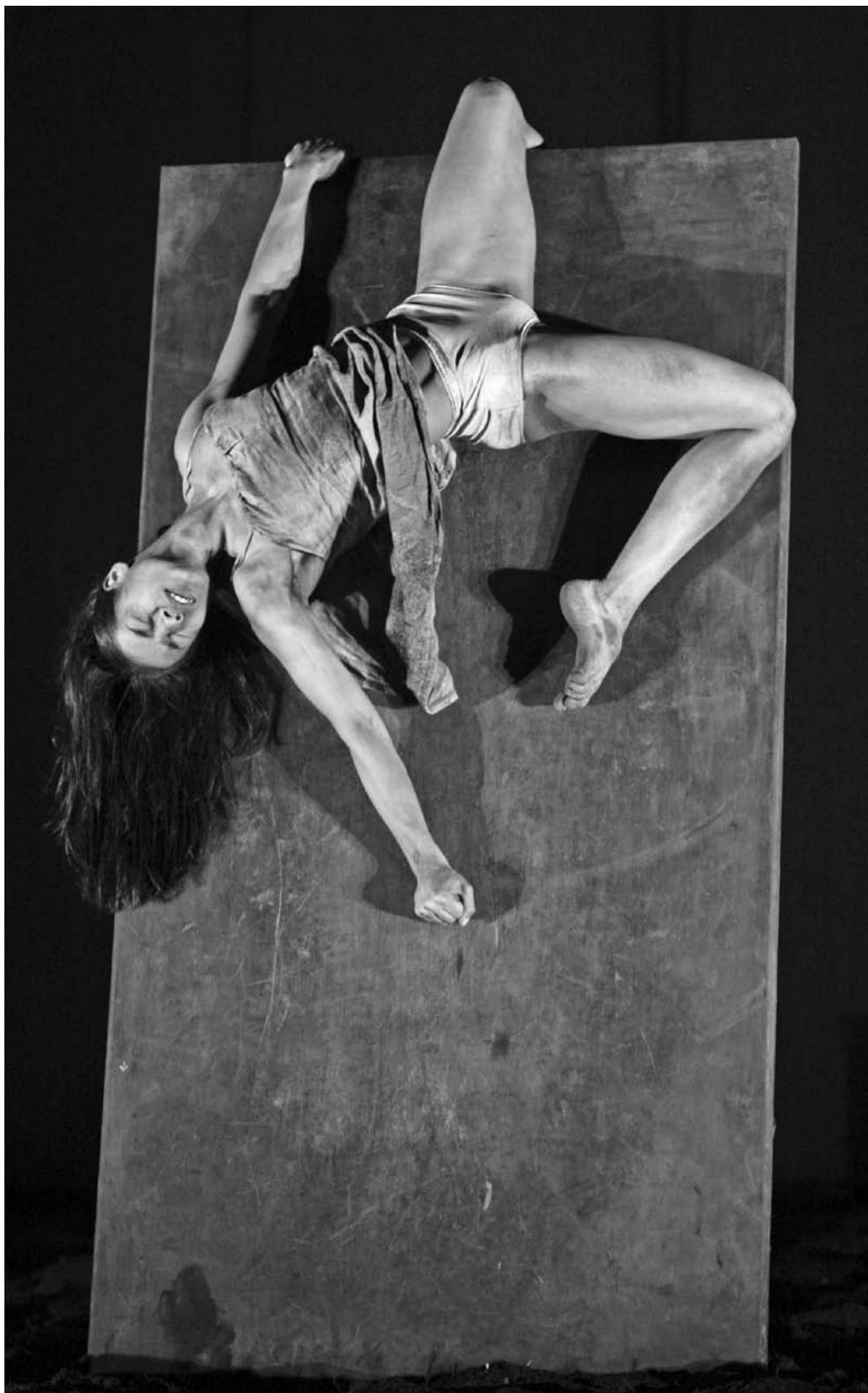
“Ornitórrincos. Cada vez que ladran los perros”, con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano. Teatro Petra. (1999).

del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) y la impulsora por varias décadas de la Ópera de Colombia.

Para completar la gesta con los clásicos, el director Alejandro González Puche, ahora instalado en la ciudad de Cali puso en escena, con la Corporación de Teatro del Valle, su propia lectura del *Fausto* de Goethe. Para esta época, el teatro que se produce en Cali comienza a transformarse. La noticia fatal de la muerte inesperada de Enrique Buenaventura (1925-2003) cerraría un ciclo de intensa actividad creativa del Teatro Experimental de Cali. Con casi todos sus actores retirados del conjunto, el grupo se centraría en la terca, a veces cuestionada, persistencia de Jacqueline Vidal, la viuda del director; quien se encargaría de llevar las riendas del grupo; que montó de manera casi exclusiva las obras del maestro (*La isla de todos los santos*, *El lunar en la frente*, *El Guinnaru*, entre otras). Sin embargo, la Universidad del Valle y su programa de estudios teatrales, poco a poco, fueron formando nuevas generaciones de actores, dramaturgos y directores, que hoy en día multiplican la experiencia escénica de la capital del Valle del Cauca. En Cali conviven salas como las de Cali Teatro, La Máscara, Esquina Latina, el Teatro del Presagio, Teatro Salamandra del Barco Ebrio, Domus Teatro, entre otras; que comparten presencia con las salas tradicionales a la italiana (Teatro Municipal, Teatro Jorge Isaacs)⁵.

En Medellín el mundo de la escena es vibrante y complejo, lleno de actividades, tensiones y terquedades. Se destaca el Pequeño Teatro, con montajes del repertorio universal, como una suerte de continuación, con experiencias locales, del Teatro Libre de Bogotá. El actor y director Farley Velásquez, con su grupo La Hora 25, se encargó en vida de revolver a los clásicos y de combinar textos contemporáneos con sus arriesgadas versiones de los griegos o Shakespeare; pero, destino fatal, Velásquez terminaría sus días en 2015, asesinado en misteriosas circunstancias, al igual que su gestor, el director y dramaturgo José Manuel Freidel (1951-1990). Ambas muertes violentas permanecen en el misterio y en la impunidad. En la capital de Antioquia conviven el Teatro El Trueque y la Oficina Central de los Sueños, la Casa del Teatro (que acoge la inmensa biblioteca, ahora pública, del director Gilberto Martínez) con el Colectivo Teatral Maticandelas. En una batalla sin tregua para no caer en concesiones comerciales, todos ellos existen mientras el grupo El Águila Descalza hace de las suyas con exitosas comedias regionales, liderados por Carlos Mario Aguirre y la actriz Cristina Toro.

En el nuevo milenio, sin embargo, se han mantenido otro tipo de experiencias plurales donde se destaca el teatro infantil y el teatro de calle, que tienen activa presencia a lo largo y ancho del país. Los creadores de experiencias de altos riesgos estéticos



“La mirada del avestruz”, espectáculo dirigido por Tino Fernández. Cía. L'Explose. (2002).

siguen brillando, como sucedió con Fabio Rubiano y su obra *Ornitorrincos*, *Cada vez que ladran los perros* o el desgarrado unipersonal denominado *¿Dónde están mis hijos?*, creación de Beatriz Camargo y Rosario Jaramillo. Una vez más, con el correr de los años, la idea del grupo de teatro en Colombia ha ido cambiando. Atrás han quedado las experiencias comunitarias de grandes aventuras colectivas, en las que los mismos actores se reunían durante años en un teatro (por lo general, viejas casas adaptadas, convertidas en escenarios de cámara, siguiendo la idea de Jerzy Grotowski en Polonia).

Desde finales del siglo XX, actores, directores, escenógrafos, dramaturgos, coreógrafos y demás profesionales de la escena se ponen de acuerdo para sacar adelante proyectos específicos, los cuales ven la luz, duran un tiempo y luego desaparecen. Algunos se transforman en experiencias más institucionales, como es el caso de *Athana Danza*, del coreógrafo Álvaro Restrepo, quien ahora lidera en la ciudad de Cartagena de Indias su ambicioso proyecto denominado El Colegio del Cuerpo, el cual forma bailarines que vienen de las zonas más humildes de la región. Otros, como la actriz del Teatro Libre, Carlota Llano, quien se retiraría del grupo para realizar experiencias unipersonales (*Mujeres en la guerra*, *A donde el camino irá*, *Columpio de vuelo...*) bajo la dirección de Fernando Montes. Éste, por su parte, ha sido el gestor del Teatro Varasanta. Con una experiencia formativa de privilegio (Risard Cieslak, Jacques Lecoq, Jerzy Grotowski...), Montes y su equipo han insistido en mantener una ética y una tradición de grupo, en sedes permanentes y un exigente trabajo de training y de continua creación de alto riesgo.



“La vorágine” de José Eustasio Rivera y dirigida por Juan Carlos Moyano. Producción del Programa de Artes Escénicas de la ASAB. Teatro Tierra. (2006).



“Solo como de un sueño de pronto nos levantamos”, Cía. Teatro Itinerante del Sol (2008). (Foto: G. Torres).

Al igual que Varasanta, el grupo Umbral Teatro, creado por antiguos actores del Teatro La Candelaria (Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez), ha mantenido su actividad con aliento colectivo desde 1991 hasta la fecha, con trabajos de dramaturgia propia y algunos textos en homenaje a escritores reconocidos (Yourcenar, García Lorca, Dario Fo...), pero lo más destacable es la continua producción de obras escritas por Carolina Vivas, las cuales han constituido todo un estilo y han generado estudios donde la denominación *dramaturgia de lo sutil* envuelve sus misteriosas y delicadas producciones. Por otra parte, sobrevive el malentendido en los conceptos de interdisciplinariedad, con denominaciones como la *danza teatro* (Santiago García consideraba que era un término *burocrático, no estético*). Sin embargo, cada vez más las propuestas de danza se presentan indistintamente en los festivales de teatro. De todas formas, el mundo de la danza ha querido mantener su nicho con sus propias especificidades, como lo demuestran festivales tipo Danza en la ciudad, en Bogotá, o el Programa de Arte Danzario de la Facultad de Artes – ASAB; el cual nació como una parte del Programa de Artes Escénicas de la misma.

La dialéctica entre la danza y el teatro convive también con la presencia del video, el cine y otros lenguajes audiovisuales. ¿Dónde se establecen los límites? Algunos consideran que estas fronteras deben mantenerse mientras que otros, como José Alejandro Restrepo o Rolf Abderhalden, han estrechado sus relaciones entre la danza, la instalación, el video o la puesta en escena, hasta el punto de que las barreras disciplinarias tienden a desaparecer. Por un lado, el concepto de *espacio escénico* ha cambiado de manera determinante. La obra *Testigo de las ruinas* del grupo Mapa Teatro parece materializar esta nueva tendencia: el escenario no es solo un lugar donde se mantiene la barrera entre actores y espectadores; los espectadores también son actores, los intérpretes vienen de la vida, interactúan con el público, aparecen en proyecciones de video en las que se ve la destrucción de los lugares donde habitan. Con el correr del tiempo, grupos que se resistían a la utilización de elementos tecnológicos en sus experiencias escénicas, ahora tienen *videobeams* y pantallas en casi todos sus espectáculos; como el teatro La Candelaria, que desde el año 2008 incorpora las proyecciones como parte de sus experiencias autorreferenciales.

En el nuevo milenio el teatro colombiano se ha multiplicado y, a pesar de las polémicas y las confrontaciones, ha ampliado sus fronteras: continúan las coproducciones, se consolidan espacios (L'Explose, Mapa Teatro, dos salas del Teatro Libre, tres salas del Teatro Nacional, dos salas de Ditirambo Teatro, Teatro Varasanta, Teatro La Mama, entre otras, solo por citar espacios bogotanos), el Festival Alternativo acoge cientos de grupos de barrios, experimentales o de breve aliento. Al mismo tiempo, los centros de educación teatral se han multiplicado en todo el país. Programas de Artes Escénicas existen en las principales capitales de departamentos y los repertorios

se amplían, no solo con dramaturgias nacionales, sino con escritores de la escena de otros países, lo que ha enriquecido el trabajo de los conjuntos escénicos. Si se mira solo el repertorio colombiano de un Festival Iberoamericano, como el del 2008, se encuentran en la cartelera obras de múltiples fronteras como *Simplemente el fin del mundo*, de Jean-Luc Lagarce; *Ansío los Alpes*; *Así nacen los lagos*, de Händl Klaus; *El pánico*, de Rafael Spregelburd; *El encargado*, de Harold Pinter o *Cita a ciegas*, de Mario Diament conviviendo con creaciones de autores locales como: *Solo como de un sueño de pronto nos levantamos*, de Beatriz Camargo; *El solar de los mangos*, de Orlando Cajamarca; *La gallina ciega*, de Constanza Duque y Ana Toro; *Vidas ejemplares*, de José Alejandro Restrepo; *Fuerza de Sangre*, de Álvaro Restrepo y Marie-France Delieuvin / Colegio del Cuerpo; *La mirada del avestruz*, de Juliana Reyes / L'Explose; *Ahí les dejo su hijueputa vida*, de Eddy Armando / Teatro La Mama; *Fernando González - Velada Metafísica*, de Cristóbal Peláez / Teatro Matacandelas; *Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, de Fabio Rubiano / Teatro Petra; *Fausto nuestro que estás en los cielos*, de Misael Torres / Ensamblaje Teatro o la excelente versión de la novela *La vorágine*, de José Eustasio Rivera; producción del Programa de Artes Escénicas de la ASAB, dirigida por Juan Carlos Moyano (luego parte del repertorio del Teatro Tierra). La pluralidad, por consiguiente, se impone en los destinos del teatro colombiano del nuevo milenio. Ya no hay tendencias exclusivas ni patrones marcados por la agenda de los grupos políticos de izquierda. Los escenarios colombianos son lugares para el debate ideológico, pero también para la ambigüedad poética, el extrañamiento, la provocación o la diversión pura y dura. ♦

Notas

- 1 En 1970, La Casa de la Cultura / Teatro La Candelaria había montado una versión de la trilogía esquiliana, adaptada por Carlos José Reyes en una sola pieza, bajo la dirección de Santiago García.
- 2 Cabe anotar que, quince años después, la actriz que representó el rol principal (Nube Sandoval) regresaría al mito de Antígona, tras un largo período trabajando en Italia con inmigrantes y población vulnerable. En Colombia repitió la experiencia con intérpretes del departamento del Chocó. Por su parte, el Teatro La Candelaria realizaría una nueva *Antígona*, escrita y dirigida por Patricia Ariza en el año 2006.
- 3 Entre 2000 y 2014 se realizaron en Colombia 48 puestas en escena inspiradas en distintas tragedias griegas. véase Romero Rey, Sandro. *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. 2 tomos. Universidad Distrital "Francisco José de Caldas". Bogotá, 2015.
- 4 Dostoievski ha sido un autor adaptado con frecuencia en Colombia. Tan solo de *Los demonios* se destacan las versiones de Juan Carlos Moyano y el Teatro Tierra, así como la de Ricardo Camacho para el Teatro Libre (éste último, a su vez, realizaría sendas versiones de *Crimen y castigo*, *Los hermanos Karamazov* y *El idiota*).
- 5 Como dato curioso, tras la muerte del maestro de la escena local, tanto el Teatro Municipal de Cali como la sala del Teatro Experimental de Cali, pasaron a llamarse "Teatro Enrique Buenaventura".
- 6 Duque, Fernando; Prada, Jorge. *Santiago García: el teatro como coraje*. Ministerio de Cultura. Bogotá, 2004. Pág. 450.

panoramas

EL TEC

El Teatro de Cali, TEC, surgió del Departamento de Teatro, que hacía parte del *Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali*. Fue fundado en 1932 por iniciativa del compositor vallecaucano Antonio María Valencia. En un comienzo funcionó como Conservatorio de música. En 1936 amplió los estudios a otras ramas del arte y adoptó el nombre de *Escuela Departamental de Bellas Artes*. A los estudios de música se le agregó la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas y la Facultad de Artes escénicas. La Escuela de Teatro se fundó en 1955 y para su dirección se encargó al director de escena español Cayetano Luca de Tena, quien elaboró un plan de estudios semejante al de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, RESAD. Luca de Tena estuvo tan solo un año, durante el cual, aparte de organizar el pensum, dictó clases y montó la comedia de Shakespeare *Sueño de una noche de verano* con los alumnos que apenas daban sus primeros pasos en teatro, lo cual resultaba difícil para un director acostumbrado a trabajar con actores profesionales. El retiro de Luca de Tena coincidió con el regreso de Enrique Buenaventura de un largo viaje por América del Sur, donde visitó los teatros y tuvo contactos con autores y directores de Brasil, Argentina y Chile. En Buenos Aires tuvo una prolongada estadía, de más de un año, durante la cual pudo asistir a los montajes y funciones del llamado *Teatro Independiente*, en especial el movimiento liderado por Leonidas Barleta y dramaturgos como Osvaldo Dragún, Andrés Lizárraga o Agustín Cuzzani.

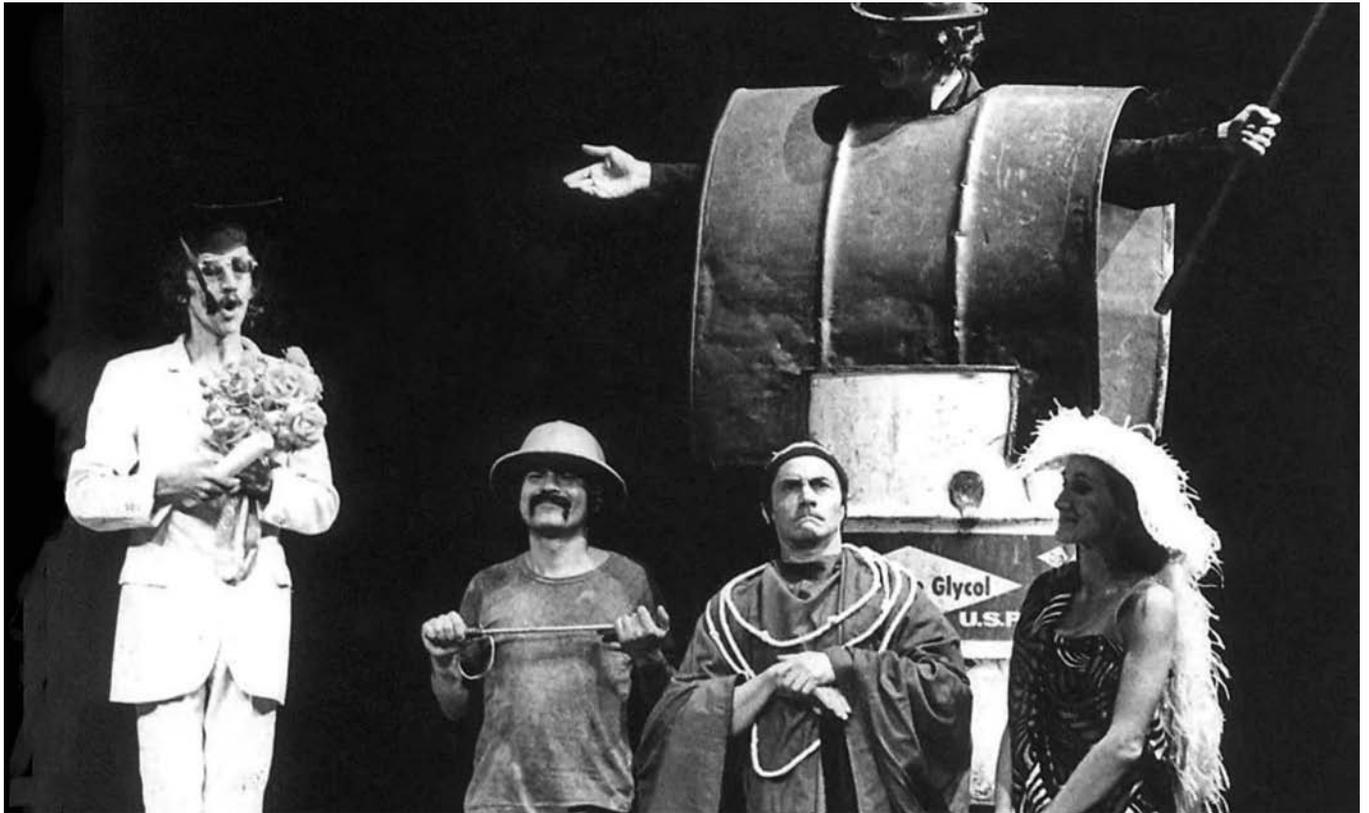
Con el paso de los primeros años de estudios en la escuela, se formó el grupo profesional, compuesto por los estudiantes de los últimos años y luego actores profesionales, con el nombre inicial de TEC, Teatro Escuela de Cali, o bien Teatro Experimental de Cali, finalmente Teatro de Cali. En 1969, Buenaventura fue expulsado de la Escuela por razones políticas; a partir de la fecha quedó sin departamento de teatro y el TEC inició su vida de trabajo como grupo independiente. Con los dineros obtenidos en premios, giras y presentaciones teatrales adquirió una vieja casona en Cali, donde levantó su propio teatro. Comenzó por una carpa hasta llegar a tener una moderna sala, con un amplio escenario, donde ha realizado temporadas permanentes hasta el presente.

En el TEC se han estrenado y realizado temporadas de repertorio de las distintas obras de Enrique Buenaventura, un prolífico autor de obras relacionadas no solo con la situación colombiana, sino también con América Latina y el Caribe, entre cuyos títulos se encuentran varias versiones de sus obras: *A la diestra de Dios Padre*; *Réquiem por el Padre las Casas*; *Los Papeles del Infierno*; *La Orgía*; *La Audiencia*; *La Trampa*; *El Convertible Rojo*; *El Menú*; *Soldados*; *La denuncia*; *Crónica*; *Ópera Bufo*; *La Estación*; *El Encierro*, *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad* o *Guinnaru*, entre muchas otras.

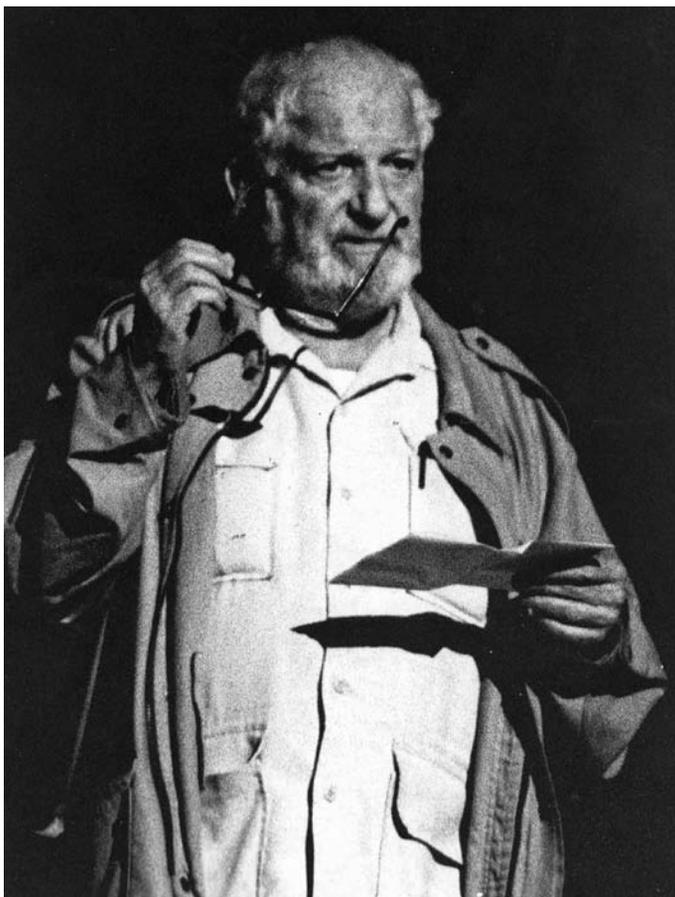
La Orgía, que en un comienzo hizo parte de *Los Papeles*, se trabajó luego como una obra independiente. Uno de los trabajos más destacados de la dramaturgia de Buenaventura, trata sobre el tema de una dama que perteneció a una alta clase social y que al perder su fortuna y vivir con sus últimos ahorros, al borde de la indigencia, resuelve hacer lo que ella llama *Las orgías de los viernes*: invita a un grupo de mendigos para que representen a los personajes más destacados de sus recuerdos: aristócratas, algún militar, gente destacada en la vida social; mientras representan a regañadientes los papeles asignados, los mendigos presionan con rabia para que se reparta lo más rápido posible la comida que la dama en decadencia ha preparado, como si se tratase de un banquete muy elegante. La representación a trancazos, con sus rupturas y su final trágico recuerdan al esperpento de Valle Inclán, autor que ejerció una influencia decisiva en el teatro de Buenaventura, junto con la teoría del distanciamiento y las obras del llamado *Teatro Épico*, de Bertolt Brecht.

Del escritor y cuentista antioqueño Tomás Carrasquilla¹, Buenaventura adaptó varios de sus cuentos, el primero de los cuales, y el más conocido, fue *A la diestra de Dios padre*, obra de la cual realizó alrededor cinco versiones diferentes, a medida que el grupo se desarrollaba con otras técnicas y métodos de trabajo. Buenaventura tenía nuevas lecturas de lingüística, semiología, psicología y otros temas afines. La quinta versión fue presentada en los años 1997-1998. Además de este relato, uno de los más vivos de Carrasquilla por su gracia picaresca y la construcción de sus personajes, Enrique Buenaventura adaptó otros cuentos del autor antioqueño, como *La Guariconga*, *El Ánima Sola* y *San Antoñito*.

El tema caribeño obedece a los distintos viajes realizados por Buenaventura a varias islas del mar Caribe. De sus estudios y lecturas sobre esta temática surgieron sus obras: *La*



"Vida y muerte del fantoche lusitano", versión y puesta en escena de Enrique Buenaventura de la obra de Peter Weiss. TEC, Cali (1969-1976).



El actor y dramaturgo Enrique Buenaventura (1925-2003).

Tragedia del Rey Christophe, de 1971, que trata sobre la vida, ascenso y caída de Henri Christophe, monarca negro de los primeros años de la independencia de Haití; *Réquiem por el padre Las Casas*, pieza histórica estrenada en 1963, de la cual escribió más tarde una segunda versión unos años más tarde sobre el insigne humanista y defensor de los indios Fray Bartolomé de las Casas (Sevilla, 1474 o 1484-1566). En 1978 escribió *La historia de una bala de plata*, referida también al rey Christophe, tratada más desde una trama de ficción que de un recuento histórico, con la que obtuvo el Premio Casa de las Américas, de Cuba, en 1980.

En 1999, con *La isla de todos los santos* vuelve sobre el tema de Haití, algunos años después de la revolución francesa, cuando Josephine, la esposa de Napoleón llega a Haití, desde su exilio de Martinica. *La isla de todos los santos* aparece como parte del sueño imperial de Bonaparte. Buenaventura consolidó su Método de Creación Colectiva, el cual aportó un novedoso sistema de análisis y creación que ha servido como punto de partida o medio de trabajo a muchos grupos colombianos en las últimas décadas. A la muerte de Enrique Buenaventura a finales del 2003, Jacqueline Vidal asumió la dirección del TEC, defendiendo el legado de Buenaventura, para lo cual creó el Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura, CITEB, donde se encuentran las obras, poemas, escritos teóricos y demás textos de la obra de uno de los autores primordiales del teatro colombiano. ♦

Nota

I Carrasquilla: Santodomingo, Antioquia, 1858- Medellín, 1940.

Teatro La Candelaria

El Teatro La Candelaria, de Bogotá, fue creado con el nombre inicial de Casa de La Cultura, en junio de 1966, por el director teatral Santiago García, Carlos José Reyes, Patricia Ariza y otros actores y directores. Permaneció en esta sede, tomada en arriendo, hasta el año 1969, cuando adquirió su sede en una casona del tradicional barrio La Candelaria, del cual tomó su nombre definitivo. Atravesando los cincuenta años de actividad continua, ha consolidado la existencia de un grupo de planta con programación permanente. Aunque en este período han salido y entrado nuevos miembros, la gran mayoría de los actores cuentan con más de 20 o 30 años de permanencia en la institución, que le ha permitido al teatro La Candelaria una gran estabilidad y el acopio de una memoria en sus sistemas de trabajo; en especial las formas de *Creación Colectiva* que ha ido desarrollando en sus distintas producciones.

Entre los años de 1966 a 1971 la mayor parte de las obras dirigidas por Santiago García, director titular de La Candelaria, corresponden a grandes obras antiguas y modernas del teatro universal, que le permitieron al grupo el conocimiento técnico e histórico del teatro en diferentes géneros, épocas y estilos. Entre las obras más destacadas de esta primera etapa podemos mencionar títulos como: *Marat/Sade*, de Peter Weiss; *La Orestíada*, de Esquilo; *La Gaviota*, de Antón Chéjov; *El Matrimonio*, de Witold Gombrowicz; *La Cocina*, de Arnold Wesker; *El Baño*, de Vladimir Maiakovski y *La buena alma de Se-Chuan*, con la que se estrenó la sede definitiva en 1969. En esta época se llevaron a escena las obras colombianas: *Soldados*, una adaptación de capítulos de la novela de Álvaro Cepeda Samudio, en versión y dirección de Carlos José Reyes, también autor de las *Variaciones sobre Metamorfosis*, creada a partir de *La Metamorfosis* de Kafka, pero variando su desarrollo para mostrar el problema de la familia,

mientras Gregorio Samsa quedaba oculto tras una puerta sin aparecer en escena. En abril de 1970 también se presentó *El Menú*, de Enrique Buenaventura, obra dirigida por Santiago García.

La primera obra realizada por La Candelaria como *creación colectiva* fue *Nosotros los comunes*, basada en estudios e improvisaciones sobre el movimiento comunero de 1781. Fue estrenada el 16 de marzo de 1972 y desde entonces ha efectuado centenares de representaciones, no solo en la sede del grupo sino muchas ciudades y regiones de Colombia, y en diversos países de América Latina. Luego de esta obra vinieron diversos trabajos de creación colectiva, así como obras de autor, escritas tanto por Santiago García como por otros miembros del grupo, formados en la metodología y tradición



"La Orestíada", versión de Carlos José Reyes del texto de Esquilo. Montaje dirigido por Santiago García. Teatro La Candelaria (1970). (Foto: F. Rojas).

del teatro La Candelaria. Entre las obras de *creación colectiva* más importantes, vale la pena destacar *La Ciudad Dorada*, estrenada en 1973; que trata sobre el tema del desplazamiento de campesinos a la ciudad a causa de la violencia, uno de los problemas más álgidos que ha vivido el país en los últimos 50 años. En 1975 se estrenó una de las obras más significativas del trabajo colectivo realizado por La Candelaria: *Guadalupe años sin*

“Los diez días que estremecieron al mundo”, espectáculo colectivo inspirado en la obra de John Reed. Teatro La Candelaria (1977). (Foto: C. M. Lema).



“La ciudad dorada”, creación colectiva de Teatro La Candelaria (1973). (Arch. Teatro La Candelaria).



Cartel de “Diálogo del Rebusque”, montaje escrito por Santiago García a partir de “La vida del buscón” y otros textos de Quevedo. Teatro La Candelaria (1981). (Foto: P. Alcántara).

cuenta, una de las obras esenciales del teatro colombiano. En 1977 se estrenó la obra *Los diez días que estremecieron al mundo*, inspirada en el libro testimonial del periodista norteamericano John Reed. En 1980 se abordó el espinoso tema del surgimiento del narcotráfico en Colombia, por medio del procesamiento y distribución de la marihuana, con la obra *Golpe de Suerte*.

A partir de 1981 vino otra modalidad en el tipo de trabajo, con un retorno a obras de autor, escritas por miembros del grupo. La primera de ellas fue el *Diálogo del Rebusque*, escrita por Santiago García a partir de *La vida del buscón* y otros textos de Quevedo. Una mirada sobre clásicos del siglo de oro español, como raíces de nuestra identidad y cultura, que volvió a llevar a escena con la versión de *El Quijote*, escrita y dirigida por el mismo García. En 1984 se presentó *La Tras-escena*, escrita y dirigida



“A título personal”, montaje dirigido por Santiago García. Teatro La Candelaria (2008).



“Si el río hablara”, espectáculo dirigido por César Badillo. Teatro La Candelaria (2013). (Foto: C. M. Lema).

por Fernando Peñuela, sobre el tema de un grupo teatral que presenta la obra *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope de Vega; aunque en el desarrollo de la obra no se ve escena alguna de esta obra del Siglo de Oro español, pues solo se muestra lo que ocurre entre bambalinas. Junto a *Corre, corre, Carigüeta* (1985) y *El viento y la ceniza* (1986) se completa una saga del grupo sobre el tema de los encuentros y desencuentros entre España y América.

Con el retorno a la *Creación Colectiva* en 1988, el grupo presentó la obra *el Paso*, dirigida por Santiago García, sobre otra etapa del desarrollo del narcotráfico en el país. El montaje de esta propuesta incorporó pausas y silencios relacionados con los estudios del grupo sobre lenguajes verbales y no verbales: las miradas, los gestos, los ademanes cobran un rico valor como lenguaje expresivo, que enriquece el contenido latente del texto y es una aproximación a los sentimientos ocultos y muchas veces reprimidos de los personajes de la obra, difíciles de expresar en medio de una situación de amenaza y terror.

En los últimos años los trabajos del Teatro La Candelaria indagan sobre nuevas formas de expresión, así como sobre la relación entre el actor y el personaje, tema trabajado sobre todo en las obras *A título personal* y *A Manteles*, algunas de las últimas obras dirigidas por Santiago García. Sobre

los mitos e imágenes del imaginario colectivo se realizó uno de los experimentos escénicos más interesantes del teatro colombiano en los últimos años: la obra *Nayra o la memoria*, que construye en escena un acontecimiento, como lo que sucede de manera simultánea en una plaza pública, sobre mitos relacionados con el sexo, la vida y la muerte y otros temas vividos o soñados por los sectores populares. Toda una provocación a los espectadores para explorar el territorio ambivalente y polisémico del inconsciente colectivo.

Las últimas producciones del grupo indagan sobre otras temáticas, se buscan otras variantes del trabajo de creación colectiva. Por un lado, la llamada *Trilogía del cuerpo* (*Cuerpos gloriosos, Soma Mnemosine, Si el río hablara...*), continuando las indagaciones de García en su libro *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Por otro lado, *Camilo*, una pieza biográfica sobre la vida y muerte de Camilo Torres Restrepo, que de sacerdote pasó a ser guerrillero y cayó en el primer asalto en el que participó con el Ejército de Liberación Nacional, ELN, el 15 de febrero de 1966. El teatro La Candelaria celebró en junio de 2016 sus 50 años de actividades con una intensa actividad, nuevos miembros, documentales y diversos homenajes que celebran la existencia de uno de los grupos esenciales de la escena contemporánea. ♦



Dos espectáculos del Teatro La Candelaria. Arriba, "Nayra o la memoria" con dirección de Santiago García (2004). (Foto: S. Zea). Sobre estas líneas, "Camilo", dirigido por Patricia Ariza (2015). (Foto: C. M. Lema).



Dos montajes de Teatro El Local dirigidos por Miguel Torres en 1986: A la izq. "El Adefesio" de Rafael Alberti. (Foto: V. Ospina). Arriba, cartel de Jaime Rendón para "Bodas de Sangre" de Federico García Lorca.

