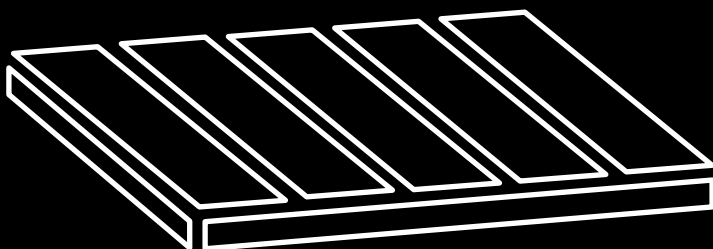


DRAMATURGIA DE ESCENARIO



CINCO OBRAS, CINCO EXPERIENCIAS,

CINCO INMERSIONES DE POLYMNIA EN LA ESCRITURA DE ESCENARIO

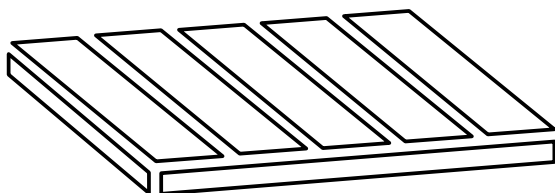


UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



DRAMATURGIA DE ESCENARIO

CINCO OBRAS, CINCO EXPERIENCIAS,
CINCO INMERSIONES DE POLYMNIA EN LA ESCRITURA DE ESCENARIO



Vicente Bernal - Alexánder Llerena - Luisa Fernanda Acuña
Dubián Gallego - María Fernanda Gómez - Fabio Pedraza

A Santiago, Sebastián y Nicolás.

© Corporación Artística Polymnia
© Vicente Bernal, Alexander Llerena, Luisa Fernanda Acuña,
Dubián Gallego, María Fernanda Gómez, Fabio Pedraza.
Primera edición, noviembre de 2016
ISBN: 978-958-8972-72-5

Dramaturgia de escenario : cinco obras, cinco experiencias,
cinco inmersiones de Polymnia en la escritura de escenario /
Vicente Bernal Bernal y otros. -- Bogotá : Universidad
Distrital Francisco José de Caldas, 2016.

208 páginas ; 21 cm.

ISBN 978-958-8972-73-2

1. Teatro colombiano 2. Dramaturgia 3. Arte de escribir teatro
I. Bernal Bernal, Vicente, autor II. Tít.

Co862.6 cd 21 ed.

A1556674

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

PRODUCCIÓN

Táбата Carrasco

FOTOGRAFÍA

Carlos Mario Lema

REGISTRO AUDIOVISUAL

Claudia Ávila

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Santiago López Carmona

ACOMPAÑAMIENTO EDITORIAL

Editorial UD.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Carrera 24 No. 34-37

Teléfono: 3239300 ext. 6202

Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Bogotá, Colombia

El presente libro es producto de la Beca de Apoyo a Organizaciones Profesionales de Trayectoria en las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura (2016).

CORPORACIÓN ARTÍSTICA POLYMNIA

Página Web: www.polymniateatro.org

Facebook: Polymnia Teatro

Twitter: @polymnia2

Todos los derechos reservados.
Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la Corporación Artística Polymnia.

Hecho en Colombia.



 MINCULTURA



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



UD
Editorial

CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS. Pág. 13

PRÓLOGO.

ACOSAR A LA MUSA

(Evocaciones caprichosas de Polymnia)

Por Sandro Romero Rey Pág. 15

PARADOJAS DE LA PALABRA ESCÉNICA

Por Carlos Sepúlveda Pág. 21

INTRODUCCIÓN. Pág. 29

HISTORIA. Pág. 33

POLYMNIA: ESTRUCTURA INVIABLE. Pág. 35

Polymnia como espacio de encuentro

Polymnia como grupo

Polymnia como forma de ser

Polymnia como proyecto

Polymnia: Estructura inviable

EXPERIENCIAS. Pág. 47

MEMORIA INÚTIL. Pág. 53

- La hora de la limpieza social
- Cosmogonía
- María trapitos
- Aldo, el perro
- El rastro del horror

•

**ENTRE EL AMOR Y LA GUERRA
(DESMONTAJE).** Pág. 87

- La preparación
- El combate
- El padre
- Canción a María...
- El baúl
- La plegaria
- Una puerta-abismo...
- El encierro
- María
- Autobiografía
- Clotilde
- Lectura dramática

•

•

**don't shoot
(DE DUELOS Y ENSAYOS).** Pág. 123

- I
- I½
- II
- II ½
- III
- IV
- V
- V ½
- VI

•

•

•

**ESTE PUEBLO DE MIERDA.
LO QUE HUBIERA QUERIDO SER.Pág. 147**

- El silencio
- Mazos... Flores... Tarros
- Mecha
- Mudez
- El hijo de puta más grande del país
- Karaoke
- El cumpleaños
- El sacrilegio
- Lo que hubiera querido ser
- Concierto de suspiros
- La caída

LOS DEL FRENTE.Pág. 173

- 0
- I
- II
- III
- IV
- V
- VI
- VII
- VIII
- IX
- X

INFLUENCIAS, REFERENTES, INTERTEXTOS. Pág. 205

AGRADECIMIENTOS

Al Centro Cultural Gabriel García Márquez “el original”, por ser cómplices necesarios en esta aventura.

A los jurados de las Becas de Apoyo a Organizaciones Profesionales de Trayectoria en las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura (2016), por haber creído que hay algo de valor en estas heridas.

A la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y su Proyecto Curricular de Artes Escénicas, por incluirnos sistemáticamente en su Muestra Maestra, espacio de confrontación académica de las creaciones teatrales de los profesores del programa.

A la Universidad Antonio Nariño, por abrirnos sus puertas cada vez que lo hemos necesitado.

Al Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) y a las organizaciones del sector de larga trayectoria de Bogotá, por su apoyo a los procesos creativos que originaron esta dramaturgia.

A nuestros espectadores, por haber padecido con nosotros la incertidumbre con que enfrentamos cada una de estas escrituras.

PRÓLOGO

ACOSAR A LA MUSA

(EVOCACIONES CAPRICHOSAS DE POLYMNIA)

Por Sandro Romero Rey

*“...pero con la satisfacción hiriente
De la mala educación cumplida. Usted verá”.*
Nuestra Señora de los Remedios (2002)

La historia se escribe con la memoria de los triunfadores o con los espectros de los derrotados. En la gesta del teatro colombiano de la segunda mitad del siglo XX en adelante, no ha habido vencedores ni vencidos. Todos a una, los condescendientes y los contestatarios, los comerciales y los marginales, los de las salas y los callejeros, los vivos y los muertos, hemos formado parte del pequeño gran teatro de un mundo, el cual nos fustiga con su realidad contundente, hasta el punto de que no nos ha quedado más remedio que unirnos, antes de ser arrasados por la velocidad del desastre. Cuando pienso en el Polymnia Teatro, no puedo evitar que los recuerdos me empañen la objetividad y que me retrotraiga hacia épocas felices en las cuales se me cruzan dos espacios, de cierta manera, complementarios: la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB, hoy convertida en la Facultad de Artes de la Universidad Distrital) y el Centro “Gabriel García Márquez” (ahora conocido como “el original”, tras la construcción del inmenso Centro Cultural, con el mismo nom-

bre, del Fondo de Cultura Económica mexicano, en el barrio común de La Candelaria). Y se cruzan porque sus protagonistas, de alguna manera, hemos convivido en la lucha necesaria por consolidar pretextos para que el arte teatral se mantenga en una ciudad, como la capital colombiana, en la que todo crece y explota, con la misma urgencia con la que se transforma la historia desenfrenada del país.

En Grecia, Πολυμνία (“la de muchos himnos”), era la musa de los cantos sagrados, de la poesía lírica. En Colombia o, al menos, en el mundo del teatro bogotano, Polymnia es un grupo de teatro fundado en 1997 a cuya historia, sin quererlo, me siento ligado. Sus gestores fueron mis alumnos en el Programa de Artes Escénicas de la ASAB y, con uno de ellos (Dubián Darío Gallego), puse en escena varias experiencias de dramaturgias propias y ajenas (“El regreso al desierto” de Bernard-Marie Koltès, “El mar” de Andrés Caicedo; “El aire”, “Última noche en la tierra”, “Nuestra Señora de los Remedios”, estas últimas de mi propia autoría...). Mientras nos arriesgábamos con dichos títulos, Dubián se las arreglaba para inventarse su propio grupo, en compañía de Vicente Bernal, Alexander Llerena y otros alumnos y exalumnos de nuestro claustro común. El original Centro García Márquez acogió sus respectivos entusiasmos y allí, poco a poco, como un puente, fueron transformándose los experimentos académicos de la ASAB (“Muerte accidental de un anarquista”, “La tiniebla”, entre otros) en obras que, poco a poco, configurarían un repertorio. Han pasado los años a una velocidad sin tiempo y Polymnia sigue allí, venciendo nuestros esfuerzos, consolidando una terca lucha por mantenerse activos, demostrando que la vocación teatral tiene mucho que enseñarles al sacrificio y a la persistencia de los santos. Si revisamos la lista de los trabajos que el grupo ha ido construyendo, nos encontramos con aventuras cada vez más arriesgadas y, de cierta manera, cada vez más suicidas. Su mantra parece ser el de huir de las concesiones. Me atrevería a decir que el público no está dentro de sus planes más urgentes y, si llegamos a poblar el patio de butacas, es un esfuerzo que debemos agradecer nosotros y no ellos. Polymnia nunca ha querido ser un grupo complaciente ni le ha parecido ético “venderse” a las nuevas estrategias del mercadeo cultural en el nuevo milenio. Aunque son artistas dispuestos y expuestos

al debate, sus convicciones son férreas y saben protegerse con un “ya estaba pensado” cuando algún valiente se atreve a poner en tela de juicio los resultados de sus experiencias.

Aunque los trabajos académicos de los integrantes de Polymnia fueron realizados con un rigor que permitió sin problemas su paso hacia “la vida real”, creo que es con “El viaje de Orestes”¹ que comienza a configurarse la historia del grupo como un colectivo de preocupaciones comunes. Sé que en Polymnia hay plumas firmes que contarán mucho mejor que yo la historia de esta gesta, así que me refugiaré en mis recuerdos y en mis impresiones para protegerme de involuntarias imprecisiones. Sin embargo, hay extrañas fuerzas que aún nos unen y justifican mis líneas.

He navegado por los mares de la tragedia griega durante muchos años y el hecho de que Dubián haya escrito su propia versión de la saga de los Atridas se me antoja como una sospechosa coincidencia que nos amarra al mástil del barco y nos hace víctimas de las mismas sirenas. Pero las conexiones no se detienen. Un par de años después mi sorpresa fue doble, puesto que Polymnia hizo su variación sobre un personaje de Jorge Isaacs en la obra titulada “Efraín... Efraín (entre el amor y la guerra)”², lo que causó en mí un preocupante escozor, toda vez que yo había interpretado dicho rol, muchos años atrás, en una experiencia cinematográfica dirigida por Luis Ospina y Jorge Nieto³.

Como los paranoicos somos seres preocupados, comencé a sospechar de todos los pasos ulteriores de los amigos de Polymnia. El tiempo siguió estrechando nuestras relaciones y Dubián dejó de ser alumno, actor, colaborador, para luego convertirse en colega. En el nuevo milenio, tratamos de domar el potro del Programa de Artes Escénicas de la ahora

1 Gallego H., Dubián Darío. *El viaje de Orestes*. Colección Teatro Colombiano. Número VI. Ediciones Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”. Bogotá, 2005.

2 El otro Efraín era “el bandolero” Efraín González. Un diálogo onomástico que no cesa.

3 *En busca de ‘María’*. De: Luis Ospina y Jorge Nieto. 15 minutos. Colombia, 1985.

Facultad de Artes de la Universidad Distrital. Admiro y me sorprende su orden, su eficacia y su rigor administrativos, los cuales se contraponen a la voluntaria anarquía de sus creaciones. Cuando terminó sus estudios en la Maestría de Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, Dubián me tumbó del caballo con su actitud beligerante y definitivamente iconoclasta. Aunque siempre había sido un contestatario, nunca lo había visto más acorde con una actitud insobornable y transgresora, la cual, en el fondo, es la que él ha perseguido con Vicente, Alexander y demás miembros esporádicos o permanentes de Polymnia.

Entonces recordé, mientras escribía estas líneas, que Dubián no solo tenía un grupo que evocaba a una musa, sino que él mismo me había servido de fuente de inspiración para un texto que yo había escrito en 2010 y que terminó ganando un premio de Iberescena⁴. Nunca he montado esa obra, quizás por pudor, porque a los amigos irreverentes nunca se les puede medir sus reacciones. Pero, ahora que lo pienso, en esa aventura desordenada, aulladora, están algunas de las claves por las que, quizás, mantengo una lucha interna con los resultados artísticos de mis amigos de Polymnia. Creo que la génesis de “Ortaet” vino a raíz de una conversación que tuve con Dubián, tras el estreno de su “Memoria inútil” (2009) en la que, sin éxito, traté de convencer a su gestor de que allí se colaban algunos tiempos muertos. Troya. La discusión se instaló en nuestras vidas y, sin afectar nuestra amistad de gruesos tragos, preferimos en el futuro no violar nuestros respectivos territorios creativos, salvo para rendirnos homenajes o para librar batallas académicas en las que nunca se sabe dónde comienza el triunfo y dónde la inaceptable gestión del desencanto.

Pero no está allí el pretexto de estas líneas. Me interesa que el libro de Polymnia se llame *Dramaturgia de escenario* porque en dicho título, me atrevería decirlo, se encuentra una de las claves del teatro colombiano del siglo XXI. Una discusión que le interesa tanto a la academia como a los creadores independientes. Es una idea que nace, como todos los grandes caprichos escénicos de nuestro entorno, a través de Santiago

4 Romero Rey, Sandro. “Ortaet (Proyecto Imposible)”. En *Dramaturgia Colombiana Contemporánea. Antología I*. Serie Dramatúrgica “Paso de Gato”. México, 2013.

García. El grupo La Candelaria la ha cultivado durante años, partiendo de lo que construyó Enrique Buenaventura con el Teatro Experimental de Cali (TEC) a principios de los años setenta, pero dándole vuelo propio y reinventándolo en cada una de sus creaciones. Escribir sobre las tablas es un ejercicio suicida, en el que los actores juegan a descifrarse con los ojos vendados, como en aquella olvidada película de Carlos Saura, en la que Geraldine Chaplin termina siendo víctima de sus propios fantasmas interpretativos.

Hasta el año 2003, la investigadora Marina Lamus Obregón había registrado 3363 obras teatrales colombianas existentes, la gran mayoría publicadas⁵. El problema de creaciones como *Los del frente* o *don't shoot*, solo por citar un par de ejemplos, es que su verdadera esencia está en la materia física con la cual están construidas, no en su corpus literario. Y los textos publicados son una pobre prueba de algo que fue concebido para la efímera agitación del escenario. *La Orestíada* de Esquilo o *As you like it* de Shakespeare han llegado hasta nosotros gracias a la palabra impresa y no tenemos mayores referencias de cómo se inventaron a través de sus actores. Las experiencias más recientes de Polymnia están ahora en el papel y corren el alto riesgo de trascender la barrera de la representación, para convertirse en piezas de la literatura.

Dos décadas de amistad y camaradería me permiten tomar la palabra para subrayar que, en el testimonio escrito de esta agrupación sui generis, se encuentran muchas claves que nosotros, los que optamos por el sendero de Caperucita, nunca imaginamos que habría otros caminos, si no hubiésemos sido cómplices del lobo feroz, disfrazado de una inocente musa con la lira que delira. Esas claves son, en última instancia, las razones secretas por las cuales el arte teatral aún mantiene su potencia, a pesar de su aparente callejón sin salida.

(Chapinero, 2016).

5 Lamus Obregón, Marina. *Bibliografía Anotada*. Círculo de Lectura Alternativa. Bogotá, 2003.

PARADOJAS DE LA PALABRA ESCÉNICA

Por Carlos Sepúlveda.

Es compleja la argumentación de la preferencia platónica de la palabra oral sobre la palabra escrita. Sin embargo, una de las razones fundamentales del filósofo tiene que ver con la inmovilidad de lo escrito frente a la dinámica de lo oral. La escritura detiene el fluir del logos y la posibilidad de seguir develando -en el lenguaje- la verdad del ser de lo existente.

En la palabra escénica la paradoja se suspende relativamente porque su finalidad no es el papel o la piedra que fija su devenir. La palabra escénica asume su destino en la escena. Pero no es sólo su destino, es también su origen. Aunque haya dramaturgos que no tienen una relación directa con la fragilidad de la escena, la intencionalidad de la escritura se despliega hacia el escenario.

Con estos materiales dramáticos de Polymnia se hace completamente evidente lo paradójico de poner en el papel una dramaturgia radicalmente escénica, una palabra que sigue en el fluir de la teatralidad y que por tanto se desvanece, aun en el papel, como se desvanece en el escenario.

El criterio de dramaturgia de escenario aparece por primera vez en Bernard Dort (*La Representación Emancipada*) y más adelante en un ensayo de Bruno Tackels referido al festival de Avignon y específicamente

mente al análisis de un Obra de Romeo Castellucci. Sin embargo, los dos autores coinciden en defender una dramaturgia que se separa de la noción de texto literario y de autor dramático en sentido antiguo. Esa doble separación implica el abandono de una literatura escrita que determina el desarrollo escénico ulterior.

Si ya Lessing en *Las Dramaturgias de Hamburgo* había previsto las dificultades de la transposición del signo lingüístico en signo escénico, la dramaturgia de escenario supone una completa emancipación del segundo, en menoscabo del primero. Así, la decisión de Polymnia Teatro de establecer la palabra escénica en un soporte material como esta publicación, implica correr el riesgo unidireccional del análisis literario. Estos apuntes sobre la paradoja de la palabra escénica son una apuesta por amplificar las resonancias de unos textos que fueron tejidos en, desde, para y por la escena. Se trata de reconocer una palabra escénica desbordada en los lenguajes polisémicos del cuerpo, el movimiento, el color, el video, el diseño de sonoridades, etc.

FRAGMENTARIEDAD DE LA COMPOSICIÓN COLECTIVA

La primera condición de los materiales que propone el Grupo Polymnia es que se desmarcan del criterio de dramaturgia textual estructurada en las lógicas de la tradición. Esto quiere decir que no hay una tiranía del sentido -al decir de Dort y Joseph Danan- desde un texto estructurado canónicamente en la continuidad de la acción que narra una historia.

La composición de la palabra escénica de sus textos es colectiva y por ello fragmentada según las individualidades de los creadores. Aun en los materiales individuales sobrevive la fragmentariedad, es decir; la ruptura de la continuidad del relato dramático sostenido en los principios aristotélicos de causalidad y progresión (*Memoria Inútil*).

La posible línea de acción es fragmentada porque no se define desde el discurso del bello animal, ni cuenta una sola historia. Pero además los saltos en la acción son también recurrentes en el espacio, el tiempo y el personaje. La categoría misma de personaje sale malherida, sino liquidada en las obras: *Entre el amor y la guerra, don't shoot, y Este pueblo de mierda*.

La lógica del personaje como integralidad de la ficción que va transformando con sus acciones, es degradada, atravesada por la personalidad y la historia específica del ejecutante. Es importante señalar que en este dispositivo dramático que vulnera la categoría integral del personaje como hilo de la acción, el criterio de actor y actuación se ve amplificado en la personalidad de los creadores y por ello puede ser útil el concepto de ejecutante, que convoca tanto la representación efectiva de un personaje, un texto o una serie de acciones; como a los recuerdos, acciones y los devenires en presente de los creadores reales sobre el espacio escénico, que no participan de una ficción dramática.