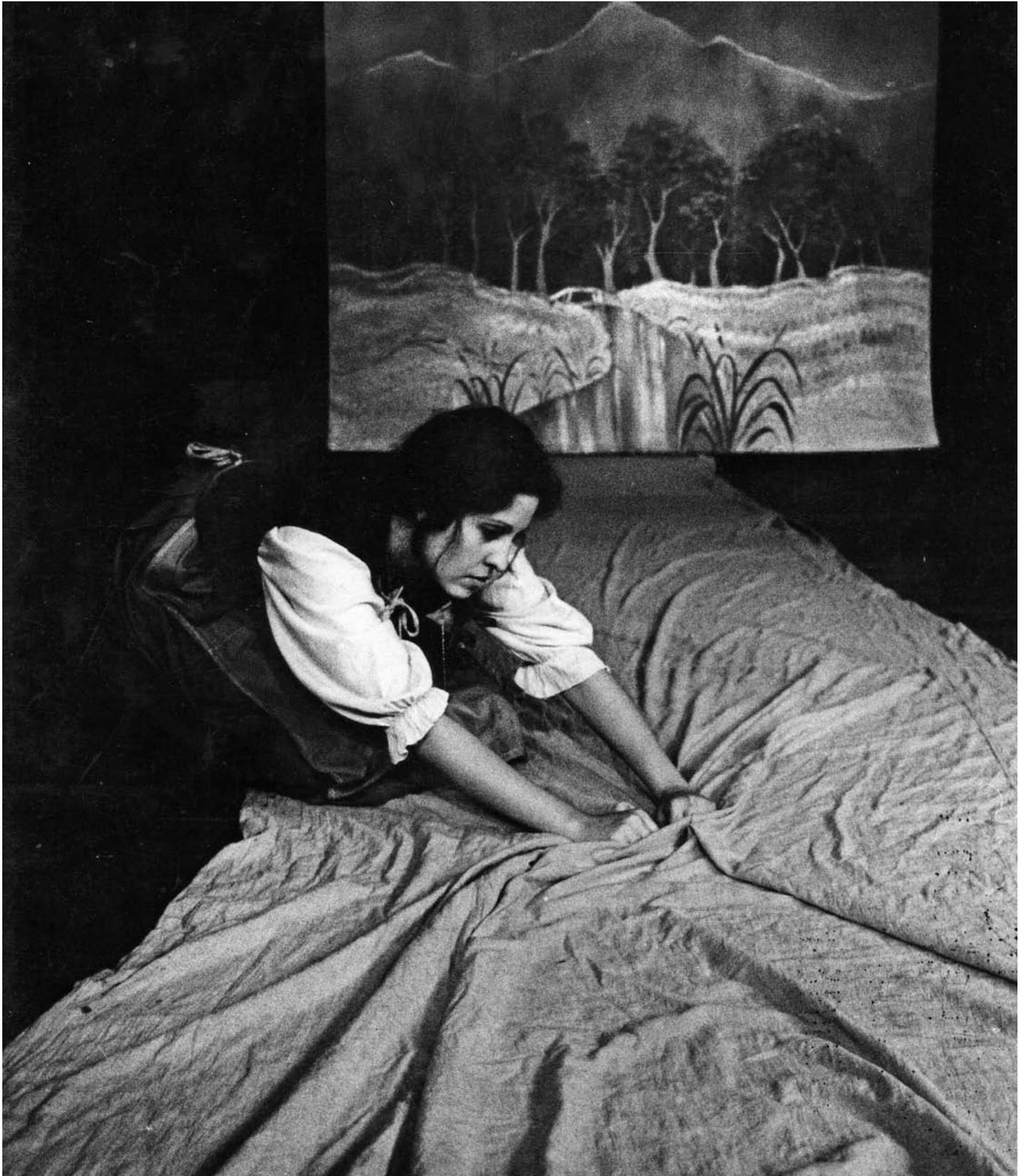
Teatro El Local

El teatro El Local fue creado en el año 1970 por un grupo de actores y directores al frente de los cuales se encontraban Antonio Montaña, Miguel Torres y Roberto Araujo, en una primera etapa. Después de varios montajes realizados por distintos directores, Miguel Torres asumió la dirección del grupo a lo largo de más de 40 años de actividad ininterrumpida. Entre los primeros trabajos dirigidos por Miguel Torres en El Local se encuentran las obras: *El Bautismo*, de Leroy Jones y *Primera Comunción*, de Fernando Arrabal, autor de quien Torres ya había llevado a escena su obra *Fando y Lis* en la Casa de la Cultura. La primera obra gestada en el grupo y de notable éxito del Teatro fue *El túnel que se come por la boca*, de Alejandro Jodorowsky, con textos de Julio Cortázar, Peter Handke, Adolfo Hitler, fragmentos de novelas, poesía, testimonios de diversos autores, con selección y dirección de Miguel Torres, sobre varios temas relacionados con la represión en distintas épocas y naciones, desde la inquisición hasta los campos de concentración nazis, teniendo como telón de fondo el panorama de la violencia en Colombia¹.

Más tarde vino *El Acuerdo Internacional del Tío Rico Mc Pato*, de Augusto Boal, una obra de sátira política, diseñada con el estilo de los cómics y el Pop Art. A causa del golpe de estado dado por el general Pinochet en Chile, con la muerte del presidente Salvador Allende y la represión que se desencadenó, se produjo en muchos países un movimiento contra la dictadura chilena y en apoyo de las víctimas y exilados del golpe. Miguel Torres montó entonces una obra chilena de clara intención política: *Una Casa en Lota Alto*, de Víctor Torres. Prosiguiendo la

apertura hacia un teatro latinoamericano, en 1976 se presentó la obra *El sol bajo las patas de los caballos*, original del dramaturgo ecuatoriano Jorge Enrique Adoum y dirigida por Jorge Cano.

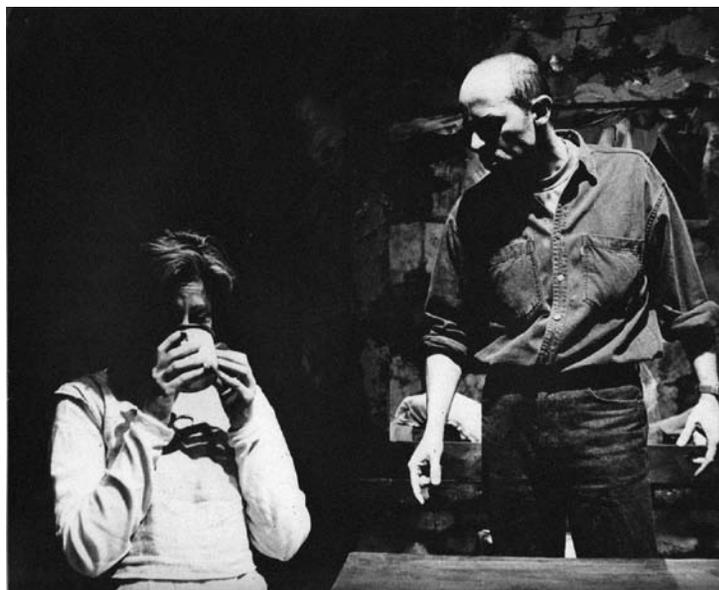
En 1977 El Local llevó a escena la obra, escrita como guion cinematográfico por Gabriel García Márquez, *La cándida Eréndira*, con diseños de escenografía y vestuario de Julián Castellanos. En 1980 Miguel Torres hizo una adaptación de dos farsas del comediógrafo paduano Angelo Beolco², el primero en realizar un tipo de teatro basado en la *Commedia dell'Arte*. En su adaptación Miguel Torres se basó en el *Parlamento de Ruzante que ayer llegó de la guerra*, así como en sus dos comedias en un acto, *Bilora* y *La mosqueta*. En 1983 El Local, bajo la dirección de Miguel Torres, abordó el montaje de una de las piezas mayores de Bertolt Brecht: *El círculo de tiza caucasiense*, inspirada en la ópera china *El círculo de tiza*, de Li Shing Tao. En 1986 Miguel Torres eligió dos obras de dos grandes poetas andaluces: Federico García Lorca y Rafael Alberti, que lleva a escena en forma sucesiva. La primera fue *Bodas de Sangre*; realizada con la utilización de imágenes poéticas significativas, como un hilo rojo que va enlazando el desarrollo de la trama con su destello de sangre. De Alberti montó la obra *El Adefesio*, con vestuarios y maquillajes que semejaban dibujos del poeta. Obras de dos grandes autores de la primera mitad del siglo XX, muy apreciados y representados en América Latina, en tiempos en que la censura les cerraba las puertas en España. En 1991 Miguel Torres realizó uno de sus sueños: llevar a escena *El Proceso*, de Franz Kafka, en un país en el que los aparatos de justicia se enredan y el común de las gentes no cree en las instituciones. Una manera de mostrar *lo kafkiano* de nuestra propia realidad.



“El círculo de tiza caucasiano”, texto de Bertolt Brecht dirigido por Miguel Torres. Teatro El Local (1983). (Foto: N. López).



Dos montajes de Teatro El Local dirigidos por Miguel Torres: A la izq. "El proceso", a partir de la obra de Kafka. (1991). (Foto: C. Roca). Abajo "En carne propia" con texto también de Torres. (1994). (Foto: M. Esguerra).



"La cándida Eréndira", espectáculo creado por Miguel Torres a partir del texto de G. García Márquez. Teatro El Local (1977). (Foto: L. Uribe).

Uno de los trabajos más importantes del teatro El Local y sin duda la obra teatral más destacada de Miguel Torres ha sido *La Siempreviva*, estrenada en 1985 en la nueva sede que el grupo había adquirido, una casona de estilo colonial en el barrio histórico de La Candelaria, en una zona donde tienen sus salas varios grupos de teatro de la capital. La obra se representó en el primer patio, a la entrada de la casa; se habilitaron los corre-

dores para el público y se aprovechó el patio, con su fuente y arbustos, para su representación antes de haber concluido la construcción del nuevo escenario al fondo del inmueble. La escena en aquel patio representaba un inquilinato donde vivía la dueña con sus dos hijos, el muchacho que apenas estaba saliendo de la adolescencia y su hermana, algunos años mayor, quien estaba cursando estudios de derecho. Los otros inquil-

nos eran un hombre que trabajaba como payaso en la puerta de los almacenes o como ocasional camarero en banquetes, y su mujer, a quienes la dueña había alquilado una habitación para sufragar los gastos familiares. Una familia de clase media empobrecida, por lo cual la muchacha tuvo que buscar trabajo para incrementar los modestos recursos de familia. Una situación que vive gran parte de la clase media, que por lo tanto abarca a gran parte del público que asistió a las funciones de esta obra. La historia está inspirada en la tragedia que se derivó de la toma del Palacio de Justicia, en la plaza de Bolívar o Plaza Mayor de la capital, el 6 de noviembre de 1985. Un comando del movimiento M-19, que venía negociando un acuerdo de paz con el presidente Belisario Betancur, como un acto de protesta por las demoras en llegar a un acuerdo decidió tomar por las armas el Palacio y tener como rehenes a los magistrados del alto tribunal. En el marco de este acontecimiento la hija de la dueña del inquilinato, en la pieza teatral, estaba inspirada en el caso de la joven Cristina del Pilar Guarín, quien unas semanas antes del atentado había entrado a trabajar como mesera en la cafetería ubicada en los sótanos del Palacio de Justicia. Los acontecimientos que se desarrollaron durante aquel nefasto día y la noche que le sucedió estremecieron las pantallas televisivas del mundo entero. Para tomarse el Palacio, el ejército introdujo a la fuerza un tanque de guerra al interior del edificio; en medio de la conflagración se produjo un incendio que acabó con la vida de la mayoría de los magistrados presentes y de todos los guerrilleros que efectuaron la toma. Un saldo de un poco más de 100 muertos y de un alto porcentaje de heridos y lesionados. La joven Cristina del Pilar desapareció sin que se hubiera encontrado su cadáver o se tuviera noticia de haber sido llevada a los cuarteles militares. Este caso fue el que Miguel Torres tomó como modelo para su obra *La Siempreviva*. Para la madre de la joven desaparecida, mientras no apareciera el cuerpo y se pudiera efectuar

el duelo correspondiente, ella seguiría viva. Siempre estaría viva, como una ausencia significativa, en forma análoga a lo que pasó con tantos casos de desaparecidos en el desarrollo del conflicto armado colombiano.

En el transcurso de la acción dramática, no existe ninguna arenga política o panfletaria. Los hechos son transmitidos por la radio tal como lo fueron en aquel aciago día. La vida de los habitantes del inquilinato, comenzando por la madre y su hijo, cambia por completo a partir de aquella catástrofe para la democracia. El impacto que produjo la obra tenía sus raíces en el acercamiento, tanto de los hechos acaecidos, como del lugar donde ocurrieron, que quedaba unas pocas cuadras abajo del teatro El Local, en la ladera que desemboca en la Plaza de Bolívar, en cuyo costado norte estaba situado el Palacio de Justicia. Sobre las tejas de barro de la casona de inquilinato se proyectaban luces rojizas titilantes, como si fueran reflejos del incendio que estaba reduciendo a cenizas el palacio de justicia. Un lugar y tiempo que imprimieron un poderoso efecto emocional a la representación del drama. ♦

Notas

- 1 Esta obra fue publicada en la Revista Teatro, de Medellín, N° 8, de 1972.
- 2 Padua, 1502-1542.



“La siempreviva”, montaje con texto y dirección de Miguel Torres. Teatro El Local (1994).



Beatriz Camargo y el Teatro Itinerante del Sol¹

El Teatro Itinerante del Sol es un caso único en la historia de las representaciones escénicas, no solo en Colombia, sino en América Latina. Su génesis se remonta al año de 1982, cuando Beatriz Camargo, la futura actriz, dramaturga y directora, se retira del Teatro La Candelaria y, *quemando sus naves*, decide inventarse su propio lenguaje. Y no ha parado. Sin embargo, su acto de heroísmo no ha consistido en el de ser una compañía con un conjunto de actores y trabajadores

escénicos que reciben un salario y se integran a los circuitos creativos de la capital de la república. Por el contrario, Beatriz Camargo y su equipo se alejaron del mundo de las competencias escénicas. Aislados, concentrados, alimentados por el riesgo de la invención de un universo, conviven y construyen en una *maloca*, ubicada a las afueras de Villa de Leyva (una pequeña población colonial a cuatro horas de Bogotá), por el camino del cementerio. En su entrada se lee una frase que parece extraída de alguno de los versos del Teatro Itinerante del Sol: “Aquí comienza la eternidad”.

“El testigo o el libro de los prodigios” de Beatriz Camargo Estrada. Teatro Itinerante del Sol (2005). (Foto: Naile).

A comienzos de la década de 1980, la primera visita de Eugenio Barba y el Odin Teatret a Colombia lanzó una señal sobre cómo asumir las tradiciones en el teatro. En 1970, Jerzy Grotowski, en una conferencia de connotaciones metafísicas, expuso sus más profundas reflexiones en el Festival de Teatro de Manizales y dejó preguntas en el aire sobre el tema². En dicha época, las mejores vanguardias de la escena latinoamericana rompieron con el realismo y se sumergieron en una nueva ritualidad. La conexión entre tradición y modernidad estaba a la vuelta de la esquina y, en muchos casos, el secreto se encontró en el misterioso pasado prehispánico. El presente debería existir *descubriendo* el pasado. Para ello, comenzó a investigarse sobre las formas expresivas de los pueblos primitivos. En la segunda mitad del siglo XX, las barreras entre las otrora llamadas *bellas artes* comenzaron a romperse, hasta que estallaron.

En este contexto, la joven Beatriz Camargo se alimentó de muchas fuentes. Su experiencia con el Teatro La Candelaria había sido muy rica, pero no fue suficiente. Necesitaba abrirse su propio camino y, luego de ser miembro activa en distintas experiencias escénicas, cerró los ojos y decidió mirar hacia sus propias raíces. Allá, en las profundidades, estaba la indagación sobre los orígenes de un continente, sobre los ancestros de una raza, de una cultura, de una cosmogonía. De esta manera nació el Teatro Itinerante del Sol y, con un grupo de cómplices artistas (entre quienes se destacaba el actor y

director Bernardo Rey), Beatriz encontró, en el viaje a la semilla, la mejor manera de ser contemporánea. Pasado, presente y futuro se han fundido en esta aventura de la creación, donde la tierra, el agua, el aire y el fuego les hablan a los seres que recién llegan al universo, para hacerles descubrir una nueva sensibilidad, un escape de los grandes riesgos del mundo moderno, que les brinda herramientas para que una estética reciente se nutra del pasado y de las tradiciones inexploradas. El departamento de Boyacá, limítrofe con el departamento de Cundinamarca (donde se encuentra la capital de Colombia), recoge y esconde secretos de una geografía que acuña su propio lenguaje. Beatriz Camargo y sus colaboradores se instalaron en Villa de Leyva, en el corazón boyacense, y allí constituyeron un bosque biodiverso que denominaron *Anaconda Arca Para La Memoria Biodiversa*, en lo que otrora fuese un desierto.

Aunque las fuentes de las que *ha bebido* Beatriz Camargo pueden encontrarse en muchos modelos de otras culturas (de Bali a la India, de Jacques Lecoq a Eugenio Barba, de Peter Schumann a Ludwik Flaszen), hay una preocupación



Dos montajes de Teatro Itinerante del Sol dirigidos por Beatriz Camargo Estrada: “Barca y Ancestros” (2016). (Foto: F. Moros). Y sobre estas líneas “Enigma” (2004). (Foto: R. Rueda).

constante por nutrirse de muchas formas para luego descubrir una identidad propia, mientras se mezclan sin tapujos múltiples referentes que darán por resultado una nueva originalidad. No es extraño, en el Teatro Itinerante del Sol, encontrar citas u homenajes extensos a grandes escritores de las letras latino-



"Muysua" con dirección de Beatriz Camargo Estrada. Teatro Itinerante del Sol (1991). (Fotos: D. Arango).

americanas, como Miguel Ángel Asturias o Juan Rulfo, para luego perderse en elucubraciones poéticas que no pertenecen sino al universo privado de la maloca donde se gestaron. Ahora bien, los textos del Teatro Itinerante del Sol que han sido publicados como libros son tan solo puntos de partida que no tienen una razón de ser si no se guarda como referencia el modelo escénico sobre el cual han sido concebidos. Porque la palabra de Beatriz Camargo es el resultado de una comunión con otros lenguajes, donde el *verbo* se descubre en la medida en que es la voz de la tierra³, de la naturaleza, del canto, de la escultura, de los trajes, de la luz, de la oscuridad, de las máscaras, de la ceremonia establecida como vínculo con los testigos, con los visitantes, con los cómplices, con los espectadores.

En este orden de ideas, el Teatro Itinerante del Sol ha inventado una tradición. Ha concebido un lenguaje que tiene connotaciones profundamente simbólicas. Si no existen manifestaciones tangibles que nos hablen de una teatralidad en América anterior a la llegada de los españoles, sí es posible recrear un clima, una atmósfera, una sensación. De la misma manera que el Teatro La Candelaria reconstruyó la teatralidad indígena a través de vestigios dispersos, de la misma forma, con sus propias preocupaciones y descubrimientos, Beatriz Camargo y sus colaboradores del Teatro Itinerante del Sol han concebido una tradición inventada, una poética que parte de la propia naturaleza, de las urgencias del entorno, para luego devolverlas al público, que debe ser partícipe de una ceremonia. Una ceremonia más próxima a la espiritualidad que al discurso retórico.

El Teatro Itinerante del Sol ha nacido gracias al espacio donde fue concebido. La construcción de la maloca ha implicado un dispositivo especial para los espectáculos (o mejor, para las experiencias), de tal suerte que el lugar cumple una función, de alguna manera uterina, al acoger en su vientre arquitectónico la gestación de nuevos impulsos de vida. No existe una convención a la italiana de la representación teatral. Ni siquiera los espacios de los nuevos teatros de cámara. El Teatro Itinerante del Sol nace, literalmente, de su naturaleza. Sus actores trabajan en el río, en el bosque, sobre las piedras, bajo la luna. Luego, traducen dichas sensaciones en la maloca y, por extensión, en los escenarios del mundo a donde son invitados. El espacio se convierte en un imperativo de la representación. Esa necesidad de teatralizar los lugares, seguramente, nació en Beatriz mucho más atrás, cuando fue profesora de la desaparecida Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) de Bogotá, donde comenzó a interesarse por el trabajo con las máscaras. Junto a su compañero de entonces, Bernardo Rey, la máscara se con-

virtió en la manera de concebir la construcción de un personaje, lejos de las connotaciones realistas o de los referentes stanslavskianos. El actor *no está* en la escena, sino que el actor es la escena. Y el lugar está determinado por los impulsos que las máscaras crean en el intérprete. Así que, antes de encerrarse en un espacio, los gestores del Teatro Itinerante del Sol se inventaron, antes de la construcción de un edificio teatral, una serie de *itinerancias*, de procesiones por las calles bogotanas. La primera de ellas se llamó *Evohé*, una palabra que los griegos utilizaban para la evocación del protector del vino, de las cosechas y de las representaciones.

El impacto que causaron sus *procesiones* (la palabra viene de la tradición católica, de los desfiles que se realizan en la Semana Santa para evocar los distintos pasos de la agonía, muerte y resurrección de Cristo) la llevaron a Europa. En Alemania, continuó realizando algunas experiencias similares, en las que reprodujo y amplió la experiencia colombiana. De igual forma, puso en escena la obra *Eva-Lo*, en Die Werkstatt de Düsseldorf. Mientras tanto, realizó estudios y búsquedas en París, para luego regresar a Bogotá y enfrentarse a una experiencia que consolidaría su personalidad frente al teatro. Se trataba de la procesión titulada *María de la Candelaria*, en la que participó buena parte de los jóvenes actores y artistas de finales de los ochenta que, a la postre, le darían un nuevo color y una nueva personalidad al teatro colombiano. Si se revisan los nombres de los colaboradores, podría establecerse un directorio de lo que sucedería en la escena del país a lo largo de la década de los noventa: allí estaban Juan Monsalve y Lavinia Fiori, del Teatro La Memoria; Constanza Duque, actriz que luego combinaría sus experiencias escénicas con el cine y la televisión; Álvaro Restrepo, coreógrafo y bailarín, fundador en la ciudad de Cartagena de Indias de *El Colegio del Cuerpo*; Teresa Hincapié, la más intensa representante del *performance*, lamentablemente fallecida; Heidi Abderhalden, codirectora del grupo Mapa Teatro; y la bailarina Maribel Acevedo. Incluso el poeta *maldito*, Raúl Gómez Jattin (una inmensa personalidad verbal, que murió en trágicas circunstancias en la ciudad de Cartagena) se unió a la bacanal iniciática convocada por Beatriz Camargo en el barrio de La Candelaria, en Bogotá.

No es una coincidencia que grandes creadores del teatro europeo y norteamericano hayan vuelto la mirada hacia las tradiciones de la India, de Japón, de China y, en especial, de la isla de Bali, para ahondar en sus procesos creativos. De Peter Brook a Grotowski, de Barba a Ariane Mnouchkine, oriente se convertiría en una fuente de inspiración para muchos artistas de la escena, que comenzaron a concebir el *gran teatro del*



mundo a través de los *trueques* (según el término acuñado por el Odin Teatret) entre distintas formas expresivas que se diluían en el tiempo y en la memoria. “Fui a París para ir a Bali; ahora lo entiendo”, confiesa Beatriz Camargo⁴. Porque, en 1986, Beatriz es invitada por Toni Cots, actor de origen catalán, para trabajar en una obra sobre la historia de Buda, con bailarines europeos y balineses. Beatriz viajó a la isla y trabajó en el proyecto que se presentó, luego de dos meses de creación, en Java e Indonesia. La gestora del Teatro Itinerante del Sol representaría el rol de Buda.

Las conexiones saltan a la vista. Si se mira con atención el periplo vital de Beatriz Camargo, los modelos creativos estaban por rutas similares a las de sus creadores. Un año antes de su viaje a Bali, participó en uno de los memorables encuentros de la ISTA (*International School of Theatre Anthropology*), impulsados por Eugenio Barba, al lado de grandes maestros de las citadas tradiciones orientales. Así se forjaron sus herramientas. Sin

embargo, siempre tenía su corazón palpitando en función de su regreso a sus ancestros muiscas; al departamento de Boyacá que había abandonado durante muchísimos años. Por tanto, cuando regresó a Colombia, en 1987, lo primero que hizo fue volver a Villa de Leyva e inventarse su paraíso para la creación. Así como Grotowski y Thomas Richards construyeron su Work Center en las entrañas de Pontedera (Italia), así mismo Beatriz Camargo y Bernardo Rey (pronto se les unirían otros colaboradores) construyeron su cuartel central en la tierra donde estaban las raíces secretas de la Colombia tutelar. Gracias a dos obras, *Eart* y *Muysua*, la maloca del Teatro Itinerante del Sol pudo hacerse realidad. La primera de las obras era una creación a partir de la figura de una mujer trashumante por el desierto de Villa de Leyva, en conjunción con la evocación terrible de Omaira, una niña que moriría sepultada en la avalancha del volcán del Nevado del Ruiz, sobre el pueblo de Armero. La imagen de Omaira, viva, enterrada en el barro, le



“Solo como de un sueño de pronto nos levantamos”, montaje dirigido por Beatriz Camargo. Teatro Itinerante del Sol (2008). (Foto: G. Torres).



dio la vuelta al mundo. Sobre esos dos dramas se concibió *Eart*. Por su parte, *Muysua* (en realidad, la primera creación del Teatro Itinerante del Sol), “es una mujer muisca, que representa a la cultura indígena violada hace 500 años por la conquista española”⁷⁵. Con estos dos trabajos, Beatriz hizo distintas giras internacionales y, gracias a lo que ganaba, la maloca fue consolidándose. Según su propio testimonio, la idea de la maloca venía de sus experiencias en Nabusímake (*Tierra donde nace el sol*, en lengua arhuaca) en la Sierra Nevada de Santa Marta, al norte de Colombia, en el departamento del Cesar. La convención arquitectónica estaba en dichos modelos ancestrales, que

fueron adaptándose, poco a poco, no solo a las necesidades teatrales, sino también al hábitat y a la vida cotidiana de sus pobladores/artistas. Tres años duró su construcción, entre 1990 y finales de 1992. Durante nueve años, Beatriz vivió y trabajó en la maloca. Luego, para separar las energías de la vida cotidiana y las de la creación, construyó un pequeño rancho para que su cuerpo descansase con cierta distancia del lugar donde se concebían las obras teatrales. Durante todo este tiempo, Beatriz consolidó su universo de iniciación. Se relacionó de manera muy estrecha con su entorno y, entre la concepción de experiencias artísticas y la vida misma, nació el concepto del



“Voces de la tierra”,
puesta en escena dirigida
por Beatriz Camargo.
Teatro Itinerante del Sol
(2010). (Foto: G. Córdoba
Vivas).

biodrama, toda una metodología de interrelación entre el teatro y la naturaleza. En 1993, comienzan a verse los resultados de sus investigaciones y de sus vivencias. Ese año, Beatriz gana una Beca de Creación del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y, con el estímulo económico, pone en escena *El siempreabrazo* (estrenada un año después), donde se conceptualiza la idea del biodrama. Con este trabajo, comienzan a juntarse todas las piezas desperdigadas del rompecabezas creativo de Beatriz Camargo. Se trataba de una creación colectiva, en la que participaron actores noruegos, alemanes, brasileños y, por supuesto, colombianos. El texto está concebido a través de

siete mitos de la mitología muisca y de leyendas de diferentes culturas, tomadas del libro *Memorias del fuego* (1982-1986), del desaparecido escritor uruguayo Eduardo Galeano, y de la extensa novela de Carlos Fuentes, *Terra Nostra* (1975)⁶. A partir de esta obra, el trabajo del Teatro Itinerante del Sol comenzó a indagar en el tema de los choques culturales entre España y América.

Los años han avanzado sin clemencia, pero el trabajo del Teatro Itinerante del Sol se ha consolidado cada vez más. En cuanto a sus proyectos, se destacan obras como *La flor de Amate-Cun* (1997), basada en un episodio narrado por el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias en su novela *Hombres de maíz*; el *Cántico de una mujer sin manos* (2002), inspirada en una antigua leyenda japonesa, o *Nierika* (2007), donde los personajes principales son el espacio y el tiempo, rodeados de coros enmascarados que representan figuras alegóricas de la jícara, la madre, el fuego, la *chamana*, los oficios o la memoria. De este período se destaca, a su vez, *El testigo o libro de los prodigios* (2005), basada en el inmenso poema épico de don Juan de Castellanos, *Elegía de varones ilustres de Indias*, escrito en el siglo XVI; compuesto por 113 609 versos endecasílabos, es uno de los poemas más extensos de la lengua española, el cual sirvió, a su vez, como punto de partida para el inmenso estudio del escritor colombiano William Ospina, titulado *Auroras de sangre*. En resumen, desde 1982 hasta el año 2016, 30 obras se han consolidado en el repertorio del Teatro Itinerante del Sol. Un viaje creativo en torno a la memoria del planeta, en el que se ha constituido un lenguaje o, por lo menos, una búsqueda incesante alrededor de la naturaleza, del macrocosmos integrado a las fuerzas del microcosmos, las máscaras y la potencia de la voz como animadoras y complementos de las dinámicas corporales.♦

Notas

- 1 El presente texto es una versión del texto publicado en Camargo, Beatriz: *Orígenes/Origines*. Traduction Atelier de M1 du CETIM sous la direction de Fabrice Corrons. Romero Rey, Sandro: *Théâtre et défis: le Théâtre Itinérant du Soleil*. Traduction: Agnès Surbezy. Págs. 9-27. Hay una versión completa en español en *Estudios Artísticos. Revista de investigación creadora*. Vol. 1. No. 1. Universidad Distrital. Bogotá, 2015. Págs. 38-56.
- 2 Sobre la efímera presencia de Jerzy Grotowski en Colombia (septiembre de 1970) hay un resumen de su conferencia en la revista mexicana *Máscara* (números 11 y 12). México, 1992-1993. *Lo que fue*. Págs. 39-46.
- 3 En otras manifestaciones artísticas colombianas, la presencia indígena saltó a la vista con propósitos específicos, pero complementarios a las indagaciones de Beatriz Camargo. Los realizadores cinematográficos Marta Rodríguez y Jorge Silva dirigieron, en 1982, el largometraje *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, donde los imaginarios de los pueblos aborígenes del departamento del Cauca se hacen evidentes.
- 4 *Ibid.* Pág. 21.
- 5 *Ibid.* Pág. 22.
- 6 Esta tendencia de la yuxtaposición de textos ha sido muy común en el teatro colombiano de creación colectiva. En especial, desde las obras de Enrique Buenaventura, verdaderos *collages* literarios, cuando no se trataba de rescrituras de obras ya existentes.

El Teatro Matacandelas

En el centro de la ciudad de Medellín se encuentra la sede del Colectivo Teatral Matacandelas, uno de los grupos más activos y originales en toda la historia de las artes escénicas colombianas. Nacido en 1979, dirigido y guiado por Cristóbal Peláez, el conjunto se ha mantenido a lo largo del paso de los tiempos en una suerte de alegre e incansable utopía, a caballo entre la poesía, la narrativa, la danza, el cine y la dramaturgia, creando un lenguaje único, extraño, de preciso contagio. A medida que pasan los años, el Matacandelas ha consolidado una sede y, con ella, un público, especialmente juvenil. Y, como saltan de un lado a otro en la incesante búsqueda de encontrar un pequeño asidero ante el misterio de la creación, ellos mismos tratan de definirse de la siguiente manera:

“Algo ha caracterizado estos años de hacer escénico del Teatro Matacandelas: es su insobornable falta de estilo, el tanteo con nuevos y viejos lenguajes, la carencia de un dogma, su clima de exploración permanente, considerando que sobre el tablado las certezas estéticas se hallan empalidecidas por las maravillosas dudas. Lo que ayer pudo significar un *seducible* (y *funcionable*) camino para muchos, hoy puede convertirse en un obstáculo para la libertad creativa. Nuestro repertorio señala a rápido golpe de ojo en todos sus autores y tendencias sus saludables contradicciones: T. Williams, Pessoa, Ionesco, Cocteau, Andrés Caicedo, Beckett, Lorca, Brecht, Aguilera Garramuño y, por supuesto, las dramaturgias nacidas en el grupo, que conforman una mitad del total de puestas en escena. Autores, como se ve, de distintas instancias poéticas y diversos estilos que convergen en una actividad reforzada por tres disciplinas: teatro, títeres y música. Dirigidas a públicos distintos, destacándose la proyección infantil”¹.

Conscientes del lugar que ocupan en el mundo teatral de Medellín, con la realidad de un medio a veces hostil, a veces indiferente, el Matacandelas reflexiona así sobre su papel al interior de la cultura colombiana: “Si el acceso ha sido una contribución del Teatro Matacandelas, lo dirán mejor las 5153 funciones públicas realizadas en estos años de existencia; momento donde en los últimos años —desde su sala estable— incrementa sus veladas anuales a 250”².

Sí. 250 veladas teatrales por año, para un grupo independiente, es una verdadera proeza, no solo en Colombia, sino

también en cualquier otra parte del mundo. Pero, sobre todo, en Medellín, en la década de los ochenta, cuando el horror se instaló en la ciudad capital de los excesos y la intolerancia. En una curiosa paradoja, mientras las gentes de la capital antioqueña dejaron de salir a las calles de noche, al mismo tiempo se multiplicaron los grupos de teatro con sede propia. Pero cada uno con una característica específica. Felizmente, nada se parece al trabajo de este ya veterano grupo, siempre adolescente, reunidos en una aventura teatral de alto riesgo. Casi todos sus montajes han sido conducidos por Cristóbal Peláez, alma y nervio del conjunto (por lo demás, el Matacandelas es uno de los pocos *grupos* que subsisten en Colombia, en el sentido que esta palabra tenía en los setenta). Peláez, luego de cinco años de



“O *marineiro*”, montaje dirigido por Cristóbal Peláez y Gustavo Díaz a partir del texto de Pessoa. Cía. Matacandelas (1990). (Foto: O. Botero).



“El mediuerto o ¿pero no se supone, Roger, que los médiums no se mueren?”, espectáculo con texto y dirección de José Domingo Garzón. Cía. Matacandelas (2010). (Foto: J. D. Garzón).

exploración en España, decidió correr el riesgo de enfrentarse a los misterios de la puesta en escena, con un cargamento de experiencias que venían, fundamentalmente, del lado *zurdo* de la vida, mezcla de militante político, de *entertainer*, de cocinero y de poeta. No es extraño encontrar, por consiguiente, que a lo largo del repertorio del Matacandelas haya prioridad en montajes que partan de la literatura, más que de la dramaturgia. Desde el primer montaje (*Qué cuento es vuestro cuento*), Peláez recurre a un conjunto de relatos breves para, alrededor de una silla, explorar imágenes escénicas que se articulan con las formas propuestas por la palabra. Desde ese momento, la titánica labor de Cristóbal Peláez y su grupo se ha mantenido con una terquedad invencible. Creaciones colectivas, montajes de Ionesco y Brecht, retazos de narradores colombianos, obras infantiles, todos ellos conforman el universo de un colectivo que se mantiene vivo gracias a haber conseguido el mayor

secreto de un grupo de artistas de la escena: el riguroso, el dispendioso afán por la profundidad. Aunque, más importante todavía, contando con la complicidad del espectador. Porque no todos los grupos de teatro se conectan con el público y logran crear una generación de testigos que los sigue con fidelidad. En el caso del Colectivo Teatral Matacandelas, este fenómeno ha sido una constante: desde los tiempos en los que combinaban a Jean Cocteau con el poeta colombiano Ciro Mendía; a Tennessee Williams con Pinocho; a Marco Tulio Aguilera Garramuño con García Lorca; hasta que la consolidación con el público se logra gracias a lo mejor de sus hermosísimas imágenes, donde parecía reinar siempre el esfuerzo suicida, la poesía y la contemporaneidad.

A comienzos de los noventa, tendrían su primer gran reconocimiento nacional e internacional gracias a la puesta en escena de la obra *O Marinheiro*, un espectáculo escalofriante de

EL TEATRO COLOMBIANO: ESCENARIOS DEL CONFLICTO



Tres montajes de la Cía. Matacandelas dirigidos por Cristóbal Peláez: Arriba, "Fernando González. Velada metafísica" (2007). (Foto: A. Arteaga). En el centro, "Los diplomas" co-dirigido con María Isabel García. (1997). (Foto: S. Laverde). Sobre estas líneas, "Juegos nocturnos 2. Velada metafísica" (2004). (Foto: D. Beta).

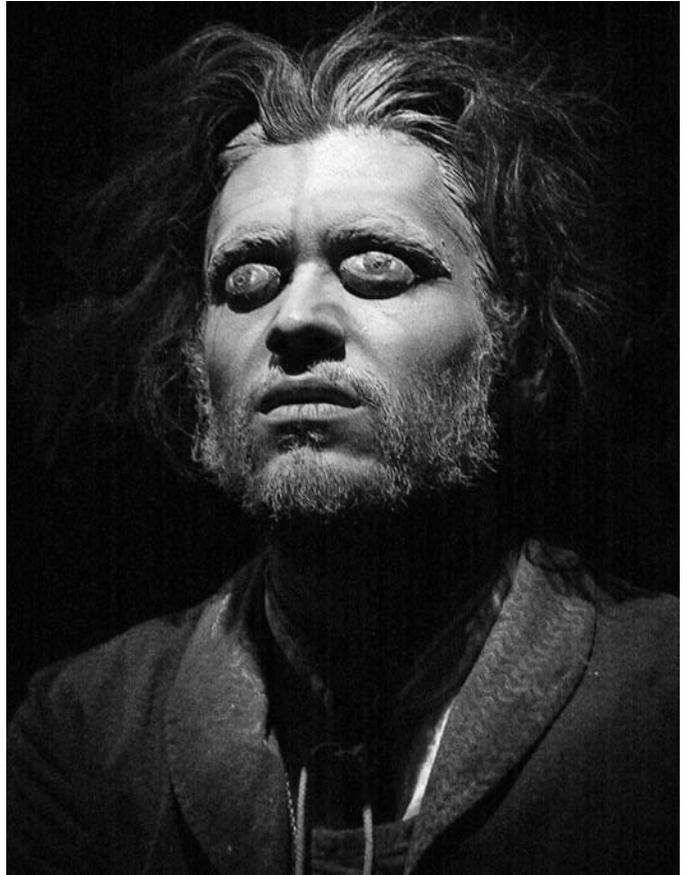
teatro estático, a partir de un texto del escritor portugués Fernando Pessoa³. En ese momento, se llegó a hablar de una experiencia *catártica* en su puesta en escena⁴. En este montaje, la conmoción del espectador venía por la vía del pánico, pues se estaba, durante una extensa hora, frente a un escenario casi sumido en la oscuridad total, donde solo se vislumbraban los rostros blanquíssimos de las cuatro actrices. La conmoción producida por la experiencia era única. Uno de los grandes momentos en la historia del teatro colombiano. En segundo lugar, el grupo se consolidó con una serie de espectáculos que ellos denominaron *Veladas*, en las que, a través de fragmentos, mezcla de humor negro, de pastiche surrealista, de teatro del absurdo, crearon auténticos mosaicos lúdicos llenos de música, de juego y de inteligencia escénicas.

No obstante, la cima en el estilo del Matacandelas vino de la mano del escritor caleño Andrés Caicedo y, en especial, gracias a la adaptación del libro de relatos (o novela, como ellos insisten en denominarla) titulado *Angelitos empantanados* o *historias para jovencitos*, éxito descomunal en la historia del grupo, mantenida en repertorio desde 1995 y que continúa cautivando a varias generaciones de espectadores que la siguen y no permiten que desaparezca de su cartelera. Luego del éxito de los citados *Angelitos*, el grupo se encargó de montar una secuela caicediana, a partir de sus textos adolescentes titulada *Los diplomas*. Así, en este paisaje, cuando el grupo mantenía en repertorio sus montajes emblemáticos y los combinaba con conmovedores estrenos (*La chica que quería ser Dios*, de Sylvia Plath; *Los ciegos*, de Maurice Maeterlinck...), decidieron cambiar el rumbo y entregarse en los brazos de un director invitado: el italiano Luigi Maria Musati. Y con él, un espectáculo de alto riesgo: *Medea*, de Lucio Anneo Séneca.

Hasta ese momento, el Teatro Matacandelas se había caracterizado por preferir textos de poéticas, narrativas y dramaturgias contemporáneas. Musati decidió ponerlos a prueba con un texto aparentemente imposible. En realidad, el

“Los ciegos”, texto de Maurice Maeterlinck dirigido por Diego Sánchez, Javier Jurado y Cristóbal Peláez. Cía. Matacandelas (2001). (Foto: O. Botero).

teatro de Séneca no se había representado en Colombia, salvo una versión muy poco difundida del *Edipo*, dirigida por Ricardo Sarmiento, en 1990, con el Teatro Libre de Bogotá⁵ Tratando de romper la línea del *teatro estático* en el que se había movido el Matacandelas con gran seguridad (Pessoa, Maeterlinck), Musati decidió construir un ritual escénico muy distinto, optando, sin embargo, por una obra considerada *teatro para ser leído* de Séneca. Luigi Maria Musati llegó a Medellín en 1999, invitado por la Universidad de Antioquia, para dictar los cursos de Dramaturgia no Convencional en el posgrado de su programa de Artes Escénicas. El maestro italiano ya conocía al grupo Matacandelas gracias al Festival de Teatro de Manizales. Había trabajado en una coproducción entre la desaparecida Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá y la Escuela Silvio D’Amico de Roma, en un espectáculo en varias lenguas a partir de textos de Jorge Luis Borges. Dicho espectáculo se llamó *El libro de los sueños*. El alma de este proyecto había sido el director de la Escuela Nacional de Arte Dramático de Colombia, Carlos Arturo Alzate. El trabajo se estrenó, pero, cuando estaban coordinando las presentaciones en Roma,



Dos montajes de la Cía. Matacandelas: “Las danzas privadas de Jorge Holguín Uribe”, creación colectiva dirigida por Diego Sánchez, M^o Claudia Mejía y Cristóbal Peláez (2011). (Foto: A. Giraldo). Abajo, “La casa grande”, texto de Álvaro Cepeda dirigido por Cristóbal Peláez (2015). (Foto: S. Jurado).

Musati recibió la noticia de que Alzate, junto con su esposa y su único hijo, se habían matado en un accidente de tránsito. Pasarían varios años antes de que Musati regresara a Colombia, esta vez a Medellín, y el destino se encargara de llevarlo hasta las entrañas mismas del Matacandelas.

Luego de la aventura de *Medea*, Musati regresó por temporadas a la capital antioqueña. En el 2007 puso en escena una versión de *La caída de la casa Usher*, y un año después *4 mujeres*, ambos espectáculos inspirados en narraciones de Edgar Allan Poe. Para completar la convivencia, en 2013 se instaló durante un tiempo en Medellín para estrenar con el grupo una ambiciosa adaptación de los *Cantares*, de Ezra Pound, bajo el título de *Ego Scriptor*. No obstante, el alma y nervio del grupo sigue siendo el infatigable Cristóbal Peláez.

En el nuevo milenio, el Teatro Matacandelas ha am-

pliado su sede. Ahora combina el repertorio infantil (*El hada y el cartero*, *Hechizerías*, *Pinocho*, *Dicha y desdicha de la niña Conchita*, entre otros) con sus ambiciosas veladas (*Juegos nocturnos 2-Velada patafísica*, *Fernando González-Velada metafísica*, *Poe-Velada gótica*). Ha invitado dramaturgos nacionales (*El mediumuerto o ¿pero no se supone, Roger, que los médiums no se mueren?*, de José Domingo Garzón) y ha construido reflexiones profundas sobre la creación y la muerte, en experiencias como *Las danzas privadas de Jorge Holguín Uribe*. En el interregno, los ha visitado Samuel Beckett (*Los bellos días*, *Primer amor*, entre otros) y, para cerrar un círculo generacional, ha adaptado la novela de Álvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*, sobre la matanza de las bananeras en 1928, la cual había servido de punto de partida para el primer montaje de La Casa de la Cultura, de Santiago García, en 1966, que se había convertido en uno de los trabajos emblemáticos del Teatro Experimental de Cali, a través de la obra *Soldados*. Una manera de estar conectados con la tradición escénica de un país y, al mismo tiempo, de inventarse una nueva historia. ♦

Notas

1 <http://www.matacandelas.com/historia.htm>. Consultado en noviembre de 2016.

2 *Ibid.*

3 A propósito de *O Marinheiro*, véase: Romero Rey, Sandro: *A propósito de O Marinheiro en el Teatro Varasanta de Bogotá*. En <http://www.matacandelas.com/SandroRomeroRey-Sobre-O-Marinheiro.html>. Consultado en noviembre de 2016.

4 Véase, al respecto, el aparte 4.1. del presente estudio.

5 Véase *Teatro Libre de Bogotá 1973-2005*. Editorial Planeta, Colombia. Pág. 177.

“La caída de la casa Usher”, puesta en escena de Luigi Maria Musati a partir del cuento de Edgar Allan Poe. Cía. Matacandelas (2007). (Foto: D. Beta).





“La flauta mágica”, ópera de Mozart puesta en escena por Heidi y Rolf Abderhalden. Mapa Teatro (2003). (Arch. Mapa Teatro).

Mapa Teatro

Los hermanos Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhalden fundaron el grupo Mapa Teatro en París. Desde 1984, cuando se gestó la imbatible aventura de sus signos creativos, la radiografía emocional de las artes escénicas colombianas cambió de forma y fondo. Nacidos en Manizales, departamento de Caldas, en la zona cafetera del país, hijos de un inmigrante suizo y de una entusiasta colombiana, los hermanos Abderhalden construyeron sus herramientas teatrales en Europa, para luego regresar a Colombia y convertirse, sobre los distintos espacios creativos que se han ido inventando, en ciudadanos del gran escenario del mundo. El trabajo de Mapa Teatro puede presentarse de muchas formas y es un sano ejercicio de *re-creación* volver sobre sus pasos. En 2007, cuando el grupo estrenó una versión escénica de *Le petit prince*, de Antoine de Saint-Exupéry¹, se gestaron estas líneas que aún sirven como carta de presentación:

“Conozco desde hace ya veinte años a Rolf y Heidi Abderhalden. Los conozco desde que se descubrieron en la escena colombiana con su desconcertante y feliz adaptación de *Casa tomada*, el relato que inaugura la colección de cuentos de Julio Cortázar titulada *Bestiario*. En la *Casa tomada* de los Abderhalden no había diálogos. Eran ellos dos, en el escenario, con un par de

poltronas polvorientas, desempolvando recuerdos, jugando a una suerte de *slapstick* metafísico. Los recuerdo en el año 1988, durante el primer Festival Iberoamericano de Teatro. Desde esa época, Mapa Teatro comenzó a tener un protagonismo feliz con sus espectáculos sobre nuestras tablas. Luego (cito de memoria), pasaría algún tiempo hasta que el escenario del Camarín del Carmen se sacudió con el impresionante *De Mortibus*, homenaje a Samuel Beckett, que terminaría siendo homenaje *post mortem*, puesto que el escritor irlandés dejaría el mundo de los vivos en la misma época en la que Rolf y Heidi estrenaron su ceremonia. Allí, entre campanas de Arvo Pärt y lluvias sobre la escena, entre textos de *Malone muere* y *Primer amor*, entre colores grises y actores hieráticos, surgió uno de los trabajos más hermosos y contundentes del teatro colombiano de la década de los noventa. Poco tiempo después, comenzarían su aventura con los textos de Heiner Müller, primero con su versión de la *Medea material*, protagonizada por Martha Senn. Luego, con la atortolante puesta en escena de *Horacio*, con presos de una cárcel bogotana: solo dos funciones en el Teatro del Camarín del Carmen que dejaron al público sin aliento. El viaje a través del dramaturgo alemán se complementó con el *Proyecto Prometeo*, con los estudiantes de últi-

EL TEATRO COLOMBIANO: ESCENARIOS DEL CONFLICTO

Dos montajes de la Cía. Mapa Teatro dirigidos por Heidi y Rolf Abderhalden: Abajo, "Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente" de Wajdi Mouawad; a la dcha. "El león y la domadora" a partir del texto de Antonio Orlando Rodríguez (1998).



Dos espectáculos de la Cía. Mapa Teatro: Arriba, "El discurso de un hombre decente" con dramaturgia y dirección de Heidi y Rolf Abderhalden (2012). Sobre estas líneas, puesta en escena de "La Cenerentola" de Rossini con dirección artística y escénica de Heidi y Rolf Abderhalden (2004). (Fotos: Arch. Mapa Teatro).



mo año de artes escénicas de la ASAB, en combinación con el trabajo de campo con los habitantes de la desaparecida zona de El Cartucho bogotano.

El viaje a través de las rutas de Mapa Teatro también nos llevó a la India, con su adaptación del relato *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, de García Márquez, realizada con actores tradicionales, en una suerte de *Kathakali* impregnado de *Commedia dell'arte*. Y, seguramente, el otro momento cimero de los hermanos Abderhalden sería su puesta en escena del *Ricardo III*, de Shakespeare, inaugurando la hermosa sede que conservan en el centro de Bogotá, un montaje lleno de silencios, de calaveras, de grandes actuaciones, de caballos voladores, y convirtiendo, una vez más, a Shakespeare en nuestro contemporáneo.

Las señales de Mapa Teatro también han estado en la obra de Bernard-Marie Koltès, con sus versiones de *Muelle oeste* y *La noche justo antes de los bosques*. Con el paso del tiempo, las experiencias del grupo se han diversificado y, más allá de montajes contundentes, como *Orestea Ex Machina* o *El león y la domadora* (el primero, en las desaparecidas ruinas de Inravisión —donde nació la televisión en Colombia—; el segundo, una suerte de cabaret que inauguraba futuros procesos), los pasos de Rolf y Heidi trazan huellas en la ópera (una delicada *Flauta mágica*, de Mozart, una desopilante *Cenerentola* con nuevos ricos a la colombiana), en las instalaciones, en las artes plásticas, en el video y en espectáculos, a todas luces, no convencionales. De esta última etapa no puedo evitar mi entusiasmo al recordar su trabajo denominado *Testigo de las ruinas*, una expe-



“Los santos inocentes”, montaje con dramaturgia y dirección de Heidi y Rolf Abderhalden. Cía. Mapa Teatro (2010). (Foto: R. Abderhalden).

“Testigo de las ruinas”, texto de Heidi Abderhalden co-dirigido por la autora y Rolf Abderhalden. Cía. Mapa Teatro (2005). (Foto: R. Vargas).

riencia total sobre la destrucción de la zona conocida como “El Cartucho”, en Bogotá, donde se yuxtaponen las proyecciones, la presencia real de sus protagonistas, la búsqueda de una nueva teatralidad y el cierre de uno de los procesos más ricos de nuestra escena.

En el 2007, he sido testigo de dos nuevos viajes a través de la cartografía de Mapa Teatro: *El Cabaret literario*, presentado en la Feria del Libro de Guadalajara, con transformistas bogotanos que “intervienen” un par de filmes de serie Z del cine azteca, y la puesta en escena de *El principito*, el libro de Saint-Exupéry. La primera es un jocosos desmadre con baladas, proyecciones de películas de luchadores y ciencia ficción cutre, presentada en un bar que aullaba ante los contoneos iconoclastas de unos transformistas que no estaban muy seguros de qué terreno estaban pisando. En cuanto al “Pequeño Príncipe”, la experiencia es un tanto desconcertante...”².

Corría el año 2007 y se cerraba una nueva etapa del grupo. En el 2008, vendrían nuevas experiencias. En dicho año, volverían las sorpresas con el espectáculo titulado *Ansío los Alpes; así nacen los lagos*, del escritor suizo Händl Klaus, una suerte de instalación helada llena de nieve, ancianos desterrados, animales disfrazados y voces en clave. Luego llegaría una nueva cima con *Los santos inocentes*, espectáculo estrenado en



el año 2010, el cual, dos años después, sería el primer montaje de un grupo colombiano invitado al Festival d'Avignon. La obra es una experiencia inclasificable, a partir de una celebración de la población de Guapi, en la Costa Pacífica, donde la fiesta se confunde con la terrible realidad de violencia que azota el lugar: un juego macabro, mitad autobiográfico (Heidi Abderhalden cumple años el 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, y se sumerge en el incontrolable infierno de la realidad), mitad documental, mitad evocación. Por último, en el año 2012, una nueva exploración nace de las reflexiones de los hermanos Abderhalden y su equipo: se trata de *Discurso de un hombre decente*, montaje en clave donde, a partir del supuesto dis-



Dos espectáculos de la Cía. Mapa Teatro dirigidos por Heidi y Rolf Abderhalden: “Orestea ex machina”, a partir de “La Orestíada” de Esquilo (1995). A la derecha, “Orfeo”, ópera con libreto de Hugo Chaparro (2014). (Fotos: Arch. Mapa Teatro).

curso de Pablo Escobar descubierto en su bolsillo antes de morir en manos de la policía, se construye una iconografía de la herencia del narcotráfico en Colombia, más dentro del territorio de la instalación plástica, que de las convenciones escénicas³. Son múltiples e impredecibles los viajes de Mapa Teatro. Con ellos hay experiencias pedagógicas y cabarets literarios, hay rutas de iniciación e instalaciones en grandes salones, hay divertimentos televisivos y ambiciosas exposiciones de artes visuales. Con ellos hay experimentación y encuentros, búsquedas y hallazgos continuos en el territorio de la creación plástica, audiovisual y escénica. En el medio de sus pesquisas, ocupa un lugar muy especial el tema de la tragedia griega. *Orestea Ex Machina*, *Medea material*, *Prometeo* (e incluso *Horacio*) han sido títulos esenciales en su recorrido tras las huellas del inaprehensible universo de *lo trágico*.

La síntesis de este viaje en el mapa de sus representaciones está presente en la tremenda trilogía titulada *Los incontados*, donde confluyen imágenes entremezcladas de *Los santos inocentes* y del *Discurso de un hombre decente*. Se trata de la *summa* de muchos años de experiencias escénicas, donde los extremos se juntan: decorados de los sesenta, discursos de políticos inmolados, bandas musicales de niños impávidos, fiestas y serpentinas, videos distorsionados, canciones populares, hip hop, presentadoras estereotipadas, violencia irracional, pesadillas prestadas al mundo. Ellos lo sintetizan así:

“En los últimos años, Mapa ha hecho énfasis en la producción de acontecimientos poético-políticos mediante la construcción de etnoficciones y la creación efímera de comunidades experimentales. Mapa Teatro gene-



ra procesos de investigación y experimentación artística que se desarrollan en diferentes ámbitos y escenarios de la realidad colombiana: laboratorios de la imaginación social”⁴.

La experiencia creativa de Mapa Teatro es esencialmente transdisciplinaria: “teatro, ópera, cabaret, radiofonía, instalaciones para imagen y sonido, intervenciones urbanas, acciones y conferencias performáticas”, según sus propias palabras promocionales⁵. Luego de diversas experiencias en el ámbito musical (*Medea material*, *Con Edipo*, *A la mesa*, *¿Habrá que cantar en tiempos difíciles?*, *Pacificanto*, las óperas *La flauta mágica*, *La*



Cenerentola, la original *Orfeo y Eurídice en Cielo Drive 10050*), el grupo se concentró en la creación de una versión amazónica del mito de Orfeo en 2014, con música de Christina Pluhar y el Ensemble L'Arpeggiata, sumadas a los textos del escritor colombiano Hugo Chaparro. Un inmenso fresco que consolidó los anhelos totalizantes de una cuadrilla fraternal de creadores que parecen estar cada vez más cómodos en los territorios de lo impredecible. Si hay un equipo de artistas integrales que representa lo mejor, lo más novedoso y lo más arriesgado de la construcción de imaginarios en Colombia, no hay duda de que Mapa Teatro debe estar en un lugar de privilegio en el pedestal de los desenfundados. ♦

Notas

- 1 La versión de *El principito*, de Mapa Teatro, estuvo en temporada de estreno en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá, durante los meses de noviembre y diciembre del año 2007.
- 2 Romero Rey, Sandro: *Las rutas de Mapa Teatro* se publicó en la edición digital del diario *El Tiempo* de Colombia. www.eltiempo.com/participacion/sandroromero. Se puede ver en su totalidad también en <http://sandroromero.com/enaccion/?m=200712>. Consultado en noviembre de 2016.
- 3 Estas dos obras terminarían formando parte de un tríptico denominado, en un principio, *Anatomía de la violencia en Colombia*, cuya tercera parte se titula *Los incontados*, estrenada en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá de 2014. Luego del estreno de esta última, la trilogía se llamará, en su totalidad, como el tercer espectáculo: *Los incontados*.
- 4 Véase www.mapateatro.org. Consultado en noviembre de 2016.
- 5 *Ibid.*



"Una soberana calva", montaje con dirección de Ignacio Rodríguez. Umbral Teatro (2013). (Foto G. Córdoba).

Umbral Teatro

Umbral Teatro es la continuación de una historia de creadores tercos. Es el resultado de una generación que no ha negociado sus principios y que sigue allí, avanzando contra la corriente, sin regalar ni su ética ni su estética, pero que, a la vez, convive feliz con los nuevos tiempos. Carolina Vivas e Ignacio Rodríguez, sus inteligentes y sensibles gestores, son hijos del Teatro La Candelaria. Quienes han seguido los pasos del grupo colombiano, (en los tiempos en que *los candelos* eran liderados por Santiago García), recuerdan muy bien, desde finales de la década de los setenta, cuando formaron parte de sus memorables montajes, desde *Guadalupe, años sin cuenta* hasta *Maravilla Estar*, donde Carolina tuvo el privilegio de ser su primera protagonista. Allí, al pie del cañón, se mantuvieron los miembros de un elenco que ha favorecido lo colectivo como una manera de establecer pesquisas en el misterioso laberinto de la creación escénica. Sin embargo, ambos decidieron *quemar las naves* a comienzos de la década de los noventa y hacer tolda aparte. Un verdadero riesgo. Casi todos los responsables de La Candelaria que han decidido salirse del

grupo para encontrarse a ellos mismos en otro tipo de experiencias se descubren muchas veces en un callejón sin salida. Porque sus estilos, sus logros y sus grandes desafíos los hallaron como miembros de un equipo en el que se repartían las cargas y, una vez afuera, la sensación de agorafobia artística se les siente, sea en el teatro, sea en el cine, sea en la televisión.

Carolina e Ignacio, por el contrario, supieron encontrar a tiempo su destino. Comenzando la última década del milenio pasado, se inventaron Umbral Teatro y, acompañados de algunos de sus cómplices en cursos y talleres, construyeron su propia manera de reinventarse. Poco a poco, Carolina aceptó que no solo estaba interesada en el mundo de la actuación, sino también en el de la dirección y en el de la dramaturgia. Gracias a la investigadora Marina Lamus, en un extenso texto publicado en la revista del Banco de la República de Colombia, el interesado pudo descubrir los misterios de la génesis de las preocupaciones creativas de la Vivas, sobre las que se ha construido el andamiaje de Umbral Teatro. A partir de la obra *Segundos* (hay otros montajes previos, pero desde allí puede hablarse del *estilo* del grupo) empezaron a ingresar en un mundo de oscuridad, de silencios, de acertijos, de no dichos. En buena parte de sus tra-



“De peinetas que hablan y otras rarezas”, espectáculo con texto y dirección de Carolina Vivas Ferreira. Umbral Teatro (2016). (Foto G. Córdoba).

EL TEATRO COLOMBIANO: ESCENARIOS DEL CONFLICTO



Tres montajes de Umbral Teatro con texto y dirección de Carolina Vivas Ferreira: Arriba, "Gallina y el Otro" (2011). (Foto G. Córdoba). En el centro, "Segundos" (1993). (Foto: C. M. Lema). Abajo, "Antes" (2009).



"Donde se descomponen las colas de los burros", texto de Carolina Vivas Ferreira dirigido por Ignacio Rodríguez. Umbral Teatro (2015). (Foto G. Córdoba).

bajos, el espectador se encuentra con una galería de personajes que tienen un punto de partida en la palabra escrita, pero es sobre la escena donde cobran su verdadera dimensión. Hijos de la obra *El paso*, de La Candelaria, eso que se conoció en los ochenta como *los lenguajes no verbales* cobra aquí su especial dimensión, que exploran hasta sus últimas consecuencias.

El repertorio de Umbral Teatro ha combinado las obras escritas por Carolina Vivas con otros textos originales (Yourcenar, Brecht) y con adaptaciones (Laura Restrepo, Darío Fo). Sin embargo, es evidente que el epicentro de sus búsquedas encuentra su mejor equilibrio cuando el equipo trata de domar los escritos herméticos e introvertidos de su creadora. Como todo buen grupo de teatro que se respeta, el gran valor de Umbral está en su valentía. En querer visitar el bosque con los ojos cerrados. No solo montando obras que no parecen escritas para su planeta (*La ópera de los tres centavos*, de Bertolt Brecht) sino también construyendo unas catedrales extrañísimas a través de los textos propuestos por una Carolina Vivas de la que se identifican sus resultados, aunque el público se pierda en sus motivaciones. En sus obras se pasean hombres orejones que sonríen con un balde en la mano y caminan al ritmo de un violoncelo, hay máscaras de animales que esconden violencias no resueltas, hay sacerdotes que apuñalan por la espalda o juglares campesinos que cuentan la historia de Cristo



Dos espectáculos de Umbral Teatro dirigidos por Carolina Vivas Ferreira: Arriba, "Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos", texto de la propia directora (2004). (Foto: C. M. Lema). Abajo, "Ópera de tres centavos" de Bertolt Brecht (2016). (Foto G. Córdoba).

como si estuvieran inventando una verde broma de las montañas. En la fiesta creativa de Umbral Teatro, poco a poco, van apareciendo arquetipos formales que son el sello del grupo (la penumbra, los acertijos, los secretos a voces, la consolidación de un estilo musical, la muerte de Aristóteles...) y que los convierten en un colectivo con personalidad y con tercios principios que no se negocian.

Son muchos los ejemplos que los definen. Uno solo: en 2011, celebrando sus 20 años, Umbral regresó al escenario de

la Casa del Teatro Nacional de Bogotá con una nueva obra, que llevaba por título una clave retrospectiva: *Antes*. ¿De qué se trataba? Nadie lo sabe y no es necesario averiguarlo. Solo se puede decir que se disfruta muchísimo, como se disfruta la pintura abstracta o la música sin texto. En *Antes* hay cuadros vivos y evocaciones campestres, hay viejos de belfos sin máscara y cinematógrafos gastados, hay violencia tácita y violinistas que siguen interpretando su instrumento en el ataúd de su vana muerte. Hay, en síntesis, una atmósfera que no se parece a nada,



“De plazas, juglares y cadalsos”, versión libre de “Misterio bufo” de Dario Fo realizada por Carolina Vivas Ferreira con dirección de Ignacio Rodríguez. Umbral Teatro (2011). (Foto G. Córdoba).

ni siquiera a Umbral Teatro. Es un mundo acabado de inventar, que huye de Brecht y de las gallinas para encontrarse a sí mismo asesinando el pasado, el *Antes* que nunca veremos.

En la misma época, Umbral Teatro engalanó el escenario alterno del Centro Cultural Julio Mario Santo Domingo con tres de sus títulos emblemáticos: *La ópera de los tres centavos*, *De plazas, juglares y cadalsos* y *Gallina y el otro*. Una manera intensa y galante de celebrar dos décadas que muy pocos colectivos escénicos se podían dar el gusto de conseguir. Al ver en conjunto la producción de Carolina, de Ignacio y del resto de la pandilla de Umbral, se pueden sacar gratas conclusiones con respecto al buen estado del teatro colombiano del nuevo milenio, a pesar de las equivocaciones y de las piedras en el camino. Lo más interesante de Umbral Teatro es que no quiere complacer a nadie. Sus obras son hechas de acuerdo con sus propias medidas artísticas y los espectadores verán cómo se acomodan a ellas. A veces los testigos caben y a veces no. Pero es seguro que sus apuestas son profundas, urgentes, siempre inquietantes.

Sus bodas de plata se celebran después de que el tiempo ha pasado como un suspiro. Y, mientras los días transcurren, se han acumulado nombres esenciales para la renovación de la escena colombiana: la historia y sus deudas oníricas en *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos* (2008); las travesuras, más allá de lo infantil, en *Una soberana calva* (2012); las pesadillas femeninas en el fresco autorreferencial de *La que no fue* (2013); y las más ambiciosas: el fresco sobre las violencias recientes de la Colombia del nuevo milenio en *Donde se descomponen las colas de los burros* (2015) o las digresiones del delirio en *De peinetas que hablan y otras rarezas* (2016).

En todas ellas hay universos compactos, contruidos con delicada paciencia, de la misma forma que han construido, paso a paso, la sede denominada *El Galponcito* en el corazón del centro de Bogotá, o con la laboriosa continuidad del taller de escritura teatral conocido como *Punto Cadeneta Punto*. Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez y su grupo de creadores han *atravesado el umbral* para convertirse en habitantes profundos de una casa que cada vez multiplica más y más sus cuartos fascinantes. ♦

Teatro Petra

A mediados de los ochenta, Fabio Rubiano Orjuela y Marcela Valencia, después de haber realizado estudios de teatro y asistido al taller del maestro Santiago García en la sede de la Corporación Colombiana de Teatro, dieron nacimiento al Teatro Petra con la obra *El negro perfecto*, escrita y dirigida por Fabio Rubiano a partir de la obra *La Quema de Judas*, del dramaturgo y director de cine venezolano Román Chalbaud. Con este primer trabajo, Rubiano inició un tipo de dramaturgia referida a los problemas urbanos. La complejidad de la vida en el atafago de las grandes urbes, dentro de las cuales sus habitantes se encierran en sus moradas, en sus cuartos, como en refugios contra la agresión y la violencia latente que se respira en las calles. Los personajes de las obras de Rubiano se mueven en este laberinto entre la soledad, el amor y el desamor, la angustia y el desamparo, pero también la furia y la resistencia: una forma de sobrevivir en medio de una inhumana animalidad, como lo muestra en varias de sus creaciones, en las que se mezclan animales y humanos.

Los cruces de caminos son el eje argumental de su segunda obra, *Desencuentros*, estrenada en el teatro La Candelaria el 3 de mayo de 1985. En ella profundiza sobre las relaciones humanas e inhumanas en una gran ciudad, en medio del caos de un crecimiento desordenado, en el que se da un juego de amores fallidos o transitorios y desconfianzas constantes.

En 1992 vendría la obra *María es-tres*, un título que sintetiza una dualidad entre la idea de tres marías y el estrés emocional que agobia sus vidas. Rubiano se inspiró en *María*, la novela romántica de Jorge Isaacs, aunque sostiene que la joven de *El Paraíso* no murió de amor sino de desamor. Cada una de estas Marías plantea una mirada diferente del personaje ante el amor y la muerte. La escena se desenvuelve en medio de camas de hospital, en la soledad de las penas de amor.

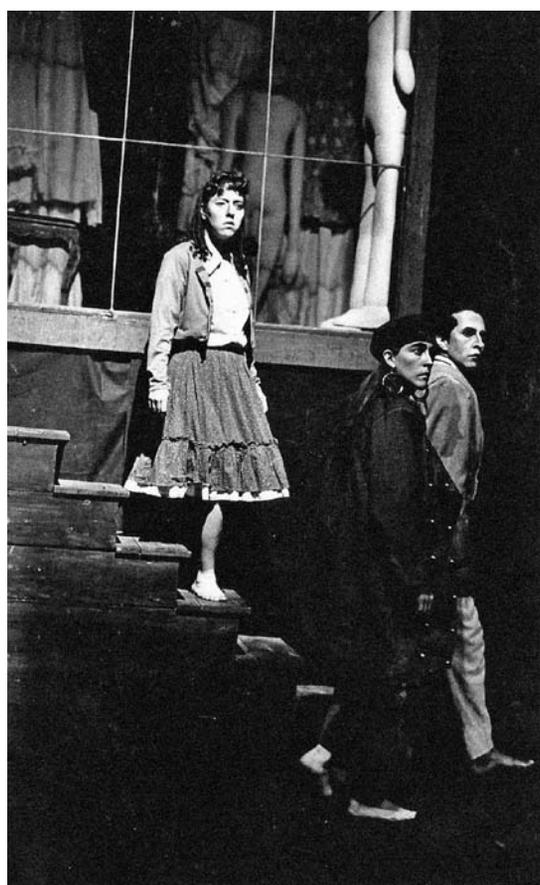
En 1993, Rubiano recibió una beca de creación de Colcultura para la realización de su obra *Amores simultáneos*, estrenada en el Teatro Popular de Bogotá (TPB) el 15 de julio de ese año. En 1994, con ocasión del IV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, recibió una Mención Especial del Premio Unesco para la promoción de las artes escénicas. Una obra que plantea, por medio de escenas breves, los altibajos y contradicciones de las relaciones amorosas.

En 1995, el Teatro Petra se enfrenta a una alternativa diferente en la elaboración teatral, pero siempre bajo la óptica



Dos espectáculos de Teatro Petra dirigidos por Fabio Rubiano Orjuela: Arriba, "*Desencuentros*" (1989). (Foto: E. Carriazo). Abajo, "*Amores simultáneos*" con texto también de Rubiano (1993).

EL TEATRO COLOMBIANO:
ESCENARIOS DEL CONFLICTO



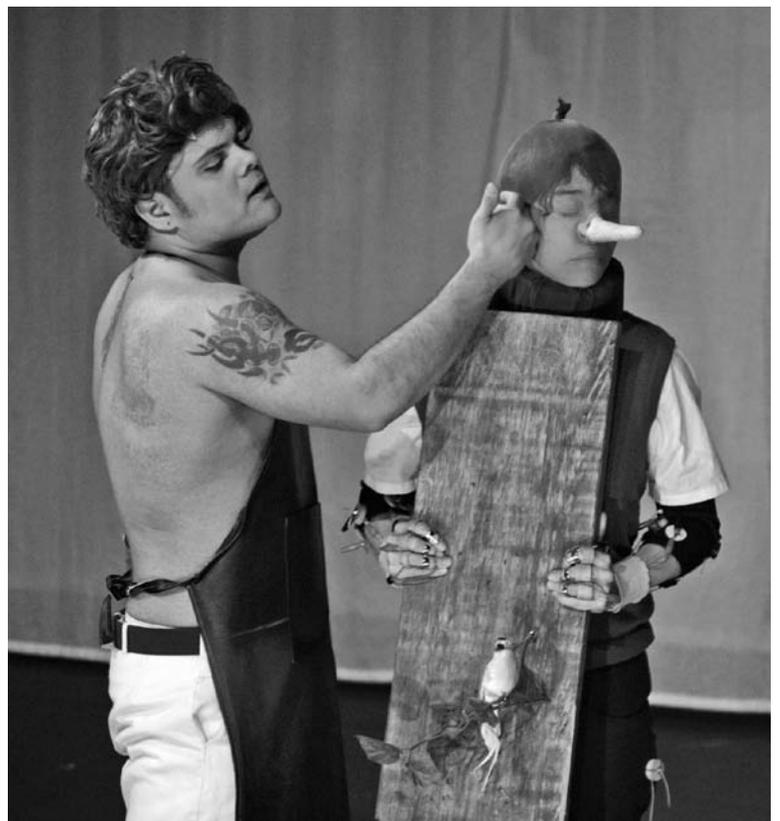
Tres montajes de Teatro Petra dirigidos por Fabio Rubiano Orjuela: sobre estas líneas, "Labio de liebre" con texto suyo (2015). (Foto: J. A. Monsalve). A la izq. "Desencuentros" (1989). (Foto: E. Carriazo) y a la dcha. "El negro perfecto", con texto también de Rubiano (1987). (Foto: J. C. Segura).



Varios montajes de Teatro Petra (de izquierda a derecha y de arriba abajo): “Opio en las nubes”, de Rafael Chaparro, dirigido por Fabio Rubiano (1995); “El natalicio de Schumann”, de Fabio Rubiano, con dirección de Ricardo Sarmiento (2010); “Mosca”, con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano (2002); y “Hienas, chacales y otros animales carnívoros”, con texto y dirección de Fabio Rubiano y Javier Gutiérrez (1998). (Fotos: Arch. Teatro Petra).

de los conflictos de la vida urbana. En esta oportunidad se trata de la adaptación de una novela, *Opio en las nubes*, de Rafael Chaparro Madiedo, quien falleció en plena juventud después de haber escrito este relato novelado en tono de fábula. Al leerla, Rubiano quiso llevarla a escena y asumió la adaptación que Chaparro no alcanzó a ver. También se trata de una historia de amor, pero con la entrada en acción de un grupo de gatos –interpretado por actores– que suben y bajan por las paredes de un edificio, representado en la escenografía por un elevado andamiaje. Es la primera obra de Rubiano en la que incluye animales parlantes, como en las fábulas de la antigüedad.