Si bien en la lógica del texto dramático tradicional, se plantea la necesidad de los principios de causalidad/consecuencialidad en los cuales los sucesos se ordenan bajo la égida de que la acción tiene consecuencias que van orientando la dinámica misma de la obra; en los textos de Polymnia no hay ese hilo conductor de la acción. En una obra como *don't shoot*, por ejemplo, no es posible encontrar una secuencia ordenada y explícita de las acciones o de eventos de lenguaje. La acción está rota deliberadamente, no hay –al decir de Benjamin– una historia que contar. El ejecutante (o los ejecutantes) y el espectador se emancipan porque cada uno de ellos tiene que reconstruir el sentido mismo de lo que está pasando en la escena y tratar de enlazar las acciones en un discurso o simplemente compartir el evento escénico sensorialmente.

Si el principio de Causalidad está roto, también lo está el de progresión dramática. No es posible reconocer en esta dramaturgia que las acciones estén jerarquizadas. Cada acción, como un todo, se cierra sobre sí misma y es posible leerla independientemente de las demás. Incluso es posible que cada ejecutante varíe acciones según su propio enfoque.

Uno podría seguir insistiendo en reflexionar todos estos asuntos desde un plano completamente formal, es decir, señalar que el estilo del Grupo Polymnia Teatro se ha construido desde la negación de las categorías aristotélicas y por ello su teatro resulta innovador formalmente. Sin embargo el asunto formal se conecta con problemáticas complejas que se enredan con lo histórico y lo filosófico.

Los integrantes de Polymnia, herederos de una historia teatral del país, son también la imagen de una generación posterior al Nuevo Teatro, que ha asistido al derrumbe de las utopías políticas, al despliegue de la violencia del narcotráfico y del paramilitarismo, a la disolución de las identidades y a la perpetuación de la globalización y el capitalismo.

Sus rupturas, como la de buena parte de los grupos y creadores contemporáneos colombianos, no son sólo formales, la estructura estallada de su trabajo creativo, está tan estallada como la época que nos tocó vivir. Es una dramaturgia que interroga la identidad, la política, la sociedad, pero desde la perspectiva de los relatos fracturados. Si –como lo propone Lyotard- los grandes relatos se han venido a menos, las preocupaciones de estos creadores se proponen la dura tarea de seguir indagando en el detritus.

EL PAÍS VULNERADO EL TESTIMONIO Y LO PRESENTE

Los procesos de violencia en Colombia han tenido diversos momentos, desde la lucha por la tierra hasta el control de los mercados, los medios y el espectro electromagnético, pero aún así; siempre hay una constante que enmarca todos esos devenires: la crueldad. Haciendo una alusión a los postulados de Artaud, el criterio de crueldad quiero referirlo directamente a las antípodas de lo civilizado. Pese a que podamos pertenecer a unas generaciones que cotidianamente usan la complejidad que supo-

nen los medios, la superconductividad, el desciframiento del ADN, la telefonía celular, la medicina ultra especializada; los eventos violentos de nuestra sociedad son de la crueldad extrema de la antropofagia.

Podemos insistir con eufemismos variados sobre la historia reciente del país, pero somos una sociedad antropofágica en lo metafórico y en lo literal. La reiteración de los crímenes, la impunidad, la miseria y el control de los imaginarios nos han convertido en uno de los países más vulnerados del planeta, y vulnerado por nosotros mismos. La antropofagia es nuestro origen y también nuestro destino, los hechos políticos más recientes en torno a un posible proceso de paz lo ratifican.

Es por ello que este teatro contemporáneo colombiano, del cual el Grupo Polymnia es uno de sus puntales, indaga con vehemencia esa condición. Es muy evidente en *Memoria Inútil*, en Efraín-Efraín, que después se despliega en *Entre el amor y la guerra*, *Este pueblo de mierda*, *La Familia Porras*, etc. Es un teatro que no duda en tematizar esa historia de la condición antropofágica de la sociedad colombiana. En el cuadro *La Hora de la Limpieza Social*, de la obra *Memoria Inútil*, es muy evidente esa paradoja de la brutalidad. Tres payasos testimonian literalmente un panfleto paramilitar que circuló en la sociedad colombiana hace unos años y, sin embargo, aún hoy produce miedo. La contundencia de la imagen que propone Polymnia en esta obra es que justamente la realidad colombiana ha devenido farsa.

El teatro de Polymnia es testimonio de la vulneración de este país. No hay ningún pudor en llevar a la escena relatos directos de víctimas en los cuales se manifiesta directamente la vulneración y la crueldad. Evocando a Müller, frente a un país y una sociedad descuartizada, una dramaturgia descuartizada, ni más ni menos.

REPRESENTACIÓN/ PRESENTACIÓN

La tensión que supone la crisis de representación señalada por la filosofía francesa y alemana, como punto de referencia para hablar de la teatralidad del siglo XX y XXI, nos permite reconocer algunas posturas de la palabra escénica de Polymnia Teatro.

Si tuviéramos la ocasión de profundizar críticamente esas posturas francesas y alemanas podríamos seguir insistiendo teóricamente en que el asunto no es meramente un cambio de estilo o de devenir de las formas del arte y del teatro, sino un problema ontológico: el despliegue del ser-para-la muerte-. Es ese despliegue ontológico el que permite reconocer que la teatralidad contemporánea no puede seguir dando causa a una dramaturgia canónica, sus indagaciones formales son el resultado natural de una crisis.

De la misma manera en que Müller en 1977 se permite escribir un texto-materia-material en el que el actor se quita el traje ficcional del personaje para que emerja el actor y grite: Ya no soy Hamlet, de la misma manera, en los materiales de Polymnia vemos que emerge cada uno de los creadores, con nombre propios, Álex, Dubián, Vicente, Fabio, Mafe, Tábata etc. Para exponerse físicamente.

Esos momentos, en las obras que se van a publicar, en los cuales se rompe la ficción y el creador irrumpe desde sus recuerdos de la infancia, su música, sus palabras, su voz que ha dejado de estar impostada; son la completa exposición del cuerpo y del alma. Ya no se guardan nada para sí mismos. Estos actos de exposición son actos que pasan de la esteticidad del teatro a la pureza de la vida.

He visto a Polymnia, he compartido con ellos diversos escenarios, nos hermanamos en una misma herencia teatral, en una misma generación de creadores, en un mismo país desangrado, es por ello que hacemos parte de una misma convicción: entregamos completamente y hasta las últimas consecuencias, nuestro detritus al teatro. Sus obras son tes-

timonio de pureza porque no le hacen concesiones ni al arte ni a los estilos, se exponen con la fuerza y con la fragilidad de una condición humana quebrada a una sociedad que también está quebrada.

Su exposición en el escenario teatral y en este escenario de papel, asume las consecuencias de un grito.

Carlos Sepúlveda.

INTRODUCCIÓN

“... la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”

Benjamin, W. (2010)

He aquí una dramaturgia. ¡Qué fácil resulta decirlo ahora! Qué temblor cuando se escribe. Qué manera de indagar-nos.

Hace un año, escribíamos:

En el torbellino de la vida creativa, no nos habíamos dado cuenta en Polymnia que en los últimos seis años hemos indagado sistemáticamente nuestra memoria como posibilidad de resistencia –deseo de existir– y utilizado la escritura de escenario como postura radical de creación.

Un día, de esos fríos de Bogotá, entre trago y trago, entre café y café, entre ensayo y ensayo –porque de eso también se hace– tuvimos todos los del grupo la sensación de que nuestra dramaturgia era relevante y que si fuéramos consistentes con nuestros principios estéticos y políticos, teníamos que rescatar nuestra *memoria*.⁶

6 Corporación Artística Polymnia. Beca de Apoyo a Organizaciones Profesionales de Trayectoria en las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura, proyecto 2015.

Dicho proyecto consistió en la realización de una temporada de repertorio con las últimas cinco obras de Polymnia y en su recuperación dramática, con miras a una futura publicación.

He aquí el resultado. He aquí una dramaturgia.

No son falsas pretensiones. Son nuestra memoria, nuestra huella. Nuestro más profundo deseo de atravesar por este mundo dejando algunos mojones.

Que estas obras, escritas a ensayo herido durante los últimos seis años, tengan algún valor dramático, no nos corresponde a nosotros decirlo. Quién determina eso.

Que estas obras abran algún deseo creador en otros insomnes oficios del teatro es una pretensión que no pensamos mucho porque corremos el riesgo de volvernos “dramáticos”.

Que estas obras, ínfimas, no reposen prontamente en los anaqueles del pudor será una cuestión, para utilizar una frase rimbombante, que solo el tiempo lo dirá.

Más que eso, nos interesa decir de qué hablan estas obras: de la realidad macabra de este país, de los intentos por hacer añicos la memoria, del riesgo de la desubicación, de la libertad de cagarse en cualquier cosa porque ya se han cagado en nosotros, de *lo que hubiéramos querido ser* y también de la operación nicho a la que nos está sometiendo el actual estado de cosas (paranoia in *extremis*).

Todo memoria. Todo atrás. O desde atrás. Pero no para atrás, porque la memoria es una posibilidad de devenir, de ir armando el futuro en el tiempo presente. No nos interesa reconstruir la memoria como imagen perdida en el pasado, sino la memoria como imagen del pasado que se repite en el presente y desequilibra permanentemente el futuro. La memoria que resuena.

Y en el eco de eso que resuena, escuchamos la satisfacción de haber pagado una deuda, más allá del firme convencimiento de saber que estamos ante unas cenizas que tuvieron su fuego creador en la escritura de escenario.

Para soportar esto, para soportar esta memoria, para soportar la creación de esta dramaturgia, tuvimos que llevar más lejos nuestro sentido de la resistencia; antes nos sustentábamos en la resistencia tal cual la plantea Nina en *La gaviota* de Chejov “... lo importante no es la fama, no es el brillo... sino saber resistir. Aprender a llevar la cruz y tener fe...”⁷; ahora, sin apartarnos necesariamente de este principio, tomamos la resistencia como deseo creativo, como necesidad. Somos un grupo obstinado con nuestro hacer. Y nuestro oficio ha sido resistir.

La escritura de escenario es un concepto que crea Bruno Tackels para agrupar o darle sentido a una serie de prácticas contemporáneas teatrales en las que el texto de partida —literatura dramática— no prevalece sobre la puesta en escena; esta, entonces, se configura como autónoma y surge de las indagaciones directas que se hacen sobre el escenario con los diferentes materiales de trabajo, incluido, si lo hay, un texto dramático.

La escritura de escenario ha sido la manera de llevar el concepto a la praxis y la praxis al concepto. Es un poco la manera de ponernos en cuestión creativamente; decidimos asumir el escenario como posibilidad dramática radical; cada ensayo intentamos sentirlo como único; cada presentación la entendemos menos como el final; cada vez más se afianza la sensación de lo que debemos seguir construyendo. Así pues, cada vez deseamos más que el concepto se convierta en impulso creativo.

7 Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Chejov,%20Anton%20-%20La%20gaviota.pdf

HISTORIA

Polymnia adelanta una construcción artística que indaga en la problemática del ser humano contemporáneo apoyándose en procesos constantes de formación, investigación y experimentación. Han sido 19 años de tenacidad, determinación y resistencia, pero sin más afán que el de la necesidad de la creación.

Desde su inicio Polymnia ha realizado 21 montajes entre los que se cuentan 7 obras de autor y adaptaciones tanto de piezas de la dramaturgia universal como latinoamericana; 1. *Un sueño realizado* de Juan Carlos Onetti, versión teatral y dirección de Dubián Gallego (1998); 2. *Entremés del viejo celoso*, de don Miguel de Cervantes Saavedra, dirigida por Catalina Lozano (1998); 3. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, dirigida por Catalina Lozano (1998); 4. *La tiniebla*, de Rafael Spregelburd, dirección de Dubián Gallego (1997); 5. *La secreta obscenidad de cada día* de Marco Antonio de la Parra, dirección de Carlos Javier Mejía (2000); 6. *Muerte accidental de un anarquista* De Darío Fo, dirección de Rafael Sánchez (2003); 7. *La isla desierta*, dirigida por Dubián Gallego (2013).

En esa labor de creación Polymnia ha explorado el campo de la dramaturgia propia con 6 obras que nacen de preocupaciones individuales o inquietudes colectivas; 8. *El viaje de Orestes*, dramaturgia y dirección de Dubián Gallego (2001); 9. *Efraín... Efraín (entre el amor y la guerra)*, dramaturgia y dirección de Dubián Gallego y Carlos Mejía (2003); 10. *Las muertes de mi padre*, creación colectiva, dirección y coreografía de Ingrid Sierra (2005); 11. *La Familia Porras (nuestra mamera de ser)*, dramaturgia y dirección de Dubián Gallego (2006); 12. *Memoria inútil*,

dramaturgia y dirección colectiva, (2009); 13. *El jardín*, dramaturgia de Alexander Llerena y dirección de Dubián Gallego (2011).

A lo largo de su trayectoria Polymnia ha indagado en la creación de piezas dirigidas al público infantil y familiar; 14. *El Gigante Amapolas*, creación colectiva, dirección de José Martí González (2005); 15. *Pablo y los lobos*, dramaturgia colectiva y dirección de Dubián Gallego (2008); 16. *Pablo y la navidad bruja*, dramaturgia colectiva y dirección de Dubián Gallego (2012).

Por último Polymnia ha creado 5 obras que surgen en la exploración e indagación con diferentes lenguajes para la escena; 17. *Entre el amor y la guerra* (desmontaje), dramaturgia colectiva y dirección de Dubián Gallego (2010); 18. *don't shoot*, dramaturgia y dirección de Dubián Gallego (2011); 19. *Este pueblo de mierda... lo que hubiera querido ser*, dramaturgia colectiva y dirección de Dubián Gallego (2012); 20. *Los Del Frente*, dramaturgia colectiva y dirección de Fabio Pedraza (2015); 21. *2 confesiones 2*.

En esta trayectoria Polymnia ha realizado por lo menos 22 temporadas de repertorio, 7 giras nacionales, y ha participado en 13 festivales de teatro de carácter nacional e internacional, manteniendo una producción artística continua con el propósito de generar espacios propios para el desempeño profesional y contribuir al avance del teatro en Colombia. De este modo, Polymnia siempre ha intentado mantener una dialéctica permanente entre la producción de obras y el laboratorio, la exploración y la experimentación; entre la necesidad individual y grupal de la creación y el compromiso con el público; entre la libertad de la creación y el rigor del hecho artístico; entre las maravillas que nos procura el teatro y los demonios y dificultades de su materialización.

Son varios los creadores que han hecho que Polymnia se reinvente en el tiempo. Los que han estado, 6 directores: Catalina, Carlos, Rafael, Ingrid, José Martí, Fabio; 11 actrices: Liliana, Rocío, Judith, Luisa Fernanda, Ángela, Natalia, Betty, Ivonne, Cristina, Luisa Fernanda, Melissa, 4 actores: Rodrigo, Carlos, Javier, Sebastián. 4 músicos: Javier, Carlos, Juan Carlos, Tatiana. Los 3 que están: Fabio, Tábata, María Fernanda. Los 3 de siempre: Dubián, Vicente y Álex.

POLYMNIA: ESTRUCTURA INVIABLE

“Vos sos Polymnia”

Me dijo hace poco una persona que conoce la trayectoria y modo de operar del grupo. Por muchas razones mi desacuerdo fue total, pero ante lo categórico de la afirmación y la seguridad de mi interlocutor en lo que decía, me puse a pensar de verdad en qué era Polymnia y de las reflexiones salieron algunas conclusiones que quiero compartir con ustedes.

Primero que todo, la pregunta es ontológica pues versa sobre la esencia, el ser, de una cosa y esto me dio pie para abordarla desde varias perspectivas que me ayudaron a entender un poco esa estructura compleja bajo la cual estamos operando desde hace 9 años ciertas personas que creemos en este proyecto.

Esas perspectivas se plasman en lo siguiente: Polymnia es un espacio de encuentro, es un grupo de teatro con un repertorio, es una forma de ser, es un proyecto, y, por sobre todo lo demás, es una estructura inviable.

POLYMNIA COMO ESPACIO DE ENCUENTRO

Hace tres años, en nuestra evaluación final, después de tener un año de múltiples contradicciones y enfrentamientos, después de haber realizado nuestra temporada de repertorio anual y muchas funciones que habían producido un desgaste en el espíritu, mente y cuerpo de todos los integrantes que estuvimos en el trote de ese año, y ante la pregunta de qué definitivamente no cambiaría de Polymnia, hubo una coincidencia en la respuesta de todos: lo que definitivamente ninguno cambiaría sería el espacio de encuentro diario.

Tengo que aclarar que de los doce meses del año, Polymnia se reúne aproximadamente diez, todos los días de lunes a viernes, por las mañanas, tres horas, para realizar las actividades propias de nuestro quehacer, como ensayos de montaje y remontaje, programación logística y administrativa y reuniones de todo tipo, en las que abordamos la problemática relativa a las funciones de cada uno dentro de la estructura bajo la cual opera el grupo.

Además de esos ensayos en muchas ocasiones a ese encuentro diario se le agregan las funciones de temporadas por las noches y las funciones que hace el grupo en distintos espacios debido a la venta de obras.

De todo ese trajín lo que recibe económicamente cada miembro del grupo es muy poco, no alcanza a ser ni siquiera medio salario mínimo mensual.

¿Por qué esa respuesta unánime si los sacrificios que le plantea el grupo a cada integrante son demasiados para lo poco que recibe?

Pienso, la respuesta la debe tener cada loco de Polymnia que asume esos sacrificios, que se debe a la necesidad obsesiva y enfermiza que tenemos, no tanto de vernos con los demás, como de tener efectivamente un lugar para poder realizarnos individualmente como personas que aspiran a ejercer de manera sistemática una labor para la cual creemos que estamos en este mundo.

Ese espacio de encuentro diario es una manera de hacer teatro o por lo menos intentarlo; creo que ese encuentro diario se debe a que tenemos muy pocos espacios y oportunidades para hacer lo que nos gusta, aquello que nos hace sentirnos vivos, aquello que de alguna u otra manera le da sentido a nuestra existencia.

Sí; sin pelos en la lengua, sin falsos eufemismos y sin ingenuidades pueriles, puedo decir que nosotros, miembros de esta agrupación, defendemos a como dé lugar ese espacio de encuentro porque es el único que tenemos de verdad para poder enfrentar los fantasmas de las vidas estériles que llevamos... es decir, ese espacio es el lugar en el que nos vamos construyendo y reconstruyendo, formando y deformando, todos los días como seres humanos inmersos en una realidad que cada día se vuelve más pesada y difícil.

En síntesis, necesitamos un espacio para ser y construir, es decir, crear.

Fui el primero que lanzó la idea de este grupo, pero no he sido el único que he construido esto. Cada una de las personas que pertenece o ha pertenecido a Polymnia ha contribuido a forjar este sueño y esta pesadilla y cada una de ellas tiene o ha tenido sus propios presupuestos teatrales y estéticos y eso se discute en el seno del grupo de una manera libre y abierta... ¡Todo lo que tiene que ver con decisiones del grupo se discute abiertamente y, no solo es un derecho, también se configura como un deber, el que cada persona opine y lance sus pensamientos con respecto a la cuestión que se esté debatiendo!

Lo anterior, sin caer, así lo hemos intentado, en discusiones estériles que hagan perder el rumbo del grupo y que también hagan confundir los diferentes roles que en cualquier momento estemos asumiendo: actor, director, productor, luminotécnico, sonidista, mensajero, tesorero, secretario, etcétera...

Personalmente, ese espacio me ha permitido encontrar unos actores para montar las obras que me interesan, algunas de mi propia autoría, y para indagar en aquellos problemas teatrales que más me llaman la atención: la atmósfera, el silencio, el trabajo con el actor, las fronteras

de la representación y la función o compromiso político del teatro en un país con las singularidades y contradicciones que tiene el nuestro.

Y también me ha permitido continuar abordando mi desempeño actoral con otros directores que tienen la oportunidad de hacer sus creaciones al interior del grupo. En Polymnia no hay un único director, cada miembro tiene la posibilidad de actuar, dirigir, escribir y todo lo demás inherente a nuestro arte.

POLYMNIA COMO GRUPO

Cada vez que entra un nuevo integrante al grupo le decimos que lo único seguro que le ofrecemos en Polymnia es el espacio de encuentro diario, que lo único firme que puede tener en nuestro grupo es que el día (que deben ser todos) que venga a trabajar, a formarse, a desarrollarse, a indagar sobre sus inquietudes teatrales, va a tener otras personas que lo acompañarán en esa búsqueda.

Polymnia no ofrece más... o más bien, sí, ofrece algunas presentaciones, temporadas, montaje de obras y otros quehaceres necesarios para continuar con vida en el universo en que estamos. Es decir, Polymnia le ofrece mucho trabajo a sus nuevos integrantes y a cambio de eso muy poco dinero y muy poca seguridad de que pueda crecer artísticamente; eso, se le dice a cada nuevo integrante, depende más de su actitud, su voluntad y su decisión que de lo que el grupo le puede prometer.

Eso sí, además de esa cantidad de trabajo que se le ofrece, esa persona debe entrar como miembro activo del grupo, lo que significa que se convierte en socio de esta entidad y como tal puede influir en su rumbo, en los espacios creados para tal fin, que en el fondo son todas las actividades que realizamos.

¿Por qué operamos así? Tenemos una visión del teatro que se fundamenta en la autonomía de la creación, la producción continua de obras, la conformación de un repertorio y una interacción constante con el espectador que a su vez pueda convertirse en una dialéctica, un espacio de discusión y confrontación sobre las diferentes realidades que abordamos en las obras.

Para poder cumplir esos propósitos es muy difícil para nosotros tener otro modelo de funcionamiento ya que esa estructura que denominamos grupo nos permite asumir el desarrollo de un trabajo sistemático que genere nuevas creaciones en lapsos de tiempo no muy prolongados —máximo dos años— y así conformar el repertorio con el cual cada año programamos nuestras temporadas.

Y esto se paga caro. Cada año se retira alguien del grupo argumentando razones más que entendibles: un hijo, poca plata, otros proyectos, etcétera. Solo hemos tenido dos excepciones: alguien que se retiró porque no compartía la forma en que se manejaba el poder en Polymnia y otra porque las búsquedas estéticas del grupo no eran las suyas.

Esos retiros nos obligan a estar remontando continuamente el repertorio y a que los procesos de creación se dilaten o a veces tengamos que montar la nueva obra con mucha premura por los compromisos adquiridos. Este último caso fue el de nuestro último estreno “La familia Porras” que por compromisos con el IDCT⁸ y Mincultura⁹ tuvimos que apresurarlo sin tener la oportunidad de indagar a fondo los conceptos teatrales que se abordan en la pieza como la frontera de la representación, la dramaturgia del actor o la relación entre la situación teatral y el rito.

Qué le vamos a hacer. Otras estructuras como la compañía teatral no la podemos asumir porque no tenemos con qué pagar y el teatro como

8 Instituto Distrital de Cultura y Turismo, entidad anterior a Idartes. Ente regulador y promotor de las políticas culturales y artísticas de Bogotá.

9 Ministerio de Cultura de Colombia, ente regulador y promotor de las políticas culturales y artísticas de Colombia.

producto comercial no nos interesa porque por encima del dinero que ganemos con nuestro trabajo está la libertad para crear, que es lo único que yo no estoy dispuesto a negociar; hablo individualmente, aunque sé que esto lo comparten muchos integrantes del grupo.

Otros modelos de funcionamiento que podrían existir combinando características de los modelos anotados no nos sirven porque no nos ayudan a tener una consistencia en el tiempo.

Para no entrar en detalles que serían objeto de otra reflexión, doy algunos principios bajo los cuales operamos en esta estructura:

- La persona puede irse cuando quiera.
- Respeto total por la persona, sus creencias y militancias.
- Exigencia alta a cada miembro del grupo en las labores que desempeña.
- No hay una estética particular que defina el trabajo del grupo; ella depende de la nueva obra o de las temáticas que queramos indagar en el momento y de la visión que cada director vislumbre para imprimirle al nuevo montaje.
- Toda situación que afecta el grupo en su conjunto se discute abiertamente en el seno mismo del grupo.
- Además de su trabajo artístico cada persona debe cumplir otros roles: administrativos, de gestión, técnicos o de producción.
- Cada año el dinero se reparte equitativamente después de dejar lo necesario para la producción de las obras y el mantenimiento del grupo. Algunas veces se tiene en cuenta para la distribución económica otros criterios como antigüedad, número de funciones, labor desempeñada, etc., pero no es el común.

- Los nuevos proyectos se aprueban en reuniones de grupo que se organizan para ese fin y obedecen a las inquietudes artísticas del grupo más que a la posible financiación de los mismos, de tal modo que Polymnia no circunscribe su trayectoria al apoyo estatal u otro tipo de apoyos o presiones.

Con estos principios y esta estructura Polymnia ha realizado más de diez obras de teatro, un festival de jóvenes directores y dramaturgos, un video ficción (“Los ojos de Miguel”) y anualmente realiza por lo menos dos temporadas, una a comienzo de año con los nuevos montajes o los remontajes que se hayan dado y una temporada de repertorio al finalizar el año.

El repertorio actual de nuestra entidad lo constituyen tres obras de mi propia dramaturgia: “El viaje de Orestes”, “Efraín... Efraín...” y “La familia Porrás”, una obra de Darío Fo “Muerte accidental de un anarquista”, una de Marco Antonio de la Parra “La secreta obscenidad de cada día” y un montaje infantil de creación colectiva: “El gigante Amapolas”.

Como se ve tenemos una variada gama de dramaturgias y autores y asimismo, que tampoco es objeto de esta ponencia, unos conceptos teatrales que fueron puestos en cuestión en cada uno de los montajes realizados.

Valga decir también que en el anterior repertorio estamos involucrados cuatro directores; esto es muy importante para nosotros porque pensamos que en la diversidad en las concepciones y modo de ver la dirección hay una riqueza que nos permite no anclarnos en modelos estéticos que a la postre pueden generar anquilosamiento, abulia y monotonía.

Hablando de abulia, uno de los problemas más graves que tenemos, y que es menester enfrentar ya porque de lo contrario nos morimos, es crear una plataforma de gestión y comunicaciones que sea acorde y responda al ritmo intenso de creación y remontajes ya que, aunque es

cierto que cada vez nos posicionamos más efectivamente en el contexto distrital y nacional y respondemos de una manera más rápida y eficiente al contexto teatral que nos circunda, no hemos podido crear una infraestructura que responda a las expectativas y objetivos que pretendemos producir con nuestro trabajo.

Y hablo de abulia porque nos sobra energía, fuerza y vitalidad para asumir los compromisos creativos, pero cuando se trata de asumir la gestión y las comunicaciones parece que tuviéramos la fuerza de un purgado o la energía de un moribundo, entre otras cosas porque, digo literalmente, las excusas que se han dado para no realizar esta labor tan importante: “no me gusta”, “no tengo tiempo”, “yo no sirvo para eso”.

El problema para mí reside en que, dada la estructura de grupo que hemos elegido, nadie va a resolver por nosotros esos problemas y cada vez me convengo más que en este mundo posmoderno, competido y neoliberal, la participación en eventos y en circuitos de festivales, así como la afluencia de público, depende más de una buena gestión que de la calidad misma de las obras.

Sin embargo, algo se mueve: antes Polymnia nos debía plata que pres-tamos para montar nuestras obras. Ahora Polymnia financia eso y de hecho nos presta plata. Muchos le debemos al grupo.

POLYMNIA COMO FORMA DE SER

Nuestro principal problema es la creación. Y dentro de ella el problema artístico. Y nuestros talentos se direccionan hacia el teatro. Así lo hemos elegido y así lo practicamos. Y Polymnia es el lugar para irnos construyendo en esa perspectiva, en ese derrotero. Muchas personas que han pasado por el grupo literalmente a veces se sienten chupados, exprimidos, vacíos y sin piso y cuando miran atrás no ven quién los

chupó, quién los exprimió, quién les dejó el vacío y quién les quitó el soporte. No lo ven porque detrás, o delante de ellos, quién sabe, está Polymnia que no se ve y que a veces parece un corazón con taquicardia y a veces un viejo obsceno lleno de manías impúdicas. Polymnia es así, como el teatro, te lo pide todo y no te da nada... pero eso sí... ¡Nunca te traiciona!... a veces somos ese corazón y a veces ese viejo... pero siempre somos Polymnia y hay un orgullo por ser eso. ¿Orgullo de qué? No lo sabemos, pero ahí está.

POLYMNIA COMO PROYECTO

Proyecto viene de proyectare, ver hacia delante, ver hacia el futuro. Como grupo Polymnia es un proyecto porque hay muchas cosas y muchos problemas que todavía no ha solucionado y tenemos la decisión de planear y de realizar las acciones que sean necesarias para darles solución.

Y no solo hablamos de problemas administrativos y de gestión sino también del problema creativo. Siempre nos hace falta algo. Nunca hemos quedado satisfechos con nuestras creaciones. Tal vez por eso tenemos la manía enfermiza de seguir ensayando las obras para solucionar cosas que quedaron en el tintero o para ver a la luz de unas nuevas perspectivas las dificultades propias de un arte en el que siempre estamos en construcción.

Cada uno de los miembros de esta entidad también entiende que nunca está hecho y por lo tanto siempre tiene límites, fronteras, bloques creativos que no ha podido o no ha tenido la oportunidad de traspasar.

Tal vez por eso cuando finaliza un año y hacemos nuestra evaluación se vuelven tan productivas nuestras discusiones... porque se sustentan en lo que aún nos falta más que en lo logrado... y tal vez por eso también al

empezar el año se siente esa energía y esa actitud de cambio... se siente ese deseo de llegar a la utopía que por ser lo que es sabemos que no vamos a lograr; y sin embargo ahí permanecemos... para constatarlos a nosotros mismos que el sueño está por construir... por realizar... cuando lo logremos 'Requiem cantim pace'.

Somos proyecto porque entendemos que estamos de paso... y no es una afirmación pueril ni ingenua, entre otras cosas porque no creemos en aquellos lugares comunes de 'le estamos barriendo el escenario a aquellos que vienen...', 'somos los constructores de algo que vendrá...', 'somos los continuadores de una pequeña tradición teatral...', etcétera, ¡no!, nosotros nos circunscribimos en un presente, nuestro presente, es nuestra única realidad y la única opción de estar vivos y de realizar algo que para nosotros tenga sentido.

Pero también somos memoria y la única manera de construir nuestro futuro, cualquiera que él sea, es teniendo en cuenta los fantasmas.

POLYMNIA: ESTRUCTURA INVIABLE

Cuando la contratista del IDCT llegó a realizar el diagnóstico de nuestra entidad la sorpresa de ella no fue menor a la del miembro del grupo que dio las respuestas a su encuesta. La conclusión de los dos fue la misma: Polymnia es una estructura inviable.

Claro que sí. Todo lo que he expresado en este escrito apunta a eso. A que es imposible trabajar de esta manera. A que las realizaciones del grupo no obedecen a una estructura lógica y coherente de producción.

Sin embargo, llevamos nueve años con esta estructura inviable y nadie nos puede quitar lo bailado. No nos ufanamos de esta estructura caduca,

inoperante e incoherente. Tampoco nos sentimos orgullosos en exceso de ella. Eso es lo que somos y solo de nosotros depende lo que queramos llegar a ser... es nuestra decisión y esa es nuestra principal fortaleza. Por eso rebato la afirmación de aquel miembro del grupo que dijo 'Polymnia sos vos' que fue el mismo que respondió la encuesta. Todo esto es imposible construirlo y serlo una sola persona.

Gracias a todos los que han pasado por aquí y se han ido porque sin ellos no sería posible nuestra historia y gracias a los que están ahora porque sin ellos no tendríamos presente. Este escrito está dedicado entonces a todos aquellos que pasaron y a los que están actualmente.

No puedo dejar pasar esta oportunidad para darle las gracias también a Hugo Afanador porque nos ha cedido el espacio del Centro García Márquez para la construcción de nuestro proyecto, nuestra estructura inviable... nuestro sueño.

Dubián Gallego
Noviembre de 2006

EXPERIENCIAS

La fisura que se extiende por el tablado del teatro resultó un resquicio de la memoria velada para otear desde allí algo que no se esperaba: mirar hacia atrás, a la infancia con el sueño de ser astronauta, al perdido joven de los libros leídos y empolvados, a las palabras olvidadas en una gaveta del recuerdo, a las injurias propinadas y recibidas, a los miles de ensayos que se revuelven entre el sueño y el insomnio, a los atónitos ojos de niño viendo como Orestes asesina a su madre, a los vicios contraídos y extendidos, a los tintos de las siete de la mañana con Polymnia.

Y es que la escritura de escenario ha resultado en un volcarse y revolcarse sobre sí mismo; como algo que se reinstala en el cuerpo-memoria para encontrar una imagen que se plante en el escenario. Ejercicio en el que emergen varios sentirs: la creación no es más que permitirse estar a la deriva, con impaciente paciencia, a la espera de una imagen que nos salga al encuentro, para saltarle encima; no se puede estar a medias o ser imparcial, como en el amor, como con los hijos, para atalajar la imagen; y ya no más cuentos, pues se descubre que los personajes creados en las obras anteriores a la escritura de escenario, no son más que versiones de uno mismo, que se ocultan en el texto dramático.

Vicente Bernal

En los últimos años para Polymnia ha sido *La escritura de escenario* como noción, el método de creación que nos ha posibilitado explorar formas extendidas de relación con el espectador, dialogar con otros lenguajes, indagar a profundidad en los temas que nos interesa abordar y encontrar múltiples opciones que emergen para la escena. Pero también nos ha permitido inquirir territorios contradictorios, vírgenes o abismales que rompen el universo representado y generan tensiones entre autor, director, actor y espectador.

En este proceso, bajo esta noción, hemos creado cinco obras y en este momento se acaba de estrenar la sexta. Quiero señalar algunos ejemplos que dan cuenta de las posibilidades que he nombrado en el enunciado anterior.

En *Memoria inútil* que es la primera de estas obras, todos los integrantes del grupo nos propusimos como tarea dirigir un fragmento, o cuadro, o noticia (La obra está dividida en cinco partes, cada una de ellas es una noticia), en este montaje también exploramos estéticas que nos acercaron a la plástica, estéticas híbridas, cercanas a la instalación, (Méguevand, M., 2013, p. 39). En *Entre el amor y la guerra*, de-construimos una obra anterior, *Efraín Efraín*, de Dubián Gallego; exploramos el espacio, lo extendimos y encontramos terrenos diferentes por donde transitar... escudriñamos en nuestra memoria, en la memoria del actor, en la memoria del grupo, en la memoria de nuestras relaciones y las transformaciones que han sucedido a lo largo del tiempo que hemos trabajado juntos. En *Este pueblo de mierda* hicimos cine, realizamos un cortometraje que se convirtió en uno de los cuadros de la obra, o mejor se realizó un corto para ponerlo en escena... pero lo más importante que debo mencionar es que la idea del corto nació de un ejercicio, de un gesto producto de una tarea propuesta por el director. Esto, entre otros tantos ejemplos.

Para concluir debo decir que en esta etapa del grupo, el devenir de esta noción me deja algunas premisas que podría exponer como principios:

- Todo material es susceptible de ponerse en la escena... de presentarse.
- El texto es uno más de los elementos que intervienen en la creación de una obra.
- El principal material para la creación soy yo, mi experiencia, mis emociones, mis recuerdos, mi memoria.
- El universo sonoro, el espacio, el actor, la presentación, la representación, la imagen, los dispositivos, son territorios infinitos y por explorar.

Francisco Alexander Llerena Avendaño

La escritura de escenario me ha señalado como director, una liberación y un reto:

Liberación por cuanto, sin la dictadura del texto dramático, puedo dedicarme de una manera más concreta y atenta a escuchar los materiales que surgen en el proceso creativo.

Y un reto, porque es muy fácil caer en la arbitrariedad cuando se ponen en diálogo esos materiales.

Dubián Gallego

He pasado por varias etapas en este universo del ser artista escénica: La técnica frívola y premeditada matemáticamente, la de la creación catártica, la del plagio caprichoso... no podría definir las todas con tal exactitud; pero en el momento en el que aparece lo real como imprescindible para la creación, nace una inquietud subterránea por la *escritura de escenario*. La *escritura de escenario* se manifestó como fractura; fracturó lo que concebía como espacio, lo que imaginaba era el tiempo y lo que pretendía fuera un personaje.

El vínculo que emerge con el espectador me cautivó intensamente. Porque se asoma por un orificio la multiplicidad de lo sensorial y la cofradía para lo que resultaría en el acto creativo. Polymnia emerge como la posibilidad de agitar aquellas inquietudes creativas, aquello que perverte todo lo que concebía era mi oficio.

Mi oficio está en este momento en crisis, la *escritura de escenario* se convierte en la fuga, en el espacio para hundirme y resucitarme; así pues, Polymnia, ese lugar sin lugar, ha sido mi espacio de confrontación, y la posibilidad de quebrantar lo que determinaba era el ser actriz.

María Fernanda Gómez

“Soy escritura andante”. Polymnia me otorgó esa categoría. Como actriz, me la paso desordenando el espacio con mis trazos, en una búsqueda de mundos posibles, no lógicos, trastocados y sin delimitaciones terrestres. Ya ni pienso en el límite entre el mundo de mis ideas y la caja negra, ella es una extensión del cerebro. Aunque el texto esté escrito aparezco para destruirlo, reconstruirlo o anularlo. Yo instrumento, yo herramienta, yo persona.

Luisa Fernanda Acuña Quintana

No hay un único espacio. El personaje no es necesariamente una caracterización. El azar es un principio. Todas las voces, todas. La materia, el cuerpo. Y sin embargo, todo esto también es discutible.

La escritura de escenario permanece en mí como el debate ante mi proceso académico. Sí, tengo que decirlo, y agradecerlo.

Por mí, por mí, que sigan viviendo todas las posibilidades, todas las preguntas, todo el vacío, y que nunca se llegue a ninguna parte, eso sí: se elimina todo aquello que pueda ser arbitrario.

Y así, como en la escritura de escenario, que alguien le encuentre sentido a lo que escribo.

Fabio Pedraza

MEMORIA INÚTIL



MEMORIA INÚTIL

Memoria inútil surgió cuando pensamos en la realidad macabra de este país que produce noticias imaginativas (espectaculares) y que después del *show business* de los medios de comunicación pasan al más repudiable olvido.

Los textos que siguen a continuación son el resultado de un proceso de montaje y puesta en escena teatral que se basó en noticias, crónicas y sucesos que tuvieron una amplia repercusión en su momento en medios radiales, de televisión y prensa y que, como ocurre consuetudinariamente en este país, fueron rápidamente echados al olvido al punto que ya casi nadie los recuerda... o no los quiere recordar.