Continuando esta línea de trabajo, en 1998, Rubiano lleva a cabo un nuevo experimento con la obra *Hienas, chacales y otros animales carnívoros*, en compañía de Javier Gutiérrez, utilizando por primera vez el video como un elemento integrado a la representación teatral. Fabio Rubiano había ingresado como actor a los dramatizados de televisión, y de este lenguaje utilizó más tarde elementos para su dramaturgia. Prosigue este juego entre animales y humanos con la obra *Ornitórrincos: cada vez que ladran los perros*, un trabajo sobre la violencia generada por el conflicto armado, a partir de una matanza. Esta obra obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia del Ministerio de Cultura y ganó la beca del Instituto Distrital, de la



“Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford”, espectáculo con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano. Teatro Petra (2008).



“Sara dice”, montaje con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano. Teatro Petra (2010).

“Ornitorrincos: Cada vez que ladran los perros” con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano. Teatro Petra (1999).



Alcaldía de Bogotá, para su realización escénica. No son perros humanizados, sino deshumanizados por el turbión de la violencia y que llegan a cometer actos terribles en los que nunca hubieran incurrido en su condición canina.

En el año 2000 se produjo un nuevo viraje, esta vez con una comedia titulada *Me estás mirando, ¿verdad?*, sobre la suerte de tres chicas que hacen un casting para que las reciban como actrices. Ya en el 2002, sin dejar de buscar otras alternativas, Rubiano y su grupo Petra se introducen en el mundo de Shakespeare en una de sus primeras piezas, de extrema violencia: *Titus Andronicus*, inspirada en la *Tragedia española*, una feroz carnicería en la que muere la mayor parte de los personajes. Más que una simple adaptación, *Mosca*, como se llama la obra, se presenta como la lectura, la mirada de Rubiano, desde otro tiempo y lugar, sobre esta obra impregnada de violencia.

Vienen otros títulos, como *Dos hermanas* (2004), sobre las relaciones familiares, siempre contradictorias y con situacio-

nes sorpresivas. El mundo urbano, la relación con la televisión y el cine, las tiras cómicas o *tebeos*, como se les llama en España, abren un nuevo campo de expresión para Rubiano y el Teatro Petra. Así aparecen las obras *Pinocho* y *Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford* (2008), *Imago Mundi* (2010), *Sara dice...* (2010) y *El natalicio de Schumann* (2010), esta vez bajo la dirección de Ricardo Sarmiento, un director con estudios avanzados de dirección escénica en el Piccolo Teatro di Milano. Sigue en este ciclo *El vientre de la ballena* (2012), donde explora, aparte de los elementos ya mencionados, una visión personal del teatro del absurdo.

En el 2015 presenta su obra más reciente, *Labio de liebre* (en coproducción con el Teatro Colón de Bogotá), directamente relacionada con los crímenes de los paramilitares en el conflicto armado colombiano y en los fantasmas del llamado *posconflicto*. El teatro de Rubiano se mantiene activo reflexionando sin tapujos sobre las heridas no cicatrizadas de la sociedad colombiana. ♦

Teatro Varasanta

El Teatro Varasanta fue creado en 1994, como un *Centro para la Transformación del Actor*. Fernando Montes, su gestor y cofundador, dio los primeros pasos de su formación teatral en París, con Jacques Lecoq, Monica Pagneux y Ryszard Cieslak, y en Pontedera, Italia, con Jerzy Grotowski, entre 1988 y 1992.

El primer trabajo realizado por el grupo ya marca una estética y una concepción del trabajo corporal del actor, diferente a lo que se venía haciendo en los últimos años en Colombia. Una obra poética, legendaria, tomada de un notable poeta persa de la Edad Media: *La conferencia de los pájaros*, una adaptación de Jean-Claude Carrière del poema de Farid Al Din Attar, conocido también como Abu Bakr Abrahim, célebre poeta y místico musulmán, que vivió en la segunda mitad del siglo XII y en las primeras décadas del siglo XIII. Entre sus numerosas obras, poemas y escritos místicos de profunda belleza, *El lenguaje de los pájaros*, o *La conferencia de los pájaros*,

como aparece en la versión de Carrière, es una de sus obras más destacadas. En este poema de símbolos sutiles y sugerentes, se desarrolla una asamblea de pájaros para elegir al más digno entre ellos. En dicho poema escénico, el ave simboliza el alma humana, su esencia espiritual, en forma de alegoría.

Después de esta primera obra, realizada con un cuidadoso trabajo de expresión corporal e imágenes simbólicas, Fernando Montes planteó un estudio, desde la perspectiva escénica, de la novela de Dostoyevski, *Los hermanos Karamazov*. A este montaje le siguieron *El primer hermano*, *fábula apócrifa* y *Flores fieras*.

En 2005, Varasanta obtuvo la Beca de Creación del Ministerio de Cultura para realizar un montaje, y así surgió *Kilele, una epopeya artesanal*, con textos de Felipe Vergara, dirección de Fernando Montes, escenografía de Cristina Llano y vestuario de Sylvie Decaillet, quienes trabajaron en la construcción de una atmósfera simbólica y ritual, para mostrar los efectos de la guerra sobre un pueblo en el departamento del Chocó, que nada tenía que ver con el conflicto armado que desgarró a



"Kilele, una epopeya artesanal", texto de Felipe Vergara dirigido por Fernando Montes. Teatro Varasanta (2005). (Foto: C. M. Lema).

EL TEATRO COLOMBIANO:
ESCENARIOS DEL CONFLICTO



“Arimbato, el camino del árbol”, puesta en escena de Fernando Montes y Felipe Vergara a partir de materiales creados por los actores. Teatro Varasanta (2012). (Foto: C. M. Lema).



Dos montajes de Teatro Varasanta dirigidos por Fernando Montes: A la izq. “El lenguaje de los pájaros”, versión libre del relato de Jean Claude Carrière (2002). (Foto: C. M. Lema). A la dcha. “Fragmentos de Libertad”, con dramaturgia de Verónica Ochoa (2009). (Foto: J. Dávila).



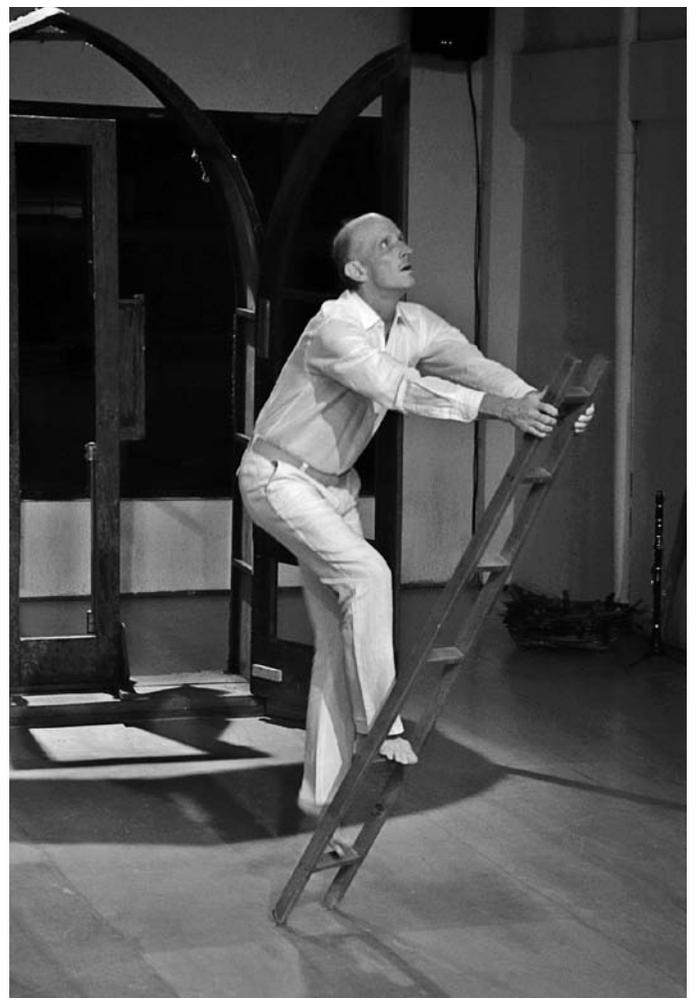
Colombia desde hace tantos años. La palabra *Kilele* —el nombre de la obra— es de origen africano y significa *fiesta y rebelión*. La génesis: el 2 de mayo de 2002, un grupo de guerrilleros de las FARC entró al pueblo de Bojayá, situado en la Costa Pacífica colombiana, en persecución de una cuadrilla de paramilitares, grupos armados formados por ganaderos, empresarios y políticos, para diezmar a los insurgentes. En medio de este choque de fuerzas contrarias, las víctimas fueron los habitantes del pueblo que, frente a los disparos de uno y otro lado, se resguardaron al interior de una iglesia, considerada como un lugar sagrado e inexpugnable. Al verse cercados por los guerrilleros, los paramilitares entraron a la iglesia y se mezclaron con la gente de la comunidad. Fue entonces cuando los guerrilleros arrojaron un cilindro de gas cargado con explosivos, que destruyó la iglesia y dejó un saldo de 79 personas muertas.

La obra de Varasanta no plantea los hechos desde la perspectiva de la lucha política de las fuerzas contrarias. No las menciona con nombre propio, sino que muestra sus efectos sobre la comunidad agredida. Para Felipe Vergara, autor del texto, *Kilele* significa “ruido, grito, lamento y lloro por las víctimas que ha producido el conflicto en el pueblo”. Es desde el punto de vista de un pueblo sorprendido y violentado como se desarrolla la acción de la obra, en medio de las ceremonias y rituales, con imágenes alusivas a las víctimas de la explosión, representadas por figuritas de papel recortado, colgadas de unas ramas sin hojas, cuando en medio de la ceremonia fúnebre se les prende fuego, hasta que desaparecen convertidas en cenizas.

Con ocasión del bicentenario del Grito de Independencia de Colombia, entonces el Nuevo Reino de Granada, que tuvo lugar el 20 de julio de 1810, el teatro Varasanta presentó un proyecto titulado *Fragmentos de Libertad*, que ganó la Beca de Creación del Ministerio de Cultura en el 2009. Otras obras

realizadas por Varasanta y dirigidas por Fernando Montes desarrollan el hilo poético trazado a lo largo de su práctica escénica. Estas son:

- *Animula Vagula Blandula*, aforismo del emperador Adriano, citado por Marguerite Yourcenar en sus *Memorias de Adriano*, que se podría interpretar como *Animita blandita y vagarosa*. Como en los trabajos anteriores, se plantea el choque entre el cuerpo y el espíritu en el comportamiento humano.
- *Una temporada en el infierno (Le livre de la folie)*, acciones escénicas y parlamentos a partir de la lectura del texto de Arthur Rimbaud.
- *Esta noche se improvisa*, nombre de una comedia de Luigi Pirandello, que no es la representación de su obra, sino el título de un mosaico de improvisaciones realizadas por los actores de Varasanta, bajo la dirección de Fernando Montes.
- *Vestigios del viento*, un espectáculo escénico y vocal sobre cantos de tradición, que equipara dos mundos en



“Vestigios del viento”, puesta en escena de Fernando Montes. Teatro Varasanta (2013). (Foto: S. Álvarez).

EL TEATRO COLOMBIANO: ESCENARIOS DEL CONFLICTO



“*Animula Vagula Blandula*”, creación colectiva dirigida por Fernando Montes. Teatro Varasanta (2008). (Foto: C. M. Lema).

Tito Andrónico, de Shakespeare, con *Las tres hermanas*, de Chéjov, a las que el grupo les busca hilos y conexiones secretas, siempre con la intención de observar las grandes obras del teatro universal desde la perspectiva del aquí y ahora en Colombia.

Uno de los trabajos más recientes de Varasanta vuelve sobre otro drama social que soslaya los límites de la comprensión

sus raíces musicales: Brasil y Colombia. Los elementos dramáticos fluyen en medio de la relación entre canto y palabra, que desarrolla la obra, como una memoria de largos años de investigación sobre los cantos populares y la identidad.

- *La tempestad*, versión de la obra de Shakespeare, dirigida por el actor polaco Piotr Borowski. De nuevo, una aventura en la que Colombia se cuele en los paisajes manipulados por Próspero, Ariel, Calibán y demás criaturas del dramaturgo inglés.

En el 2014 se presentó la obra *Banquete antropofágico*. En el montaje, Fernando Montes integra, en una extraña fusión,

y la racionalidad. Su título es *Arimbato, el camino del árbol*, dirigida por Montes y escrita y codirigida por Felipe Vergara, el mismo autor de *Kilele*. Esta obra está concebida como una reflexión sobre los casos de suicidio que ocurren entre los indígenas adolescentes, en particular los que pertenecen a la comunidad Emberá, del Chocó, en la Costa Pacífica, que están agrupados en distintas tribus, como los Emberá-Chamí, o los Emberá-Katío, que habitan sobre todo en Urabá o alto Sinú o en municipios como Istmina, Alto Baudó o Juradó y en una amplia comarca del Darién, al norte de Colombia, en los límites con Panamá. Una producción conjunta con la Barracuda Carmela, creada en Bogotá en el 2004 por Catalina y Felipe Vergara, y la Compañía Balagán, de origen brasileiro. ♦



“*Banquete antropofágico*”, montaje dirigido por Fernando Montes con dramaturgia de Liliana Montaña. Teatro Varasanta (2014). (Foto: C. M. Lema).



“Como quieres que te quiera, ensayo para pasar de niña a mujer”, montaje con dramaturgia y dirección de Jorge Hugo Marín. Cía. La Maldita Vanidad. (2011).

La Maldita Vanidad

El grupo de teatro liderado por Jorge Hugo Marín ha decidido romper con los parámetros del espacio escénico de manera definitiva. Para ellos, no existe un lugar de la representación, sino que las historias se construyen (o se destruyen) de acuerdo con el sitio en el que son concebidas. La Maldita Vanidad nació en el año 2009, con la creación de una trilogía denominada *Sobre algunos asuntos de familia*¹, la cual fue representada en tres casas distintas de la ciudad de Bogotá. El viaje comenzó con la obra *El autor intelectual*, en la que el público se sentaba en el patio de un edificio de apartamentos y, a través de una ventana, como un fisgón, observaba los acontecimientos *naturalistas* que representaban sus actores: la historia de tres hermanos y sus responsabilidades maternas. Tiempo después, en una casa del barrio La Soledad, fue construida la segunda parte de una saga que no tiene conexiones argumentales inmediatas y que fue llamada *Los autores materiales*, en la que se les daba rienda suelta a unos acontecimientos *à la Hitchcock*. Un crimen no exento de humor negro y de tonalidades hiperrealistas. El asunto se cerró con *Cómo quieres que te quiera*, donde el espacio de representación de la Casa del Teatro Nacional de Bogotá dio media vuelta ubicando a los espectadores en el sitio donde están los actores, mientras

la obra se desarrollaba en el *hall* de entrada, donde podía verse la puerta abierta, con carros y transeúntes que pasaban al frente de los ojos voyeristas del público. Los actores representaban los acontecimientos de una fiesta de quince años de una joven de clase media y los infiernos cotidianos junto a su familia emergente.

El principal responsable de estas travesuras escénicas es Jorge Hugo Marín (Medellín, 1981). Se graduó como maestro en artes escénicas de la Universidad de Antioquia, aunque su verdadera formación la ha hecho sobre la marcha, inventándose sus artefactos creativos, partiendo de mínimos elementos para su representación y enriqueciéndolos con sus herramientas esenciales. Esto es, la dramaturgia y el desempeño de sus intérpretes. La Maldita Vanidad cuenta historias, con planteamiento, nudo, clímax y desenlace. En sus obras, la mesa es una mesa; la ventana, una ventana; el niño es un niño; la mamá es una mamá. No hay convenciones ni esfuerzos para la imaginación. Sin embargo, en este supuesto realismo histérico, hay una trampa inesperada: el público. Los espectadores acaban de un portazo conceptual la ilusión naturalista. Porque las fábulas, en apariencia, suceden en privado, son secretas, esconden asuntos que no deben ventilarse frente a los demás. Quienes miran a los autores materiales, al autor intelectual o a los invitados de la fiesta de quince años, son convidados de piedra, apariciones



secretas. El logotipo que identifica al grupo es curioso, porque pareciera que representase un telón de boca abierto, con el vacío del escenario en la mitad. En realidad, la imagen no debería remitir al teatro sino a un hueco en la cuarta pared. Esto es, a una ventana con sus cortinas abiertas. Porque el público, en realidad, figonea, cumple la función de James Stewart en *La ventana indiscreta*, otra vez, de Hitchcock: es testigo impotente de una realidad que sucede a pesar de sí mismo.

Pero, ¿no son los espectadores, en general, voyeristas potenciales? Quien va a cualquier experiencia teatral ¿no es un mirón imprudente? En parte sí, pero un edificio concebido para las representaciones (esto es, un teatro), de alguna manera, prefigura una distancia, está compuesto por un conjunto de convenciones. Por el contrario, en las obras de *La Maldita Vanidad*, los artificios son los mismos de la realidad, pero por la naturaleza del dispositivo, la mesa, la ventana o la silla, son signos que van más allá de su presencia cotidiana. De igual forma, madre, hijos, tíos o amistades se convierten en símbolos, en arquetipos de la vida diaria, que juegan a ser ellos mismos, como si estuvieran en un set de cine o televisión, con la diferencia de que, en lugar de cámaras y técnicos, hay espectadores.

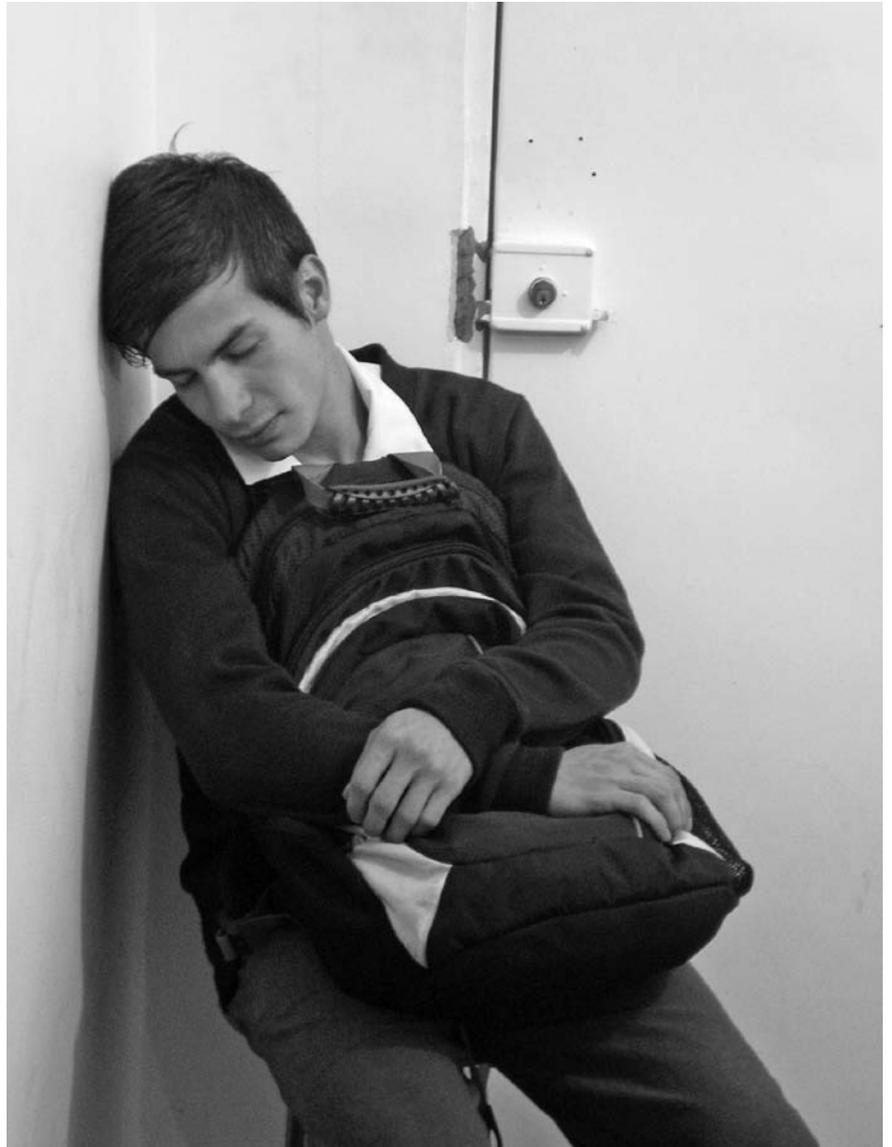
Aunque el grupo adquirió una sede permanente (una casa en el tradicional barrio Palermo de Bogotá) para desarrollar espectáculos y proyectos, han continuado multiplicando la variedad de sus locaciones teatrales. Para la saga denominada *Matando el tiempo. Primer acto inevitable: nacer*, la obra (construida con el detonante del *Ricardo III*, de Shakespeare), drama familiar alrededor de una mesa, fue puesta en escena en una casa del centro de la capital colombiana. Por su parte, *Morir de amor. Segundo acto inevitable: morir* fue concebida aprovechando corredores, ventanas y escaleras de la casa recién adquirida por el grupo, para contar las circunstancias fatales de un velorio de clase media, en la que los secretos a voces y las realidades escondidas de una familia disfuncional van tomando tonalidades infernales. En este caso, *la teatralidad* se convierte en una trampa, puesto que los actores no siempre tienen las edades de los personajes representados y pareciera como si *La Maldita Vanidad* entrara a engrosar el ejército de grupos que inventan sobre las mentiras piadosas de los escenarios modernos.

Con el tiempo, *La Maldita Vanidad* y Jorge Hugo Marín han crecido en ambiciones. Nuevos montajes (*Un cuento soña-*



“El autor intelectual”,
escenificación con
dramaturgia y dirección de
Jorge Hugo Marín. Cía. La
Maldita Vanidad. (2009).

“Los autores materiales”
espectáculo con dramaturgia y
dirección de Jorge Hugo Marín.
Cía. La Maldita Vanidad. (2011)
(Foto: F. Florez).



do, *Paisaje fracturado*), talleres, lecturas de dramaturgias propias y extranjeras, que alternan con proyectos de largo aliento, como el homenaje a Antón Chéjov, con distintos montajes sobre relatos y dramas del escritor ruso. Para esta ocasión, el grupo concibió *La bailarina* y *la escopeta*, puesta en escena de la actriz Ella Becerra (quien se consolida, a su vez, como directora) y, para completar los pasos en ascenso, Marín escribió una adaptación de *Las tres hermanas*, ubicada en el Medellín de los ochenta, la cual tituló *Hoy envejecí diez años* y que fue producida, por primera vez para el grupo, por el Teatro Colón de Bogotá, espacio en el que fue estrenada. Hubo otros participantes en este curioso *festival Chéjov* (los directores, Manolo Orjuela, Martha Márquez, Pawel Nowicki; el grupo de danza teatro Cortocinesis...) pero, de La Maldita Vanidad, habría que destacar su insistencia en la inmersión en los universos cotidianos de la vida colombiana, con recursos que podrían ser denominados como *especulares*: el teatro como espejo de acontecimientos posibles.

Durante muchos años, el realismo pasó a un segundo lugar en las indagaciones de las vanguardias teatrales del país.

Teatro de visita lo llamaba despectivamente Santiago García, el director del Teatro La Candelaria. Con experiencias como las de La Maldita Vanidad se ha perdido la vergüenza hacia formatos que parecían territorio exclusivo de los modelos conservadores o *televisivos* (el melodrama, la pieza, la tragicomedia...). Hoy por hoy, han ido concibiendo una suerte de tipología particular en sus montajes, de tal suerte que, a pesar de la juventud, han comenzado a marcar una diferencia a través de la que los compromisos con el entorno no excluyen los acercamientos hacia modelos complacientes y de identificación con el público. ♦

Notas

1 Marín, Jorge Hugo. *Sobre algunos asuntos de familia*. 3 tomos. Colección Teatro Colombiano. Ediciones Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”. Bogotá; 2012.

la diáspora



Omar Porras y El Teatro Malandro

En el siglo XIX, luego de sus enfrentamientos con propios y extraños, el Libertador Simón Bolívar sentenció: “La única cosa que se puede hacer en América es emigrar”. La consigna parecen repetirla muchos artistas colombianos, ante las incertidumbres con su propio futuro. Hoy por hoy, sin embargo, las posibilidades locales de trabajo se multiplican. No obstante, a comienzos de la década de los ochenta, el asunto era a otro precio. Fue el caso de los inicios de Omar Porras, flamante director del Teatro Malandro, en Ginebra, Suiza, y uno de los más originales creadores de la escena europea del nuevo milenio. Pero, si se mira al pasado, sus orígenes colombianos no le garantizaban lo mejor.

Hijo de padres campesinos que con muchísimo esfuerzo establecieron su espacio en la capital colombiana, no parecía que el pequeño Omar tuviese algún tipo de influencia que



"Ay! QuiXote!", espectáculo de Omar Porras a partir de la novela de Cervantes. Teatro Malandro (2001). (Foto: M. del Curto).

lo llevase hacia el mundo de las artes. Intentó aquí y allá, sin ningún éxito, hasta que quemó sus naves y atravesó el océano. En 1984, se instaló en París. Durante años, se ganó la vida haciendo teatro en las calles, mientras se esforzaba por asistir noche a noche a las representaciones de Benno Besson y Giorgio Strehler, de Matthias Langhoff y Antoine Vitez, de Peter Brook y Bob Wilson, de Lucian Pintilie y Pina Bausch. Poco a poco, el joven Porras consiguió abrirse paso en distintos templos de la escena parisina. Recibió algunas clases en la escuela de Jacques Lecoq. Luego, es admitido en los famosos stages de Ariane Mnouchkine en el Théâtre du Soleil, donde entró en contacto con otras disciplinas relacionadas con el mundo de la escena, especialmente con las formas tradicionales del teatro balinés, del sur de la India y del Japón. Estando en La Cartoucherie de Vincennes, donde tiene su sede el teatro de Mnouchkine, consiguió trabajar en L'Épée de Bois, en tres montajes consecutivos², hasta que entra en contacto con

Les Bouffes du Nord de Peter Brook, donde asistió a los ensayos generales del mítico montaje de nueve horas del *Mahâbhârata*, con adaptación de Jean-Claude Carrière. Allí tuvo un encuentro definitivo en su vida: conoció a Ryszard Cieslak, el actor sagrado de Jerzy Grotowski, quien lo invitó a participar en la puesta en escena de una adaptación de Dostoyevski³. Porras reconoce ahora que él no trabajó con Cieslak, sino que Cieslak trabajó con él. Lo domó, lo moldeó, le dio una sensibilidad precisa en su cuerpo para que pudiese consolidar la destreza de sus propias herramientas físicas. Porque Porras lo que siempre quiso hacer en la vida era actuar. El trabajo como director llegó después, como necesidad práctica. Pero el contacto físico con la escena se le hacía fundamental para poder seguir adelante con los acertijos del mundo. Gracias a Cieslak, consiguió una breve estancia en el Work Center de Grotowski. Allí, quizás guiado por la contundente presencia del gran maestro polaco, Porras fue gestando su destino. Y su destino era una decisión de hartos riesgos.

No es muy claro el momento en el cual Omar Porras llega a Ginebra. Lo que sí forma parte de su leyenda es la manera a contracorriente como se fue instalando en la ciudad, por la puerta de atrás, como squatter, abriendo bodegas clausuradas con grupos de jóvenes artistas que necesitaban de un lugar dónde probar sus aventuras formales. Así, el 20 de julio de 1991, un nuevo espacio marginal abría sus puertas en Ginebra para la representación de insólitos espectáculos: el Théâtre du Garage. Y el texto escogido no podía ser otro que la obra paradigmática de la escena moderna: *Ubu roi*, de Alfred Jarry. Porras, acompañado de sus cómplices de la creación, escogió un nombre provocador para el grupo, que a los suizos no les daba mayores pistas: Malandro. El nombre le interesaba al joven actor y director colombiano porque presentaba una ambigüedad reveladora: un malandro es una suerte de seductor popular que, al mismo tiempo, puede ser considerado un delincuente, un antisocial. Su connotación peyorativa no se percibía entre los espectadores ginebrinos, pero sí anunciaba, de manera secreta, la actitud contestataria y provocadora de Porras y sus compinches. El español de la América Latina entendido como una suerte de secreta rebelión⁴. Después de *Ubu roi*, el grupo se concentraría en una curiosa versión de *La tragique histoire du docteur Faust*, de Christopher Marlowe. Basuras, detritus, viejos trastos callejeros, todo servía para construir una estética residual, donde la belleza emergería de los desechos sociales. Tanto el *Ubu* como el *Faust* serían vistos como una curiosidad marginal y no pasarían de allí, de no ser porque los integrantes del Teatro Malandro se decidieron a poner en escena a uno de los autores suizos más importantes del siglo XX: Friedrich Dürrenmatt. El montaje de *La visite de la vieille dame*, en 1993, fue todo un acontecimiento nacional. Por lo demás, Porras representó el rol femenino protagónico y se convertiría en un intérprete que no solo dominaba distintos registros expresivos, sino que, a su vez, conocía como pocos la técnica de la actuación con máscara⁵.

En 1994, luego de recibir el Premio al Mejor Espectáculo Independiente, Porras es nombrado *Maître de Stage* en la Escuela Serge Martin. A partir de ese momento, su figura comenzó a ser reconocida, primero, en los principales escenarios suizos y, luego, en la Europa francoparlante. Un año después, el estreno de su *Othello*, de William Shakespeare (donde no solo fue responsable de la dirección, sino de la interpretación del rol de Iago), confirmó que Omar Porras no representaba un esfuerzo efímero de un joven colombiano con veleidades de estrella, sino que el teatro había encontrado un nuevo representante en la selecta galería de grandes creadores que se aferran a la tradición para aprender el presente. Poco a poco, en Malandro se fue gestando una estética y, por qué no, una ética del oficio escénico. El teatro de Omar Porras se nutría de múltiples fuentes y tenía el reservado privilegio de no parecerse a nada ni a nadie, salvo a sí mismo. De todas maneras, los miembros del grupo no querían encasillarse en la representación de textos clásicos de probada eficacia, sino que decidieron internarse en los laberintos de la dramaturgia contemporánea. Así, en 1997, construyeron un profundo divertimento alrededor del *Strip-Tease*, del dramaturgo polaco Slavomir Mrozek. Ese mismo año, el Teatro Malandro tocaría el cielo con las manos gracias a la versión que realizasen de las *Bodas de sangre*, de García Lorca. Giras internacionales, estudios sobre el estilo de Omar Porras, entusiastas reconocimientos por parte de la crítica especializada. Curiosamente, a pesar de que, en Bogotá, su ciudad natal, se desarrollase desde 1988 el Festival Iberoamericano de Teatro, sus montajes nunca habían sido invitados y el nombre de Omar Porras solo era reconocido por algunos pocos privilegiados que habían observado sus montajes europeos⁶. La fascinante iconografía de *Bodas de sangre* instaure una nueva manera de resolver los textos clásicos. No se trataba de una versión reverencial del melodrama lorquiano, ni mucho menos una transformación *original* del texto, de tal suerte que las palabras del poeta desaparecían ante una puesta en escena más inteligente que las intenciones del dramaturgo. Por el contrario, enamorado de la palabra escrita, Porras quiso siempre homenajear, a su manera, a los dramaturgos que adora. Pero su poderosa intuición y su travesura de niño incesante poco a poco le han enseñado que el juego de la escena hay que saberlo articular de manera sensible y poética con las palabras de los hombres de letras. Porras no escribe: ejecuta a través del maquillaje, de las luces, de la música, de las canciones originales, de las máscaras, del vestuario. No hay realidad en su teatro: el escenario se puebla de pequeñas figuras, de duendes traviosos, de caricaturas metafísicas. De allí que las mezclas desopilantes puedan producir efectos gloriosos, como introducir figuras de la música antillana (Gangán y Gangón, dos hermanos gemelos *prestados* de una canción de los músicos de salsa Ricardo Ray y Bobby Cruz) en medio de las pesadillas sin nombre de sus *Noces de sang*.

Sin embargo, los lazos de Omar Porras con el pasado siempre han sido necesarios. Durante el proceso de montaje



"La historia del soldado", con dramaturgia de Charles-Ferdinand Ramuz y dirección de Omar Porras. Teatro Malandro (2003). (Foto: E. Cerechchio).

de *Strip-Tease*, el grupo leyó *La Orestíada*, de Esquilo. Por múltiples razones, se convertía en una necesidad establecer puentes temáticos entre distintos autores, entre distintas estéticas. Para ellos, como para muchas de las compañías que establecen sus necesidades artísticas de acuerdo con un impulso común, la escogencia de un texto se convierte en una suerte de necesidad orgánica y, con frecuencia, se establecen correspondencias a través de muchos vínculos que, en apariencia, no pertenecen a los de la lógica o a los del rigor académico. Porras no tiene muy claro en qué momento la lectura de la farsa de Mrozek los llevó a *La Orestíada*, pero sí admite que la razón por la cual la obra del dramaturgo polaco los llevó a Esquilo se debió a cierto trasfondo mítico que se esconde más allá de las situaciones planteadas en *Strip-Tease*. A pesar de que la pieza se desarrolla en un espacio cerrado y su tema central gira en torno a la idea del encierro, la lectura de Esquilo los hizo reflexionar sobre la idea de la manipulación de los seres humanos desde una perspectiva, si se quiere, más alegórica. Así, el montaje fue hecho en un espacio abierto, de tal suerte que los personajes se encontraban encerrados *en el universo* y no solo en un cuarto. Sin embargo, no sería *La Orestíada* de Esquilo la que le marcara el camino, como podría suponerse. Sería un texto muy ligado a su particular descubrimiento del teatro, en la adolescente Bogotá de finales de los setentas: *Las Bacantes*, de Eurípides.

Una vez escogido el texto, el grupo empezó a descubrir la enorme potencia de la tragedia. Allí, de manera profunda, los

miembros del Teatro Malandro comenzaron a darle una nueva dimensión a la idea de la *máscara*, entendida no solo como un objeto que cubre un rostro, sino como la portadora de la idea de la suplantación, de la complejidad del ser humano, de la ironía en un hombre que debe representar la traviesa fiera que se esconde detrás de la festiva presencia de un dios como Dioniso.

A través de ejercicios muy físicos, de un tratamiento orgánico con los actores, *Las bacantes* se fue convirtiendo en un material que sirvió como detonante para explorar mundos secretos, los cuales estaban enquistados en las conciencias de sus nuevos creadores. Porras reconoce ahora que montar una obra como la citada tragedia de Eurípides es una experiencia que raya con lo imposible. Lo más complejo para todo el equipo artístico fue encontrar la puerta de entrada para ingresar a *Las bacantes*. Porque, si los asuntos eran tomados al pie de la letra, podrían muy fácilmente desfallecer en el intento. El soliloquio inicial de Dioniso era una suerte de Génesis que los llevaba al origen mismo de la experiencia teatral, el cual había que traducir en términos escénicos con otro tipo de recursos, los cuales fuesen más allá de la ilustración de la palabra, de tal suerte que instalasen al público (y, cómo no, a los actores) en una nueva dimensión de lo sagrado. A Porras le parece que hay pocas escenas de confrontación en la obra: Tiresias y Penteo, en la primera parte de la obra; Penteo, Tiresias y Cadmos, al final; o los diálogos entre Agave, Tiresias y Cadmos... Para un director tan físico como Porras, había que encontrar los mecanismos internos en el texto que dieran pie para disparar las imágenes, sin necesidad de tener que *desarmar* los versos de la tragedia. Apoyados en una traducción publicada por Les Belles Lettres⁷ y tejiendo recursos prestados de distintas versiones francesas y españolas, finalmente Porras y su colaborador habitual, Marco Sabbatini, escribieron una traducción final que denominaron *Bakkhantes*, con un subtítulo aclaratorio: *d'après Les Bacchantes d'Euripide*. Cuando se habla del ritual, Porras admite que había múltiples reflexiones alrededor de dicha convención en su puesta en escena. Esta categoría *ceremonial*, si se quiere, de su teatro está presente desde mucho tiempo atrás y se consolida en sus *Noces de sang*, que el director Suzuki Tadashi (quien montó *Las bacantes* bajo el título de *Dionysus*) había valorado de manera especial. Cuando supo que Porras y el Teatro Malandro estaban a la caza de *Las bacantes*, invitó al grupo a su festival en Toga (Toyama, Japón). La experiencia oriental *in situ* fue definitiva para el conjunto colombo-suizo. Esa suerte de *fiesta pagana* en que se convierte el exigente método de Suzuki le dio una nueva organicidad al trabajo de Porras y fue definitiva en la manera cómo se asumió la puesta en escena de *Bakkhantes*. Corría el año 2000.