Por ello, titulamos la obra así *Memoria inútil*, porque los hechos solo sirvieron en su momento para producir algún escándalo morboso teñido de la espectacularidad propia de un país que se siente más identificado con sus *realities* que con las vivencias y experiencias que a diario rompen el cuerpo y el alma de sus habitantes... no querer asumir, sentir y elaborar el dolor que produce esta memoria lacerante es tan o más peligroso y dañino que la alegría efímera de la puta esperanza que a diario nos recuerda que somos uno de los países más felices del mundo. Si así son los países felices, ¿cómo?, nos preguntamos con la ingenuidad propia de los que pretenden gritar en el desierto, serán los infelices.

Sin embargo, y eso fue claro desde el principio y hasta la última presentación de la obra, no queríamos hacer apologías de nada, ni tampoco

incitar a algo, ni mucho menos que la gente tomara banderas de algún tipo. No, lo que pretendíamos, y quizá seguimos pretendiendo, es buscartos, cuestionarnos, indagarnos como actores y directores, sin tener más postura que el acto creativo en sí mismo, a través de las huellas que han dejado en nuestros cuerpos esta memoria inútil. Para eso, para que la puesta no se convirtiera en un discurso panfletario, pero también para librarnos de la inmunidad que carcome, recurrimos a Benjamin y sus tesis sobre la historia para intentar apoderarnos de los recuerdos tal como relumbran en un instante de peligro.

Todas las historias son fantásticas: fantástico–repugnante, fantástico–poético, fantástico–sorprendente, fantástico–espeluznante, fantástico–macabro; y tal vez por ello es que fueron olvidadas tan fácilmente. El problema no es lo fantástico, sino su adjetivación, es decir, la dosis de realidad que contienen y que las vuelven maravillosas historias... las múltiples historias que a diario se producen en este territorio y que amenazan la realidad que según Heiner Müller es la función política más importante. Qué barbaridad, en nuestro territorio no es el teatro el que amenaza a la realidad sino la realidad la que se amenaza de manera continua a sí misma como si fuera una suicida quien a la par que se intenta matar también se niega a desaparecer.

Valga decir que fue muy difícil la selección de las crónicas porque todas eran de una teatralidad espeluznante como dijimos antes y su potencial dramático tan alto que, a la postre, casi que fue el azar, ese amigo tan especial de Polymnia en los últimos tiempos, el que determinó la selección de las noticias.

Dos decisiones fueron definitivas para la puesta en escena: la primera fue que tomamos las noticias, los textos escritos que teníamos a mano, como material dramático *in situ*, esto es, las asumimos como genotexto completo en sí mismo y entonces fue el trabajo sobre el escenario el que determinó su transformación dramática y de puesta. Solo una de las noticias, María trapitos, tuvo un proceso diferente ya que el director sintió la necesidad de escribir con esta noticia una dramaturgia inicial antes de las improvisaciones sobre el escenario.

La segunda consistió en que todos los integrantes del grupo (cuatro en ese momento) no solo actuamos sino que también dirigimos e hicimos dramaturgia durante el proceso de montaje. Esto es, cada cuadro, fragmento o noticia tuvo el sello particular de la persona que dirigía, lo que produjo asimismo micro procesos creativos que combinaron talleres de clown, improvisaciones, lecturas intensas de algunos materiales, porque cada director propuso también su propia manera de abordar el texto.

De acuerdo con este proceso y estas decisiones de montaje podemos decir que la dramaturgia resultante fue una consecuencia de la puesta en escena y, en ese sentido, y tal vez a la manera de Rodrigo García, se configura más como detritus, cenizas, contingencias, estructura incompleta que debería producir en el lector que se acerque a ella un esfuerzo por llenar, o sustentar por lo menos, los vacíos resultantes.





Memoria inútil fue estrenada en el Centro Cultural Gabriel García Márquez “el original”, el 7 de octubre de 2009 con el siguiente reparto y ficha técnica:

REPARTO

Actores: José Vicente Bernal Galvis, Luisa Fernanda Acuña, Francisco Alexander Llerena Avendaño y Dubián Darío Gallego Hernández.

FICHA TÉCNICA

Dirección: Polymnia Teatro

Concepción, escenografía y dramaturgia: Polymnia Teatro

Asistencia de dirección: Fabio Pedraza

Imagen gráfica: José Vicente Bernal

Luces y sonido: Fabio Pedraza

Realización vestuario: Tircia Quintana y “Mechas”

Producción: Edward Acuña, Luisa Fernanda Acuña

Duración: 1 hora

Dramaturgia y dirección colectiva a partir de crónicas y noticias aparecidas en los últimos tiempos en esta Colombia inmarcesible. Entre ellas, dos crónicas escritas por Carolina Gutiérrez Torres en *El Espectador*: “Una muerte dulce”, 11 de diciembre de 2007, y “El rastro del horror”, 24 de enero de 2009.

Autores

Luisa Fernanda Acuña

Francisco Alexander Llerena Avendaño

Dubián Darío Gallego Hernández

José Vicente Bernal Galvis

Compilador

José Vicente Bernal Galvis

LA HORA DE LA LIMPIEZA SOCIAL

Personajes: Payaso 1
Payaso 2
Payaso 3

HIMNO DE LOS PAYASOS

(lo cantan los tres)

Somos la nueva fuerza
Nos gusta la limpieza
Amamos nuestra patria
Odiamos la pereza

*La patria siempre bella
Queremos conservar
O arriba de una estrella
Sus hijos estarán*

Lo blanco inmaculado
Tenemos por principio
Abajo la suciedad
Cada cosa en su sitio

*La patria siempre bella
Queremos conservar
O arriba de una estrella
Sus hijos estarán*

La ley es nuestro norte
El orden nuestra guía
Y al mal derrotaremos
Luchando día a día

*La patria siempre bella
Queremos conservar
O arriba de una estrella
Sus hijos estarán*

Con lágrimas de sangre
Las madres llorarán
Sus hijos se han perdido
En casa ya no están

*La patria siempre bella
Queremos conservar
Y al que no haga caso
Tarrán, tarrán, tatán*

Payaso 1: Llegó la hora de la limpieza social.

Payaso 2: Llegó la hora de la limpieza social.

Los tres: Llegó la hora de la limpieza social.

Payaso 1: Ahora le toca el turno a las malparidas putas basuqueras y sidosas.

Payaso 2: Vendedores de drogas, ladrones callejeros y apartamenteros,

Payaso 3: Jaladores de carros, secuestradores y jóvenes consumidores.

Los tres: Ya los tenemos identificados.

Payaso 1: Para el pueblo en general.

Payaso 3: Ustedes han notado una creciente de la violencia, robos o atracos, prostitución y consumo de droga... etc. en los últimos tiempos.

Payaso 2: Debido a todo esto nuestra organización ha tomado la irrevocable decisión de atacar la violencia con...

Payasos 1 y 3: Violencia.

Payaso 2: Con...

Payasos 1 y 3: Violencia.

Payaso 2: Con...

Payasos 1 y 3: Violencia.

Payaso 3: Ya no van a contagiar de SIDA a nadie más, solamente a los gusanos.

Payaso 1: Tienen las horas contadas, todas las putas de los bares y cantinas, y las malparidas prepagos.

Payaso 2: Han contagiado a mucha gente de SIDA. Prepárense...

Payaso 1 y 3: ¡Hijueputas...!

Payaso 2: Prepárense...

Payaso 1 y 3: ¡Hijueputas...!

Payaso 2: Prepárense...

Payaso 1 y 3: ¡Hijueputas...!

Payaso 1: Todo malparido que se encuentre en estos bares después de las 10 PM no responderemos si caen inocentes.

Payaso 3: Este más con su familia...

Payaso 1: *(Corrigiendo)* Esté más con su familia.

Payaso 3: Este más con su familia...

Payaso 1: (*Corrigiendo*) Esté más con su familia.

Payaso 3: Este más con su familia...

Payaso 1: (*Corrigiendo*) Esté más con su familia. Dilo bien... se dice “esté” porque es un verbo transitivo en tercera persona.

Payaso 3: Ah, sí, discúlpame, me equivoqué. Entonces, como es un verbo transitivo en tercera persona se dice este más con su familia...

Payaso 1 intenta corregir nuevamente. Payaso 3 lo recrimina con violencia. Los tres discuten acaloradamente por la manera correcta en que se debe decir. Deciden ir al panfleto y se dan cuenta que en él está escrito no “esté” sino “este”. Payaso 1 asume la equivocación.

Payaso 3: Esté más con su familia...

Payaso 2: Jóvenes, no los queremos ver en las esquinas parchados drogándose, estamos en limpieza, esto es serio.

Payaso 3: No consuma droga, estudie más y esté con sus padres, reciban sus consejos y los buenos ejemplos.

Payaso 2: Esto está...

Payaso 1: Podrido.

Payaso 3: Podrido.

Payaso 2: Podrido.

Los tres: ¡¡¡Podrido!!!

Payaso 2: Vendedores de drogas, últimamente se está creciendo el negocio de hasta vender droga en las esquinas, ya no más.

Payaso 3: Méтанse esa droga por el *culo arriba*.

Payaso 2: No más.

Payaso 1 y 3: Méтанse esa droga por el *culo arriba*.

Payaso 2: No más.

Payaso 1 y 3: Méтанse esa droga por el *culo arriba*.

Payaso 2: No más.

Payaso 1 y 3: Méтанse esa droga por el *culo arriba*.

Payaso 2: (*Histérico*) Que ya no más. Ladronzuelos, dejen trabajar a la sociedad.

Payaso 1: Pilas que están pillados...

Los tres: Juicio o muerte; usted lo decide...

Payaso 1: Ya tenemos una lista de barrido inicial.

Leen nombres de personas del público previamente identificadas.

Payaso 2: La organización lo ha decidido así, esta limpieza se necesita.

Payaso 1: Empezaremos muy pronto.

Pausa. Cada payaso realiza una de sus mejores hazañas. Los otros dos lo aplauden.

Payaso 1: Le pedimos...

Payaso 3: ... perdón...

Payaso 2: ... a la sociedad...

Los tres: ... si caen inocentes.

Payaso 1: Esto es solo por unos meses.

Payaso 2: Señor padre de familia esté más con sus hijos, no sea uno de ellos los que caiga en esta limpieza... dialogen.

Payaso 1: Si usted encuentra esta hoja, sáquele varias copias y repártalas a los amigos, vecinos, o a un familiar suyo que no caigan por no enterarse.

Payaso 2: La organización no puede entregar esta hoja en cada casa, por eso pedimos su colaboración.

Se van. Payaso 3 se devuelve y hace una ronda de vigilancia por todo el público. Mientras hace la ronda, y justo antes de retirarse se quita su nariz de payaso.

COSMOGONÍA

Personajes: Carlos Framb
Iván Framb

Iván: Para leer en voz admirativa, de Carlos Framb (*Lee poema de Carlos Framb*).

De la sed de qué dios serán las formas y fenómenos el agua, de qué remoto estertor somos vestigio, de qué perdida nebulosa sin saberlo derivamos la existencia. A qué tenue simetría, a qué partícula de menos o de más en el principio deberemos hoy el ser; a qué mínimo enlace, a qué fortuita mutación, nuestra precisa y singular anatomía; a qué aleteo fugaz de mariposa deberá su paradoja el ser humano: algo o alguien que a sí mismo se declara misterioso, que se habita y que se ignora, y que sabe que se ignora.

Ya no sabremos qué sería de la vida sin las versatilidades del carbono, sin la afición de la molécula a copiarse, sin el alosterismo de ciertas proteínas. Qué sería de cada sol, de cada mundo, sin la improbable isotropía y corrimiento del espacio, si no fuese la materia a tal punto propensa a la espiral, propicia al orbe, si levemente fuera otro el delicado contrapeso de sus órbitas...

Y con cuántos avatares, con qué albures, estará a su vez esta página en secreta y simultánea resonancia.

Carlos: ¡No acepto los cargos!

Iván: Ese domingo cuando fui a visitarlos, era como la una de la tarde, había un silencio poco habitual. Entré a la casa, fui a

la cocina, me comí un pedazo de papaya, puse a preparar un café... cuando iba para el cuarto vi un letrero que decía: “Sin odios, sin armas, sin violencia”, escrito con marcador en la pared de la sala. Me asusté, llegué al cuarto, estaban ustedes dos acostaditos como dormiditos, lo que me alertó fue la bolsa plástica que usted tenía en la cabeza.

Carlos: Mi madre, de 82 años, yacía a un lado de la cama, en posición fetal, sumida en un sueño profundo, eterno. Yo, me acosté a su lado, la abracé y perdí el conocimiento.

Iván: Me acerqué, tomé las manos de mamá, las tenía frías muy frías... “Mamita, mamita, despiértese mamita”, le repetía, le gritaba, pero no respondía. Usted en cambio todavía estaba vivo, respiraba con dificultad. “Se veía rígido pero sudoroso”. Tomé la carta que había sobre la mesa, leí la primera parte, decía: “no quiero lágrimas en mi entierro”. No quise seguir leyéndola, la tiré y cogí el teléfono para pedir auxilio, pero estaba desconectado. Luego me di cuenta que así lo había premeditado usted.

Carlos: Tres días después, cuando volví a tener conciencia estaba en el Hospital San Vicente de Paúl de Medellín, rodeado de abogados. Al ver a esa gente me dije: ve, sí me morí y estoy en el infierno en el juicio final.

Iván: Con mis gritos usted se despertó.

Carlos: Después me llevaron al pabellón de psiquiatría porque creen que una persona tiene que estar loca para suicidarse.

Iván: Tenía los ojos rojos, la mirada perdida, se notaba que todavía estaba sedado, hacía movimientos muy lentos. “¿Qué pasó?”, le pregunté aterrado. Usted apenas pudo musitar palabra, su lengua estaba muy pesada.

Carlos: Ella insistía mucho en el deseo de terminar el viaje. Ella aceptó que yo asistiera su suicidio pero me advirtió que no quería saber con días de anterioridad.

Iván: Salí para buscar ayuda.

Carlos: El día en el que mi madre iba a morir, transcurrió como de costumbre: con los lamentos incesantes de ella. Por la noche llegué a la casa y le conté que todo estaba listo para ese día. Ella estuvo de acuerdo e hizo las oraciones acostumbradas. Yo preparé el bebedizo: un coctel con sedantes y morfina, receta que copié de un libro que enseña la forma de morir dulcemente. Yo aludí a lo bello que sería para mí acompañarla, irnos juntos. Ella no estuvo de acuerdo en que yo me fuera con ella, pero yo no le prometí nada.

Iván: Usted me preguntó que para dónde iba... lo voltee a mirar sin pronunciar palabra. Salí.

Carlos: Yo le escribí una carta a mi hermano. En ella le decía que esto es un acto de amor de dos personas adultas y lúcidas, y le explicaba el pacto que tenía con mi madre y que el servicio fúnebre de ambos ya estaba pago. Y le citaba un poema de Fernando Pessoa: *No tengo preferencias para cuando ya no pueda tener preferencias.* (Pausa). El Día en que usted fue a visitarme a la cárcel, hablamos de nuestros tiempos de niños.

Iván: Nuestra vida en Sonsón...

Carlos: ...de su viaje a los Estados Unidos...

Iván: ... del gusto suyo por la poesía...

Carlos: ... y, claro, de la madre muerta, de la depresión que empezó a consumirla, de su llanto casi diario, de la operación de cataratas que la dejó viendo solo sombras, de la osteoporosis que se la fue tragando.

Iván: Cuando regresé como ocho minutos después con la vecina del segundo piso, usted se había vuelto a acostar y se había bajado la bolsa.

Carlos: Los dos nos sentamos en la cama. Ella se tomó el coctel. No hubo despedidas. Ella se acostó y mientras iba sintiendo pesados los ojos me decía que eso que se había tomado le había caído como bien. Me habló hasta que se quedó dormida, hasta que se fue. Luego me di una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta... una vuelta por el barrio. Entré a la cocina, bebí del mismo coctel que había bebido mi madre, me acosté a su lado y perdí el conocimiento.

Iván: Yo le quité la bolsa, pero usted ya había perdido el conocimiento, producía un ronquido muy fuerte, no reaccionaba, estaba pálido y con las manos muy blancas.

Carlos: Morir me resultaba fácil, por mi postura filosófica, porque no tengo aspiraciones metafísicas, pero sobre todo, porque me parecía insoportable vivir sin ella, que se había convertido en toda mi vida. Pero se hizo la voluntad de ella de morir sola. ¿Por qué? No sé.

Iván: Llamé a la policía. Como a la media hora llegaron los paramédicos. Se lo llevaron en una ambulancia. Yo esperé pacientemente a que llegaran los del CTI de la Fiscalía para hacer el levantamiento del cadáver de mi madre. Dos días después, usted despertó en el hospital. Y lo primero que dijo fue:

Los dos: ¡No acepto los cargos!

MARÍA TRAPITOS

Personajes: María Trapitos
Psicólogo
Doctor

Psicólogo: ¡Esto es un milagro! ¡Seis hijos! ¡Wow!

María: *(Sonriendo)* ¡Sí!

Doctor: ¡Sí, sí, sí, sí, sí! Nos encontramos ante un caso extraordinario, realmente fantástico, único e increíble. ¡Sí, sí, sí, sí, sí! El hospital está en la capacidad de recibir un alumbramiento de esta índole, de esta envergadura, de semejante magnitud. Los médicos gineco-obstetras que van a atender a la señora María son los mejores, los más capaces. ¡Sí, sí, sí, sí, sí! ¡Vaya, vaya! Los mejores en el país.

Psicólogo: En el país no se tiene conocimiento de un caso igual. De todas maneras es una situación complicada, por todo y todo. Imagínese, cargar con todas esas criaturas en su vientre... ¿Qué piensa su novio?

María: *(Mirando su vientre)* ¡Él está feliz! Un poco asustado, pero feliz.

Psicólogo: ¡Bueno! No es para menos, es toda una responsabilidad... ¿Él... la ama?

María: ¡Sí, claro!

Psicólogo: Porque lo que viene ahora es muy difícil, ¡hummm!, imagínese qué responsabilidad... ¿Con tantos hijos no cree que las cosas cambien?... digo, en su relación.

María: No sé.

Psicólogo: ¡Humm! Por lo general las cosas cambian, es que es una situación muy complicada... Dígame, ¿qué se siente ser madre?

María: ...

Psicólogo: ... ¿Qué pensó cuando sintió la primera patadita?

María: ...

Psicólogo: ... ¿Qué piensa de la otra novia de su novio?

María: Tengo que ir al baño.

Psicólogo: ¡Espere!

Doctor: ¡Sí, sí, sí, sí, sí! Para nosotros es un honor, un placer, hace parte de los principios del hospital. ¡Sí, sí, sí, sí, sí! Hasta entre los miembros del cuerpo médico se ha hablado de una colecta para pañales, leche, talco... Y el hospital brindará atención gratuita a los niños por cinco años, ¡sí, sí, sí, sí, sí!, por cinco años, creemos que es lo menos que podemos hacer.

María: Tengo que ir al baño.

Psicólogo: ¡Espere! ¿Por qué no quiere dejar que le practiquen la ecografía? Es por su bien y el de los niños.