En el nuevo milenio, Omar Porras y sus malandros se han paseado por escenarios de todo el mundo y han conquistado, por fin, el público colombiano. Ha concebido experiencias totalizantes como: *Ay! QuiXote* (2001). Acto seguido, ha

pasado por múltiples paisajes imaginarios: *La historia del soldado*, de Ramuz y Stravinski, en repertorio desde el 2003. Y ha continuado sus pesquisas y sus triunfos con *El don Juan* (2005), una puesta en escena en la *Comédie Française* de *Pedro y el Comendador*, a partir de Lope de Vega (2006), pasando por diversas creaciones de ópera (*L'elisir d'amore*, *El barbero de Sevilla*, *La flauta mágica*, *La Pêrichole*, *La Grande-duchesse de Gérolstein*...). En el año 2010, conseguiría el viejo sueño de dirigir en su propio país, en una costosa coproducción del Ministerio de Cultura colombiano. Porras, asociado con el escritor William Ospina, concibió el espectáculo titulado *Bolívar: fragmentos de un sueño*, donde rompió con todas las constantes de sus invenciones y se internó en la búsqueda de una comprensión de las músicas populares de los llanos y de la Costa Atlántica de su patria. El paréntesis suramericano no impidió que, muy pronto, Porras regresara a sus grandes diseños de producción europeos, con textos puramente teatrales, como ya lo había hecho en el 2007 con su puesta en escena de *El señor Puntilla y su criado Matti*, de Bertolt Brecht, o *Las trapacerías de Scapin*, de Molière, en 2009. Entre el 2011 y el 2014, Porras dirigió *L'Éveil du printemps*, de Frank Wedekind, y *La Dame de la mer*, de Henrik Ibsen. Trabajó en Japón una nueva versión de su *Don Juan* y de *Romeo y Julieta*. Para cerrar el ciclo, fue nombrado director del Théâtre Kléber-Méleau de Renens, en Suiza, y actualmente ejerce sus funciones desde julio de 2015. Omar Porras es un creador que ha sabido que el mundo de la escena, en última instancia, se escribe sobre las tablas. Pero no solamente lo concibe como un asunto del conocimiento de las técnicas de la actuación o del montaje. También ha sabido ser un eficaz productor y un gestor de proyectos que, a la postre, son los que consiguen volver realidad los sueños de un colombiano que se resistió a sobrevivir en medio del desasosiego. ♦

Notas

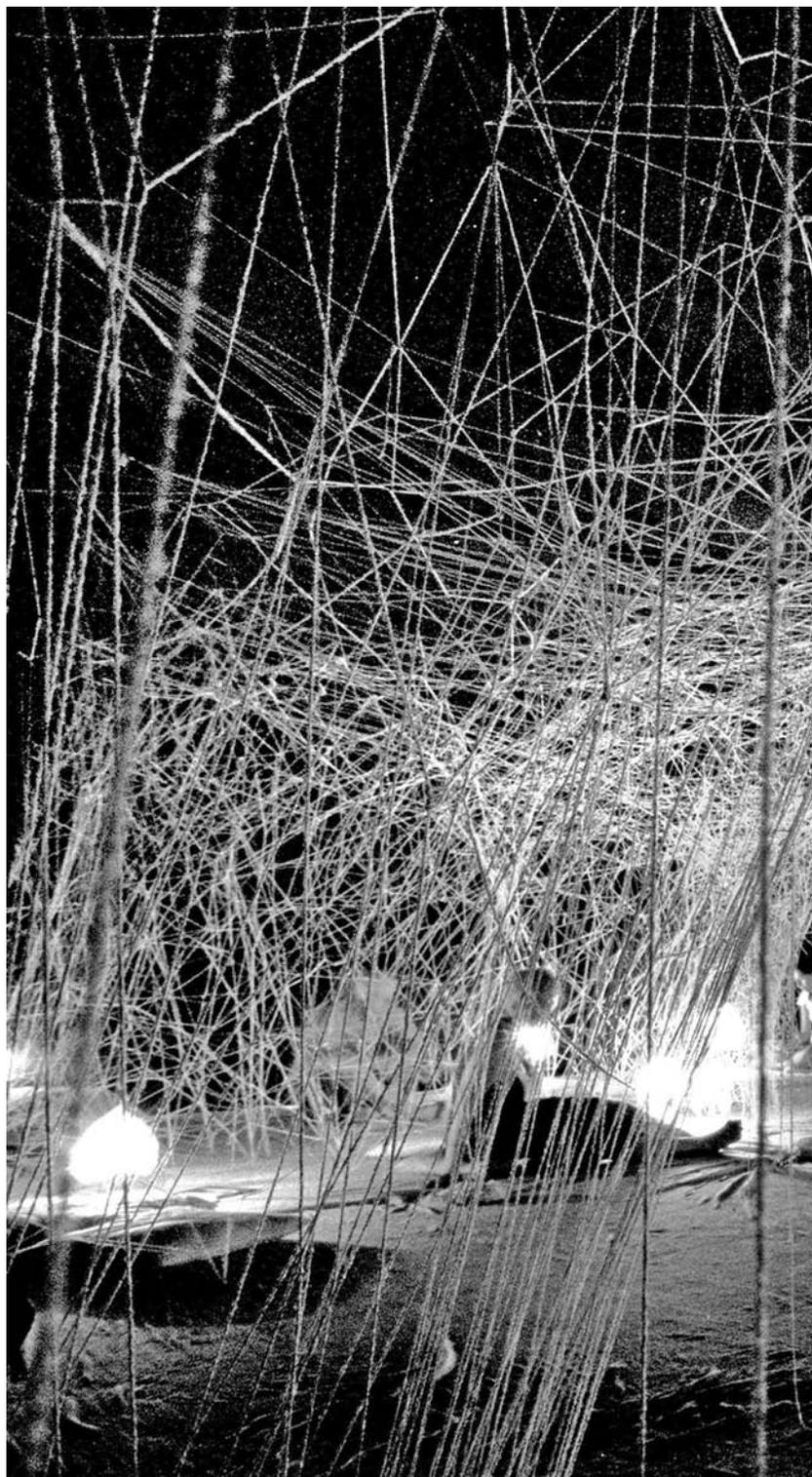
- 1 Véase [https://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Bol%C3%ADvar_al_general_Juan_Jos%C3%A9_Flores_\(1830\)](https://es.wikisource.org/wiki/Carta_de_Bol%C3%ADvar_al_general_Juan_Jos%C3%A9_Flores_(1830)). Consultado en noviembre de 2016.
- 2 *Calígula*, de Albert Camus, *Volpone o el zorro*, de Ben Jonson, y *Tamerlan*, de Christopher Marlowe, los tres dirigidos por Antonio Díaz-Florián.
- 3 *Mon pauvre Fedra* en el Théâtre de L'Épée de Bois (1986).
- 4 No solamente el grupo fue bautizado como el Teatro Malandro, sino que el órgano de difusión de sus trabajos era un tabloide llamado *El Berraco*, que, en su Colombia natal, quiere decir *el mejor, el más fuerte* y, al mismo tiempo, *el más difícil*. Ambas expresiones (*Malandro* y *Berraco*) eran utilizadas en castellano.
- 5 *Der Besuch der alten Dame* fue escrita por Friedrich Dürrenmatt en 1956. Hay una célebre versión cinematográfica: *The visit*, de 1964, dirigida por Bernhard Wicki, con Ingrid Bergman en el rol protagónico.
- 6 El primer montaje de Omar Porras y el Teatro Malandro que se presentó en Colombia fue *Ay! QuiXote*, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá del año 2002.
- 7 Eurípide, *Les Bacchantes*. Tome VI, 2e. partie. Texte établi et traduit par H. Grégoire avec le concours de J. Meunier. (2e. tirage revu et corrigé par J. Irigoien). Paris; 1998.

Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos

Cuáles han sido los mejores ejemplos donde confluyen la idea del teatro con la del laberinto? Si se busca en la escena latinoamericana un creador que ha buscado sin tregua el camino para desandar las rutas de los senderos que se bifurcan, parafraseando el título de un relato de Borges, ese nombre es el de Enrique Vargas y su Teatro de los Sentidos¹.

Despuntando la década de los noventa, comenzó a oírse de su secreta aventura, gracias a un trabajo que contagió sin ruido al público bogotano, a través del callado éxito del boca a boca. La experiencia (difícil llamar espectáculo a un viaje tan visceral, tan privado) se llamaba *El hilo de Ariadna* y se presentaba en oscuros espacios de la Universidad Nacional de Colombia. En 1992, dicho trabajo fue descubierto en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. En aquel momento, el grupo que lo representaba se conocía como el *Taller de Investigación de la Imagen de la Universidad Nacional*. Era la consolidación de las búsquedas artísticas de Enrique Vargas, quien, durante años, venía realizando distintos dispositivos teatrales a partir de la narración popular, juntándolos con el manejo de muñecos, las sombras chinas, así como diversas formas plásticas y actorales que se confundían con el juego. Estas digresiones imaginarias tenían su punto de partida en algunos talleres coordinados por él mismo, cuyos temas giraban en torno al mito, al rito y a la fiesta, a las distintas posibilidades de la imagen escénica, a los cuentos de tradición popular y a la reflexión a través de prácticas de sensibilización, tanto de los actores como de los testigos de sus representaciones.

El reconocimiento de Enrique Vargas en Colombia fue discreto pero contundente, no solo como hombre de teatro, sino como artista integral. *El hilo de Ariadna* se fue convirtiendo en una experiencia, desde todo punto de vista, memorable. Luego de salir del túnel protector de los sótanos de la Universidad Nacional de Colombia, la propuesta se presentó en Manizales, su ciudad natal, en 1990, durante el ya legendario Festival Internacional de Teatro. El viaje más allá de las fronteras del espíritu había comenzado. Luego de consolidarse como



un acontecimiento único y desconcertante, recibió el Primer Premio del XXXIV Salón Nacional de Artistas, en 1992. De alguna manera, Enrique Vargas estaba rompiendo los límites entre las formas teatrales y los nuevos lenguajes de las artes plásticas. Y no se detuvo. Por más de una década, el largo trasegar de Vargas se fue convirtiendo en una experiencia vital única, la cual comenzó entre los cafetales de la región que lo vio nacer en 1940. Desde muy niño, el juego se fue transformando en la vocación definitiva del futuro creador. Vargas se unió de cualquier manera a grupos trashumantes de titiriteros, cirqueros o magos de ocasión que pasaban por Manizales. A los 15 años de edad, viajó a Bogotá y estuvo durante un lustro en la



“El hilo de Ariadna”, espectáculo con dramaturgia de Enrique Vargas. Teatro de los sentidos (2003).

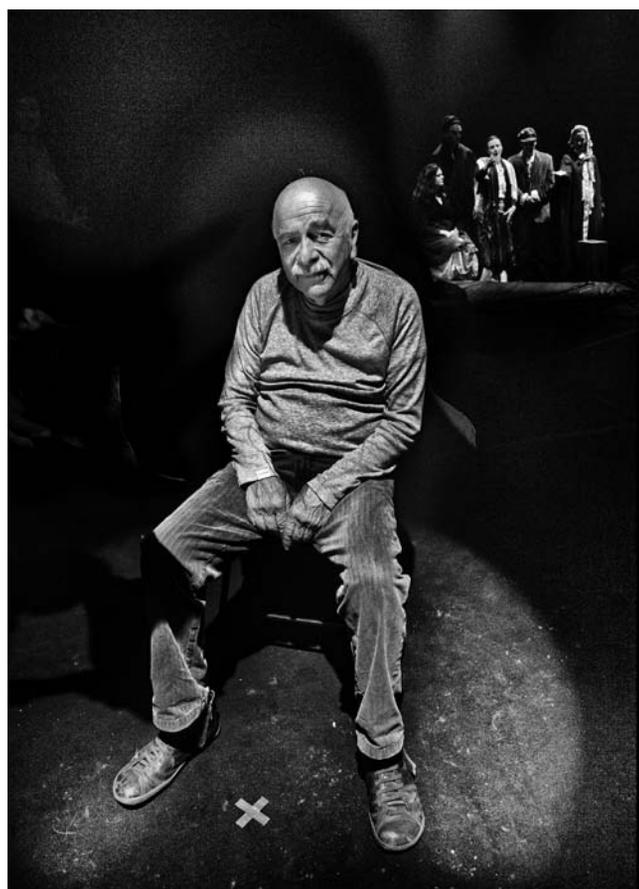
Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). En 1960, quemó sus naves colombianas y se inscribió en la Universidad de Michigan para estudiar Antropología Teatral. La efervescencia de los sesenta lo sorprendió en New York, donde sus experiencias artísticas se consolidaron en el Teatro La MaMa, en el Spanish Harlem, y al lado de Peter Schumann y su grupo Bread & Puppet.

En 1966 regresa a Colombia y empieza a inventarse sus aventuras creadoras en barrios populares de Bogotá. En 1975 realiza experiencias en la Cárcel Modelo de la capital colombiana, trabajando con los presos políticos internos en dicho centro penitenciario. En 1977 viaja al Amazonas. Durante 15 años

se concentra en la investigación de los distintos juegos de los niños de las comunidades indígenas de dicha región del país, así como de la Orinoquía. Poco a poco, fueron apareciendo los resultados de este intercambio cultural: *Faustino Riales*, *Sancocho de Cola*, *4 golpes*, *El romance y su sombra*, *La manta*, *Feria Tiempovivo*, *para no confundir la puerta con la salida ni la muerte con la morida*, entre otros. A finales de la década de los ochenta, se consolida su cátedra de Dramaturgia Sensorial en los sótanos del Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia. Como resultado de todo este proceso nace *El hilo de Ariadna*. Y el ovillo de este espectáculo único lo conduce hacia Europa.

Desde sus tiempos en New York, Vargas estuvo interesado en las distintas formas de cómo el público es integrado en las experiencias teatrales. Desinteresado por la convención tradicional de un espectador sentado frente a un espectáculo concebido para su deslumbramiento o para la fría reflexión, el director colombiano comenzó a indagar en todos los caminos posibles que condujesen a la articulación de los cinco sentidos en las aventuras de la creación. Encontrar la incorporación del espectador en el lugar físico en el que sucede la dramaturgia. Convertir al público en parte de la representación. Hasta allí, podría parecer un *happening* o un *performance*. La diferencia está en que Vargas pone a *los viajeros* de sus trabajos en el centro mismo de los acontecimientos, de tal suerte que dicho público se convierte, de manera literal, en el *protagonista* de las obras del Teatro de los Sentidos. De alguna manera, el público (el testigo, el viajero, el que deambula, el curioso, el soñante...) también es autor, es dramaturgo, a lo largo de la ruta que se le propone. En dicho marco, esta colección de signos y de misteriosas claves se ha ido convirtiendo en una experiencia única, dentro de las formas representativas contemporáneas, no solo en Colombia, sino en los distintos lugares donde se ha instalado su insólita aventura. Porque son muchos los grupos o los artistas individuales que buscan a través de la ruptura las relaciones con el espectador. Unos indagan por medio de la extrema complicidad táctil; otros, por las vías de la provocación. En muchas ocasiones, el rechazo se convierte en una constante y el testigo de dichas formas de transgresión se siente eludido o simplemente no acepta que intenten articularlo de manera artificial a la experiencia artística. Por el contrario, con el Teatro de los Sentidos, el viaje es placentero. Y lo es no solo porque busque ser complaciente, sino por su misteriosa sinceridad. En sus obras (en sus experiencias, en sus viajes, en sus rutas, en sus laberintos...) puede experimentarse el miedo, el desconcierto, la preocupación, la duda. Pero el espectador (muchas veces, como en el caso de *El hilo de Ariadna* o de *Oráculos*, en soledad: el público no entra en grupo sino de uno en uno...) se siente protegido por el entorno. Los actores (los *habitantes*) no solo se encargan de *representar* acontecimientos, sino también de guiar y de cuidar a los acudientes al misterio del viaje. No hay por qué preocuparse: incluso en obras con títulos tan inquietantes como *Pequeños ejercicios para el buen morir*, hay un ambiente de tranquilidad sedante, donde el silencio, la oscuridad, los aromas o las pequeñísimas melodías forman parte de un entorno que se torna acogedor y el miedo se traduce en inquieta calma.

De acuerdo con el testimonio de Carlos Bernal², uno de los *habitantes* colombianos del Teatro de los Sentidos desde el año de 1992, todos los miembros del grupo se convierten, en cada una de las experiencias, en espectadores del viaje, puesto que, una vez organizada la logística interna de un montaje, cada uno de los participantes debe hacer el viaje al interior del laberinto, como si fuese un espectador más. Debe tener conciencia de la totalidad, así cada una de las estaciones por las que pasará



Arriba, "Habitantes", creación de E. Vargas y Teatro de los sentidos (2011). (Foto: F. J. García). En el centro Enrique Vargas en Copenhague (2014). (Foto: P. Morten). Abajo, "El eco de la sombra" espectáculo de E. Vargas y Teatro de los sentidos (2007). (Foto: F. J. García).



“La memoria del vino”, de E. Vargas y Teatro de los sentidos (2007). (Foto: F. J. García).

un visitante haya sido construida de forma individual. De esta manera, el habitante puede ubicar el lugar que ocupa dentro del conjunto, y en un tácito efecto de espejo, puede verse reflejado al atar los cabos que le propone el recorrido. Porque un actor de teatro no puede verse a sí mismo dentro del conjunto de un espectáculo. Aquí, por el contrario, puede vivir las vicisitudes del viaje, puesto que buena parte de los juegos laberínticos del Teatro de los Sentidos se construye de individualmente, aunque la partitura es repetida al milímetro por sus posibles replazantes. Para Bernal, “El hilo de Ariadna es como el A Hard Day’s Night, de los Beatles, o En la diestra de Dios Padre, de Enrique Buenaventura: es una obra donde empieza todo. Y donde, de alguna manera, se intuye lo que sigue”³.

Los años han seguido en un respetuoso silencio creativo donde, poco a poco, van naciendo las creaciones del Teatro de los Sentidos, en memorables actos de valor, de sensibilidad y de silencios. Afincados en una casona de otros tiempos, a las afueras de Barcelona, los títulos se desgranaban uno detrás de otros: *La memoria del vino*, *El eco de la sombra*, el proyecto *Habitantes*, *Pequeños ejercicios para el buen morir*, *Fermentación* o *El corazón de las tinieblas*, entre otras aventuras. En el nuevo milenio, Enrique Vargas no solo es el director artístico del Teatro de los Sentidos, también dirige el Posgrado de Poéticas

de los Sentidos: Lenguaje Sensorial y Poética del Juego, de la Fundació Universitat Girona. Además, dicta los cursos avanzados tanto de la Escuela de los Sentidos de Barcelona como del Centro Cultural il Funaro (Pistoia, Italia)⁴. Viajero incansable, anacoreta de traviesa sonrisa, Enrique Vargas posee una aureola de irreverente santidad, la cual ha convertido en hermosas experiencias individuales para sus espectadores que, de uno en uno, se internan en un mundo de una belleza y un misterio que a todas luces parecía imposible. ♦

Notas

1 A propósito de la inmensa trayectoria de Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos, es preciso remitirse a: www.teatrodelossentidos.com. Consultado en noviembre de 2016.

2 Carlos Bernal es un actor colombiano que se formó en la Escuela Departamental de Teatro de Cali. Entre 1967 y 1977 fue miembro del TEC, el grupo dirigido por Enrique Buenaventura. Gran parte de su trabajo profesional lo hizo dentro de los parámetros de la llamada *Creación Colectiva*, cuyos métodos tienen conexiones secretas, en la manera cómo se construyen las obras, con los del Teatro de los Sentidos. Bernal está radicado en Europa desde el año de 1977 y, a partir de 1992, se ha vinculado a los distintos proyectos artísticos de Enrique Vargas.

3 Entrevista inédita a Carlos Bernal, realizada en Bogotá en 2013.

4 Véase <http://teatrodelossentidos.com/enrique-vargas/>. Consultado en noviembre de 2016.

hoy y mañana

Alternativas del siglo XXI

La muerte ha ido cambiando el directorio teatral de Colombia. Enrique Buenaventura falleció en el año 2003 y, con él, fue desapareciendo una gran parte del elenco principal del Teatro Escuela/Teatro Experimental de Cali (Luis Fernando Pérez, Helios Fernández, Yolanda García, Ana Ruth Velasco...). Lo mismo sucedió con el Teatro La Candelaria y la trágica desaparición de los actores Fernando Peñuela (2011) y Francisco Martínez (2016). El paisaje fúnebre se completó con la súbita enfermedad de Fanny Mikey, quien, al final de una presentación de su espectáculo musical *Perfume de arrabal y tango* en la ciudad de Cali, donde había forjado sus primeros pasos en Colombia, moriría a la edad de 78 años. La edición número doce del Festival Iberoamericano de Teatro, en 2010, se llevaría a cabo, por consiguiente, sin su alma y nervio. De todas maneras, sus más estrechos colaboradores tomaron la antorcha y continuaron con la titánica labor de seguir adelante con un evento que, en apariencia, parecía desbordarse en sus ambiciones. De cualquier forma, visto desde la distancia, tanto el Iberoamericano como el Alternativo siguen siendo dos termómetros para saber lo que sucede en los escenarios locales, tanto en proyectos ambiciosos, como en los pequeños espacios experimentales. Por una extraña coincidencia, el día de la muer-

te de Fanny Mikey, el 16 de agosto de 2008, la actriz de teatro, cine y televisión, Alejandra Borrero, que había trabajado en diversas producciones de la gestora colombo-argentina, abriría las puertas a un nuevo centro escénico y cultural llamado Casa Ensamble (luego cambiaría su nombre por Casa E) con la obra *Pharmakon*, escrita por el desaparecido director de cine Carlos Mayolo. El lugar, en el corazón del barrio La Soledad de Bogotá, cuenta con múltiples salas y espacios donde se presentan las más novedosas experiencias, junto a obras de gran aliento comercial. En la casa que la alberga, se han presentado cientos de actores en los llamados *microteatros* (obras que no exceden los 15 minutos de duración), que combinan con curiosos éxitos comerciales como *A 2.50 la Cuba Libre*, que se ha mantenido por años en su repertorio.

El nuevo milenio ha puesto contra la pared las experiencias de grupos estables. El Teatro La Candelaria, el Teatro Maticandela o, de alguna manera, el Teatro Varasanta continúan liderando la tendencia, pero, en términos generales, los nuevos colectivos escénicos les apuntan a experiencias específicas, con elencos diversos, antes que a convivencias de largo aliento. Esa actitud pudo verse en el Festival Iberoamericano del año 2010 con experiencias como *AdentroLaCasaFuera*, del director Javier Gutiérrez, quien, con la colaboración de la excelente creadora Laura Villegas, creó una aventura multidisciplinaria donde



“Gessel-Niklauss Project”, con dirección de Mauricio Galeano y Mateo Rueda. Coproducción de La Dinámica y Materile Teatro Formas Animadas (2014). (Foto: C. Pérez).

“Los cinco entierros de Pessoa”, espectáculo con texto y dirección de Juan Carlos Moyano. Teatro Tierra (2015). (Foto: C. M. Lema).



el video, la instalación y los recursos dramáticos convivían en agresiva correspondencia. El mismo Javier Gutiérrez participó en una trilogía denominada *Cien Días (I, II y III)*: en tres espectáculos diferentes, los directores Fabio Rubiano, Ricardo Sarmiento y el mismo Gutiérrez concibieron variaciones “alrededor de los escritos del piloto japonés Mako Saguru, desaparecido en la Segunda Guerra Mundial”, según rezaba el programa de mano. Son obras de gran agresividad visual, con textos provocadores que intentan sacudir a los espectadores por las vías de la irreverencia. De alguna manera y a través de las facilidades de las nuevas tecnologías, los citados creadores continúan el viaje trazado por artistas como José Alejandro Restrepo o María Teresa Hincapié, quienes en los ochenta comenzaron a experimentar con las conexiones entre el espacio escénico, el video y las artes plásticas.

En un curioso contrapunto, en el año 2010 se destacaron distintos espectáculos unipersonales, los cuales no deberían confundirse con el auge de las llamadas *stand-up comedies* o de los locales *cuenteros*, quienes concebían trabajos sin ningún tipo de recurso escénico, salvo el de la palabra. En cuanto a los monólogos destacados de este período, podrían citarse *Columpio de vuelo*, de Carlota Llano, *Los adioses de José*, de Fernando Pautt, el ya mencionado *Pharmakon*, de Alejandra Borrero, *A solas...*, de Margarita Rosa de Francisco, *Un sabor a Boris Vian*, de Ricardo Leguizamón, y *El malo de la película*, de

Mario Escobar. De otra parte, se mantuvo el regreso a formas tradicionales de la representación, como la versión de *El atolladero*, de Molière, bajo la dirección, en clave de clown, del argentino Ricardo Behrens. El director Pawel Nowicki regresó a los escenarios con una segunda y estupenda versión de *El casamiento*, de su compatriota Witold Gombrowicz, apuntándole a una combinación entre el teatro de complejas lecturas y las obras de ligero formato, protagonizada por sus antiguos colaboradores, hoy convertidos en estrellas de la televisión. Así, grupos como El Anhel del Salmón puso en escena una intensa versión de *Esperando a Godot*, de Beckett; el Teatro La Hora 25 le apuntó a una adaptación de Eurípides; Umbral Teatro estrenó *La ópera de los tres centavos*, de Brecht, mientras el exitoso Pedro Salazar, luego de una juiciosa educación en Europa y Estados Unidos, regresó al país para ponerse al frente de exigentes clásicos como *La vida es sueño*, de Calderón.

De otra parte, en el 2010 se consolidan experiencias como la del grupo La Maldita Vanidad, con sus obras en espacios naturalistas, las grandes apuestas creativas del Teatro Maticandelas, las inmersiones rituales del Teatro Itinerante del



“Gessel-Niklaus Project” montaje con dirección de Mauricio Galeano y Mateo Rueda. Coproducción de La Dinámica y Materile Teatro Formas Animadas (2014). (Foto: C. Pérez).



Sol, mientras dramaturgos como Pedro Miguel Roza regresaban a los escenarios con reflexiones sobre la intolerancia en *Nuestras vidas privadas*. Al mismo tiempo, durante las celebraciones de los 200 años de la Independencia, fueron puestos en escena sendos espectáculos que revisaban los sucesos con altos niveles de ambigüedad poética, en ejemplos como *El último viaje del Libertador* (Ensamblaje Teatro), *Fragmentos de Libertad* (Varasanta), o *Bolívar: fragmentos de un sueño* (Omar Porras). En este paisaje, se destacó la presencia de algunos creadores españoles que han desarrollado experiencias creativas en Colombia, como Tino Fernández y su grupo L'Explose (en 2010 estrenó *La razón de las Ofelias*; en 2012, *Diario de una crucifixión*), o el director catalán Marc Caellas, que junto con el local Manolo Orjuela pusieron a crujir las agresivas bisagras de Rodrigo García con una versión de *¡Haberlos quedado en casa, capullos!*. El circo (La Gata Cirko), el impulso regional (Barco Ebrio, Colegio del Cuerpo, Jóvenes Creadores del Litoral) y las adaptaciones literarias (como la versión de la novela *Los ejércitos*, de Evelio Rosero, realizada por el Teatro Tierra) ayudan a que el panorama escénico de Colombia sea cada vez más plural y, al mismo tiempo, cada vez más desafiante.

No son pocos los esfuerzos por equilibrar las experiencias para el gran público con los experimentos formales. Uno de ellos fue el musical *María Barilla* que, con dramaturgia de Leonardo Gómez y dirección de Pedro Salazar, intentó combi-

nar las coreografías con el folklore y la reflexión política. Al mismo tiempo, jóvenes creadores han consolidado espacios donde se combina el teatro de texto con espectáculos que capturan espectadores de diversos intereses. Tal es el caso del Teatro R 101 que, en su propia sede, ha producido montajes de clásicos contemporáneos (Pinter, Joe Penhald, entre otros), junto a dramaturgias propias (Felipe Botero, por ejemplo). En ese contexto, no puede olvidarse la experiencia del director Juan Carlos Agudelo, discípulo de Marcel Marceau y creador, en Colombia, de La Casa del Silencio, con delicados montajes de teatro físico y gestual. Por otra parte, en Cali, los directores Ma Zhenghong y Alejandro González Puche han consolidado sus indagaciones sobre el teatro clásico español, y de Tirso de Molina a Cervantes, de Calderón a las églogas medievales, han concebido un estilo en el que los lenguajes del pacífico colombiano se mezclan con los versos esenciales del teatro castellano, para producir resultados de hilarante originalidad. El Teatro La Máscara, Esquina Latina, Cali Teatro o el Teatro del Presagio, entre otros, han continuado con la senda de la multiplicación de lo impredecible. No muy lejos está la experiencia de Medellín, con los grupos que han consolidado y ampliado sus espacios, así como las coreografías de Rafael Palacios con la Compañía Sankofa.

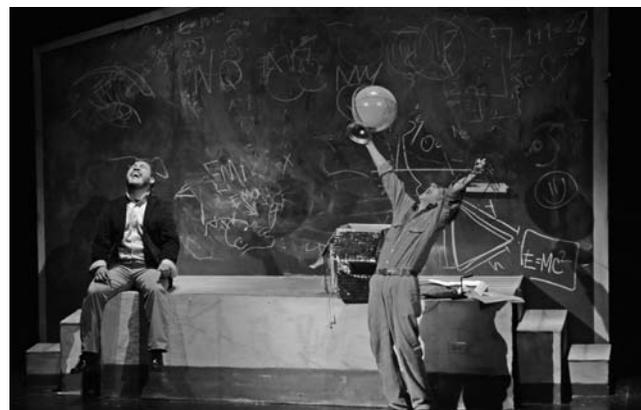
Si se quiere apreciar el ping-pong de formas en la segunda década del nuevo milenio, esto puede demostrarse con los

“Marat-Sade”, montaje de Teatro Libre de la obra de Peter Weiss. (2012). (Foto: C. M. Lema).



saltos del *Marat-Sade* del Teatro Libre de Bogotá (con actores casi todos egresados de su escuela de formación escénica) con *Blackbird*, de David Harrower (coproducción del importantísimo Teatro Mayor “Julio Mario Santo Domingo” con Casa Ensamble); el mundo de las masacres paramilitares visto a través del espectáculo multimedia denominado *El deber de Fenster* (de Humberto Dorado, Matías Maldonado, Nicolás Montero y Laura Villegas, con actuación de Jairo Camargo) con *El rinoceronte*, de Ionesco; *Sara dice*, de Fabio Rubiano, con las obras de clown dirigidas por Mario Escobar y Carolina Mejía Garzón. Todas ellas dan una visión caleidoscópica de un universo teatral en permanente evolución, lejos de los compromisos inmediatos o de las agendas políticas de turno.

Finalizando el 2016, una nueva generación de creadores convive con artistas de mayor tradición y experiencia. Al interior del grupo de Teatro La Candelaria, por ejemplo, el legado de Santiago García se mantiene vivo. El proceso de paz, en el que el gobierno nacional ha invertido todos sus esfuerzos políticos, parece unir a los artistas nacionales en una sola causa, y desde grandes instalaciones en la Plaza de Bolívar, como la realizada por la artista Doris Salcedo, hasta apoyos populares en las manifestaciones callejeras, en todos ellos están los creadores del teatro colombiano, a la búsqueda de mejores mundos posibles. No obstante, la diversidad de su repertorio no es interrumpida por las urgencias sociales. Por el contrario: lo segundo estimula lo primero. Así, en las salas del país ruedan obras como *Camargo*, del joven actor y director Johan Velandía (retrato de un asesino en serie alrededor de un comedor). Los grandes riesgos se manifiestan en experiencias como *The Gessell-Niklauss Project*, una suerte de experimento de tortura psicológica o, sobre todo, *Corruptour*, de la actriz y dramaturga Verónica Ochoa, una obra que sucede en un bus (o *chiva*) que recorre Bogotá mostrando los sitios donde se cometieron los delitos más evidentes de las clases dominantes, rindiéndole homenaje al cómico Jaime Garzón, asesinado por el paramilitarismo a finales del siglo XX. Como en los setentas, hay un regreso a la reflexión política sobre las tablas, con obras que fustigan la realidad de frente, sin tapujos ni concesiones: desde versiones de



Arriba, “El dictador de Copenhague”, montaje de Martha Márquez, coproducción de Teatros, El Taller y En Obra Negra, asociadas con Artescénicas de Cali (2012). Sobre estas líneas “El último viaje del libertador”, montaje co-dirigido por Misael Torres y Ángel Beccassino. Cía. Ensamblaje Teatro (2011).

Antígona con desplazados del pacífico colombiano (*Genealogía de un sacrificio*, del Teatro Cenit), o con las madres de las víctimas de los llamados *falsos positivos* (*Antígonas: tribunal de mujeres*, dirigido por Carlos Satizábal), *Omaira 11/85*, del grupo El anhelo del Salmón, *El país de las mujeres hermosas*, del desaparecido Farley Velásquez, los juegos poéticos (*Los cinco entierros de Pessoa*, de Juan Carlos Moyano y el Teatro Tierra; *La historia del señor M*, del director Manolo Orjuela), la teatralización de lo literario (*Orígenes*, del Teatro Itinerante del Sol; *La soledad del supremo*, de Ensamblaje Teatro, a partir del *Patriarca* garciamarquiano), hasta llegar a las indagaciones en proceso de consolidación, como las obras que creadas en un antiguo centro comercial convertido en una sede nuevos grupos (Umbral, Changua, Vargas Tejada, Casa Tea, entre otros), las cuales albergan, a su vez, experiencias de creadores que construyen sus espectáculos de sala en sala, sin afincarse en espacios específicos (el grupo La Navaja de Ockham, de Katalina Moskowicz; el Teatro del Embuste; estupendas experiencias de contacto directo como *Apesta*, de Víctor Quesada; *Quinta Picota*, *Púrpura Creativo* o *El Hormiguero*, entre otros). Hoy, lugares establecidos en Colombia son considerados como distintos epicentros escénicos (Casa E, R 101 y Espacio Odeón, en Bogotá; Teatro La Máscara, en Cali; Casa Teatro El Poblado, en Medellín), donde se presentan las múltiples propuestas que fluyen de las necesidades expresivas de una nueva generación de artistas, formados y llenos de urgencias creadoras. ♦

Nota

¹ Marc Caellas ha continuado con sus experiencias en Colombia con obras como *Las listas*, *Contar la vida* o *El paseo*, de Robert Walser.



“La secreta obscenidad” con texto y dirección de Matías Maldonado. Coproducción del Espacio Odeón y Teatro del Embuste (2014). (Foto: D. Cancucu).

Nuevas dramaturgias

En 2016, los actores, dramaturgos y directores Felipe Vergara (del grupo La Barracuda Carmela) y César Badillo (Teatro La Candelaria) decidieron jugarse el todo por el todo con un prolongado divertimento. Debido a que en Bogotá se habían institucionalizado los llamados *microteatros* (en especial, los llevados a escena en el espacio denominado Casa E, los cuales, hasta ese momento, habían superado los 100 títulos), los dos creadores concibieron *Cómo regresa el humo al tabaco*, nombre de un ambicioso espectáculo de gran

formato, de cuatro horas de duración, que consta de una trilogía calidoscópica de juegos visuales, música en vivo y digresiones de alto riesgo. La obra se presentó en dos grandes escenarios de Bogotá (el Teatro “Jorge Eliécer Gaitán” y el Teatro Mayor “Julio Mario Santo Domingo”) y representó un viaje hacia un nuevo tipo de escritura teatral, en el que se mezclaba la creación colectiva, la dramaturgia del actor, la puesta en escena convencional, la coreografía, el video y la instalación plástica. Es posible que *Cómo regresa el humo al tabaco* indique la síntesis de diversas tendencias en las que se resume, por la vía de los excesos, las nuevas maneras de escribir el teatro en Colombia.



A la izq., “Rebú”, con texto y dirección de Matías Maldonado. Coproducción del Espacio Odeón y Teatro del Embuste (2014). (Foto: D. Cancucu). A la dcha., “VIBen Estrella”, espectáculo con texto y dirección de William Guevara. Cía. Púrpura Creativo. (Foto: D. Ramírez).



En el nuevo milenio, la creación colectiva sigue siendo una opción para concebir los espectáculos escénicos, aunque no es la única. Jóvenes dramaturgos, de ordenador, papel y pluma, han vuelto a desarrollar sus proyectos escénicos desde la soledad del escritor, para después llevarlos a cabo, no necesariamente dirigidos por sus mismos gestores. Hoy por hoy, los dramaturgos han querido agremiarse, intercambian sus textos, organizan lecturas públicas de sus obras con actores que interpretan los distintos roles e incluso han creado espacios como la *Clínica Dramatúrgica*, en la que los escritores van desarrollando sus proyectos, corriendo riesgos semanales de confrontación con otros colegas.

Hay escritores de vieja data que han consolidado una obra de largo aliento, como Carolina Vivas, Víctor Viviescas, Patricia Ariza, Piedad Bonnett, Miguel Torres, José Assad, Hugo Afanador o José Domingo Garzón, entre muchos otros. Desde el año 2000 hasta el momento, los jóvenes escriben cada vez con mayor frecuencia, e incluso la Universidad Nacional de Colombia ha cumplido una década formando dramaturgos en su Maestría de Escrituras Creativas. En cuanto a los más destacados, pueden citarse algunos nombres que identifican esta tendencia en la búsqueda individual de la palabra para la escena:

Pedro Miguel Rozo: egresado del Programa de Artes Escénicas de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), ha desarrollado una ya considerable carrera como dramaturgo, libretista de cine y televisión. En cuanto a sus obras más representativas, están *Club suicida busca* o *Cadáver exquisito*.

Enrique Lozano: dramaturgo caleño, que realizó sus estudios en Medellín (Colombia) y Sidney (Australia). Sus obras superan los veinte títulos, con montajes en distintas ciudades nacionales y extranjeras. Ganador del Premio Nacional de Dramaturgia en 2006 y 2015. En cuanto a sus títulos, se destacan *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* o *Noche oscura, lugar tranquilo*.

Martha Márquez: enigmática escritora caleña, ganadora de varios premios como dramaturga. Ha dirigido sus propias obras. En especial, *El dictador de Copenhague*, *Blanco totalmente blanco*, *Vaselina* o *Souvenir asiático*.

Tania Cárdenas: trabaja indistintamente en el teatro y en la escritura de libretos para televisión. Esta última actividad le ha merecido diversos reconocimientos. Se formó en Bogotá y Barcelona. Ganadora del Premio Lope de Vega en 1998. En cuanto a sus obras, están *Yo he querido gritar*, *Viudas o la felicidad tal vez sí existe*, *Cuarto frío* y *Punto final*.



“La pataformosis”, espectáculo de AndresHito Rodríguez. Changua Teatro (2008-2014). (Foto: J. Quiceno).



Arriba, "La cabeza de pato", montaje con dramaturgia y dirección de Santiago Merchant. Abajo, "Cómo regresa el humo al tabaco", tríptico teatral de Cesar Badillo y Felipe Vergara. Cía. La Barracuda Carmela (2016).

Erik Leyton: escribe textos teatrales desde 1998 y combina, a su vez, la creación dramática con la realización de documentales y la gestación de proyectos televisivos. En cuanto a sus obras de teatro más reconocidas, pueden citarse *Huecos en los ojos*, *Sabor a sal* o *Las hojas de los árboles no paran de caer*.

Felipe Botero: auténtico *bête de scène* nacional. Ha adelantado una entusiasta actividad como escritor de textos para las tablas. Sus obras *El ausente* y *Ositos de goma* han tenido un amplio reconocimiento, gracias a los montajes realizados por el Teatro R 101.

Sebastián Illera: joven creador bogotano. Docente del Programa de Artes Escénicas de la Universidad Distrital. Máster en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. En cuanto a sus obras, se destacan *Cadalso* y *Blanco hueso*.

Carolina Mejía: directora y dramaturga bogotana. Máster en Escrituras Creativas. Ha desarrollado una intensa labor en la escritura de textos para la técnica del clown, en especial para su grupo Rueda Roja, en el que codirige con el actor y pedagogo Mario Escobar. Su obra *No te escupo la cara porque la vida lo hará mejor que yo* es una de los montajes de mayor reconocimiento por el público colombiano de los años recientes.

William Guevara: actor, director, dramaturgo del colectivo Púrpura Creativo. En cuanto a sus obras montadas, están *Adorada Yllá*, *Un sueño marciano*, *Bizarro* o *V/Ben Estrella*.

Verónica Ochoa: se destacó como actriz del grupo de teatro Varasanta (*Kilele*, *Animula Vagula Blandula*, *Fragmentos de libertad*, entre otros), hasta que decidió correr sus propios



“Test a Turing”, obra de AndresHito Rodríguez con dirección de Marcela Mora. Cía. Changua Teatro (2016) (Foto: J. Quiceno).



“Un café”, con texto y dirección de Carolina Mejía. Cía. La Rueda Roja.

riesgos creadores con obras de gran importancia como *Retrato involuntario* de Luigi Pirandello y, sobre todo, *Corruptour*.

Santiago Merchant: bogotano, maestro en Artes Escénicas con énfasis en Dirección, del Programa de Artes Escénicas de la Universidad Distrital. Se especializó en escritura para la escena en la Universidad de Córdoba (Argentina). Escribió la obra *El conejo más estúpido de este mundo* (2010), con la que fue finalista del Premio de Dramaturgia Distrital. Otros textos teatrales son *Alaska* y *Granujas*.

Víctor Quesada: tolimense, maestro en dirección teatral de la Universidad de Essex-East 15 Acting School de Inglaterra. Escribió y dirigió la obra *Apesta*, con la que ganó la beca para jóvenes creadores del Ministerio de Cultura de Colombia en 2011. En cuanto a sus obras escritas también se destacan *Voz* y *Güerfanitos*.

Adriana Romero: actriz y dramaturga bogotana, egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). En el 2001 escribió *Es solo temporal*, su primera obra, con la que ganaría la beca para jóvenes directores de la Secretaría de Cultura. Otras de sus obras son *V.I.P. Vacaciones in Paradise*, *Noche de perros*, ganadora de la Beca de Creación en equipamientos culturales del Teatro Jorge Eliecer Gaitán-Idartes 2014, y *El crucigramista*, estrenada en el 2016.

Matías Maldonado: dramaturgo, actor, guionista de cine y libretista de televisión. En sus espectáculos hay una combinación entre el desmadre total (*La secreta obscenidad* y *Rebú*) y la más profunda reflexión sobre la realidad colombiana (*El deber de Fenster*). Maldonado sabe que el escándalo ya no existe en el siglo XXI, pero parece resucitarlo en unos espectáculos plenos de ebriedad y de feliz anarquía.

Andres Híto Rodríguez: profesor del Programa de

Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). Dramaturgo, actor y director. Hay un interés casi obsesivo por la provocación y por sacudir al público desde sus entrañas más íntimas. En la recuperación del texto *Insultos al público*, de Peter Handke manifiesta su entusiasmo por la destrucción. En cuanto a sus obras más destacadas, están *Obra de interés social*, *Test A Turing* y *La pataforrosis*.

Manolo Orjuela: es uno de los mejores ejemplos colombianos de cómo la actividad dramática se combina con la puesta en escena. Orjuela ha dirigido múltiples trabajos en los que la adaptación, la escritura, la dramaturgia de los actores y la mirada del director se conciben de manera simultánea. En cuanto a sus trabajos más destacados, están sus experiencias como director artístico de Casa E y los montajes de amplio reconocimiento, como su obra autobiográfica titulada *La historia del señor M*.

María Adelaida Palacio, Arley Ospina, Camilo Ramírez, Juan David Pascuales y Juan Camilo Ahumada completan una lista de nuevos cultores de la escritura, quienes poco a poco dignifican y le dan territorio de autonomía a los autores teatrales que inventan en el papel para que las tablas materialicen sus pesadillas. Algunos ejemplos adicionales pueden encontrarse en la Colección de Teatro Colombiano del Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes-ASAB que, hasta el 2016, había publicado 40 libros con obras de 40 dramaturgos. De igual forma, las Ediciones Paso de Gato y el Ministerio de Cultura de Colombia publicaron dos volúmenes con obras de los autores, que amplían el espectro de los creadores de las artes escénicas por las vías de la palabra. ♦

coda

Espanoles en el teatro colombiano

Fausto Cabrera (Islas Canarias, 1924-Bogotá, 2016): emigró a América después de la Guerra Civil Española, en 1943. Hizo parte de la compañía teatral de Elvira Travesí, en 1956. Dirigió la Escuela de Teatro del Distrito, en Bogotá, e hizo parte del curso de actuación dictado por Seki Sano, en 1956. Fundador y director del Teatro "El Búho", entre 1958 y 1963. Actor y director tanto en teatro como en radio y televisión, donde dio a conocer una amplia selección de obras teatrales, clásicas y modernas. Actor en la mayoría de las películas de ficción de su hijo, el realizador Sergio Cabrera.

Cayetano Luca de Tena (Sevilla, 1917-Madrid, 1997): director teatral español. Entre los años de 1955 y 1956 fue encargado de la organización, programa y dirección de la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Con los alumnos de la escuela realizó el montaje de *El*

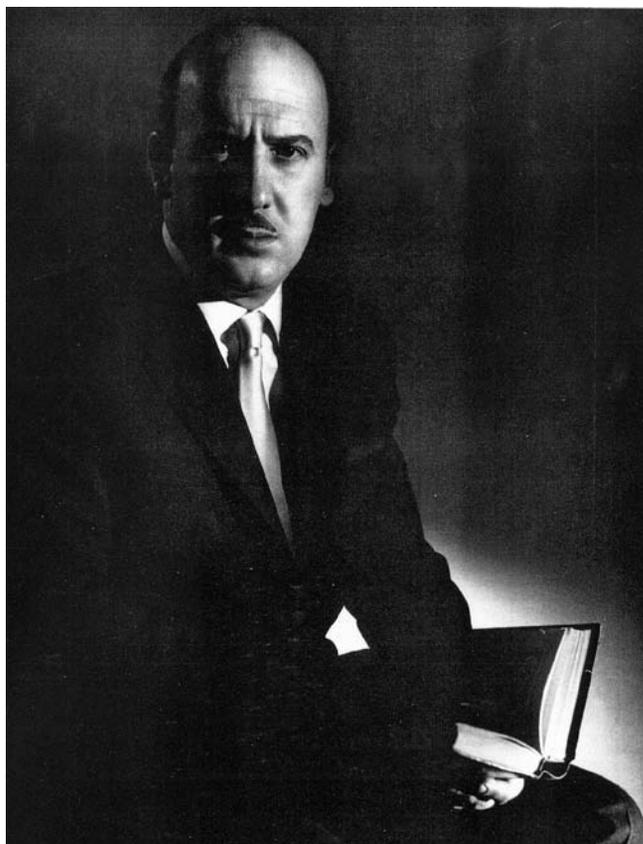
sueño de una noche de verano, de William Shakespeare. En 1957, Enrique Buenaventura lo reemplazó en la dirección, cuando Luca de Tena regresó a Madrid.

José María de Mena Calvo (Córdoba, España, 1923): en 1951, durante el gobierno de Laureano Gómez, Juan Peñalosa Rueda, como director del Teatro Colón de Bogotá, con el propósito de crear una escuela de arte dramático, contrató al historiador y director teatral José María de Mena Calvo para que ejerciera las funciones de asesor técnico, director de escena y profesor de dicción. Durante un poco más de un año que estuvo en Colombia, Mena asesoró a Peñalosa en la planeación de la escuela, el pènsum y las materias de estudio. Durante su estadía seleccionó a los estudiantes más destacados y montó con ellos, a finales de 1951, la obra *Una noche de primavera sin sueño*, de Enrique Jardiel Poncela.

Enrique de la Hoz: desde sus comienzos, fue profesor de actuación en la Escuela Nacional de Arte Dramático y director de algunas de las obras más destacadas realizadas por la Escuela de Arte Dramático y presentadas en sus primeros festivales. Entre ellas: *Los árboles mueren de pie* y *La barca sin pescador*, de Alejandro Casona, y *Madrugada*, de Antonio Buero Vallejo. Para el Festival de Teatro de 1957,

Dos espectáculos de Alberto Castilla con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia, sobre obras de Valle-Inclán: a la izquierda "Los cuernos de don Friolera" (1966) y abajo dos imágenes de "Tirano Banderas" (1968). (Fotos: Archivo ADE).

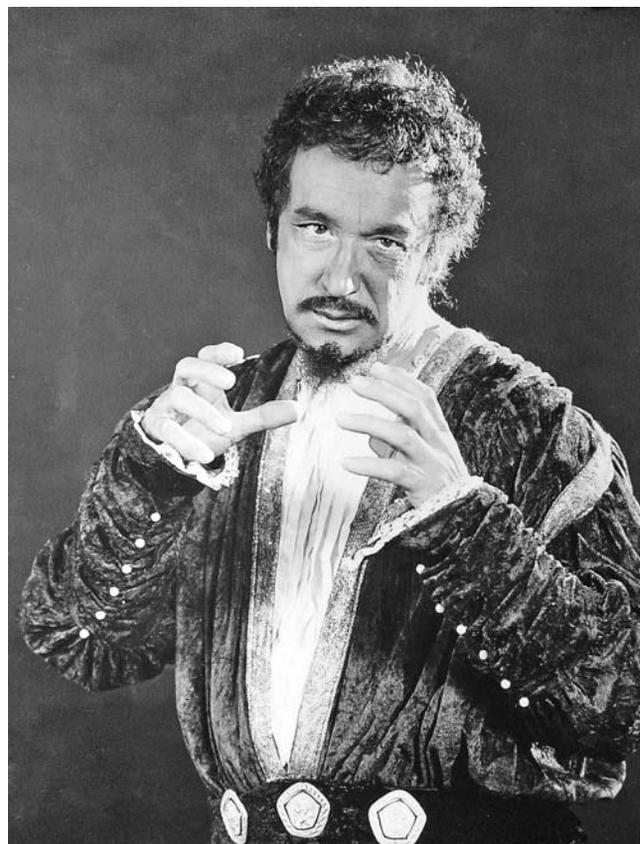




El director Cayetano Luca de Tena (Foto: Archivo CDT).

Enrique de la Hoz montó con los alumnos más destacados obras como *El diario de Ana Frank*, de los autores norteamericanos Francis Goodrich y Albert Hackett, así como *En algún lugar es de noche*, primer premio en el concurso de autores convocado por la Corporación Festival de Teatro, original de Ignacio Gómez Dávila. De la Hoz también fue director de programas de radioteatro en la Radiodifusora Nacional de Colombia y director del grupo teatral de la Universidad Javeriana, con el cual llevó a escena *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón, y *Final de partida*, de Samuel Beckett. En su trabajo como periodista asumió la crítica teatral en el periódico *El Siglo*, de Bogotá.

José Prat (Albacete, España, 1905-Madrid, 1994): realizó estudios de Filosofía y Derecho en la Universidad de Granada. Se interesó por la política e ingresó al Partido Socialista Español, PSOE, en tiempos de la República, en el que ejerció importantes cargos. Con el triunfo del franquismo, al final de la guerra civil, tomó el camino del exilio, primero en Francia y luego en Colombia, a donde llegó en 1940. Trabajó como periodista y crítico de teatro en el periódico *El Tiempo* durante varios lustros. Fue profesor de Historia del Teatro en los primeros años de la Escuela Nacional de Arte Dramático, y de Dramática Colombiana en la Universidad Pedagógica, en Bogotá. A la muerte de Franco y con el retorno de la democra-

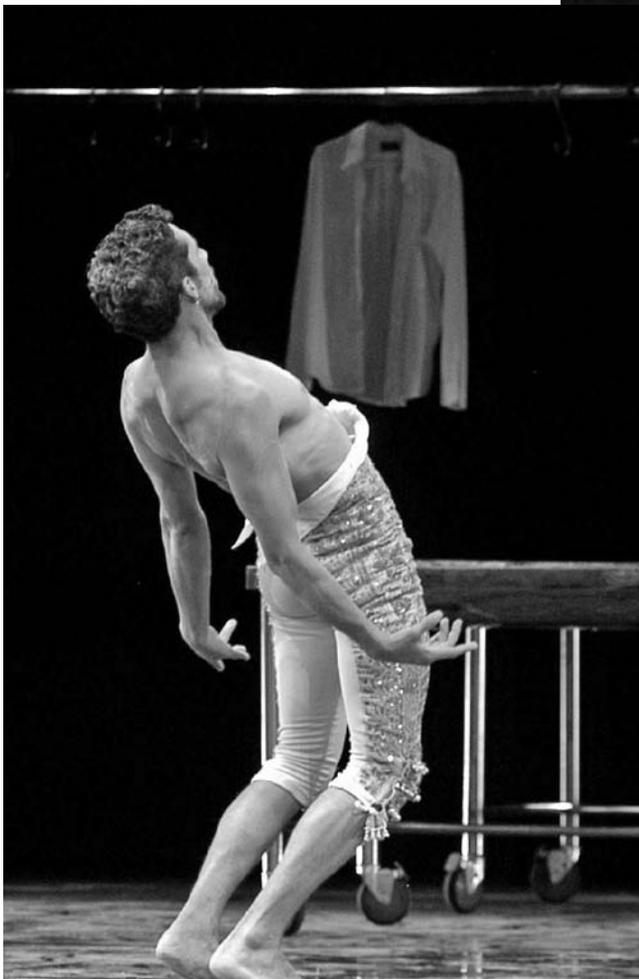


Fausto Cabrera en su interpretación de "Otelo", de Shakespeare. Teatro El Búho (1980).

cia, regresó a España, donde fue honrado con varios cargos, tanto del partido socialista como del Ateneo de Madrid, cuya presidencia ejerció hasta su muerte.

Alberto Castilla (Zaragoza, 1936): director de teatro universitario en España, se destacó en el Festival Internacional de Teatro Universitario de Nancy, en Francia, por su montaje de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, con el cual obtuvo el primer premio. Fue llamado a finales de 1966 a trabajar como director del Teatro Estudio de la Universidad Nacional, en el cual desarrolló un importante trabajo creativo entre los años de 1967 y 1968. Acondicionó un espacio en el segundo piso de la Facultad de Arquitectura como teatro de cámara y allí montó la adaptación de tres cuentos del libro *El llano en llamas*, del mexicano Juan Rulfo. Obtuvo el primer premio en el Festival de Teatro de 1968, en el Teatro Colón, por su montaje de *Los cuernos de don Friolera*, de Ramón del Valle-Inclán, premio compartido con la Casa de la Cultura por el montaje de *Marat/Sade*, de Peter Weiss, dirigido por Santiago García. En 1968 montó *Antígona*, de Sófocles, con la actuación de su esposa, la actriz española Guadalupe Espinar. Trabajó como asesor en la planeación del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, y montó con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional la obra *Tirano Banderas*, adaptada por Enrique Buenaventura de la novela homónima de Ramón del Valle-

Dos momentos de "Frenesí", espectáculo de Tino Fernández. Cía. L'Explose Danza Contemporánea (2006).



Inclán. Esta obra estaba invitada para presentarse en el Festival de Teatro de ciudad de México, pero este evento tuvo que suspenderse a causa de la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968. Del 2 al 8 de noviembre de este mismo año, *Tirano Banderas* se presentó en el Teatro Colón de Bogotá, después de lo cual Castilla viajó a los Estados Unidos a trabajar como profesor universitario.

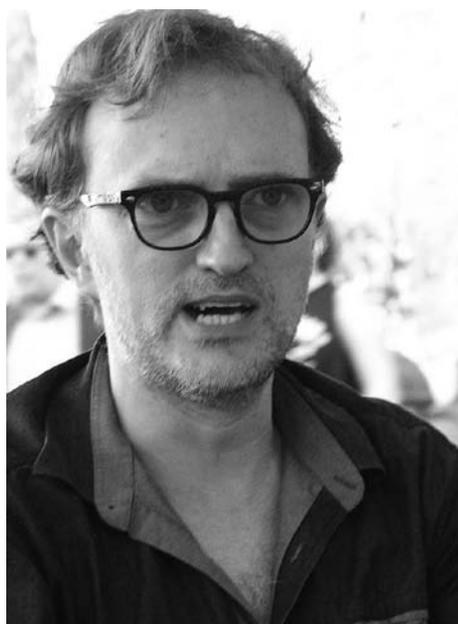
Miguel Ayuso (Madrid, 1921-Bogotá, 1991): director teatral y libretista en los primeros años de la televisión colombiana. Dirigió algunas obras al inicio de los Festivales de Teatro en 1957. Ingresó como periodista al periódico *El Tiempo*, asumiendo la crítica de teatro y dramatizados de televisión, con su columna *¡Pum en el ojo!* Como parte de

su interés por las artes escénicas, fomentó los festivales de teatro juvenil y estudiantil.

Ángel Facio (Madrid): director del famoso grupo de *Los Goliardos*, en la época de los teatros independientes. En cuanto a sus montajes, se destacó *La boda de los pequeños burgueses*, de Bertolt Brecht, con claras alusiones a la situación política franquista en su última etapa. Viajó a Colombia en 1978, donde montó las obras *Ligazón*, de Ramón del Valle-Inclán, con el Teatro El Alacrán, y *La Celestina*, una producción del Instituto Colombiano de Cultura. También montó la obra *La señorita Margarita*, del brasilero Roberto Athayde.

Tino Fernández (Asturias): cursó estudios de Arte Dramático en Madrid. Comenzó su experiencia profesional en la compañía de teatro TRASGU, con la cual participó en tres de sus creaciones. Más tarde se orientó hacia la danza contemporánea, motivo por el cual se instaló en París en 1983. En la capital francesa, creó su propia compañía, L'Explose, en 1991. En 1995, trabajó con el grupo colombiano Mapa Teatro en la creación *Orestea Ex Machina*. En 1996 se

instaló en Bogotá, donde consolidó su compañía, cuyo objetivo se centró en la promoción y el desarrollo de las artes escénicas, principalmente de la danza-teatro. Desde entonces, ha realizado un trabajo ininterrumpido en la creación, investigación y difusión artística. En el 2006 recibió el Premio Nacional de Danza, por la obra *Frenesí*. En el 2008, inauguró la sede de su compañía, bajo el nombre de La Factoría, con el propósito fundamental de acoger la creación artística y los proyectos de búsqueda e investigación de los creadores escénicos.



El actor, dramaturgo y director de teatro Marc Caellas.

Marc Caellas (Barcelona, 1974): Actor, dramaturgo y director de teatro, relacionado estrechamente con las vanguardias escénicas colombianas, no solo como testigo, sino también como protagonista. En el 2008 puso en

escena, en 4 espacios distintos del barrio La Macarena de Bogotá, ¡*Haberos quedado en casa, capullos!*, junto con el director Manolo Orjuela, a partir del texto del hispano-argentino Rodrigo García. Caellas no solo ha dirigido en su Barcelona natal, sino en ciudades como Miami, Caracas o Buenos Aires. En Colombia ha realizado experiencias disímiles como *Los críticos también lloran*, a partir de textos de Roberto Bolaño. De igual forma, ha gestado proyectos de alto riesgo como *Entrevistas breves con escritores repulsivos* (Buenos Aires, 2011, a partir de textos de David Foster Wallace), *Las listas* (según textos de Julio Wallovits, estrenada en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá) o *El paseo*, de Robert Walser (2012), representada en las calles de Buenos Aires, Barcelona y Bogotá. Con la actriz y dramaturga Verónica Ochoa concibió el proyecto *Cuento mi vida (en Bogotá)*, experiencia de teatro documental estrenado en 2014.

Otros nombres: España y sus regiones han prestado las máscaras de distintos creadores que, a lo largo de los años, sembraron raíces, unas más largas que otras, en los escenarios

colombianos. Nombres como los de Alfonso Graíño (quien fuese director de la Escuela de Teatro del Distrito), pasando por directores como Ramón Pareja, Pere Planella, Juanjo Avellán, Carlos García o el actor Toni Cots, han trabajado en la gestación de distintos universos en Colombia, para construir otros imaginarios sobre escenarios que acogen, cada vez más, viejos y nuevos mundos. En las últimas décadas, dramaturgos y directores como Sergi Belbel o José Sanchis Sinisterra han sido verdaderos guías en muchos procesos escénicos de alto impacto nacional. En el Festival Iberoamericano de Teatro, los grupos y creadores españoles han tenido una presencia permanente. Por los escenarios colombianos no solo han pasado nombres de prestigio como los de María Guerrero, Margarita Xirgú o Nuria Espert. Colombia y España han establecido diálogos continuos en espacios como el Festival de Cádiz, la revista *Primer Acto*, la presencia de José Monleón, los viajes de ida y vuelta de creadores como Carlos Bernal, Enrique Vargas o Rosario Ruiz Rodgers. Todos a una han ayudado a acrecentar los coros creativos entre países que, gracias al teatro, han borrado sus fronteras. ♦

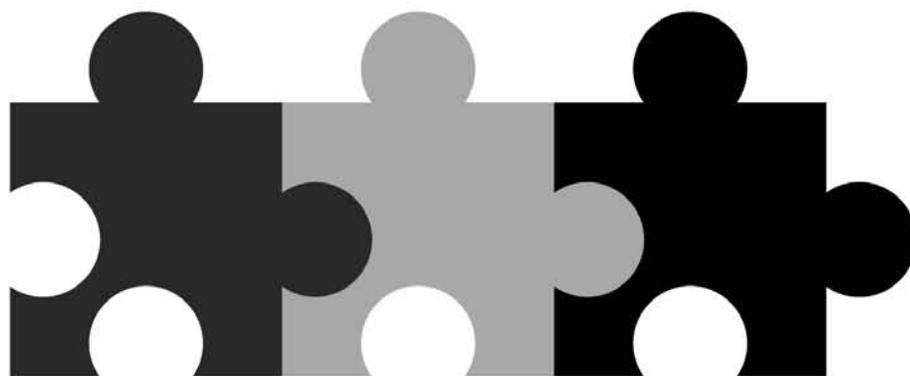
Revista

ADE TEATRO



¡Ya en versión digital!

A la venta en <http://tienda.adeteatro.com/>



ZONA AMIGOS DE



arce

ASOCIACIÓN
DE REVISTAS
CULTURALES
DE ESPAÑA

Los proyectos culturales que representan nuestras revistas necesitan de la conversación y complicidad directa con los lectores. La cultura precisa generar redes de simpatía y apoyo. Queremos involucrar a otros protagonistas del encuentro cultural que se sitúan al otro lado de la creación, a las personas y a los colectivos, para reactivar su papel, porque la cultura es también un proyecto de participación.

Hazte amigo de ARCE y comienza a compartir con nosotros el amplio territorio cultural que queremos construir. Te esperamos con un regalo de bienvenida.

Hazte amigo en:

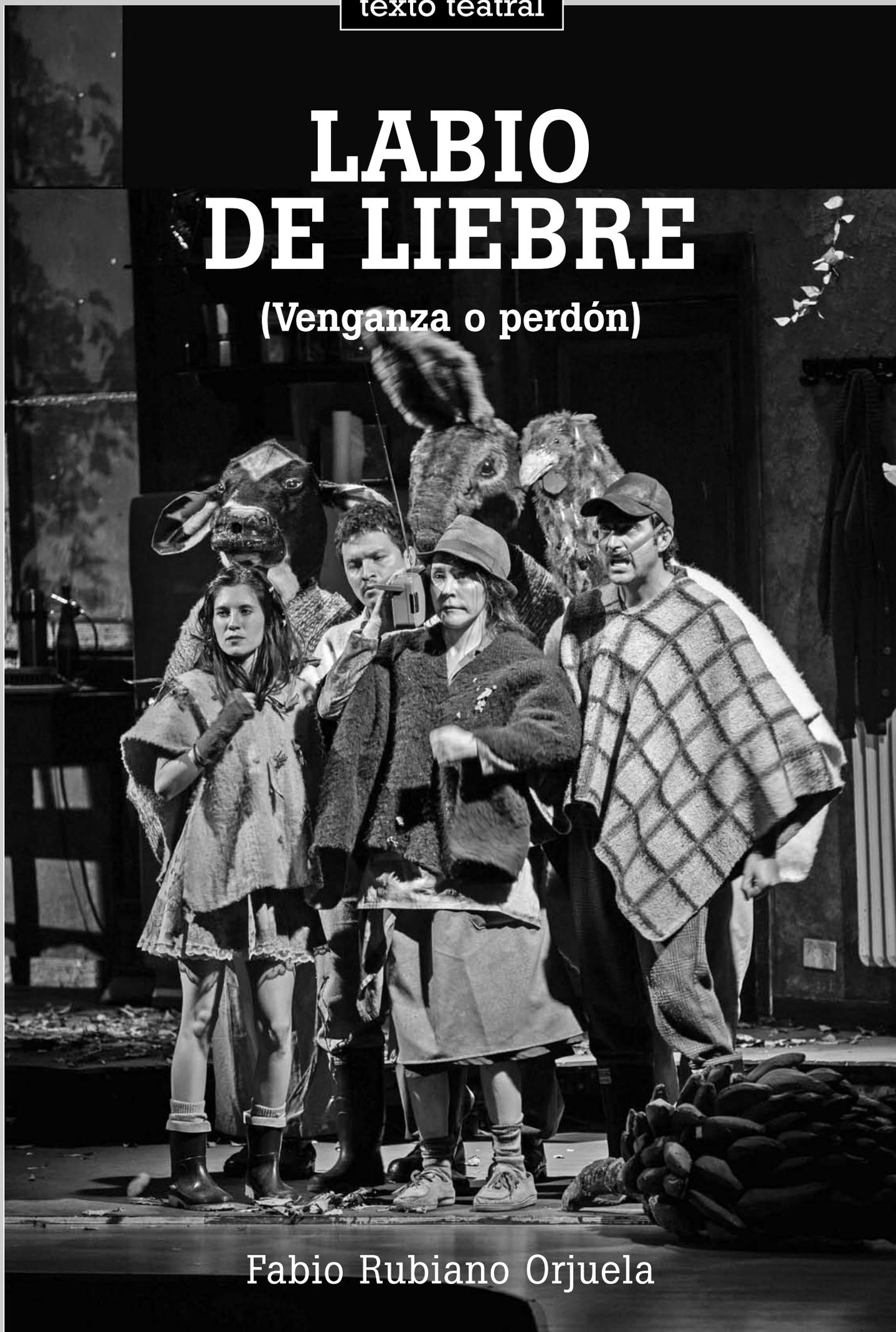
www.revistasculturales.com/amigos-arce



texto teatral

LABIO DE LIEBRE

(Venganza o perdón)



Fabio Rubiano Orjuela

Sobre *Labio de liebre*



“*Labio de liebre*”, espectáculo con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano. Teatro Petra (2015).

En el año 2015, el Teatro Petra, para celebrar sus treinta años de actividad, en coproducción con el Teatro Colón de Bogotá, estrenó una obra que tuvo una inmediata aceptación por parte del público colombiano y muy pronto, más allá de las fronteras. *Labio de liebre* era la culminación de un largo proceso de creación (actuación, dramaturgia, dirección) de Fabio Rubiano, alma y nervio del grupo, apostándole a una reflexión sin tapujos sobre los procesos de reconciliación vividos por la sociedad colombiana.

Entre el 4 de diciembre de 2012 y el 26 de septiembre de 2016, el gobierno del presidente Juan Manuel Santos apostó todo su capital político a las conversaciones de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), las cuales han existido como movimiento insurgente desde 1964. Ya que la guerra en Colombia parecía no tener fin, Santos (antiguo ministro de defensa de su antecesor, Álvaro Uribe Vélez) decidió dar un giro radical a las actitudes beligerantes de los gobiernos previos y apostarle a un proceso que lograra consolidar una paz estable y duradera. En sus dos gobiernos (2010-2014 y 2014-2018) la partitura central del presidente ha sido la de conseguir la reconciliación de los colombianos, hasta el punto de que fue recompensado con el Premio Nobel de la Paz en 2016, a pesar de que, en el plebiscito para refrendar los acuerdos (que se llevaron a cabo en La Habana, Cuba) perdió por escaso margen tras la medición de las urnas.

En este marco de apasionadas tensiones políticas se estrenó la obra del Teatro Petra. Aunque se trata de un grupo que ha tenido montajes de gran reconocimiento por parte de un

público que lo ha convertido en un conjunto de culto (gracias a títulos como: *Opio en las nubes; Hienas, chacales y otros animales carnívoros; Pinocho y Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford; Sara dice y, en especial, Mosca*), lo que sucedió con *Labio de liebre* es muy difícil de que encuentre un precedente de aceptación masiva como lo sucedido con esta obra, en especial, en Bogotá. El Teatro Colón de la capital colombiana no acostumbraba a financiar sus propias producciones escénicas; cuando se presentaban montajes nacionales, estos no tenían más de cinco representaciones. *Labio de liebre*, por el contrario, no solo empezó con una temporada de cinco semanas con llenos totales sino que ha repetido la fórmula en varias ocasiones en otros escenarios locales y, muy pronto, en los principales escenarios de muchas ciudades del país. Al mismo tiempo, el Teatro Colón se consolidó con esta obra como un espacio no sólo para la representación sino también para la producción. El éxito ha trascendido y *Labio de liebre* se ha convertido en la representante de Colombia en los principales acontecimientos escénicos de importancia internacional.

En la obra (cuyo subtítulo subraya dos ideas centrales: venganza y perdón) cuenta la historia de un verdugo (representado por Rubiano) que, mientras paga una pena de casa por cárcel en un país donde cae la nieve y pareciera estar alejado de su lugar de origen, comienza a ser visitado por los fantasmas de sus víctimas, hasta convertir su reclusión en una traviesa pesadilla de recriminaciones y despojos. La obra no ha estado exenta de polémica, toda vez que el humor negro condimenta cada uno de los acontecimientos que se viven en su interior. El dolor de las víctimas en Colombia es un asunto muy delicado de tratar en los escenarios con la aparente banalización de la risa. Otros trabajos de la época, como el



“*Labio de liebre*”, montaje con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano. Teatro Petra (2015).

tríptico *Los incontados*, del grupo Mapa Teatro, a pesar de recurrir a la ironía y a la irreverencia pareciera encontrarse en las antípodas de la propuesta de Rubiano.

La justificación es que en *Labio de liebre* todo está muy bien dispuesto y trasciende los malentendidos: la dramaturgia precisa, las eficaces actuaciones y sobre todo, la delicada dirección de arte, a cargo de la artista Laura Villegas (creadora, a su vez, de múltiples proyectos teatrales, plásticos y multimedia; en especial, la gran instalación denominada *13 sueños*, concebida para el Espacio Odeón, antigua sede del Teatro Popular de Bogotá).