María: Yo pasé por el parque... y los vi... mi mejor amiga con mi novio... me quería morir... se estaban besando... Tenía que hacer algo, ¡ese hombre es mío! Y claro, la muy cretina me lo quería quitar. ¡Ni tonta que fuera! Entonces, sin pensarlo mucho me embaracé. ¡Sí! Yo solita. Al principio no tuve problema... estaba feliz, todo iba muy bien, pero luego

como a los tres meses me empezaron a decir en mi casa: ¡Oye niña, esa barriga parece de bebé desnutrido, si sigues así te va a salir enclenque ese peladito...! Fue cuando conseguí un vestido de baño y lo rellené de trapos. Todo volvió a la normalidad... Un día vi una noticia de una señora que había tenido ocho bebés por allá en Estados Unidos y a mí me dio por pensar que yo también podía tener varios y decidí tener seis. ¡Sí! ¡Yo puedo tener seis! (*Ríe*) Me llené la barriga con más trapos, me inventé lo de la ecografía, creo que en mi casa empezaron a sospechar porque me obligaron a venir acá... ¡usted descubrió mi engaño! (*Ríe y llora al mismo tiempo*).

Psicólogo: (*Al público*) Evidentemente nos encontramos ante un caso de mitomanía extrema... ¿Qué hace que una mujer invente una historia como esta? ¿Qué nos hace a todos creerle? ¿Es totalmente consciente de su engaño? ¿Qué responsabilidad tenemos? ¿Es producto de nuestras costumbres? ¿Es cultural?

Doctor: ¡Sí, sí, sí, sí, sí! ... desde un principio sabíamos que la *señorita* María Cáceres estaba actuando, interpretando, representando... sabíamos que todo era un engaño, una mentira, un embuste, una falsedad... ¡sí, sí, sí, sí, sí!, por supuesto nunca le creímos, esto era simplemente una estrategia, le seguíamos el juego con la intención de saber hasta dónde era capaz de llegar, ¡sí, sí, sí, sí, sí!, una cuestión meramente estratégica, ¡sí, sí, sí, sí, sí!

ALDO, EL PERRO

Personajes: Juan
Vicky
Aldo, el perro

Juan, Vicky y el perro están en el centro del escenario. Juan tiene una pistola en la mano y al perro agarrado por la cadena.

Voz en off: ¡Salgan con las manos en alto! ¡Están rodeados! ¡Salgan con las manos en alto!

Juan: (A Vicky) Venga. Hágase junto al perro. Junto al perro. No se separe.

Ella hace caso y retroceden al fondo del escenario muy asustados. De pronto los dos corren por el escenario jugando a lanzarse un palo. El perro va tras ellos. Él le ofrece el palo al perro y este en vez de cogerlo, orina a Juan.

Juan: ¡Perro hijueputa! Ese perro hijueputa me orinó. (Ella ríe a carcajadas. Él toma el atomizador).

Vicky: (Cerrándole el paso) ¡No, otra vez no! (Él intenta hacerlo, ella coge algo y lo amenaza) No te atrevas.

El perro sale del escenario. Los dos se mueven por el espacio como si acabaran de entrar. Ella trae una maleta; la descarga. El perro se mueve entre una bolsa que ha traído Juan. Ellos reaccionan. Temerosos sacan de la maleta una cadena, descubren la cabeza del perro y se la ponen. El perro, medio drogado, reconoce el lugar. Mientras, Juan sin perder de vista al perro, saca de la maleta los elementos que harán las veces de computador, cámara de fotografía y de video. Ella le da agua al perro cuidándose de no acercarse mucho. De pronto el perro cambia y se muestra vital.

Vicky: Tómale las fotos. Cuidado. No me vayas a tomar la cara.

El perro al ver la cámara hace diferentes poses para las fotografías. Poco a poco la pareja se empieza a divertir y se toman fotos con el perro. De pronto el corta el juego.

Juan: Voy a enviarlas. (*Lo hace*)

Vicky: Cuidado. No vayas a enviar las fotos en las que nos vemos.

Juan: (*Molesto*) ¿Me crees idiota? (*Mirando al “computador”*) Listo.

De pronto el perro tiene un arranque de ira. Ella corre a tratar de calmarlo. Se para enfrente del perro. Él toma el atomizador y apunta al perro desde lejos.

Vicky: ¡Aldo, Aldo! ¿Me recuerdas? (*Se pone en cuatro patas*) ¡Tope, tope, tope, tope!

El perro juega con ella a los cabezazos y se va tranquilizando. Ella le da diferentes órdenes: sentarse, pararse, dar la mano. Los dos se sientan a los lados del perro.

Juan: ¡Podríamos comprarnos unas pintas bien bacanas!

Vicky: ¡Podríamos irnos hasta la costa pasando por Bucaramanga!

Juan: ¡Podríamos comprarnos un kilo de perica y un bulto de marihuana!

Vicky: ¡Podríamos comprarnos una moto y pintarla de dorado!

Juan: ¡Podría comprarme unas botas con la punta de acero y unos pantalones de cuero!

Vicky: ¡Podría mandarme hacer la lipo e inyectarme botox en las patas de gallina!

Juan: ¡Hasta podría comprarle una nevera a mi mamá y un carrito para el mercado!

Vicky: Podría conocer el mar.

Bruscamente se detienen, se miran y corren al computador. Una mueca les desfigura el rostro. De pronto ella va hacia el perro, lo toma por la cadena, saca una pistola y le apunta.

Vicky: ¡Grábame! ¡Grábame así! (Asombrado, él solo atina a obedecerle. Ella le pone un revólver al perro en la cabeza) ¡Hijueputas! ¿Quieren al perro, hijueputas?

El perro se caga del susto. Ellos al intentar moverse pisan excrementos que de repente están por todas partes. La situación les provoca risa que crece con cada pisada. El perro va hacia el computador y se agacha para cagarse en él.

Ambos: ¡Nooooo!

Juan lo rocía con el atomizador. El perro cae. Ella corre, abraza al perro e insulta a Juan. De pronto lo palpa.

Vicky: ¡Aldo! ¡Aldo! No respira. Está muerto.

Juan: No sea tonta.

Vicky: ¡Imbécil! Lo mató.

Juan: No vaya a chillar. *(Después de una pausa)*. Nos la cagamos. ¡Nos la cagamos! Vámonos de aquí. *(Empieza a recoger las cosas)*

El perro se levanta y acusa algo extraño afuera. Ellos entran en pánico.

Juan: ¡Usted tiene la culpa por haber traído ese maldito aparato!

Vicky: ¡La culpa es suya por no haberle cambiado las placas al carro!

Juan: ¡Usted no trajo la comida de ese maldito animal!

Vicky: ¡Yo le dije que no grabara nuestras voces!

Juan: ¡Por qué nos metimos en esto!

Vicky: ¡Usted me quiere tumbar! (*Se detienen. Pausa*) ¡Por qué nos metimos en esto!

Juan: (*Mirando al computador. Triunfal*) ¡Nos van a dar setecientos!
¡Nos van a dar los setecientos!

Vicky: ¡Viva! ¡Ganamos! (*Saltan alegres. Súbito*) Hay que preparar al perro.

Lo visten y lo peinan.

Juan: (*Se detiene*) Están ganando tiempo.

Vicky: ¿Qué?

Juan: Están ganando tiempo. (*Agarra al perro por la cadena*) Venga. Hágase junto al perro. Junto al perro. No se separe.

Ella hace caso y retroceden al fondo del escenario muy asustados. Se detienen.

EL RASTRO DEL HORROR

Personajes: Voz 1
Voz 2
Voz 3

Voz 1: Doña María Eugenia Gutiérrez solo se atrevió a observar de reojo el gesto de agobio del sepulturero mientras abría la caja de madera en la que yacía el cuerpo de su hijo.

Voz 2: Lloré. Me recliné sobre una lápida, apreté las manos frías, me las llevé a la boca. Lo vi cubierto por una sábana sucia.

Voz 1: El hombre levantó la tela y dejó ver el cadáver, esquelético, de Nolbeiro Muñoz Gutiérrez.

Voz 2: No quise ver más, me escondí tras un pañuelo y el abrazo de compasión de una desconocida. Había viajado durante siete horas desde Bogotá hasta Chivor, el inhóspito pueblo de Boyacá donde murió mi hijo el pasado 17 de septiembre.

Voz 1: La causa: ...

Voz 3: ...Proyectil de arma de fuego en conflicto armado con el Ejército...

Voz 1: ...reza en los informes oficiales.

Voz 3: Un falso positivo más...

Voz 1: ...denunció hace una semana el personero de Bogotá, Francisco Rojas Birry. Según él...

Voz 3: ...un capítulo más del escándalo de las ejecuciones extrajudiciales que se volvieron noticia nacional en septiembre del año pasado con las desapariciones y ejecuciones de 12 jóvenes de Soacha y Bogotá a manos del Ejército.

Voz 1: El viaje de doña María comenzó el pasado jueves a las 4:00 a.m. en la Personería de Bogotá.

Voz 2: Ese día recorrería el mismo camino de la muerte que había transitado mi hijo meses atrás.

Voz 3: Él, según cuentan algunos testigos, partió el 16 de septiembre de 2008.

Voz 1: Estaba en el parque del barrio Gustavo Restrepo, en la localidad Rafael Uribe Uribe, cuando unos hombres lo recogieron en una camioneta de platón junto con Alexander Quirama Morales, de 31 años, la segunda víctima de esta historia. La camioneta, dicen, debió recorrer la misma ruta que doña María estaba a punto de realizar. (*Pausa*) Primera parada.

Voz 2: Iba acompañada de mi hijo Mauricio y mi nuera, Constanza García. La primera parada era Garagoa, Boyacá. Allí, en Medicina Legal, recibiríamos el certificado de defunción...

Voz 1: ...el acta que atestiguaba que Nolbeiro y Alexander habían muerto de un “shock hipovolémico” a causa de “heridas múltiples por proyectil de arma de fuego”.

Voz 2: ¿Qué significa eso?

Voz 1: Preguntó la señora María, que apenas tenía cabeza para recordar...

Voz 1 y 3: ...la última vez que vio a su hijo...

Voz 2: ...hace 24 meses...

Voz 1 y 3: ...la última vez que lo escuchó...

Voz 2: ...hace cinco meses...

Voz 1 y 3: ...la última vez que lo pensó vivo...

Voz 2: ...hace ocho días.

Voz 3: Muy sencillo: que murieron desangrados.

Voz 1: Respondió con frialdad Héctor Quirama, el hermano de
Alexánder.

Voz 3: Eran las 8:40 a.m. Las firmas de los familiares, las anotaciones
de Medicina Legal, el acta de defunción.

Voz 1: Los trámites en Garagoa se extendieron por casi una hora.

Voz 2: Aspirábamos a estar de regreso a Bogotá hacia el mediodía.
Habíamos planeado la velación para las horas de la tarde y el
entierro para la noche o la madrugada.

Voz 3: Los planes no se cumplirían porque Chivor, el pueblo en el que
reposaban los cuerpos,...

Voz 2: ...era más lejos y estaba más escondido de lo que todos esperá-
bamos. El viaje apenas empezaba.

Voz 1: Segunda parada.

Voz 3: Tomen la misma carretera que los trajo hasta aquí.

Voz 1: A unos 30 minutos van a encontrar un túnel. Atraviésenlo.

Voz 3: Luego, en la primera entrada, cojan a la derecha.

Voz 1: Se van a topar con una represa. En ese punto esperan un planchón para cruzar los carros.

Voz 3: Luego sigan las señales de la carretera. Unas dos horas hasta Chivor.

Voz 1: Las indicaciones eran de una funcionaria de Medicina Legal. En el camino, Mauricio, el hermano de Nolbeiro, no paraba de hablar. Decía:

Voz 3: Miren las ironías de la vida, mi hermano, quien siempre había deseado ser un soldado, murió de manos de un uniformado. Que el Ejército es la patria y yo quiero ser la patria, solía decir Nolbeiro.

Voz 1: Los carros llegaron hasta la represa. Los familiares se bajaron de las camionetas. Mauricio se inclinó, tocó el agua, le dijo a su madre:

Voz 3: Qué lugar tan hermoso, qué pesar que lo estemos conociendo en estas circunstancias.

Voz 1: Ella también sumergió sus manos en la represa y dijo:

Voz 2: Sí mijo, qué lugar tan bello. Los tres nos sentamos en una enorme piedra a esperar a que llegara el planchón. Constanza habló de Nolbeiro, dijo que lo había conocido el 9 de febrero de 2005 y que se habían hecho novios el 25 del mismo mes, “un viernes a las 7:00 p.m.”. Se encontraron los dos un día de febrero en un albergue de desmovilizados. Ella no habla de su pasado en la guerrilla, él sí admitía que había desertado de las milicias del Frente 42 de las farc —que actuaba en Quipile, Cundinamarca, donde él nació y donde yo todavía vivo—. Se encontra-

ron, se gustaron y días después cerraron un pacto de amor. “C y N” (Constanza y Nolbeiro) quedó inscrito con una aguja y tinta negra en los dedos de ella y en la mano de él. Cuando le avisaron que había desaparecido ella estaba en Israel, trabajando. La idea de ella era ahorrar plata y mandarle el pasaje. Pero apenas se enteró viajó a Bogotá. Llegó a principios de diciembre y le dijeron que estaba muerto. No creía y le pidió al Fiscal que le mostrara las fotos. Cuando le vio el tatuaje en la mano, el C y N, supo que sí era él, cuenta Constanza con voz firme, sin un solo dejo de nostalgia.

Voz 1 y 3: Soy dura de corazón...

Voz 2: ...diría horas después, al frente del cajón de madera y del cadáver de su novio.

Voz 1 y 3: Ya lloré todo lo que podía llorar.

Voz 3: El planchón atravesó los carros. El camino continuaba en una montaña empinada.

Voz 2: Apenas estamos conociendo Boyacá. Mi hijo también había recorrido esos parajes por primera vez.

Voz 2: Tercera parada.

Voz 3: A las 12:02 arribaron a la Alcaldía de Chivor. El alcalde, Néstor Sánchez, estaba esperando a los visitantes. Otra vez vinieron los trámites, las firmas y los permisos que demorarían casi tres horas. En ese tiempo el alcalde recibiría a los periodistas en su oficina para explicarles lo sucedido.

Voz 1: “Los campesinos de la vereda de Camoyo me hicieron una llamada el 17 de septiembre para informarme que habían escuchado unos tiros. Cuando llegué, un grupo del Ejército tenía acordonado un sitio donde había dos dados de baja, uno tenía un fusil y el otro una ametralladora. El cabo que estaba al mando

de unos 12 hombres contraguerrilla argumentó que desde hacía unos días estaban haciendo operativos en la zona, porque había unas personas extorsionando a los campesinos”.

Voz 3: Los informes aseguraban que los dos hombres que desaparecieron de Bogotá y al día siguiente, a la madrugada, fueron “dados de baja” en Chivor, eran reconocidos delincuentes que venían extorsionando en la zona. A las 3:30 p.m. ya estaban todos los permisos firmados. En el cementerio de Chivor, doña María, Constanza, Mauricio y Héctor esperaban la exhumación. A las afueras la gente del pueblo se agolpaba para ver el macabro escenario: una madre, una novia y un hermano llorando los restos de su ser amado.

Voz 1: “Vamos a comenzar con la bóveda número 1, la de Nolbeiro Muñoz Gutiérrez, identificado como ‘NN1 mono’”...

Voz 3: ...dio la orden el alcalde. Dos obreros del pueblo comenzaron a golpear la capa de cemento que resguardaba el cajón.

Voz 2: Al primer martillazo rompí en llanto.

Voz 1: Lloró una hora sin parar...

Voz 3: Mientras abrían la bóveda...

Voz 1: Mientras bajaban el cajón...

Voz 3: Mientras quedaba al descubierto el esqueleto...

Voz 1: Mientras recogían los huesos en una bolsa negra...

Voz 3: Mientras los llevaban al carro fúnebre.

Voz 2: Lloré en silencio, lloré con amargura. No pronuncié ni una sola palabra...

Voz 1 y 3: ...ni una sola palabra.

Voz 2: Me recliné en una tumba, me senté en el pasto porque mi cuerpo...

Voz 1 y 3: Porque su cuerpo...

Voz 2: Mi diminuto cuerpo...

Voz 1 y 3: Su diminuto cuerpo...

Voz 2: No soportaba el dolor.

Voz 1: 4:25 p.m.

Voz 2: 4:25 p.m.

Voz 3: 4:25 p.m. Procedemos a la exhumación de 'NN2 moreno',
Alexánder Quirama.

Voz 1: El cajón abajo. La manta blanca. El cadáver reducido a huesos. El olor nauseabundo. Los gusanos. Doña María sin poder levantarse. Héctor clavando la mirada en el cráneo de su hermano.

Voz 2: Héctor clavando la mirada en el cráneo de su hermano.

Voz 3: Héctor clavando la mirada en el cráneo de su hermano.

ENTRE EL AMOR Y LA GUERRA

DESMONTAJE



ENTRE EL AMOR Y LA GUERRA

DESMONTAJE

En el año 2003 realizamos la puesta en escena de la obra de Dubián Gallego *Efraín... Efraín... entre el amor y la guerra* (Gallego, 2011), que mezcla las historias de dos héroes románticos, Efraín de la “María” de Jorge Isaacs y Efraín González: el primero enamorado de su María y el otro, un bandolero que resiste a todo un ejército, enamorado de Clotilde Mateus, la mujer de su vida.

Entre el amor y la guerra, creada en 2010, surge en Polymnia por una sensación de incomodidad frente a lo representativo de este montaje, que se manifestaba en dos aspectos: por una parte, la fábula que contenía una gran cantidad de interrogantes, hasta casi la mitad de la obra, y que después, hacia el final, los aclaraba todos; y, por la otra, a la trayectoria de los dos personajes principales que daban cuenta de un drama coherente con los principios aristotélicos. Todo lo contrario, no solo de lo que queríamos en ese momento en el remontaje, sino también de los mismos presupuestos de incertidumbre que planteaba la pieza en su comienzo.

Bajo esta sensación, que luego se convirtió en premisa, surge la idea de deconstruir la puesta en escena a partir de la fragmentación de la historia. Retomar la obra nos significó reconstruir la memoria del montaje que fue apareciendo mezclada con vicisitudes, dolores, alegrías, rabias, ya no de los personajes, si no de nosotros mismos. Surge una segunda premisa, casi al mismo tiempo que la primera: exponer elementos autobiográficos de los actores relacionados con su vida en el grupo.

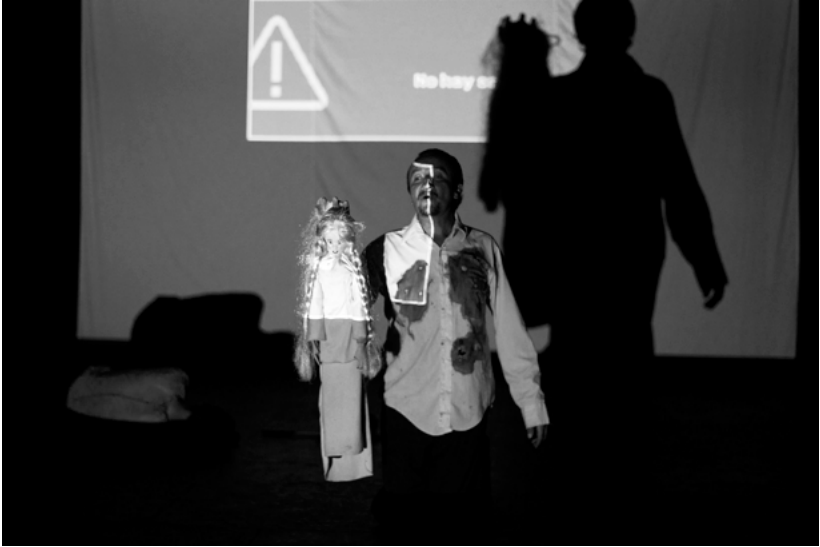
Se partió de una selección de fragmentos del montaje inicial, desde el gusto y la sensorialidad de los integrantes del equipo, pero también bajo la idea del gesto¹⁰ como potencia de lo que está sucediendo en el aquí y el ahora, desprendido de la representación, para juntarlos y confrontarlos con momentos escogidos de nuestras propias vidas, en lo que decidimos llamar “desmontaje” de la puesta original. De allí surge el encierro común de personajes en la fábula y de actores en el hacer, los primeros tratando de recobrar su vida y sus amores y los segundos en el ejercicio de la memoria para el acto creativo, en una mezcla de persona y personaje: Actor 1 - Efraín G y Actor 2 - Efraín.

En el camino se encontró el dispositivo de video como un mecanismo sugerente de los dos mundos (actores-personajes), en especial de la presencia-ausencia de lo femenino: María, Clotilde Mateus y las actrices que pasaron por el montaje inicial y que ya no están.

El resultado fue una indagación sobre la memoria de lo que habíamos vivido hasta aquel momento, en 13 años de intentos, a punta de preguntas sobre la condición, sustancia de los actores y una exploración profunda en el quehacer teatral, el actor y los nuevos lenguajes del teatro.

10 Giorgio Ágamben afirma que un gesto no se representa ni se actúa, se asume y se padece.







Entre el amor y la guerra fue estrenada en el Centro Cultural Gabriel García Márquez “el original” el 27 de octubre de 2010 con el siguiente reparto y ficha técnica:

REPARTO

Actores: Alexander Llerena, José Vicente Bernal, Dubián Gallego.

FICHA TÉCNICA

Escritura de escenario: Colectiva

Dirección: Dubián Gallego

Asistencia de dirección: Fabio Pedraza

Diseño afiche: Vicente Bernal

Realización vestuario: Gloria Niño de Garzón, Lilia Rodríguez y Leonor Torres

Luces y sonido: Dubián Gallego

Imagen audiovisual: Fabio Pedraza

Instructor de combate escénico: Víctor Julio Bohórquez

Composición y asesoría musical: Javier Rodríguez Rueda

Muñeca María: 1 + 1 teatro (Juan Carlos Rivillas)

Fotografía: Carlos Lema – Andrea Villarraga

Autores

Francisco Alexander Llerena Avendaño

Dubián Darío Gallego Hernández

José Vicente Bernal Galvis

Compilador

José Vicente Bernal Galvis

LA PREPARACIÓN

Música. Como fantasmas que llevasen muchos días sin salir de la escena, los actores gesticulan, transitan, disponen su ser, calculan su energía, repasan, repiten en sus cabezas momentos sabidos o por encontrar, tensos frente a lo que se avecina, acompañados de sus recuerdos como imagen virtual que los imitará. Los espectadores son una romería que poco a poco ocupa su lugar. Y aparece la señal en la música que los convoca. Todos, público y actores, se disponen para lo que vaya a pasar.

EL COMBATE

La voz, poco a poco, se desgaja por el espacio, metálica, insobornable.

Voz Radio: El récord delictivo de Efraín González, según las autoridades, suma más de doscientas personas, entre tropas del Ejército, detectives del DAS y gente de la región. Se calcula que su prontuario le daría para condenarlo por tres cadenas perpetuas. Desde que empezó su vida delictiva, en 1959, el Ejército le ha tendido varias celadas, pero no han podido con él. Han ofrecido recompensas y no lo han delatado. Unos dicen que tiene un pacto con el diablo... otros que tiene una bruja protectora... lo que dice el Ejército es que Efraín González ha armado una red de informantes en la región de Boyacá y Santander tan poderosa que inmediatamente emprende una acción el asesino ya la sabe... se les ha escapado en varias ocasiones... Nadie se explica cómo lo ha hecho... algunos esmeralderos de la región, a quienes les ha brindado protección Efraín González, dicen que el asesino ha hablado en varias ocasiones con el gobierno para negociar su rendición... dicen que lo traicionó Lleras Camargo y también el actual presidente Guillermo León Valencia... pero ahora, estimados oyentes... última hora, última hora... el ejército, después de haber semidestruido la casa va a bombardearla con gases... sí, señoras y señores, estimados oyentes, aquí *Radio Ya*, su emisora preferida... última hora, última hora... el Ejército va a bombardear la casa con gases... van a bombardear a Efraín González con gases...

Actor 1 - Efraín G.: ...Hay un hombre en el Ejército a quien respeto mucho... *(Canta)* La vaca Mariposa tuvo un ternero,

Actor 2 - Efraín: *(Canta)* Un becerrito lindo como un bebé.

Actor 1 - Efraín G.: *(Canta)* Dámelo papaíto dicen los niños cuando lo ven nacer.

Actor 2 - Efraín: *(Canta)* Y ella lo esconde por el mogote que...

Actor 1 - Efraín G.: *(Canta)* La vaca Mariposa tuvo un ternero. Es el teniente Mahé... me ha perseguido por varios años... Con que quería verme Teniente Mahé...

Actor 2 - Efraín: Sí... quería verlo frente a frente Efraín González...

Actor 1 - Efraín G.: Pues aquí me tiene Mahé...

Actor 2 - Efraín: Por fin... he esperado este momento durante dos años...

Actor 1 - Efraín G.: ¿Y se puede saber por qué me persigue?...

Actor 2 - Efraín: Usted asesinó en una emboscada a un hermano mío...

Actor 1 - Efraín G.: *(Canta)* Los arroyitos corren todos juntitos por el amanecer... No lo sabía... pero da lo mismo... bien muerto está...

Actor 2 - Efraín: Como usted... que muy pronto va a morir...

Actor 1 - Efraín G.: Pero qué cobarde es usted, no vino solo...

Actor 2 - Efraín: ¿Por qué lo dice?

Actor 1 - Efraín G.: Por sus hombres... están ahí...

Actor 2 - Efraín: Les ordené que no vinieran... pero igual da... sus hombres también están ahí...

Actor 1 - Efraín G.: Entonces... a lo que vinimos... (*Cantan los dos*) pues ella sabe... la suerte de él.

Chocan los machetes, se trenzan en batalla, honor y valentía afloran en sus manos, matar y comer del muerto es la consigna, encomendándose a Dios, con el recuerdo a flor de piel de las mujeres ausentes que se esconden armando telarañas con sus manos y abrazando la infinitud de un árbol-mujer inmemorial... mientras, como un gigantesco manto invisible que cae eternamente, suena “La vaca Mariposa”, en la versión de Simón Díaz.

Actor 1 - Efraín G.: Esa es parte de mi historia, Efraín... tengo más de doscientos muertos en mi espalda... no es que pesen mucho, sino que... yo quería una vida tranquila... un hogar, niños... ver mis hijos crecer corriendo por el campo... (*Pausa*) Pero la vida se me enredó como una cabuya entre un bolsillo...

EL PADRE

La afirmación rompe la magia del recuerdo e inaugura una nueva, y trae otros recuerdos, revueltos, ensordecidos.

Actor 2 - Efraín: Eso ya lo dijo.

Actor 1 - Efraín G.: ¿Qué?

Actor 2 - Efraín: "...la vida se me enredó como una cabuya entre un bolsillo..." Ya lo dijo.

Actor 1 - Efraín G.: Pero se trata de eso... de repetir

Actor 2 - Efraín: No. No se trata de repetir. (*Pausa*). En enero de 2003 íbamos a estrenar "Efraín... Efraín". Decidí hacerme una vasectomía, después de que nació Santiago. No, padre, no pretendo desobedecerlo... pero... he pensado que tal vez no deba viajar a Europa... quedándome aquí, puedo ayudarle a trabajar y recuperar el dinero que hemos perdido... Es una operación ambulatoria, a los tres días usted ya está bien, pero se complicó... no, padre... no es desobediencia... después puedo viajar... sí, padre, pero... sí, yo sé que es por el bien de María y el mío propio... pero... no padre, entiéndame, por favor, no es desobediencia; no pudimos estrenar... en este grupo todavía no me lo perdonan; es amor; yo amo a María y ella me ama a mí; usted qué sabe de eso. Tal vez, si me quedo María ya no sufra su enfermedad; tal vez eso es lo que necesita; la fuerza del amor es lo

único que la puede mantener viva... lo he pensado y la conclusión a la que he llegado es que si me voy María morirá; el peso de mi ausencia será demasiado fuerte, no lo podrá resistir; entiéndame, padre, todavía no me lo perdonan, es por el bien de ella, además si ella ha de morir quiero que sea a mi lado, yo nunca le perdonaría a usted que ella no muera en mis brazos. Si su enfermedad es tan fuerte quiero estar a su lado lo poco de vida que le queda. Es una decisión padre, no me voy para Europa, no me voy, no es desobediencia, es amor, amor, amor, padre, usted no lo entiende; no me obligue a irme, no me obligue a irme, no me obligue... María...

CANCIÓN A MARÍA...

Los actores cantan. La canción es un manantial que alivia, en el que aflora todo lo que no se puede decir.

María, cabalgo hacia ti y no me canso de repetir
Tu nombre, tu nombre, tu nombre, tu nombre, tu nombre es
He atravesado mares, montañas, ríos y desiertos
Buscando tu corazón
En todos ellos he dejado mis lágrimas
Sedientas de ilusión

Soy frágil como una brizna
Que el viento mueve sin contemplación
Y solo espera el momento
De encontrar la salvación
Soy fuerte como un huracán
Loco de pasión
Que solo encontrará calma
Cuando cese su dolor

María, cabalgo hacia ti y no me canso de repetir
Tu nombre, tu nombre, tu nombre, tu nombre, tu nombre María es.
Ese es mi respiro, ese es mi descanso,
Esa es mi forma de darte mi amor

Perdóname por haber partido
Sin darte mi corazón.
Perdóname por ser un perdido
Que no quiere resignación (Bis)

Actor 2 - Efraín: Mi ausencia es / Camino, polvo y piedra / Sedientos de ilusión / Pero en tu presencia / Serán agua, lumbre y rocío / Que encontrarán la sanación. / Espérame María... / No te mueras, por favor.

EL BAÚL

Todo mundo posible tejido hasta el momento, se derrumba, se aniquila a los pies de un árbol-mujer inmemorial. Las heridas y la sangre del combate y de la guerra afloran hasta mostrar un rasgo delirante de representación. Los recuerdos se encuentran desde la vida hasta llegar a la muerte. Actor 1 trae un baúl y se acuesta en él.

Actor 1 - Efraín G.: ¡Estoy muerto!

Actor 2 - Efraín: ¡Ah, sí, yo también...! deben ser esas sensaciones que tenemos pero no tenemos...

Actor 1 - Efraín G.: ¡No!... Yo estoy muerto... ¡muerto de verdad!

Actor 2 - Efraín: ¿Cómo así?

Actor 1 - Efraín G.: Lo recordé todo... luché cuatro horas contra el Ejército. Tenía armas en todas partes. Al principio me enviaron contingentes para matarme... no pudieron. Iba matando o hiriendo, uno por uno, a los que me enviaban... Yo disparaba desde la primera pieza y mientras ellos se tenían que ir cargaba las armas y me iba para otra pieza o la sala o la cocina... Cada rato sonaba el parlante diciéndome...

Actor 2 - Efraín: ¿El qué?

Actor 1 - Efraín G.: ... el parlante... es un aparato por el que la voz sale como así... *(Sigue hablando un momento imitando la voz de un parlante)* por medio del parlante me decían que me rindiera. Pero yo los desafiaba...

les mandé a decir con Víctor, el dueño de la casa, que si me traían a María Eugenia Rojas yo me rendía; lo hice por desafiarlos... yo sabía que los hijueputas no iban a desperdiciar el papayaso de matarme... y claro, no aceptaron. Como no podían acabarme, empezaron a atacar con cañones... casi destruyen completamente la casa. Y nada que me mataban. Ya se estaba haciendo de noche... eso les dio miedo porque saben que en la oscuridad yo soy un verraco... pero la cagada fueron los gases. Sabían que con ellos me iba a asfixiar... me lo advirtieron... me dijeron que si no salía me bombardearían con gases... y lo hicieron... (*Empieza a sentir asfixia*) tuve que ir varias veces al sanitario a mojar el pañuelo con agua y ponérmelo en la cara... me estaba asfixiando... bombardearon tres veces con gases... y a la tercera...

Actor 2 - Efraín: ¿Qué tiene?

Actor 1 - Efraín G.: Nada.

LA PLEGARIA

Borrón y cuenta nueva. Actor 1 acomoda los elementos de utilería y escenografía por el escenario lo que no es del gusto de Actor 2, quien los dispone de otra manera, ambos vueltos niños que se pelean por adueñarse del espacio: por las llegadas tarde, por la falta de memoria, por la falta de rigor, por el facilismo, porque falta una disculpa, por nada, por hijueputamente nada crece una creciente molestia entre los dos.

Actor 1 - Efraín G.: (A actor 2) De rodillas. Repita después de mí...
Dios te salve reina y madre...

Actor 2 - Efraín: Dios te salve reina y madre...

Actor 1 - Efraín G.: ... madre de misericordia...

Actor 2 - Efraín: ... madre de misericordia...

Actor 1 - Efraín G.: ¡Con fe! ¡Dígalo con fe!

Actor 2 - Efraín: ...Dios te salve, a ti clamamos, a ti suspiramos los desterrados hijos de Eva, gimiendo y llorando...

Actor 1 - Efraín G.: ¡No! Se supone que usted no se la sabe, que tiene que esperar a que yo le diga cada línea.

Actor 2 - Efraín: ¡Cuál es su problema conmigo!

Actor 1 - Efraín G.: ¡Cuál es el suyo conmigo!

El puto machete, la puta coreografía, el puto parlamento, ¡Si, Angélica (Liddell), el puto actor! (Se sugiere poner oscuridad antes de que se vayan a golpear).

UNA PUERTA-ABISMO...

... al que se asoman los dos... para huir... para quedarse...

EL ENCIERRO

En la oscuridad

Actor 1 - Efraín G.: ¿Efraín... Efraín...? ¿Qué pasó?

Actor 2 - Efraín: ¡No lo sé... no lo sé! Está completamente oscuro... no veo nada...

Actor 1 - Efraín G.: ¿Por qué apagó las luces, Efraín?

Actor 2 - Efraín: Yo no hice nada... ¿Qué pasó? ¿Por qué no hay luz?

Actor 1 - Efraín G.: ¡¡¡Mierda, Efraín!!! ¡No me haga esto! Prenda las luces... no aguanto la oscuridad... prenda las luces, Efraín, si no quiere pasar a mejor vida...

Actor 2 - Efraín: ¿De qué está hablando usted? ¿Por qué pasó esto?

Actor 1 - Efraín G.: ¡No me quiere hacer caso! Muy bien... ¿Dónde está el machete? Hasta aquí llegamos, Efraín...

Actor 2 - Efraín: ¡Ya le dije que yo no hice nada! Pero está bien... si quiere machete... machete nos damos...

Ruido de machetes; llega la luz; los dos están a punto de atacar al otro con el machete.

Actor 1 - Efraín G.: ¿De dónde apagó la luz?

Actor 2 - Efraín: Ya le dije que yo no hice nada. ¿Por qué no me cree, Efraín?

Actor 1 - Efraín G.: ¡¡¡No me llame Efraín!!!... No me quiero confundir con usted... Para usted, de ahora en adelante soy... Don Juan... Deje el machete en el suelo.

Actor 2 - Efraín: Me cree pendejo... suéltelo usted primero...

Actor 1 - Efraín G.: Está bien... los dos al mismo tiempo...

Los dos dejan el machete en el suelo. Lo lanzan a su vez, cada uno con los pies, hacia un extremo.

Actor 1 - Efraín G.: ¿Qué pasó?... ¿Qué fue lo que pasó?... yo estaba peliando contra el Ejército en la calle de la 27 sur, donde me alojó mi compadre Víctor... allá llegaron... alguien me delató... yo estaba peliando con el Ejército y de repente aparecí aquí... en este lugar tan raro... aquí estaba usted... que por lo que me ha dicho es un personaje de novela... encuentro un baúl con cosas que no tenían por qué estar ahí y la misma ropa que llevaba puesta pero limpia... me la puse... no hemos podido encontrar una salida... este sitio no tiene una salida... pero tiene que tenerla... no hay ningún sitio en el mundo que sea completamente cerrado... eso es imposible... sí, encontramos un lugar por el que se puede salir... por ahí, por esa puerta... pero esa puerta tiene algo muy raro... no le acercamos y suceden

cosas terribles, tanto a usted como a mí... es algo que nos impide salir... si uno está en lugar encerrado y la única salida que tiene no la puede utilizar, entonces ese sitio se llama... cárcel... estamos en una cárcel, pero en una cárcel muy especial...

Actor 2 - Efraín: Sí... es una cárcel especial... porque hay apariciones...

Actor 1 - Efraín G.: No me interrumpa... (*Pausa*). Las apariciones no son reales...

Actor 2 - Efraín: Sí son reales... yo las vi...

Actor 1 - Efraín G.: ¿Las puede tocar?

Actor 2 - Efraín: No... pero...

Actor 1 - Efraín G.: Pero nada... si no las pude tocar, si no las puede manejar... no son de verdad... no son reales... están en nuestra cabeza... hacen parte de nuestra imaginación... así de sencillo...

MARÍA

¿Y qué hacer con este encierro? ¿Qué hacer con este vacío? Tan solo el juego de impostura de las mujeres en un intento lóbrego por recuperar sus voces inaudibles, sus presencias inexistentes. Actor 1 - Efraín G. suplanta a María.

Actor 2 - Efraín: ¡María! Entonces es verdad. Has llorado.

María: Sí. Cuando tú y papá fueron a montar esta mañana, se me ocurrió por un momento que ya no volverías y que me engañaban. Fui a tu cuarto y me convencí de que no era cierto, porque vi tantas cosas tuyas que no podías dejar. Todo me pareció tan triste y silencioso después que desapareciste en la bajada, que tuve más miedo que nunca a ese día que se acerca, que llega sin que sea posible evitarlo ya... ¿Qué haré? Dime, dime qué debo hacer para que estos años pasen. Tú durante ellos no vas a estar viendo todo esto. Dedicado al estudio, viendo países nuevos, olvidará muchas cosas horas enteras; y yo nada podré olvidar... me dejas aquí, y recordando y esperando voy a morirme.

Actor 2 - Efraín: No hables así, María; no hables así; vas a destruir el último resto de mi valor.

María: ¡Ah! Tú tienes valor aún, y yo hace días que lo perdí todo. He podido conformarme, he debido prestarme a llevar en mí este afán y angustia que me atormentan, porque a tu lado se convertía eso en algo que debe ser la felicidad... Pero te vas con ella, y me quedo sola... y no volveré a ser ya como antes era...

¡Ay! ¿Para qué viniste? (Pausa). Efraín, mira; ya no lloro.

Actor 2 - Efraín: María: no te quejes a mí de mi regreso; quejate al que te hizo compañera de mi niñez; a quien quiso que te amara como te amo; culpate entonces de ser como eres... quejate a Dios. ¿Qué te he exigido, qué me has dado que no pudiera darse y exigirse delante de él?

María: ¡Nada! ¡Ay, nada! ¿Por qué me lo preguntas así?... Yo no te culpo; pero ¿culpate de qué?... Ya no me quejo.

Actor 2 - Efraín: (Levanta la voz) ¿No lo acabas de hacer de una vez por todas?

María: No, no... ¿Qué te dije, qué? Yo soy una muchacha ignorante que no sabe lo que dice. Mírame, no seas rencoroso conmigo por esa bobería. Yo tendré ya valor... tendré todo; de nada me quejo. Yo no volveré jamás a decirte eso... Nunca te habías enojado conmigo... Nunca te habías enojado conmigo...