Labio de liebre es una apuesta triunfal para reconocer las monstruosidades de la violencia en Colombia, por las vías de una gran fábula de la que nadie permanece indiferente. No hay moraleja; al final reinará el desconcierto, como sucede con frecuencia en las obras de arte fundacionales. La aventura creativa de Rubiano, de la actriz Marcela Valencia, en fin, de todo el equipo del Teatro Petra convierte, una vez más, al teatro en el lugar para enfrentar todas las violencias posibles tan solo por las vías de la creación artística. ♦



Fabio Rubiano

Es uno de los autores colombianos, de las nuevas generaciones, que mejor ha sabido combinar sin remordimientos el teatro, la televisión, el cine y la dramaturgia. Es director y actor de sus propias obras. Ha establecido un método armónico de combinar su actividad teatral con los lenguajes audiovisuales. Rompe con una tradición en la cual quien estaba comprometido con el mundo de la escena tenía una relación conflictiva con las cámaras. Las obras de Rubiano, desde comienzos de los años ochenta, han ido consolidando un lenguaje en el que la metáfora, las alegorías, los signos y las provocaciones mantienen a los espectadores en vilo, hasta el punto de construirse en una suerte de eterna juventud. *El negro perfecto*, *Desencuentros*, *María es tres*, *Cada vez que ladran los perros*, *Ornitorrincos*, *Mosca*, *Opio en las nubes*, *El vientre de la ballena*, *Sara dice...* *Labio de liebre* son algunos de los títulos de un bestiario teatral de efectiva conexión con un público que crece todos los días.

Labio de liebre¹

(Venganza o perdón)

de
Fabio Rubiano Orjuela

Labio de liebre se estrenó en el Teatro Colón de Bogotá el 5 de marzo de 2015

Personajes

Salvo
La Liebre
Periodista
Gallina
La Liebre niño
Madre de la Liebre
Hermano de la Liebre
Mala
Roxi
Vaca

I. Primer visita

Ciudad con nieve.

En pleno invierno el joven con labio leporino llamado La Liebre, visita a un hombre que aún no lo reconoce.

SALVO.— *(Sentado en la sala de su casa, está viendo un programa de televisión. Afuera nieva. Alguien afuera de la ventana, golpea. Salvo maldice suave, con cansancio, hace el esfuerzo de levantar una mano, y casi sin mirar saluda en un inglés básico).*

Hola vecino, Hi, good afternoon...

Sí, sí, sí. Yes, yes...

(Desde afuera le responden algo que no escuchamos. Salvo evidentemente no quiere saludar ni hablar)

Vecino, adiós...

En este momento no, mañana... tomorrow...

Sí, soy yo...

Pero no tengo tiempo en este momento...

(Le dicen algo más que tampoco escuchamos.)

Ah, disculpe...

Sí, soy yo, la puerta es allí. *(Señala.)*

(Va hasta la puerta y abre. Entra LA LIEBRE, extiende su carnet que lo acredita. LA LIEBRE es un joven con labio leporino. SALVO trata de disimular y actúa como si fuera algo natural.)

Disculpe, no le había visto el carnet...

LA LIEBRE.— No se preocupe, me pasa a menudo que la gente me ve y...

SALVO.— En este país hay gente de organizaciones de todo tipo.

LA LIEBRE.— Sí...

SALVO.— Averiguan los nombres de las personas y...

LA LIEBRE.— Sí, sí. Pero no son peligrosas.

SALVO.— Sí, no lo son, no me refiero a delincuencia...

(Le señala donde colgar su abrigo o su gorro).

MADRE.— Cuelgue allá papito.

LA LIEBRE.— La delincuencia es mínima en este país...

SALVO.— Sí, un gran país. Uno acá puede andar tranquilo en la calle.

LA LIEBRE.— Y en el campo.

SALVO.— ¿Sí?

(Aclara) No salgo mucho al campo. De hecho no lo tengo permitido.

LA LIEBRE.— Los paisajes son bonitos.

SALVO.— Pero fríos ¿no? Todo blanco.

MADRE.— Péinese.

LA LIEBRE.— Sí, no cómo en su país.

SALVO.— ¿Lo conoce?

LA LIEBRE.— Soy de allá.

SALVO.— Ah... sí, me parecía familiar su acento.

LA LIEBRE.— ¿Lo notó?

SALVO.— Sí, un poco

LA LIEBRE.— Por mi defecto a veces piensan que no hablo bien español.

(Sonríen. Silencio).

Pero usted me entendió bien ¿cierto?

SALVO.— Perfectamente. Siéntese por favor.

LA LIEBRE.— Gracias.

SALVO.— Quiere tomar algo.

LA LIEBRE.— Algo que no esté muy caliente.

SALVO.— *(Yendo hacia la cocina)* Tengo jugos de esos de acá, no naturales como en nuestro país, aquí no es el paraíso, aquí todo viene en estas cajas...

LA LIEBRE.— Tetrapack...

(Lo pronuncia con dificultad).

También hablo el inglés...

(Sonríe. SALVO llega con el jugo. LA LIEBRE toma un poco pero se le riega. SALVO le acerca una servilleta).

Se me dificultan las bebidas...

(Se señala el labio).

SALVO.— Claro.

(Cambiano el tema). Entonces usted es de la Fundación...

LA LIEBRE.— Labio de liebre...

SALVO.— ¿Qué?

LA LIEBRE.— Fundación Labio de liebre. Al labio leporino también se le llama "labio de liebre". ¿Si ve esta línea aquí, como un surco desde la encía hasta las fosas nasales?

MADRE.— Granado... muéstrela.

SALVO.— No es necesaria la explicación. Podemos hablar de lo que hablamos por teléfono...

(Silencio).

Cuando quiera puedo llenar el formulario de este mes.

LA LIEBRE.— Si le molesta verme, puede mirar para otro lado.

SALVO.— (Sonríe). Perdón...

LA LIEBRE.— A mucha gente le impresionan los leporinos...

SALVO.— No, no, a mí no, de ninguna manera...

LA LIEBRE.— O puede mirarme tranquilo, no me molesta.

SALVO.— Eh... no sé...

LA LIEBRE.— Cuando uno ve alguien con un defecto es como un imán, uno no quiere dejar de mirarlo.

SALVO.— (Incómodo). Bueno... cosas de la vida.

LA LIEBRE.— Por eso se hace la comparación con las liebres, porque para todo el mundo las liebres son buenas y dulces, y si la gente piensa en liebres no se va a impresionar.

MADRE.— Tiene el pantalón arrugado.

SALVO.— No me impresiona joven, solo que sería mejor que habláramos de lo que nos interesa, ¿no?

LA LIEBRE.— ¿Tiene un pitillo?

SALVO.— No... no los uso.

LA LIEBRE.— Con pitillo es más cómodo porque lo puedo poner en la parte donde no hay hendidura.

SALVO.— (Agotándose por el tema). Claro... hablamos de...

LA LIEBRE.— ¿Ha conocido leporinos?

SALVO.— Prefiero que hablemos de...

LA LIEBRE.— Ya está mirando para otro lado.

SALVO.— No es por evitarlo.

LA LIEBRE.— Sí, y no importa. Este surco es impresionante para muchos. ¿Ha conocido leporinos?

SALVO.— ¿Por qué insiste?

LA LIEBRE.— Uno siempre quiere saber si ha sido el único.

SALVO.— Si le contesto ¿cambiamos de tema?

MADRE.— Tiene tierra en los zapatos.

LA LIEBRE.— Sí.

SALVO.— Hace años, conocí uno.

LA LIEBRE.— Adulto.

SALVO.— Niño. Casi no hay adultos con el mal del conejo, como usted lo llama.

LA LIEBRE.— Labio de liebre.

SALVO.— Eso

(Silencio).

Listo. Ya le contesté.

LA LIEBRE.— A los niños sus papás los mandan operar apenas pueden.

SALVO.— Sí, hoy en día hay muchas fundaciones que los ayudan.

LA LIEBRE.— ¿Por qué no me he operado? Es lo que usted se está preguntando ¿sí o no?

SALVO.— No, no me lo estoy preguntando.

LA LIEBRE.— No me operé porque no crecí.

SALVO.— (Sonríe). Usted no es pequeño.

LA LIEBRE.— Sí, pero no crecí en la vida. No alcancé por ejemplo al tratamiento psicológico

(Ríe).

Dicen que uno se repone después de que ha sido víctima de un hecho atroz.

SALVO.— “Hecho atroz...” Creo saber para donde va. Tal vez usted deba irse, señor.

LA LIEBRE.— Discúlpeme, yo sé que el que está en proceso de recuperación es usted, pero es que esto es parte del proceso. Quiero ayudarlo.

SALVO.— (Yendo hacia la puerta. Cortante). Me imagino que usted sabe mi historia...

LA LIEBRE.— Usted conoce mejor la mía.

SALVO.— Nunca lo había visto, no sé quien es.

LA LIEBRE.— En la vereda La Clara, debajo de La Florida y El Volcán.

MADRE.— Por el cruce de la virgen.

SALVO.— Se nota que leyó toda la documentación, me imagino que alguna periodista se quiere hacer famosa a costa mía, o quiere venganza, pero no estoy...

LA LIEBRE.— Dijo que se acordaba...

SALVO.— ¿De qué?

LA LIEBRE.— De mí.

SALVO.— Nunca lo había visto...

LA LIEBRE.— Cuando era niño.

SALVO.— Váyase por favor...

LA LIEBRE.— Me mataron cuando era niño, y por eso no me operé. Aquí hay fundaciones que hacen la operación gratis.

SALVO.— Señor...

LA LIEBRE.— Bueno, son varias cirugías...

SALVO.— Suficiente, ya. No me gusta esto, estoy pagando esta condena por algo que hice y no...

LA LIEBRE.— “Algo”, no.

(Le aclara).

Me mató señor, usted. Usted me mató. Es decir, no me mató. Cuando me enterró estaba medio muerto, no muerto por completo.

SALVO.— (Toma el teléfono). Yo no me vine a este país a esto.

LA LIEBRE.— ¿Estoy faltando a la verdad?

SALVO.— No le abrí mi casa para que me insulte.

(Al teléfono).

Aló,

(Con un inglés muy débil)

Hello, excuse me, spanish...

LA LIEBRE.— No lo estoy insultando, solo haciendo memoria.

SALVO.— Can I... (Molesto porque no entiende lo que le dicen al otro lado de la línea.)

Señorita, lady.

(A la liebre) Usted no es nadie para juzgarme señor.

LA LIEBRE.— Si quiere yo hablo con la operadora.

(Va a tomar el teléfono, pero Salvo lo empuja y cuelga).

Perdóneme, lo que yo quiero decir...

SALVO.— (A la puerta de nuevo) Váyase ya.

LA LIEBRE.— (Tranquilo) No. Quiero que me entienda.

SALVO.— Váyase de mi casa.

LA LIEBRE.— No vine a agredirlo.

SALVO.— Váyase. (Va hasta él)

MADRE.— ¡Corra papito, corra!

LA LIEBRE.— (Emocionado. Casi alegre) Yo era el niño. El niño leporino del que usted se acuerda soy yo.

(SALVO trata de tomarlo por un brazo pero LA LIEBRE lo esquiva.)

LA LIEBRE.— Sigo siendo ágil.

SALVO.— No sé quien es usted ni de qué me habla, ni de donde viene...

LA LIEBRE.— Sí sabe.

(Salvo toma un palo, a manera de machete o arma. De inmediato a Labio de liebre le entran ganas de orinar)

¿Puedo usar su baño?

SALVO.— No.

LA LIEBRE.— Es una emergencia.

SALVO.— Váyase.

LA LIEBRE.— (Sin alterarse) Por favor, no me lo impida, la última vez que nos vimos me oriné en los pantalones cuando usted sacó el machete. Me daría mucha vergüenza que me pasara otra vez y usted otra vez se riera de mí y de mi labio de liebre. (Sigue hasta el baño, entra y cierra la puerta.)

SALVO.— (Desde fuera del baño camina, no puede parar) Prefiero una cárcel.

(Le habla desde afuera a LA LIEBRE).

Señor, quiero que salga ya y se vaya de mi casa, no sé cómo llegó hasta aquí. Salga ya (Da golpes a la puerta).

Si no sale en un minuto voy a entrar y no me importa que sea lisiado o discapacitado o como se llame eso que usted tiene, pero lo voy a sacar así sea a la fuerza.

(Espera)

No quiero escándalos. Voy a entrar

(Trata de abrir la puerta pero está trancada. Golpea más fuerte).

Usted no tiene derecho a venir aquí y hacer lo que se le dé la gana en mi casa, esta es mi casa, es un atropello, un abuso, un...

(No encuentra las palabras y comienza a dar patadas a la puerta).

Si es necesario la rompo, ¿me oyó? Esta casa no es mía. Me importa un culo.

(La puerta se abre suavemente. SALVO espera a que salga LA LIEBRE pero no sale. Le da una nueva patada a la puerta que se abre por completo pero se vuelve a cerrar por el impulso. La abre despacio. Sale caminando una gallina? SALVO se asusta)

¡Jueputa!

2. Gallinas

Al salir la gallina entra una periodista que entrevista a la gallina.

PERIODISTA.— Los testigos dicen que hubo muchos gritos y cacareo, más que de costumbre. Nos encontramos con una de las protagonistas de lo ocurrido ese día: Yirama, la gallina.

GALLINA.— Había un juego que a ellos les gustaba: lo llamaban la carrera de la gallina sin cabeza. La cogían a una, la sacudían y le gritaban; y cuando una ya estaba muy alterada le cortaban la cabeza de un tajo. Las gallinas corremos cuando estamos asustadas, ¿y a qué gallina no le da miedo que le corten la cabeza? Uno sale a correr, y mientras corre ve la cara del señor que le quitó la cabeza, porque él tiene la cabeza de uno en la mano de él.

(Se acuesta de medio lado y mueve las piernas como si corriera). Al final uno se cae de medio lado, y las patas siguen moviéndose como si uno siguiera corriendo. Y eso es lo que más risa les da.

La gallina y el periodista salen.

SALVO.— ¿Me van a enjuiciar por una gallina, entonces?

¿Me van a condenar por un juego?

(Entra al baño armado de valor, busca, no hay nadie. Sale del baño. Habla fuerte para que lo escuchan).

No sé cómo salió pero no... no es bueno hacer esto... es una falta de respeto... ese juego no está bien, una cosa son los animales y otra los humanos, uno no...

(Se detiene y se calla. Escucha. Alguien desde afuera da golpecitos en la ventana).

Oscuro.

Regresa la luz casi de inmediato y es una señora vestida como campesina de tierra caliente, es LA MAMÁ DE LA LIEBRE. SALVO va hasta la ventana y la señora se va corriendo entre risas. No son risas de maldad, es como la risa de una niña que ha sido descubierta.

Oscuro.

3. Pérdida del Control

SALVO sacude la cabeza, se sienta en el sofá. Retoma la posición del inicio: Se sienta en el sofá, pone un canal de pornografía. No vemos la imagen, solo escuchamos el audio: gemidos de un hombre y una mujer, expresiones sexuales: "ass hole, fuck me". Cuando los sonidos que salen del televisor son más agudos y fuertes, cercanos al orgasmo se transforman en gritos ya no de placer sino de dolor humano mezclados con bramidos de bueyes y mugidos de reses.

SALVO.— *(Mira el televisor y reacciona asustado, se aleja, pone las manos frente a su cara como si quisiera alejar las imágenes, deja de mirar pero al instante vuelve a mirar).* ¿Qué es esta mierda?

(Mira de nuevo el televisor, ríe, se tapa la boca, levanta los brazos, se mira las manos, los dedos, mira hacia atrás).

No más... no más esto...

(Señala)

Las vacas, las malparidas vacas. ¡No me jodan! ¡Ahora es por las vacas?

(Indignado, sin poder contener la risa)

Me van a juzgar también por unas putas vacas de mierda. ¿Qué quieren que haga?

(Al televisor) Perdón, perdón, perdón, perdón vacas, perdón hijeputas vacas por haberlas matado. ¿Ya?, ¿Ya?

(Encuentra el control). No más, no más, no más.

(Tira el control. Oscuro. Sólo queda la luz del televisor).

4. Recuperación del control

El televisor se apaga, regresa la luz. Silencio. En el sofá hay un niño con labio leporino. Es LA LIEBRE NIÑO. Tiene en la mano el control remoto, estira la mano y se lo ofrece a SALVO.

LA LIEBRE NIÑO.— Con el botón rojo se prende y se apaga, este es para retroceder y este es para adelantar. Todo está grabado.

SALVO.— *(No le recibe el control)* ¿Cómo entró otra vez acá?

LA LIEBRE NIÑO.— Fácil: Me trajo mi mamá.

MADRE DE LA LIEBRE.— *(Se escucha el sonido de una cisterna que se descarga en el baño. La puerta del baño se abre y sale la MADRE DE LA LIEBRE. Lleva una ruana² y un brazo envuelto en vendas).* Qué pena Don Salvo es que me agarró una urgencia.

LA LIEBRE NIÑO.— Ahora soy un niño de 7 años tal como usted me conoció antes.

MADRE DE LA LIEBRE.— Buenas noches, que pena venir así. A mí tampoco me gustan estas ruanas, pero es que con los fríos que hacen.

SALVO.— ¿Cómo entró?

MADRE DE LA LIEBRE.— Como estaba oscuro seguro no nos vio, y por el ruido de las bestias no me escuchó.

SALVO.— ¿Qué quieren?

MADRE DE LA LIEBRE.— Es que le queríamos pedir un favor...

SALVO.— ¿Qué?

MADRE DE LA LIEBRE.— El favor de los instrumentos y el reloj.

SALVO.— ¿Qué, cuáles instrumentos?

MADRE DE LA LIEBRE.— Antes de que ustedes quemaran la casa nosotros vimos que sacaron las gaitas y unas flautas, y le quitaron el reloj al niño mayor...

(SALVO mira a LA LIEBRE NIÑO.)

LA LIEBRE NIÑO.— Yo soy el menor, el mayor fue al que le...

(Hace el gesto de cortarse la cabeza. Ríe).

HERMANO DE LA LIEBRE.— *(Saliendo del baño)* ¡Si ve mamá!

MADRE DE LA LIEBRE.— *(Golpeando en la cabeza a LA LIEBRE NIÑO).* No se burle de su hermano.

LA LIEBRE NIÑO.— Él siempre se burló de mí.

MADRE DE LA LIEBRE.— ¡Sht!

(Continuando, a SALVO). Entonces Don Salvo, para que por favor nos devuelva los instrumentos ya que aquí usted no los está usando.

SALVO.— Yo no sé de música, y... no sé de qué reloj me habla pero si quiere llévese este.

(Se quita el reloj que tiene en la muñeca).

LA LIEBRE NIÑO.— Ese no es.

MADRE DE LA LIEBRE.— *(Golpea a LA LIEBRE de nuevo)* ¡Deje hablar al señor! *(Toma el reloj).* ¿Y las gaitas?

SALVO.— *(Responde por inercia. No entiende la situación, sólo responde)* No toco gaita.

MADRE DE LA LIEBRE.— Yo no los alcancé a oír, pero como a los niños fueron a los últimos que mataron, ellos oyeron a los señores cantando y tocando.

SALVO.— No era yo.

LA LIEBRE NIÑO.— *(Sin dejar de jugar con el control)* Eran otros. Él estaba adentro haciendo pasar la gente por el computador.

MADRE DE LA LIEBRE.— O a lo mejor en ese momento estaba en la diligencia de culiarse a la niña, antes de llevársela.

MALA.— *(Entra de la calle, con frío)* Ole Salvo, cómo estás...

MADRE DE LA LIEBRE.— *(A Mala)* Con estos fríos y usted así toda empelota, despojada...

MALA.— No tengo frío mamá...

LA LIEBRE NIÑO.— ¡Pero si está morada!

HERMANO DE LA LIEBRE.— Por lo muerta. *(Se ríen)* ¡Vístase!

MADRE DE LA LIEBRE.— Bueno, entonces volvemos otro día.

(Le quita el control a LA LIEBRE. A sus hijos) Vamos, caminen.

MALA.— Yo me quedo aquí mamá.

MADRE DE LA LIEBRE.— "Yo me quedo aquí mamá", no. Venga mamita yo le enseño cómo es que se debe vestir, ponerse. *(A Salvo)* Volvemos otro día. Otro.

Salvo espera a que salgan. Va hasta la puerta y cierra. Echa llave. Va hasta su cama, se sienta, se toma el cuello y trata de calmarse. En la platea o por los pasillos cruza una vaca.

5. Escena de las vacas

En el televisor comienza el noticiero.

ROXI.— Y entre otras noticias, ampliamos la información sobre la muerte de las vacas de la zona norte.

La periodista entra, se dirige a Salvo.

ROXI.— El episodio de las vacas fue muy sonado en el país, hubo marchas de los ganaderos, puede usted por favor decirnos exactamente qué fue lo que sucedió.

SALVO.— Estábamos dándole una lección de dignidad a la insurgencia. A Don Alirio Costera le robaron 400 cabezas de ganado, las ubicamos pero ya no se podían devolver, don Alirio dio la orden de que las sacrificáramos.

La familia trae de un lazo a la vaca. Moscas alrededor. La vaca espanta alguna mosca con su cola.

PERIODISTA.— ¿Cómo se matan 400 reses?

SALVO.— (Se mira la mano) Con pistola, o con revólver.

PERIODISTA.— En la cabeza.

SALVO.— Las vacas no se mueven

(Le apunta a la vaca). Uno les pone la pistola en medio de los dos ojos y las vacas no se mueven, se quedan mirando. Dos tiros por res.

PERIODISTA.— Una masacre...

SALVO.— 400 vacas. 800 disparos en media hora. Eso le da a uno tendinitis, periodista. Por eso a veces no puedo hacer cosas con estos dedos...

(Salvo y la periodista ríen con discreción).

PERIODISTA.— (A la vaca) Su versión.

VACA.— Cuando vimos a Don Salvo, nos alegramos, sabíamos que él era muy amigo de Don Alirio o sea que íbamos a volver y nos iban a cuidar veterinarios.

(Levanta la cola y algo sale).

Don Salvo llegó y comenzó a matar una y otra, pensábamos que era como un calmante, como un nuevo producto para desinfectarnos, o para reanimarnos. Nada. Nos mató.

Salen. Salvo se queda solo.

Prende el televisor en el canal porno.

SALVO.— ¿Cuál es la condena por matar una vaca?

(Alista pañuelos desechables, se recuesta en el sofá, se desapunta el pantalón).

No me jodan.

Oscuro.

6. Un amor del pasado

Mala se enamoró de Don Salvo y Don Salvo ya no la reconoce.

Salvo duerme. Los sonidos sexuales de película pornográfica continúan.

Mala entra, lo mira, apaga el televisor.

Sonido de moscas.

SALVO.— ¿Y ahora qué hijueputas, moscas?

Ni modos de matar una mosca porque me condenan.

(Sonríe. De repente descubre detrás suyo a MALA. Tiene el control y algunos pañuelos desechables. Espanta las moscas a su alrededor).

MALA.— ¿Para qué ve esas películas?

No tiene necesidad de hacerse estas cosas...

(SALVO ya ha brincado del susto)

Yo le puedo ayudar.

SALVO.— (Mirándola.) ¿Usted quién es?

MALA.— No se haga. Ya hablo bien. Ya no hablo como una guisa.

(Se escucha en el baño que alguien descarga la cisterna. MALA le hace señas a SALVO para que no diga nada. Del baño sale la MADRE de LA LIEBRE).

SALVO.— Otra vez usted.

MADRE DE LA LIEBRE.— Sigo mala, mala, mala de ese estómago, y con una erutadera...

¿Será la tierra que me dejó ahíta?

(A La Niña) La oí mi amor, no moleste a Don Salvo.

(A Salvo) Le dije que iba a regresar, volver.

MALA.— Yo solo estoy viniendo a hacer el aseo.

MADRE DE LA LIEBRE.— No sea mentirosa mi vida.

(A SALVO) Me está diciendo puras mentiras esta niña ¿cierto?

MADRE DE LA LIEBRE.— (A MALA) Yo sabía que sumercé seguía viniendo.

(Va hasta ella y le acaricia la cabeza)

Por lo que la niña fue puta, siempre fue puta, desde chiquita, pequeña.

MALA.— (A punto de llorar) Yo lo quiero mamá.

MADRE DE LA LIEBRE.— Yo sé qué es lo que a usted le gusta.

(La sigue acariciando. A Salvo, confidente) Hasta con el papá...

MALA.— (Señala a Salvo) Don Salvo fue bueno conmigo, mamá.

MADRE DE LA LIEBRE.— (Mira a Salvo fijamente) La maltrató.

MALA.— Pero al principio me defendió.

MADRE DE LA LIEBRE.— (A SALVO. Cambia de actitud) Qué pena con usted Don Salvo, yo ya no sé qué hacer con estos muchachos.

(A MALA) Nos vamos, camine.

MALA.— Me quiero quedar un rato, mamá.

MADRE DE LA LIEBRE.— Yo sé para que quiere quedarse.

(A SALVO) Este señor no quiere ya nada con usted misma.

¿Cierro Don Salvo...?

SALVO.— Lárguense.

MADRE DE LA LIEBRE.— ¿Vio? Se lo dije.

(Le acaricia la cabeza) Cómo se va a acostar con este señor, así, toda blanca, mortecina, llenas costras, con tierra, oliendo a podrido.

(SALVO toma el control, lo dirige a las mujeres y trata de activarlas como si fuera una película. No pasa nada. Ellas lo miran. Madre a la Niña.)

Nos vamos.

(Salen)

SALVO.— (Queda de pie en medio de la sala un rato largo. Silencio. Mira con cuidado dentro del baño, mira por todos lados. Se asegura de que no haya nadie. Toma una de las latas y trata de tomar pero ya está vacía. Va hasta la nevera, abre, grita. Se aleja.) ¡Hijueputas, monos hijueputas!, ¿qué es lo que quieren?

¡Mierda, puta mierda!, ¿quién puso esa mierda ahí?

¡Hijueputas mil veces!

Oscuro.

Regresa la luz casi de inmediato. SALVO mira con rabia y miedo hacia la nevera. Después de un momento, de la nevera cae una cabeza, es la cabeza del HERMANO DE LA LIEBRE. SALVO da un pequeño grito. Una mano sale de la nevera, toma la cabeza y la entra de nuevo.

El HERMANO DE LA LIEBRE sale de la nevera. Está terminando de poner su cabeza en su lugar, busca donde esconderse.

SALVO.— ¿Qué está hacien...?

HERMANO DE LA LIEBRE.— ¡Shhht! (Busca escondites)

SALVO.— ¿Qué quiere?

HERMANO DE LA LIEBRE.— ¡Chito, hola!

SALVO.— ¡Qué "chito" ni que hijueputas, se me va ya! (El Hermano de la liebre se mete al baño)

Ahora todo el mundo se me mete al baño. Cogieron esto de miadero.

HERMANO DE LA LIEBRE.— (Sale del baño) Uy Don Salvo, qué pena, no es por usted, es por el hermano mío.

SALVO.— No me joda. Lárguese. Mi caso se trató bajo las normas jurídicas establecidas para reincorporarme a la vida civil, con plenas garantías.

HERMANO DE LA LIEBRE.— (Sin entender nada) ¿Qué? Eso yo nunca lo he entendido

SALVO.— Que a mí ya me juzgaron, hermano.

(Se levanta la bota del pantalón)

Aquí cargo este puto grillete electrónico, y aquí estoy en este cagadero lleno de nieve pagando lo que hice. Todo está dentro del marco de la justicia transicional. ¿Ya?

HERMANO DE LA LIEBRE.— No. Yo no le quiero hacer nada, lo único que quiero es que mi hermano no me vea. Ese boquineto se la pasa burlándose de mí cada vez que me ve, por lo que yo antes me burlaba de él. Es que ese hermano mío es cansón, toda vez quiere tumbarme la cabeza mía y eso después es una bregadera para que cacen las costuras y las arterias.

(Le muestra el cuello cortado. Se sienta tranquilo. Salvo callado, no puede hablar)

¿Qué ha habido?

SALVO.— (Toma un palo y golpea al Hermano de la liebre) Fuera de aquí, se me larga.

HERMANO DE LA LIEBRE.— Donde venga a aparecer el hermano mío, usted va a tener la culpa.

(Salvo abre la puerta y ahí está Labio de liebre. El Hermano se asusta) ¿Vio?

(Los dos hermanos se enfrentan como gallos)

No me joda media jeta...

LA LIEBRE.— (Corren para que no alcanzarse, tumban cosas) Yo era media jeta, ahora usted es sin jeta completa.

¿Quién es el engendro ahora ah?, ¿Quién es el espantajo ah?

A usted le quitaron la cabeza como a la gallina: Yirama... Yirama Sosa.

HERMANO DE LA LIEBRE.— Vuelva a decirme así y se atiene ¿oyó?

LA LIEBRE.— Con mi cabeza por lo menos no jugaron fútbol.

Búrlese, búrlese ahora.

(Trata de quitarle la cabeza).

HERMANO DE LA LIEBRE.— No me vaya a quitar la cabeza, después es muy difícil volvérmela a poner.

(Inmoviliza a su hermano con una llave. LA LIEBRE logra soltarse, y sale de la casa. A SALVO).

Ahora cada vez que me descuido me quita la cabeza y juega fútbol. Así como lo hicieron ustedes.

SALVO.— Que nosotros jugáramos fútbol con las cabezas nunca se comprobó. Fueron inventos de la prensa, como muchas cosas que se inventaron sobre mí.

Entra Roxi, la periodista.

ROXI.— Pero los de prensa también lo cuidamos.

SALVO.— Por un tiempo. Después armaban escándalo hasta por la muerte de una vaca, hasta por el tamaño de mis pies.

ROXI.— De eso fue usted el que hizo el escándalo.

7. Estrellato

Años antes cuando Salvo aún vivía en su país y daba entrevistas y conferencias.

SALVO acompañado de la guapa periodista ROXI.

SALVO.— (Con un vestido Armani, descalzo) Calzo 49, no podía salir sin zapatos ante el congreso.

ROXI.— Por esa época en el país sólo se conseguía hasta 44.

SALVO.— Calzo 49.

ROXI.— Nadie calzaba 49.

SALVO.— Conozco varios.

ROXI.— ¿Y por qué no buscaba entre sus zapatos viejos?

SALVO.— Sí, y me paraba con un vestido Armani y botas Royal con mierda de vaca, y sombrero Stetson para echar un discurso ante el congreso.

ROXI.— En medio de todo, usted era un hombre muy sensible, ¿no?

SALVO.— (Al teléfono) No vinimos aquí a que nos crucifiquen sino a que nos entiendan.

ROXI.— Perdón.

SALVO.— Estaba en todos los periódicos.

ROXI.— (Lee) Claro, estábamos trabajando: Una columnista decía que usted era muy buen mozo —yo—. Otro decía en un blog que usted era un mal necesario —yo, con pseudónimo de hombre—. Otro periódico hizo incluso una biografía —no yo—.

SALVO.— ¿Biografía desde cuándo?

ROXI.— Desde niño.

SALVO.— ¿Habla de la Universidad?

ROXI.— Todos los medios tenían muy claro su recorrido académico, insistíamos mucho en eso.

(Mira sus apuntes)

Un momento, un momento: Sí se encontraron zapatos 49, pero no se decidían si en Gucci o Ferragamo...

SALVO.— ¿Ven? Eso era lo que le interesaba a estos: ¡Ferragamo!

ROXI.— (Al teléfono) Confirmado, Ferragamo.

SALVO.— Perdón estaba nervioso.

ROXI.— Era normal frente a tanta exposición.

SALVO.— ¿Había mucha gente, cierto?

ROXI.— Era la primera vez que no había sillas vacías.

SALVO.— ¿Cuánto se demoran los zapatos?

ROXI.— Había mucho tráfico. Los mandaron en helicóptero.

SALVO.— La prensa jodió con eso del helicóptero como un mes.

ROXI.— Eso se me salió de las manos.

(Le muestra una revista) Esta revista hace todo el seguimiento fotográfico.

SALVO.— ¿Dice cosas feas?

ROXI.— Sí.

SALVO.— ¿Muertos?

ROXI.— Sí.

SALVO.— ¿Cuántos?

ROXI.— Tres mil...

SALVO.— (Violento) ¿Permitieron que dijeran que habíamos matado 3000?

ROXI.— Pero hay otras que sólo hablaron de 300 o 350.

¿Estábamos trabajando!

SALVO.— ¿Fotos?

ROXI.— Del gran Salvo Castillo, sí.

SALVO.— ¿De los muertos!

ROXI.— Muchas.

SALVO.— ¿Niños?

ROXI.— Pero subversivos.

(Timbra su celular)

20 escoltas mínimo conformaban el esquema de seguridad de Salvo Castillo. Y una Hummer.

SALVO.— Cuatro. Blindadas.

Necesito que lo refuercen poniendo personal en cada una de las puertas del auditorio, no quiero que se cuele nadie aquí con fotos de su familia a hacer escándalo.

(Entra corriendo un niño campesino —HERMANO DE LA LIEBRE— y le entrega a SALVO una hoja de papel con un dibujo.)

SALVO.— (Mirando hacia las puertas)

¿Vieron?

(Cambia de actitud. Dulce al niño) Hola.

HERMANO DE LA LIEBRE.— Hola...

SALVO.— ¿Cómo te llamas?

HERMANO DE LA LIEBRE.— Jerónimo.

SALVO.— ¿Cuántos años tienes?

HERMANO DE LA LIEBRE.— Nueve.

SALVO.— *(Se arrodilla ante él)* ¿Cómo entraste?

HERMANO DE LA LIEBRE.— Corriendo...

(Sale corriendo. SALVO queda de rodillas mirando el dibujo.)

ROXI.— Perdón, corrijo... Ese día no se consiguieron camionetas blindadas...

(A SALVO) No se consiguieron...

(Viendo a Salvo arrodillado) Era muy complicado interrumpir a Castello cuando se encontraba en oración.

SALVO.— ¿Tomaron fotos?

ROXI.— ¿De usted orando?

SALVO.— No. De cuando estaba hablando con el niño, idiota.

ROXI.— ¿Cuál niño?

SALVO.— El que estaba aquí, el que dejaron entrar estos imbéciles.

ROXI.— Ay, no lo vi.

SALVO.— Entró y me entregó este dibujo.

ROXI.— *(Lo mira con la primera)* Ay qué bonito, se ven las montañas y...

(Le da la vuelta)

Mi familia: papá, hermano, mamá, brazo, cabeza, yo. Muy lindo.

(Sin prestarle mucha atención. Sonido de mensaje en el celular. Mira.)

Grita ¡Y los zapatos llegaron! ¡En helicóptero!

(Sin bajar el entusiasmo lee otro mensaje)

¡Y para la fiesta hubo tres orquestas de música tropical y un mariachi!

En medio de la platea y frente a un árbol se iluminan: LA MAMÁ DE LA LIEBRE, EL HERMANO DE LA LIEBRE, MALA y LA LIEBRE, traen tambores, una gaita y una flauta de millo. Tocan una fanfarria. Dejan de tocar.

SALVO.— No me gusta estar solo.

MADRE.— Nunca más lo vamos dejar solo.

Pájaros exóticos, otros conejos enormes, una gallina y una vaca pasean por la platea.

8. Rendición de cuentas

Se escucha el himno nacional. Labio de liebre, su hermano, su hermana Mala y la Madre de los tres, corren desde la platea hasta el sofá de la casa de Salvo, pelean por ocupar un puesto frente al televisor, no vemos la imagen del televisor pero escuchamos el audio de un discurso de Salvo.

MALA.— Sale divino.

SALVO.— *(Off)* No hace falta humillarse públicamente para entrar en procesos de negociación.

HERMANO.— Ahí es lo de la historia.

SALVO.— *(Off)* El juicio de la Historia reconocerá la bondad y grandeza de nuestra causa.

(Mientras ven la televisión se ríen y empujan como adolescentes. Se burlan de todo)

MADRE.— Silencio. Lo de los enemigos es importante.

SALVO.— *(Off)* Invitamos a nuestros compatriotas a rechazar a los enemigos de la convivencia y a silenciar definitivamente las armas para hacer más productiva y floreciente nuestra sociedad.

TODOS.— *(En coro)* Este proceso, acompañado por la Iglesia, deberá convertirse con el esfuerzo de todos, en un camino abierto hacia la democracia.

(Se ríen emocionados por haberlo dicho bien)

SALVO.— *(Off)* Requerimos de un marco jurídico que nos permita a todos reincorporarnos a la vida civil, con las plenas garantías.

HERMANO.— Eso no lo entiendo.

TODOS.— ¡Shhhht!