Voz Parlante: Última oportunidad, Efraín González, vamos a volver a bombardear con gases... ríndase, respetaremos su vida.

Los hombres vueltos desespero y desolación... Correr tras María, darle alcance antes de que muera, antes de morir. Crecerse, crecerse, crecerse para derrotar, aplastar, aniquilar al enemigo. Las voces se funden una en otra sin tregua. Una gota de aceite queda suspendida en el espacio.

Actor 1 - Efraín G.: ¡A ver, cabrones! Bombardeen... sea el que sea... no les tengo miedo... ¿me van a matar otra vez?, ¿no tuvieron con la primera en la que me dejaron como un colador? ¡Mátenme carajo que para eso soy Efraín González! ¡Soy más macho que todos ustedes juntos!

Actor 2 - Efraín: ¡María! ¡María! ¿Dónde estás? Dios mío... ¿qué he hecho? ¿Por qué le hablé así a María? (*Empieza a tener una convulsión*) María, ¿dónde estás? Regresa, por favor... no me dejes solo, María... no me dejes solo... ¡Dios! ¡Eres es un egoísta! ¿Para qué me la diste si me la ibas a quitar?

Actor 1 - Efraín G.: ¡No maldiga a Dios, no maldiga a Dios!

La gota de aceite se precipita. Los hombres se derrumban, regresan.

AUTOBIOGRAFÍA

Los actores realizan un juego de desplazamiento por el espacio escénico a partir de la propuesta del “Quad” de Samuel Becket. Un territorio nuevo emerge desde la memoria como último receptáculo para superar la impotencia.

Actor 2 - Efraín: ¿Se acuerda cuando empezamos?

Actor 1 - Efraín G.: ¿Cuándo empezamos, qué?

Actor 2 - Efraín: Cuando nos conocimos. 1993. Una cita en un consultorio médico para el examen de ingreso a la ASAB. Carlos Mejía...

Actor 1 - Efraín G.: Chicanero él... Me acuerdo de la caleña... la primera María de “Efraín... Efraín”...

Actor 2 - Efraín: Nos juntaron en segundo año de la carrera... No nos queríamos mucho que se diga.

Actor 1 - Efraín G.: Mejía con un hacha en la espalda representando a Agamenón...

Actor 2 - Efraín: Llegamos a esta sala con “Muerte accidental de un anarquista”...

Actor 1 - Efraín G.: ... y todo lo que ha cambiado este sitio desde que llegamos...

Actor 2 - Efraín: “Payasos”, nuestro trabajo de grado dirigido por el polaco... 1998

Actor 1 - Efraín G.: El viaje, Machu Pichu, el centro del mundo...

Actor 2 - Efraín: “Las muertes de mi padre” que casi dan al traste con el grupo...

Actor 1 - Efraín G.: El mensaje de partida de una de las actrices: no vuelvo, hasta aquí llegué...

Actor 2 - Efraín: Luego conocimos a Dubián... “El viaje de Orestes” 2001... “La familia Porras”, 2008...

Actor 1 - Efraín G.: ... y desde entonces estamos encerrados en este teatro... ¿Cómo llegó usted aquí?

Actor 2 - Efraín: No lo sé... lo último que me acuerdo es que estuve en la tumba de María y después salí cabalgando en mi caballo... ah, recuerdo que estaba muy oscuro y me fui por un precipicio y caí aquí y mi caballo había desaparecido...

Actor 1 - Efraín G.: Sí, sí... eso es lo último que se dice en el libro...

Actor 2 - Efraín: ¿Cuál libro?

Actor 1 - Efraín G.: “La María” de... ¿cómo es que se llama el escritor?

Actor 2 - Efraín: ¿Cuál escritor?... usted se está burlando de mí, no sé por qué...

Actor 1 - Efraín G.: Es muy bonita su historia... en el colegio lloraban las muchachas cuando leían partes del libro.

Actor 2 - Efraín: ¡No me moleste más! Yo no soy personaje de ningún libro... soy real, ¿ve?... soy real...

Actor 1 - Efraín G.: No, no señor... (*Voz afectada*). Oh, Efraín y María... (*Vuelve a voz normal*) así decía el maes-

tro, era como maricón... (*Vuelve a afectar la voz*)
un amor destinado a la fatalidad...

Actor 2 - Efraín: No le creo... no le creo... a ver, dígame, si sabe tanto, cuénteme toda mi historia...

Actor 1 - Efraín G.: No me la sé toda...

Actor 2 - Efraín: Ah, ahí está, mentiroso... todo es pura mentira...

Actor 1 - Efraín G.: Oiga, yo no soy ningún mentiroso... puede llamarme como quiera menos mentiroso... lo que pasa es que no me leí el libro...

Actor 2 - Efraín: ¿Y entonces?

Actor 1 - Efraín G.: No pude leerlo... la historia es bonita, pero el libro era aburridísimo... como me lo pusieron a leer en la escuela para hacer una tarea y no era capaz de pasar de la primera página... amenacé al estudiante más inteligente de la clase para que me hiciera el trabajo... le dije: "oiga sabio a que me hace el trabajo de "La María" y yo no lo descalabro con esta piedra"... quedó buenísimo, me saqué un cinco... el estudiante me hizo un resumen y un montón de cosas históricas... Jorge Isac... se llama Jorge Isac...

Actor 2 - Efraín: ¿Quién?... ¿Quién se llama Jorge Isac?

Actor 1 - Efraín G.: El novelista... el que escribió su historia...

Actor 2 - Efraín: ¡Otra vez con lo mismo! Todo es pura mentira. (*Pausa*). Si no leyó el libro, ¿cómo es que sabe toda mi historia?

Actor 1 - Efraín G.: Leí el resumen...

Actor 2 - Efraín: Bah, patrañas.

Actor 1 - Efraín G.: ¿Pa' qué?

Actor 2 - Efraín: Patraña, engaño, mentira... usted se quiere burlar de mí.

Actor 1 - Efraín G.: No, no me estoy burlando... usted es un personaje de novela... su papá se llama Jorge Isac...

Actor 2 - Efraín: Mi padre se llama... Es un rico hacendado del Valle del Cauca que perdió su fortuna...

Actor 1 - Efraín G.: ¡Su padre es Jorge Isac...! Dígame cuál es su apellido...

Actor 2 - Efraín: Mi apellido es...

Actor 1 - Efraín G.: No lo sabe... ¿sabe por qué no lo sabe?... porque en el libro nunca se dice... eso también lo leí en el resumen...

Actor 2 - Efraín: Está bien... ¿y si soy un personaje de novela qué? ¿Qué pasa con eso?... Soy tan real como usted... estoy aquí conversando, enfurecido por lo que usted dice... ¿por qué, ah? Tiene una explicación... ¿y quién es usted?... ¿lo están persiguiendo?... ¿es acaso un bandolero...? ¿Un vil criminal que huye de la justicia...? ¿Qué hizo? ¿Asesinó? ¿Violó a alguien? Dígame, no se quede como un bobo ahí sin saber contestar... Yo soy un hombre de honor, señor, eso es lo que a usted le duele... le duele no poder compararse conmigo... le duele ser un pobre zarrapastroso perseguido por la justicia... yo no soy así, señor... puede que sea un personaje de novela, pero soy digno y soy libre... soy

libre para hacer lo que quiera... soy un personaje que me salí de un libro y por tanto puedo hacer lo que quiera... todo el universo está a mi disposición... puedo correr... puedo saltar... puedo volar... puedo esperar... puedo destruir... puedo obstruir... puedo construir... puedo repetir... puedo construir... puedo hacer lo que me venga en gana... porque... ¡¡Yo soy Dios!!!

Actor 1 - Efraín G.: ¿Y si es Dios, por qué no resucita a María?

CLOTILDE

La ausencia de Clotilde irrumpe, descompone, evoca. Las palabras de los hombres son el coro y el eco de lo que se dijo, de lo que se pensó. Actor 2 – Efraín, suplanta a Clotilde. Suena “Sola camisola”, en versión coral de esta canción tradicional del Pacífico Norte de Colombia.

¿Clotilde, es usted?... ¡Virgen Santa...! ¡Esto es una pesadilla! ¡No, no es una pesadilla! ¡Es verdad!... ¡No sufra por mí Clotilde! ¡Yo no lo merezco...! ¡Clotilde, ¿por qué se metió conmigo?! Clotilde... la voy a sacar de ahí... lo prometo... Acuértese, Clotilde, que yo siempre cumplo lo que prometo... No, Clotilde, no se vaya... quédese conmigo... ¿¡Clotilde!?! ¿¿¿!!!Clotilde!!!???

Esto es una pesadilla... no, no es una pesadilla, es verdad

Esto no es una pesadilla, es verdad

Esto es una pesadilla... no, no es una pesadilla, es verdad

Es verdad.

LECTURA DRAMÁTICA

Los actores se despojan, brindan, beben, se secan el sudor, se maquillan, toman textos... leen diversos pasajes de la obra.

Actor 2 - Efraín: ¡Cállese y escúcheme, maldita sea! Mire, no sé por qué casualidad del destino nos encontramos usted y yo... tampoco sé por qué diablos estoy dependiendo de usted y usted de mí... pero lo que sí sé es que tenemos una última oportunidad para volver a la vida... usted a la suya, a combatir al Ejército en el momento final y de pronto salvarse y rescatar a Clotilde... y yo al lecho de María... a que mis labios aspiren su postrer aliento y mis oídos escuchen su último adiós... pero para eso, para que podamos hacer eso nos tenemos que ayudar mutuamente, nos tenemos que dar una señal...

Actor 1 - Efraín G.: ¡No pasó nada!... dieron la orden del cañón, pero no pasó nada... ¿Qué diablos me está pasando? ¿Me estaré enloqueciendo? ¿Es esto una pesadilla? ¿Y Clotilde por qué se fue?... ¿Era verdad?... ¿Clotilde, estuvo aquí?

¿Por qué se fue? ¿Por qué se fue Clotilde?

Actor 2 - Efraín: ¿Tanques? ¿Qué son tanques?

Actor 1 - Efraín G.: O con aviones...

Actor 2 - Efraín: ¿Aviones? ¿Qué son aviones? (Pausa) Dígame, Efraín, ¿qué son aviones?

Actor 1 - Efraín G.: Son unos aparatos que vuelan...

Actor 2 - Efraín: ¿¿¡¡Vuelan!!?? ¿Cómo pájaros?

Actor 1 - Efraín G.: Sí, como pájaros... usted no sabe los inventos que se han hecho en este siglo... Ay, Efraín... nos van a tirar bombas... tenemos que salir de aquí...

Voz Parlante: Última oportunidad, Efraín González, vamos a volver a bombardear con gases... ríndase, respetaremos su vida.

Actor 2 - Efraín: Lamentablemente tengo que decirle que no tengo ninguna respuesta a la segunda pregunta... La primera si es fácil de responder, me llamo Efraín, mucho gusto, venía cabalgando y...

Actor 1 - Efraín G.: ¡Ajueputa!

Actor 2 - Efraín: ¿Qué pasó?

Actor 1 - Efraín G.: ¡Mi arma! ¡No tengo mi arma!

Actor 2 - Efraín: ¿Cómo así?

Actor 1 - Efraín G.: Si vuelvo, tengo que tener mi arma... si no, con qué me voy a defender...

Actor 2 - Efraín: Pero es de juguete...

Actor 1 - Efraín G.: ¡Su caballo también, güevón! Si es posible que su caballito de madera se convierta en uno real mi ametralladora también... ayúdeme a buscarla...

Actor 1 - Efraín G.: ¡Prepárese, carajo, que en cualquier momento aparece la señal...!

Pausa

Actor 2 - Efraín: ¿Don Juan?

Actor 1 - Efraín G.: ¿Qué?

Actor 2 - Efraín: ¿Qué le digo a María cuando llegue?

Actor 1 - Efraín G.: Pues dígale que... ¿Qué le digo yo a Clotilde?

Pausa.

Actor 2 - Efraín: Tal vez... si llego... y María está viva... digo... quizás no se muera... quizás pueda sobreponerse a la enfermedad.

Actor 1 - Efraín G.: ¿Sobre qué?

Actor 2 - Efraín: Sobreponerse... aliviarse...

Actor 1 - Efraín G.: Ah, sí. ¿Por qué no? Tenga fe, Efraín... tenga fe... récele una oración a la Virgen del Rosario... ella le puede hacer el milagrito...

Actor 2 - Efraín: No me sé ninguna.

Actor 1 - Efraín G.: De rodillas...

Pausa.

Actor 2 - Efraín: ¿Don Juan?

Actor 1 - Efraín G.: ¿Qué?

Actor 2 - Efraín: ¿Y si alguien nos está escribiendo?

Actor 1 - Efraín G.: ¿Cómo así?

Actor 2 - Efraín: Sí, si yo soy un personaje de novela... es posible que alguien esté haciendo una novela con nosotros. Es posible que nosotros seamos sus personajes y nos tenga destinado algo terrible...

Actor 1 - Efraín G.: ¡Cállese, Efraín! Usted me mete en todo esto y ahora quiere llenarme la cabeza de cucarachas. Pero si es así... si alguien nos está escribiendo... va la madre pa'l hijueputa escritor...

don't shoot

(DE DUELOS Y ENSAYOS)



don't shoot

(DE DUELOS Y ENSAYOS)

*don't shoot*¹¹ se constituye en un proceso creativo teatral que se fundamenta en la *Escritura de Escenario* para su composición y que toma de las artes plásticas, el video, la instalación y el performance, estrategias para indagar la exposición del cuerpo en la escena como posibilidad de entrada a la pregunta ¿cómo se expone un cuerpo?

Este proceso particular de creación surgió a partir de la pregunta ¿vale la pena resistir? La respuesta fue configurando una micro-política de la creación en el sentido de exponer el cuerpo a desequilibrios de todo tipo que lo obligaran a tomar una postura en concordancia con el riesgo de la desubicación.

El primer concepto que se puso en cuestión para la puesta en escena es el de la resistencia en el sentido de confrontación en que la plantea Müller: el conflicto no como estructura que desarrolla un drama sino como territorio en el que se libra una batalla, y después como deseo: “... *el querer que resista no se orienta en contra de algo...*” (Chevallier, 2006, p.12). Uniendo las dos posturas se podría argumentar que primero se debe dar una lucha con los materiales, las ideas y las hipótesis para que de allí surja un impulso hacia la creación que denominamos deseo.

11 Esta obra fue tesis de grado de la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional y como tal tuvo un proceso de creación de dos años.

Pero, después de la hipótesis de partida: la exposición del cuerpo en la escena, apareció la memoria como dispositivo alumbrador¹² de la acción escénica. Y con la memoria surgió el cadáver de la infancia con un cuerpo que se expone recurriendo a las marcas que quedaron en él desde mucho tiempo atrás.

Como faro que alumbró y alumbra permanentemente este camino estuvo Sloterdijk (2006) y su pensamiento del artista en la contemporaneidad como bufón y mártir que recurre al testimonio.¹³ Este elemento contaminó de tal manera el proceso que la autobiografía se volvió un referente capital para la mayoría de las decisiones de montaje.

La escritura de escenario se tomó como principio creativo fundamental ya que la apertura a todos los materiales escénicos propuestos: espacio, tiempo, objetos de la infancia, presencia, acción performántica, y la escucha a la dinámica que proponen esos materiales, vuelven más verdadero el cuerpo sobre la escena, premisa de vital importancia si se habla del testimonio como concepto fundamental para el sentido de la puesta.

Esta puesta en escena a su vez, teniendo en cuenta la postura crítica de los autores con el teatro dramático, utiliza problemáticas teatrales contemporáneas como la caída, la pausa, la acción inútil, la frontera presentación–representación, el horizonte espacial y ficcional y lo que he denominado el *cannovaccio* performativo¹⁴ o acción performántica.

12 La memoria no es un receptáculo de hechos y datos que, invariablemente, siempre produciría la misma resonancia al que la recorre; en este proyecto se miró en el sentido en que Benjamin (2010, p. 22) observa la historia: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘tal como verdaderamente fue’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro”.

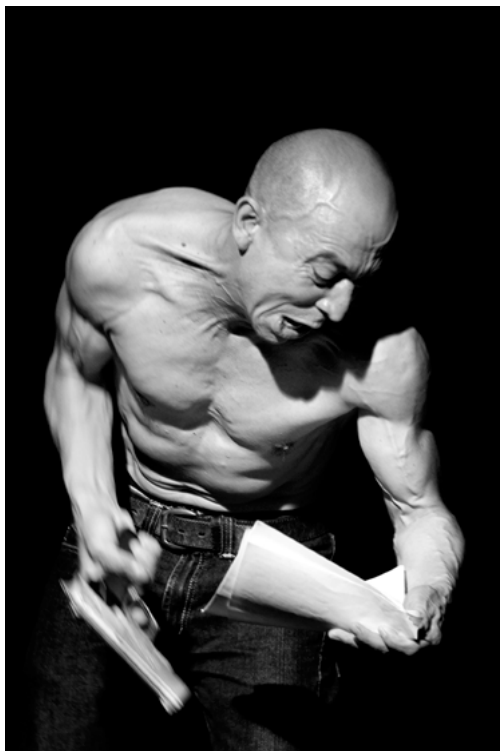
13 Cfr. Sloterdijk, P. (2006, p.24 y ss.).

14 Cannovaccio porque la estructura no se conformó por un texto prefijado sino, a la manera de la comedia del arte, por unos sucesos que sirvieron de guía para la improvisación, en la que surgió el texto que le dio cuerpo a la acción. Performativo ya que en el surgimiento de este texto fue determinante la percepción del espacio y del tiempo de la acción en el momento de su ejecución.

Y fue en el cuerpo —expuesto— en el que transcurrieron, se debatieron y tomaron alguna forma las hipótesis y premisas de partida que configuraron la puesta en escena... siempre, y en cualquier nueva presentación, señalando, o dando cuenta mejor, de lo contingente del proceso.







don't shoot fue estrenada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia el 3 de agosto de 2011, con el siguiente reparto y ficha técnica:

REPARTO

Actor: Dubián Darío Gallego Hernández

FICHA TÉCNICA

Concepción general: Dubián Gallego

Asistencia de dirección: Fabio Pedraza

Fotografía: Carlos Mario Lema

Luces y sonido: Fabio Pedraza

Imagen Audiovisual: Fabio Pedraza

Producción: Polymnia

Duración: 55 minutos

Autor

Dubián Darío Gallego Hernández

Compilador

Fabio Leonardo Pedraza

I

Un hombre junto al mar. Un hombre desnudo junto al mar. Una mesa del color del mar. Entre otros objetos: un despertador, un cenicero, una botella de whisky y dos vasos, una botella con agua con gas, un estuche para gafas negras. Una silla vacía. Unos cucos rosados y una pistola de juguete con el empaque. El hombre fuma y observa a través de sus gafas de sol. Bebe y fuma. Fuma y bebe. Fuma. Agarra el paquete con la pistola dentro. "Made in China. Do not shoot at human or animal". ||| Fuma y bebe. El hombre con los cucos rosados. De pie, en posición de disparar, observa y escoge entre las personas.

I offer you lean streets, desperate sunsets, the moon of the raged suburbs.

Disparo.

I offer you the bitterness of a man who has looked long and long at the lonely moon.

Disparo.

I offer you the memory of a yellow rose seen a sunset, years before you were born.

Disparo.

I offer you explanations of yourself, theories about yourself, authentic and surprising news of yourself.

Parece haber recibido un disparo de vuelta. Se recupera. Dispara al vacío.

Bebe y fuma. Fuma y bebe.

I ½

Un perchero. Una foto familiar. Otro hombre, quizás el mismo, con abrigo largo y sombrero.