ROXI.— Después le explico, niño.

SALVO.— *(Off)* Seamos generosos a la hora de perdonar los errores ajenos y humildes en el altar de Dios y de la Patria, al pedir perdón por nuestras faltas.

¡Que Dios bendiga a Colombia!

Aplausos cerrados en el televisor y en la familia. Entra Salvo y encuentra a la familia acomodada.

SALVO.— ¡Lárguense, plaga!

¡Déjenme en paz!

Todos salen repitiendo algunos textos del discurso.

Los aplausos del televisor continúan y de un momento a otro cesan. Silencio total.

Entra la Periodista y va directo a Salvo.

PERIODISTA.— Usted aceptó los cargos.

SALVO.— Hubo exageraciones.

PERIODISTA.— Tres mil muertos.

SALVO.— No fueron tantos.

PERIODISTA.— ¿Por qué los aceptó?

SALVO.— Para acelerar el proceso.

PERIODISTA.— Y la condena.

SALVO.— Alguien tenía que hacerlo.

PERIODISTA.— La condena es el destierro.

SALVO.— Eso suena muy feo.

PERIODISTA.— ¿Cómo quiere llamarlo?

SALVO.— *(Sonríe)* Se llama *arresto domiciliario en territorio neutral*.

PERIODISTA.— Tres años no es una pena muy severa.

SALVO.— Es la más severa, mi país es el más bello del mundo, y el más feliz. Y no hay peor castigo que estar lejos de él.

PERIODISTA.— Serán tres años de reflexión.

SALVO.— Todo lo hice por la patria. Tengo mi conciencia tranquila.

PERIODISTA.— ¿A pesar de los muertos?

SALVO.— Pregúnteles a los que mataron a los nuestros.

PERIODISTA.— El reconocido hombre de armas Salvo Castello cumplirá una sentencia de tres años en un país neutral de invierno permanente. Tendrá vigilancia satelital sobre su persona, movimientos y desplazamientos por medio de un grillete electrónico ubicado en su pierna derecha.

(Le levanta la bota del pantalón y vemos el grillete)

El dispositivo no será retirado hasta dentro de tres años cuando cumpla la totalidad de su pena.

Les habló Roxi Romero desde el lugar de los hechos.

(Le da la mano a Salvo. De inmediato entran los miembros de la familia, saludan a la famosa Roxi y enseguida a Salvo)

9. Presentación en sociedad

Madre, Liebre, Hermano y Mala frente a Salvo.

MADRE.— *(Presentándose y pasándole la mano)* Mucho gusto, Alegría de Sosa, esposa del finado Pedro Nel Sosa.

(Salvo no responde al saludo)

HERMANO.— Haga el favor y no deje a la mamá mía con la mano estirada.

SALVO.— *(Le da la mano a la Madre)* ¿Qué quieren?

MADRE.— Presentarnos.

(Señala a sus hijos) Granado Sosa

(A Labio de liebre). Salude papito, la mano.

LIEBRE.— Buenas tardes. *(Le pasa la mano. Salvo responde sin convicción)*

MADRE.— Jerónimo Sosa.

El Hermano pasa la mano)

Y Marinda Sosa, o Mala como le dicen.

MALA.— Él ya me conoce mamá.

MADRE.— No está de más y no sobra.

(A Salvo) ¿Sumercé sabía que ella llamaba Marinda de nombre?

(La liebre y su hermano se ríen suave y se miran. Dicen suave “Marinda”)

SALVO.— No.

MADRE.— Bueno, ya lo sabe.

SALVO.— (En actitud de negociador en la clandestinidad) Listo.

Siéntense.

¿Quiéren tomar algo?

MALA.— Sí, a mí me gustaría un...

MADRE E HIJOS.— No, no, no, ¡Qué pena!

SALVO.— Yo sé que esto es un juego, que es una estrategia de alguien para que yo me vuelva loco, o para no sé qué; así que díganle a sus jefes que estoy dispuesto a negociar.

¿Qué quieren?

MADRE.— (La familia se mira y la Madre toma la iniciativa) No tenemos jefes Don Salvo, lo que queríamos era eso, que nos conociera de vista y que se acordara de nuestros nombres.

SALVO.— Ajá... ¿Se vinieron desde la puta mierda, desde la selva para que yo les vea sus caritas y me aprenda sus nombres?

LIEBRE.— Sí señor.

MADRE.— Shht. Y para que nos reconozca.

(A Salvo) Y pues para acompañarlo hasta que usted vea que somos una familia de bien, como su familia.

SALVO.— Si algo le llega a pasar a algún miembro de mi familia, les va a ir peor de lo que ya les ha ido.

LIEBRE.— ¿Qué, nos va a rematar?

HERMANO.— ¿O a contramatar?

MADRE.— Cómo se le ocurre.

Venimos solamente a presentarnos.

LIEBRE.— Para que de verdad nunca se le vayan a olvidar nuestros nombres.

MADRE.— Alegría de Sosa.

HERMANO.— Jerónimo Sosa.

MALA.— Marinda Sosa.

LIEBRE.— Granado Sosa.

MADRE.— Es que Don Salvo se acuerda de lo que hizo pero no a quién personas.

SALVO.— ¿Para qué quieren que no se me olviden sus nombres?

HERMANO.— Pues para que los pueda dar allá.

SALVO.— Ya di suficientes nombres.

MADRE.— No los nuestros.

SALVO.— No los voy a decir para que me alarguen la condena.

MADRE.— Entonces aquí nos quedamos a vivir con usted.

SALVO.— No.

LIEBRE.— Sí.

SALVO.— Esto no está pasando.

MALA.— Sí, mi amor.

SALVO.— Estoy solo, no ha venido nadie de visita.

HERMANO.— No, sí estamos aquí, lo que pasa es que en el único artículo que habló de nuestra matada no pusieron nuestros nombres.

SALVO.— Los muertos no hablan.

MALA.— (Saca un recorte de periódico) Aquí hablaron solo de tres víctimas.

LIEBRE.— Y pusieron mal el nombre de la vereda.

SALVO.— Soy un hombre coherente.

HERMANO.— Dice que dos adultos y un niño.

LIEBRE.— El niño era yo.

SALVO.— ¡No!

TODOS.— ¡Sí!

¡Sí!

¡Sí!

Oscuro.

10. Instalación

Regresa la luz. Casi de inmediato. Salvo solo.

Se hace las preguntas y se las responde.

El bosque aumenta.

SALVO.— ¿Huelo mal? No.

¿Estoy vivo? Sí.

¿Rezo? Sí.

¿Estoy arrepentido? Sí.

¿Entonces por qué vuelven? Nadie ha regresado de la muerte.

¿Los fantasmas existen? No, o sea que todo está en mi cabeza.

¿En mi memoria? No, todo lo borré.

¿Con quien estoy hablando?

(Mira alrededor) Conmigo.

No me estoy volviendo loco.

¿Estoy arrepentido? Sí.

¿Estoy pagando una condena? Sí.

¿Maté niños? Sí.

No.

(Cruzan corriendo por el bosque Liebre y el Hermano)

Otra vez: ¿Maté niños? No, no mataba a los niños, mataba la sangre que había en su interior.

¿Tengo derechos? Sí.

¿A qué? A una vida normal.

¿Una esposa? Sí.

¿Hijos? Muchos.

¿Una amante? No.

¿Una amante? Sí, eso dinamiza las relaciones.

MALA.— (Entra con actitud de amante) ¿Una amante?

SALVO.— (La ignora) Estoy solo.

Mala rechazada permanece en silencio.

Salvo busca en su libreta, marca un número.

SALVO.— Spanish, please. (Espera)

MALA.— ¿Va a llamar a una mujer?

SALVO.— Hola... sí... el del programa. Tengo derecho a una acompañante al mes... sí... una... mona... o sea rubia... no; 1,90 no, muy alta... eso... no, muy vieja... eso, sí, mejor...

MALA.— (Mira asombrada) ¿Una puta?

(Mira con tristeza. Su mamá le hace señas para que haga algo. Mala no hace nada)

SALVO.— (Saca una tarjeta de crédito, la mira) Master Card... Marzo 2023... Salvo Castillo...

(Mira por detrás) 119... ¿Cuánto?... No, cuánto tiempo... Bueno, aquí espero...

(Cuelga. Para sí) Solo existe aquello que captan los sentidos.

MALA.— ¿Para qué paga?

(Mala le toma una mano. Salvo se suelta y se va a su cuarto)

Oscuro. Se ilumina sólo el bosque.

11. El Paraíso

Sobre el bosque iluminado escuchamos la voz de Salvo.

SALVO.— (Off) Estoy en el paraíso. Las canciones que brotan del río hacen coro con el murmullo de los árboles.

Las hojas caen en silencio para no interrumpir los momentos de amor.

Los pájaros me despiertan antes que la luz de la mañana

(Luces tenues en el bosque).

Y en la noche el rocío sobre las flores hacen una tonada infantil que me arrulla, y escucho las pisadas de un colibrí en una rama, la respiración de una libélula sobre el lomo de un ciervo.

Tu respiración, dulce mujer de cabellos dorados que se abraza a mi cuerpo mientras todo el bosque nos envidia desde afuera.

Oscurece. Escuchamos los gemidos de Salvo. Cada vez más fuertes y apasionados. Cruje la cama.

Poco a poco la luz va iluminando su habitación hasta que vemos a la Madre, a Labio de liebre y al Hermano al lado de la cama mirando. Sobre Salvo una chica rubia. Salvo ve a los figones, detiene su actividad.

SALVO.— ¡Fuera!

De la cama sale Mala. Salvo se queda con la peluca dorada.

SALVO.— (La ve) ¿Usted?

MALA.— Me estaba diciendo cosas tan bonitas.

SALVO.— (Sin entender) Pedí una prostituta.

LIEBRE.— Sí, rubia, mona...

MADRE.— Puta.

MALA.— (A su familia) Nunca me había dicho cosas tan lindas. "Bonita" me lo dijo dos veces antes, una vez borracho y otra vez cuando me dijo que se quería ir a vivir conmigo pero que yo era medio guisa, que hablaba como guisa y que por eso no podía presentarme delante de sus amigos como la mujer de él, pero que sí, que yo era bonita.

HERMANO.— (Refiriéndose a Salvo) Este señor es todo poeta ¿no?

MADRE.— Mucho.

HERMANO.— Yo nunca había oído eso del bosque.

LIEBRE.— Yo había oído que era una maleza llena de conejos, y que nosotros éramos como conejos porque no hacíamos sino reproducirnos y parir más pobres.

MADRE.— Y eso como que lo dijo un escritor...

Todos asienten.

HERMANO.— (A Salvo) ¿Nos volvió a ver?

Oscuro.

12. Invisibilidad

Regresa la luz. La Madre toma a Salvo y lo lleva a la mesa donde hay un plato de comida.

MADRE.— Aquí le hice esto. Me dijo la niña que no muy hervido y con poquita sal.

MALA.— Sí, se pone muy bravo cuando la comida está salada.

SALVO.— Esta comida no es nada. Aquí no hay un plato de comida.

LIEBRE.— A mi papá lo que le daba rabia era la comida fría.

MALA.— No me hable de él.

MADRE.— Era su papá ¿Cómo así que no le hable de él?

SALVO.— Estoy solo.

MADRE.— No.

SALVO.— Estoy solo.

HERMANO.— (Asomando de la nevera) Que no.

SALVO.— Que sí.

TODOS.— ¡Le contestó!

Rien.

SALVO.— (Toca la comida) Es comida...

LIEBRE.— Sí.

SALVO.— Yo la traje aquí.

MADRE.— No. Yo se la traje, se la hice con mucho cariño.

SALVO.— La cociné para mí.

MALA.— (Sentándose a su lado) Amor, tu decías que hombre que cocina es marica.

SALVO.— (Sigue dándose argumentos) Este es un estado natural por la soledad y la lejanía.

MADRE.— Sí. Esto es muy solo, por eso lo acompañamos.

El Hermano cierra la puerta del baño de un golpe.

SALVO.— (Acusando el estruendo) Eso lo acaba de mover el viento.

LIEBRE.— Nosotros movemos el viento, estamos soplando. (Van hasta él y le soplan la nuca).

HERMANO.— Yo le moví esa silla anoche.

MALA.— (Con el control remoto) Yo cambié los canales y puse de favoritos los de películas.

MADRE.— La mancha de colorete en el vaso es de ella, yo no me pinto. Eso es de putas.

LIEBRE.— Yo sí abrí las cortinas.

MADRE.— Brillé los cubiertos.

Silencio.

SALVO.— En tres años estaré de regreso a mi país.

LIEBRE.— Con nosotros.

Todos corren hacia la nevera y el televisor, y pegan notas (post-it) donde aparecen sus nombres. Muchas notas pueblan los objetos.

HERMANO.— Esos son nuestros nombres. Por si acaso.

SALVO.— No voy a alargar mi condena.

La Liebre, el Hermano, Mala y la Madre, cuelgan cuerdas de ropa y comienzan a tenderla.

MADRE.— Lo único que nosotros queríamos era estar ahí. Estar. Dejar que pasara el tiempo, la vida, pero vivos. Rezar, asustarnos con nuestros espíritus, darle de comer a las gallinas. Así. Una vida normal.

SALVO.— (Sin hablar directamente con ella. Dándose explicaciones) Eso no era vida. No sirve para nada.

MADRE.— Pero era lo que queríamos.

SALVO.— El marido de ella se acostaba con la hija.

MADRE.— Esas cosas pasan.

SALVO.— Esas cosas no tienen porque pasar.

MADRE.— Que usted nos matara no tenía porque pasar.

SALVO.— Estaban con el terrorismo.

MADRE.— Estábamos con el que llegara armado. Por miedo.

SALVO.— Había que tomar partido.

MADRE.— A los que tomaron partido también los mataron.

SALVO.— Luchábamos por algo.

MADRE.— (Le da pequeños golpes) Nosotros luchamos porque nos dejaran tranquilos, así: ignorantes de muchas cosas, con la sabiduría de otras, con nuestros santos y nuestras vírgenes y nuestras veladoras; muriéndonos de enfermedades que eran fáciles de curar. Tranquilos, viviendo y muriendo cuando Dios decidiera.

SALVO.— Era por el bien de la comunidad.

MADRE.— La mejor ayuda es dejar al otro vivir como quiera vivir.

SALVO.— Hace unos meses tenía relevancia política, poder popular, apoyo de columnistas, de ganaderos, decido aceptar la condena, acogerme, llego aquí, paso el primer mes aburrido, y los siguientes meses desesperado porque hay voces, imágenes y muertos que se me aparecen.

MADRE.— Podríamos irnos.

SALVO.— Váyanse.

MADRE.— Dígales nuestros nombres.

SALVO.— (Tapándose la cara) ¡Compasión. Un poco de compasión por favor!

Lo único que puedo hacer es arrepentirme.

La familia se mira entre sí. Niegan con la cabeza.

MALA.— (Calzada con los zapatos talla 49 de Salvo) Me puse en sus zapatos.

MADRE.— *(Quitándose los de ella)* Pruebe usted con los míos.
(Se los pasa a Salvo)

LIEBRE.— Y con los míos.

HERMANO.— Y los míos.

MADRE.— Póngase en nuestros zapatos.

13. Los zapatos

Cuando sucedió lo que no debió suceder.

SALVO.— ¿Qué quieren que haga?

MADRE.— Lo que hizo.

HERMANO.— Haga memoria.

MADRE.— Eche cabeza.

LIEBRE.— Nos puso en fila.

SALVO.— No quiero hacer eso.

MADRE.— Pero lo hizo.

SALVO.— No lo voy a hacer otra vez.

LIEBRE.— Es jugando.

MALA.— Hágalo.

MADRE.— ¿O prefiere estar a este lado?

SALVO.— No.

MADRE.— Comencemos.

SALVO.— ¿Por dónde?

HERMANO.— Pues por la fila.

MADRE.— No le hable así al señor.

SALVO.— *(Comienza la representación. Sin convicción)* Se me colocan en una fila aquí me hacen el favor.
¿Así?

HERMANO.— Sí, pero hablaba más duro.

MADRE.— Gritando.

¡Grite!

SALVO.— *(Obedece)* ¿Se me colocan en una fila aquí me hacen el favor!

MADRE.— Ahí comenzamos a gritar.

SALVO.— ¿Todos?

MADRE.— Pues claro.

SALVO.— ¿Cómo?

La Familia grita en una mala imitación de gritos.

MALA.— Más o menos así, yo no me acuerdo bien.

SALVO.— ¿Qué hice después?

MADRE.— Preguntas.

HERMANO.— Y nosotros también hicimos.

Hagámoslas.

LIEBRE.— *(Actuando)* ¿Nos van a matar?

MADRE.— No diga eso.

(A Salvo) Solo le pido que dejen libre a mi marido.

SALVO.— Venimos a averiguar cosas, a dar ejemplo y a hacer justicia.
Hemos recibido quejas.

LIEBRE.— Mi hermano se burla de mí.

HERMANO.— Se come mi comida.

HERMANA.— Se caga en mi cama.

LIEBRE.— No me gusta que se burlen.

MADRE.— Marinda deja el cuarto desarreglado.

LABIO DE LIEBRE.— Y me muestra las tetas.

MADRE.— ¡Granado!

MALA.— Mi papá me coge a la fuerza.

MADRE.— No es a la fuerza. Ella no opone resistencia.

Hagan el favor y no lo tengan más encerrado.

SALVO.— No me refería a esas quejas, pero están buenas, buenas.

Pregunta:

¿Quién dio nuestra ubicación?

MALA.— Debí ser mi papá.

SALVO.— ¿Saben lo que les pasa a los que le dan información al enemigo?

LIEBRE.— Los matan.

MADRE.— Cállese.

(A Salvo) Nosotros no sabemos nada, no decimos nada, no hablamos con nadie.

SALVO.— Tengo más de 10 testigos que los han visto hablar con el enemigo.

MADRE.— Ahí yo le empecé a rogar.

TODOS.— Sí, ahí mi mamá rogaba.

MADRE.— *(A Salvo)* ¿Sabe cómo ruega la gente cuando le van a matar a un familiar?

Así:

(Ruega) Nosotros hablamos con todo el mundo, somos gente de bien...

HIJOS.— No, así no mamá...

MADRE.— *(Hace varios intentos)* Nosotros hablamos con todo el mundo, somos gente de bien, no nos metemos con nadie malo, por favor sumercé no nos vaya a hacer cosas feas, uno oye que...

SALVO.— ¿Qué oye?

LIEBRE.— Que los matan.

MADRE.— Cállese.

SALVO.— *(Amenazante hacia La Liebre)* ¿Quién les dice eso?

HERMANO.— Ahí nos quedamos callados.

SALVO.— Vamos a ayudarnos.

MADRE.— Gracias, Dios lo bendiga.

HERMANO.— ¡Que Dios bendiga la patria!

SALVO.— Como a nosotros nos mataron un montón de gente, nosotros cobramos de la misma manera.

HERMANO.— ¿Entonces sí nos van a matar?

LIEBRE.— Sí.

SALVO.— No a todos.

MADRE.— Mátame a mí.

LOS HIJOS.— No.

MALA.— Maten a mi papá.

SALVO.— Eso ya se hizo.

(La Madre se sienta en el piso)

Nosotros no soportamos ni a los que se meten con las hijas, ni a los que hacen uso del jean apretado, ni a los chismosos.

MADRE.— *(A Mala)* Por su culpa lo mataron.

Putá.

(A Salvo) Don Salvo: Ahora yo hago de usted. Y usted hace de mí.

SALVO.— No.

MADRE.— Sí, sí.

(Se quita los zapatos y se los pasa. Entre todos lo van vistiendo de Madre)

Ahora sí, póngase en mis zapatos.

(Le pasa su saquito roído, o una ruana) Y en mi ropa.

(Como Salvo) La niña ya sufrió mucho, entonces lo que le vamos a pedir ahora señora es que decida cuál de los dos niños quiere que nos llevemos y cuál quiere que se quede.

SALVO.— Una mamá no puede decidir eso.

Labio de liebre y su Hermano abrazan a Salvo.

LIEBRE Y HERMANO.— ¡Mamá!

SALVO.— No puedo decidir. Una mamá no hace eso.

MADRE.— Sí puede. ¡Decida!

LIEBRE Y HERMANO.— ¡Mamá!

SALVO.— ¿Ustedes sentían este miedo?

MADRE.— ¿Lo siente?

SALVO.— Sí.

MADRE.— La madre también, pero decidió.

LIEBRE.— *(Mirando a Salvo, separándose de su hermano)* Mamá...

(Mirando a su mamá) Yo no sabía eso, mamá...

MADRE.— Ya lo sabe. Perdóneme. Para ese momento yo ya estaba muerta o si no me hubiera vuelto como pura loca.

Labio de liebre se pone boca abajo en el piso, como muerto.

14. Escena del porqué

MADRE.— *(Mirando a su hijo tirado en el piso)* ¿Por qué lo hizo?

SALVO.— Por lo mismo que usted: Porque tocaba.

PERIODISTA.— *(Entra y se ubica como quien habla en un panel)* Una respuesta agresiva y sin razones concretas no significa que el hombre sea agresivo y violento en esencia, sino que no se toma el tiempo y reacciona de modo automático con un:

SALVO.— Porque lo teníamos que hacer.

PERIODISTA.— Es posible que concluya con una pregunta desafiante y paradójica:

SALVO.— ¿Quería que dejáramos el país en manos de estos terroristas, de estos criminales?

Los miembros de la familia se miran entre ellos. No entienden.

PERIODISTA.— O con una justificación circunstancial.

SALVO.— Hay crueldad aquí, sí; y hay dolor, pero dadas las circunstancias hay que ir al objetivo central, y la compasión por unos es la ruina de otros, o sea, es un distractor.

PERIODISTA.— Pero no deberían morir ni los unos ni los otros.

SALVO.— La historia ha demostrado que sí.

PERIODISTA.— Hay lugares donde no se matan.

SALVO.— Hasta en las novelas de amor, mi amor. *(Ríe)*

PERIODISTA.— *(Confundida. Recoge sus papeles y se retira incómoda)* En un rato retomo este tema y lo extiendo para mayor comprensión.

Toda la familia se acuesta en el piso boca abajo como muerta.

15. Intermedio

Salvo camina por su casa, en medio de los muertos.

SALVO.— Esto es exagerado. Sí, sí, los maté, los recuerdo, sé quienes son, creo en los muertos, váyanse por favor.

MADRE.— *(Levanta la cabeza del piso)* No podemos. *(Vuelve a morir).*

SALVO.— Está bien, suficiente. Díganme qué hago.

MADRE.— Usted ya sabe.

SALVO.— No puedo.

MADRE.— Lleguemos a un acuerdo. Todos para afuera.

La Madre saca a los de su familia y comienza a limpiar con un limpión las supuestas manchas que dejaron los muertos.

PERIODISTA.— *(Entra con cuidado de no pisar donde hay manchas)* Don Salvo ¿Me permite una pregunta?

SALVO.— No me joda ahora, usted está viva

PERIODISTA.— *(Con desgano. Infantil)* Noooooo.

SALVO.— ¿No qué?

PERIODISTA.— *(Como una niña dándole quejas a un adulto)* Yo era la que menos tenía que ver, yo cubría farándula; para cubrir conflicto estaban otros. Y una vez cubriendo un reinado le hice una pregunta a la Señorita Riomar y ella quedó en ridículo por lo que dijo.

LIEBRE.— Es que esa era una pregunta muy difícil para una reina.

ROXI.— Cuando fui reina contesté preguntas más difíciles.

(Continúa) El asunto es que esa reina le fue con quejas al que la patrocinaba, un gamonal amigo suyo con mucho poder entonces: Don Alirio Costera.

Le dijo que yo era una envidiosa que le había preguntado eso porque nunca había ganado nada cuando reina.

Él movió influencias, y a mí me sacaron de farándula y me mandaron a judiciales —para aburrirme—...

(A Mala, que le ha estado tocando el pelo y la ropa) ¡Ya!

MALA.— Tan bonita que grita. *(La imita)* ¡Ya!

ROXI.— ... para aburrirme y para hacerme renunciar. Y por esas vueltas me tocó hacerle a usted entrevistas en la zona del pacífico y ahí los hombres de su socio me interceptaron.

(Respira)

Primero me dieron un disparo en la mano, yo les dije que ya era suficiente

(Sonríe)

En la mano... Me salía sangre y yo se las mostraba, les mostraba la mano, les decía que ya era suficiente ¡ya es suficiente!

Ahí me dispararon en la cara y me empezó ese ahogo y esa tos, como cuando a uno se le mete agua por la nariz en una piscina.

MALA.— Como tose de bonito. *(La imita)*

MADRE.— Mala, ¡respeto por los muertos!

ROXI.— Y ya.

Me mataron.

(Pausa)

¿Ahora sí me permite la pregunta?

SALVO.— Estoy ocupado.

ROXI.— *(A Salvo, en reclamo privado)* Costera aprovechó para matarme ese día porque tú le dijiste que yo iba a pasar el fin de semana allá.

(Se da cuenta que todos oyeron y cambia a tono de entrevista) Don Salvo, ¿podría por favor hacer que abran un proceso en contra de Alirio Costera?

SALVO.— Los problemas de Alirio que los resuelva él. Eso no es asunto mío.

ALEGRÍA.— Ay, mire, Reinita, ¿por qué no va y se le aparece a Don Alirio?

Cuando Roxi insiste, la familia la saca con cuidado. Ella no soporta el contacto de los campesinos.

ROXI.— ¡No me toquen campesinos de mierda, camperos cochinos, hediondos, feos, huelen a chivo!

(A Salvo) Aquí voy a estar, usted me debe mucho a mí.

LIEBRE.— *(A Hermano)* Usted no huele a chivo... pero sí es más feo que un culo.

(Salen corriendo)

MALA.— Yo no parezco campesina ¿Cierto?

Oscuro.

16. Diálogos finales

Discuten fuerte. Pero no se matan.

MADRE.— *(Mientras barre la sala)* ¿Ve cómo nos siguen tratando?

SALVO.— Por algo será.

MADRE.— Nosotros no éramos malos.

SALVO.— Ayudaban a los malos.

MADRE.— A ustedes también los ayudamos.

SALVO.— Nosotros no éramos la peste.

MADRE.— Nosotros tampoco.

SALVO.— No se daban cuenta, brutos. Por la propia paz de ustedes había que exterminar el mal, así sucedieran cosas horribles.

El televisor se prende solo. Escuchamos los mugidos de las vacas.

En la platea algunos conejos.

Cada vez más árboles.

Sonidos del bosque.

Silencio repentino.

MADRE.— Ellos dicen lo mismo.

SALVO.— No nos compare.

MADRE.— Son iguales.

SALVO.— Nos presentan como monstruos.

MADRE.— ¿Y qué son?

SALVO.— Empleados.

MADRE.— Empleados de quién si usted era un líder.

SALVO.— También tenía que rendir cuentas, y dar reportes, y llevar una contabilidad, y hacer pedidos, y llenar formularios, y completar formas, y presentar en Excel los balances de cada trimestre: número de logros, unidades neutralizadas; y esperar mis vacaciones, y pelear por mis cesantías, y dejar que me descontaran lo del seguro.... Un empleado.

MADRE.— Ya entendí. Entonces como era tan ordenado debe saber dónde estamos enterrados.

MALA.— *(Entra secándose el pelo, lleva una bata de baño)* A mí no me mató por trabajo.

SALVO.— Usted también mató.

MADRE.— Ah no, hija es puta pero no asesina.

SALVO.— Mató a mi hijo.

MALA.— Tenía 5 semanas de embarazo, no era nada.

SALVO.— Esa es una disculpa, era mi hijo.

MALA.— Usted no quería hijos conmigo.

SALVO.— Pero no era para que lo matara, no tenía nada que ver con la guerra.

MADRE.— Nosotros tampoco.

SALVO.— Ustedes ayudaban.

MALA.— Yo lo ayude a usted. Le dije quiénes habían ayudado a los muchachos, y usted mató a seis de ellos.

MADRE.— Y a nosotros cinco.

SALVO.— A usted no. Yo a usted la llegué a querer.

(Toma un vestido de la cuerda de ropa) Póngase esto.

Mala se lo prueba y camina frente a él. Coqueta y torpe.

MALA.— Pero después, sí me mató.

¿Ole, y a usted por qué era que le gustaba matar gente?

SALVO.— Aparte de usted, no maté a nadie.

MALA.— Dio la orden.

SALVO.— Usted también: nos dijo que matáramos a su papá.

Nos dijo: “Maten a ese hijueputa”.

MALA.— Maten a ese hijueputa.

SALVO.— Lo mismo con su mamá.

MALA.— Sí, pero en ese momento ya me dio lástima. Ella quería que los mataran a todos al tiempo.

MADRE.— Gracias mamita.

(Narra con tranquilidad sentada en el sofá)

Iban a matar a mis niños primero, les dije que no.

Iban a matarme a mí y me dio miedo de que los niños vieran eso. Entonces les dije:

(Suplica de pie) ¡Mátenos al tiempo, a todos, así, en fila, fusilados, al tiempo, por favor, al tiempo!

(Con tranquilidad nuevamente) Y no, no nos mataron al tiempo, decidieron conmigo primero.

(Riendo, narración infantil)

¡No duele niños, no se asusten, se siente rico, no vayan a llorar, nos vemos más tardecito en el cielo!

LIEBRE.— Nos mandaba besos como una reina.

MADRE.— *(Narra con tranquilidad)* Y el niño decía que cómo nos íbamos a ver en el cielo si los estaban enterrando vivos en la tierra.

LIEBRE.— ¿Cómo nos vamos a ver en el cielo si nos están enterrando vivos aquí? *(Escupe tierra)*

Todos miran a Salvo.

SALVO.— *(Explicando)* ¡Necesitábamos restablecer el orden!

HERMANO.— Ora, ¿Orden? Míreme la cabeza mía.

(Al Conejo) ¡No se ría!

CONEJO.— Ya no me río. Usted no se burle tampoco de mí.

SALVO.— Orden, sí.

Lo que el papá le hacía a la niña.

MALA.— Mi papá me lavaba los pies, me ponía moños en la cabeza, me limpiaba los dientes, me daba de comer. A los 13 años todavía me bañaba y me trataba como a un bebé, a veces como mujer. Nunca me dolió. Era dulce. El único problema es que era mi papá.

Yo perdoné a mi papá.

¡Mentiras!, no lo perdoné.

Pero quiero perdonarlo.

Lo quisiera abrazar.

MADRE.— Cuando yo escuché a la niña decir eso, me entraron unas ganas de abrazarla.

MALA.— ¿Ay, verdad, mamá? *(Se acercan con temor. Pero se abrazan)*

HERMANO.— Mi hermano me abrazó y me pidió perdón por haberse burlado de que a mí me cortaran la cabeza.

CONEJO.— Este no me volvió a decir media jeta.

HERMANO.— No diga eso que se oye muy feo.

CONEJO.— ¿Me deja abrazarlo?

HERMANO.— Sería chévere.

(Se abrazan)

CONEJO.— Nos gustaría abrazarlo señor. Pero no se puede.

SALVO.— ¿Qué quieren?

MADRE.— Pues que nos reconozca y diga donde estamos.

SALVO.— Reconocerlos o pedir perdón no regresa a nadie de la muerte.

MADRE.— La venganza tampoco.

SALVO.— Si le digo: Tome este cuchillo, recupere con mi sangre la sangre de sus hijos.

MADRE.— Eso para qué. Eso no sirve.

SALVO.— Hágalo.

MADRE.— ¿Para qué?

SALVO.— Ya me quiero devolver, mi patria es el paraíso. Yo ayudé a construir el país más feliz del mundo.

MADRE.— Aquí le traemos el paraíso para que no se sienta solo.

También nos tocó irnos, o sea estamos allá enterrados.

LIEBRE.— No, allá.

MALA.— Por allá.

HERMANO.— La cabeza mía está acá, pero el cuerpo allí.

MADRE.— Por eso nos vinimos para acá.

Para que diga dónde estamos y diga nuestros nombres.

Sonido fuerte del bosque.

Las paredes de la casa se abren.

Entran a la casa el bosque y conejos y gallinas y vacas que se hacen al lado de Labio de liebre.

SALVO.— No.

MADRE.— Dígalos para poder desenterrarnos de su cabeza.

SALVO.— Perdónenme...

MADRE.— Cuando usted nos perdona.

SALVO.— ¿Qué?

MADRE.— Usted mismo dijo muchas veces que nosotros éramos culpables.

SALVO.— Entonces esto es una venganza.

MADRE.— No. Solo llame y diga nuestros nombres. Dígalos para no seguir matándonos por no ser nadie.

Labio de liebre, su hermano, Mala y la Madre reconstruyen la forma en que fueron asesinados.

SALVO.— No hagan eso.

MALA.— Me mueren todos los días, me mato, me matan. Y así voy a dormir contigo todas las noches.

(Corre hasta la habitación, se quita la bata de baño, tiene marcas en el vientre. Salta en la cama).

HERMANO.— Voy a tener que dejar la cabeza entre su nevera para que no se me siga pudriendo la herida.

(Se mete en la nevera la patea desde adentro)

CONEJO.— Con su permiso le usamos el baño.

(Va con los conejos hacia el baño. Salvo los detiene).

SALVO.— No.

MADRE.— *(Este es el punto máximo del grito)* ¡Todos los días cuando se levante yo misma voy a tenerle el desayuno listo: vísceras, corazones de pollo, patas de res, lengua en salsa, hígado, cola, cuello, ojos, manos, los perniles de Yírama, el hocico de completo, cabezas, sesos, y muchos, muchos labios de liebre, todos los días!

Labio de liebre (Venganza o perdón)

FABIO RUBIANO ORJUELA

*Todos los animales: vacas, conejos y gallinas, se acercan.
En la ventana toca Granado. Como al inicio de la obra.
Salvo le indica por dónde debe seguir.
Oscuro.*

17. La lista

SALVO.— *(A Alguien del público)*

Por favor apunte estos nombres y ubicación.

(Leyendo de su lista)

Granado Sosa. Kilómetro 11 por la salida a la Y.

(La Madre levanta la mano despacio como si fuera a decir presente)

Alegria de Sosa. Debajo de la casa quemada.

(El Conejo sale del baño y levanta la mano como si fuera a decir presente)

Jerónimo Sosa. La cabeza en la fosa de la estrella, el cuerpo entre Concepción y la aguadita.

(El Hermano sale de la nevera y levanta la mano como si fuera a decir presente)

Marinda Sosa. Cementerio central, como NN.

(Mala se baja de la cama y levanta la mano como si fuera a decir presente. Roxi deja caer algo. Salvo repara en ella)

Roxi Romero. En el linde de la finca de don Alirio y la mía.

MALA.— ¿Y mi papá?

SALVO.— A Don Pedro Nel Sosa...

Se lo llevó el río.

MADRE.— Los pescados.

SALVO.— Perdón...

Salvo se quita la ropa.

Se arrodilla.

Abre los brazos.

MADRE.— No le quitamos más tiempo, ya puede ponerse en sus zapatos.

SALVO.— No sabía todo esto.

MADRE.— Ya lo sabe. Ya tiene memoria.

LIEBRE.— *(Conteniendo el llanto)* Sí. Ya lo sabe, ya tiene memoria.

(Se quita su labio leporino y queda sano, con la boca normal)

¡Mire, mire!

(Le tira las botas a su lado) Ahora sí, póngase en sus zapatos.

Todos, menos Salvo van saliendo.

La música sube, la luz se concentra en Salvo, al final grita:

SALVO.— ¡Perdón!

Oscuro final.

Notas

1 Versión 20 de julio de 2015.

2 En Colombia se le llama pitillo a los tubitos plásticos para sorber líquidos, en otros lugares de Hispanoamérica se les llama pajillas, sorbetes o canutillos.

3 Se entenderá que en ningún caso se usarán animales de verdad en el escenario.

4 En el montaje original los personajes niños los hacen los mismos actores adultos.

5 Manta o capote de lana utilizada en tierra fría.

6 Como ya se dijo, se utilizó en la versión original el mismo actor adulto.



“Labio de liebre”, espectáculo con dramaturgia y dirección de Fabio Rubiano. Teatro Petra (2015).