II

Dos linternas apuntan al hombre desde arriba. De pie sobre un círculo rojo. Las linternas ondulan sobre su cabeza. Las linternas bailan sobre su cabeza: se golpean, se juntan, se rechazan, se funden, se apagan. Él apunta de nuevo.

Te doy mi soledad, mi profunda oscuridad, el hambre de mi corazón; yo estoy tratando de sobornarte con la incertidumbre, con el peligro, con la victoria.

Una cámara entre un bolso. "El bolso político". Una cámara entre un bolso graba fragmentos de una manifestación universitaria. El sonido de la respiración agitada.

El hombre cae sobre el círculo rojo. El hombre cae bajo el baile de las linternas. El hombre cae. 10 minutos... o más, en todo caso, no menos.

El hombre solo, bajo las linternas, sobre el círculo rojo. Transformación/metamorfosis. Estertor.

Todos me dicen El Negro, llorona,
Negro pero cariñoso.
Todos me dicen El Negro, llorona,
Negro pero cariñoso.
Yo soy como el chile verde, llorona,
Picante pero sabroso.
Yo soy como el chile verde, llorona,
Picante pero sabroso.

Dieciséis. Yü. El entusiasmo. Arriba Chen, lo suscitativo, el trueno. Abajo, K'un, lo receptivo, la tierra. La línea fuerte en el cuarto puesto, el del funcionario director, encuentra solicitud y obediencia por parte de todas las demás líneas que son débiles. El signo superior primario, Chen, tiene por atributo el movimiento. El inferior, K'un, la obediencia, la fervorosa entrega. Comienza pues un movimiento que se encuentra con el fervor y actúa en consecuencia en forma que apasiona. Entusiasmo. Gran significación tiene además la ley del movimiento en la línea de menor resistencia que en este signo se expresa como ley del acontecer natural y de la vida humana...

II ½

Un perchero. Una foto familiar. Otro hombre, quizás el mismo, con jeans y el torso descubierto. Otro hombre, quizás el mismo, hace eco del I-Ching. El hombre fuma y bebe junto con su réplica.

III

Un atril. El hombre con la pistola de juguete. Interpela.

Tal vez, se podría sacar la conclusión de que la esencia de la decisión, aquello que la convertiría en el objeto de un saber temático o de un discurso teórico, debe permanecer indecidible, para que haya, si es que la hay, decisión. *Derridá en aporías. Esperarse en la llegada.*

El amigo B. Primera aproximación al proyecto: febrero de 2010. Última aproximación: octubre 6 de 2015. Tema: ausencia. Género: no dramático, no representativo, no interpretado. Duración. Quince minutos exactos.

Brecht en palabras de Müller: el teatro teatraliza todo y por lo tanto hay que seguir pasando cosas por su garganta que no pueda digerir.

- ¿Quién quiere ser Van Gogh?
- ¿Quién necesita ser Van Gogh?
- ¿Por qué ser Van Gogh?
- ¿Para qué ser Van Gogh?
- ¿Cómo ser Van Gogh?

RESISTENCIA	CRISIS	ALARIDO	ESCUCHA
	LENGUAJE		PARTO
DECONSTRUCCIÓN	MEMORIA	AUSENCIA	
VITALIDAD	REMEMORACIÓN	POSIBILIDAD	CASTIGO
	RECOMPENSA	LICOR	MARIHUANA
ESTRÉPITO		VIBRÁTIL	PERFORMANCIA

GRIETA GRAVEDAD
 PERJUICIO ESPERPENTO HERIDA
 ZANJAR PROMESA PERDICIÓN RENDICIÓN
 SANTIFICACIÓN GESTO
 DESTRUCCIÓN ACCIÓN ENCARNIZAMIENTO
 SUJETO OBJETO PERMANENCIA
 ESTRUCTURA RUINA

 MENTE TRANQUILIDAD ESPÍRITU
 PENSAMIENTO IDEAL

 DIALÉCTICO ARGUMENTATIVO PROPOSITIVO
 EPIDERMIS ARBITRARIEDAD

 CREPÚSCULO OCASO AMANECER
 SOBERBIA ACONTECER

 TEMOR MIEDO SUSTO
 IDENTIDAD POLÍTICA

 MICROPOLÍTICA MACROPOLÍTICA DOLOR
 VENGANZA CENSURA

 HISTORIOGRAFÍA CATEGORÍA FALSEDAD
 CREACIÓN PROCESO

 APERTURA FICCIÓN PROYECTO
 FIN ESCUCHA

 DESEO INTENCIÓN DISOLVENCIA
 ONTOLOGÍA DISTANCIA

 RENUNCIA CONTROL JERARQUÍA PENSAMIENTO
 METÁFORA CAPA
 SUPERFICIE MIRADA
 OPERACIÓN

MULTIPLICIDAD RESONANCIA MATERIAL
 EJERCICIO FILM BECKETT

SEMINARIO PROBLEMA ANGUSTIA
 DISLOCACIÓN DESPLAZAMIENTO ESTERTOR

 DIRECCIÓN SINGULARIDAD
 LÚDICA OBRA ARTE RÉGIMEN

 ARISTÓTELES ACCIÓN
 CONOCIMIENTO SIGNO RANCIÈRE

ESTÉTICA HEGEL NIETZSCHE
 SCHOPENHAUER

 DISPERSIÓN FRACTURACIÓN CAMBIO EJE
 HETEROGENEIDAD VIDA

 COLOCACIÓN IMPULSO OPACIDAD
 EXTRAÑEZA HIPERBOLIZACIÓN OTREDAD

CAÍDA ACTITUD CREACIÓN LÍMITES
 INTERREGNO FAMILIARIDAD

 TELÓN PRIVILEGIO FORMA
 COLECCIONISTA DERIVA VAGABUNDEO

 PENSAR PROYECTO CAMPO
 GESTO COMPLEJIDAD LEJANÍA

 PREGUNTAS DESPLAZADO TESTIGO

 M U D E Z

HISTORIA VOZ OPORTUNIDAD ESPACIO
 OBSERVACIÓN INTERACCIÓN

IV

El atril en el piso, posiblemente, roto. Sobre el círculo rojo los resquicios de esta y otras, muchas, armas rotas.

El pasado parece ser inagotable. En cada nuevo día aparece una nueva justificación del arrepentimiento. Sentimiento profanado. Caen gotas de la sangre del alma. Lagrimas por doquier invocan el fantasma del pasado. Decido levantarme una vez más a verlas correr, siempre tan indiferentes las desdichadas. Parece que puede ser un día normal. La luna roja de nuevo. El mar callado dentro de la montaña del norte. Las piedras que siguen desapareciendo en los cabellos de las jirafas. Mis pasos se escuchan por debajo de la tierra. Allá sé que me están esperando, pero aún falta un poco más de tiempo. Viejas cuentas por saldar. El tiempo empieza a desaparecer en la tumba que le he creado en el patio más habitado del corazón. El patio de los amados. Y es que el tiempo fue el peor de los aliados. El más infame de los amigos.

El hombre, quizás el mismo, quizás otro, de pie, sobre los esqueletos de las múltiples armas rotas. Abraza la foto familiar. Además, tiene camisa.

Traición se escucha en el patio de los amados. Los recuerdos le reprochan su falta de coherencia. Mis brazos caen dentro del barro. Untado hasta las lágrimas. Untado hasta las lágrimas. Untado hasta las lágrimas. Untado hasta las lágrimas. El tiempo, grandilocuente, da los redobles pertinentes. La prima

puta: la sangre, se avecina en medio de huesos desperdiciados, inútiles. El patio de los amados se regodea en su naufragio. En las calles murmuran que ha dejado de ser normal la forma de amar. Ya lo creo. Mis pies le dan un impulso a la prima puta. El prado gris se aleja maravillosamente delante de una sombra con nombre propio. Parece que el infierno está por encima, donde había puesto mi nube favorita a secar. Tendidos ahora yacen los lazos que la ataban, el dueño que le había dado se esconde en el monte del orgullo. Se levanta el ogro. Silencio su nombre. Odio su hijo. A veces la prima puta le hace la visita, entonces odio odia y silencio silencia. Mi tiempo. Ex-tiempo. Extra tiempo. La hermana lágrima da la entrada. La prima puta se arrodilla. El patio de los amados aplaude. Mi lado izquierdo me duele. ¡Mi lado izquierdo me duele!

V

El hombre bebe y fuma, fuma y bebe.

Por supuesto todos los que tenían que morir, murieron. Aunque no todos. Se cuenta que se salvó uno de los hijos de la profesora Guillermina. La profesora Guillermina, querida y respetada en el pueblo, un día se dirigió hacia uno de los campamentos de los paramilitares para suplicarle al comandante que no asesinara a su hijo, que estaba en una lista por no haberse presentado a una citación que le habían hecho antes para interrogarlo. El muchacho, por miedo, no asistió a esa reunión y entonces lo habían puesto en la lista de los ejecutables. El comandante accedió a los ruegos de la profesora Guillermina y le dio la lista para que ella tachara personalmente el nombre de su hijo. Ella lo tachó, pero no solo eso. Por obvias razones vio en la lista a todos los que iban a morir. Tiempo después, la profesora Guillermina caminaba por las calles del pueblo y la saludaban vecinos, exalumnos, gente de toda su vida pueblerina. Queridos o allegados o respetados, pero nunca indiferentes, porque veía en ellos el signo de la muerte que muy pronto llegaría a sus vidas. Y ella, la profesora Guillermina, la persona, tal vez, más respetada en el pueblo, no podía hacer nada.

Una nueva réplica, o, tal vez, las imágenes, los recuerdos y el homenaje a la madre muerta.

Dos vasos con whiskey.

¿Quién quiere ser Van Gogh?
¿Alguien necesita ser Van Gogh?

Van Gogh y el hombre comparten un whiskey. Conversan... o no. Van Gogh bebe... o no, ahora solo.

V ½

Un perchero. El hombre, quizás otro, quizás el mismo, ahora, con cucos rosados.



VI

El sonido de una alarma de despertador.

Una nueva réplica, esta vez permanente, que se enfoca en el cuerpo de Mayor Tom, en sus detalles y posibilidades.

Ground control to Major Tom
Ground control to Major Tom
Take your protein pills and put your helmet on
Ground control to Major Tom (ten, nine, eight, seven, six)
Commencing countdown, engines on (five, four, three)
Check ignition and May god's love be with you (two, one, liftoff)

This is ground control to Major Tom
You've really made the grade
And the papers want to know whose shirts you wear
Now it's time to leave the capsule if you dare
This is major tom to ground control
I'm stepping through the door
And I'm floating in the most peculiar way
And the stars look very different today
Here am I sitting in my tin can
Far above the world
Planet earth is blue
And there's nothing I can do

Though I'm past one hundred thousand miles
I'm feeling very still
And I think my spaceship knows which way to go
Tell my wife I love her very much, she knows
Ground control to Major Tom

Your circuit's dead, there's something wrong
Can you hear me, Major Tom?
Can you hear me, Major Tom?
Can you hear me, Major Tom?
Can you hear and I'm floating around my tin can
Far above the moon
Planet earth is blue
And there's nothing I can do

Mayor Tom va descubriéndose detrás de una sombrilla infantil. Un gran casco de motociclista —no de astronauta— cubre su cabeza. La sombrilla le sirve para sobrevolar y observar. Se acuesta y juega a pausar de vez en vez Space Oddity. Se ejercita y canta. Mayor Tom —el niño—.

When I was living in my apartment on Berlin, I was singing this at breakfast every morning.

Well, show me the way
To the next whisky bar
Oh, don't ask why
Oh, don't ask why

Show me the way
To the next whisky bar
Oh, don't ask why
Oh, don't ask why

For if we don't find
The next whisky bar
I tell you we must die
I tell you we must die
I tell you, I tell you
I tell you we must die

Oh, moon of Alabama
We now must say goodbye
We've lost our good old mama
And must have whisky, oh, you know why

Oh, moon of Alabama
We now must say goodbye
We've lost our good old mama
And must have whisky, oh, you know why

Well, show me the way
To the next little girl
Oh, don't ask why
Oh, don't ask why

Show me the way
To the next little girl
Oh, don't ask why
Oh, don't ask why

For if we don't find
The next little girl
I tell you we must die
I tell you we must die
I tell you, I tell you
I tell you we must die

Oh, moon of Alabama
We now must say goodbye
We've lost our good old mama
And must have whisky, oh, you know why

Mayor Tom baila. Canta y baila.

Mayor Tom se despierta. Extiende sus brazos hacia los cuatro puntos cardinales. Juega. Sus juguetes son diminutos con respecto a su tamaño. Juega primero en la playa, recogiendo arena y armando figuras. Luego juega al basurero, con un pequeño y semi-destruido camioncito de juguete. Juega al colegio con una lonchera, correteando en círculos. Juega con el agua que sale de una regadera, juega a mojarse y no dejarse mojar. Baila y canta.

I tell you we must die
I tell you we must die
I tell you, I tell you
I tell you we must die

Oh, moon of Alabama
It's time to say goodbye
We've lost our...

Mayor Tom da un gran respiro y desprotege parcialmente su cara, dejando al descubierto su inocente mirada.

Goodbye.
Goodbye.
Goodbye.

Se cubre su rostro y se prepara para volar junto a su sombrilla.

Gooooooooodbyyy.

Mayor Tom nos deja su réplica y la nostalgia de *Lost in the Stars*.



ESTE PUEBLO DE MIERDA

LO QUE HUBIERA QUERIDO SER



ESTE PUEBLO DE MIERDA

LO QUE HUBIERA QUERIDO SER

Este pueblo de mierda, la obra que creamos en 2012, nació, tuvo su germen, se incubó... en el azar. Una noche, Vicente Bernal, uno de los integrantes del grupo pronunció la frase: *Hubiera querido ser...* algo, no recuerdo bien. Luego Dubián Gallego otro de los integrantes... mejor, nuestro director, agregó que así debería llamarse una obra de teatro o nuestro próximo montaje, en fin, así, de la nada y gracias al azar se dio origen a este proceso creativo.

Hubiera querido ser..., es una frase que se pronuncia desde la distancia, cuando ha pasado el tiempo y recordamos que cuando fuimos niños quisimos ser muchas cosas: médico, bombero, cantante, futbolista, bailarín, profesor, ciclista, pintor, entre tantas otras.

Hubiera querido ser... es una frase que revela una traición. Cuando se pronuncia hacemos conciencia que hemos traicionado a ese niño que fuimos. Nos hemos traicionado a nosotros mismos. Entonces, hubiera querido ser... es un sinónimo de traición. Partiendo de esta premisa se configuró el tema de esta obra: la traición.

Para este momento, 2012, año de creación de *Este pueblo de mierda* y con 15 años de trabajo ininterrumpido, Polymnia tenía a su haber 18 montajes, entre obras de autor y creaciones propias. Sin embargo desde que iniciamos con la *escritura de escenario* las creaciones del grupo ya indagaban con más albor en la relación que debíamos tener con nuestros

espectadores. *Memoria inútil, Entre el amor y la guerra, don't shoot*, apostaban desde sus presupuestos políticos, artísticos y estéticos a construir una relación diferente con los espectadores.

Empero no podemos dejar de nombrar la creación de 2005: *Las muertes de mi padre*, que desde la experimentación con el movimiento en concordancia con universos sonoros, buscó transmitir una experiencia más sensitiva al público.

Esta relación ha ido transitando por diferentes territorios como la provocación, la incitación, la persuasión, la amabilidad, la explosión, la sensación... y en medio de esa búsqueda han ido emergiendo dispositivos que a su vez han transformado nuestra propuesta estética. Y seguimos explorando con el propósito de encontrar, o no, cómo hacer partícipes a los espectadores de la experiencia escénica.

En medio del proceso creativo de *Este pueblo de mierda* o con este proceso creativo, es que aparece conscientemente y por primera vez el concepto de *escritura de escenario*. Tackels menciona que desde la década del sesenta aparece la necesidad de emancipar el teatro de la literatura, y cómo esta necesidad ha generado tensiones entre el texto literario-dramático como autoridad suprema y los actores-creadores.

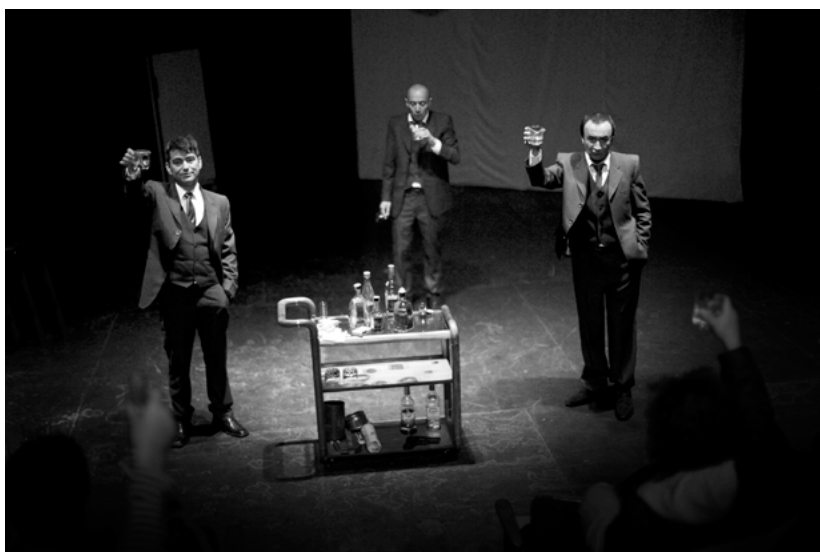
Indagando a partir de estas tensiones en otras posibilidades de creación como el *azar*, y permitiendo que otros lenguajes como el video, la danza y el universo sonoro, sean así mismo dispositivos para la escena, es que se ha configurado este concepto en el teatro contemporáneo.

Para Polymnia, descubrir que sus formas de creación habían estado cercanas a la *Escritura de escenario*, no solo en las últimas producciones sino desde el inicio del grupo, nos ha permitido entender y penetrar a fondo en este concepto. Así podemos comprobarlo en el prólogo de *El viaje de Orestes* de 2001, en donde Dubián, como autor de esta obra, describe su proceso de creación. Nos cuenta cómo se fue escribiendo a partir de improvisaciones y gracias a esa situación privilegiada de creación autónoma. Las improvisaciones que realizábamos los actores a



partir de las tareas propuestas, se convertían en material para la construcción del texto *del escenario a la escritura y de la escritura al escenario* (Gallego, D. 2005).







Este pueblo de mierda fue estrenada en el Centro Cultural Gabriel García Márquez “El original” el 21 de noviembre de 2012 con el siguiente reparto y ficha técnica:

REPARTO

Sacrílegos: Dubián Gallego, Alexander Llerena, Vicente Bernal.

Sacrílegos invitados: Melissa Guevara, Fabio Pedraza, María Fernanda Gómez

Actriz invitada: Cristina Yepes Ríos

FICHA TÉCNICA

Dramaturgia Colectiva

Dirección general: Dubián Gallego

Asistencia de dirección: Fabio Pedraza

Imagen audiovisual: Catalepsia Films: “*Lo que hubiera querido ser*”
y Pantella TV (creación y edición de video)

Producción: Alexander Llerena, Melissa Guevara, Fabio Pedraza

Sonido: Juan Gabriel (el cantante mexicano, no Machado, por favor)
y bandas sonoras de cada Polymnio.

Imagen gráfica: Vicente Bernal

Fotografía: Carlos Mario Lema

Apoyo logístico: Melissa Guevara, Fabio Pedraza, Tábata Carrasco

Duración: 50 minutos

Autores

Francisco Alexander Llerena Avendaño

Dubián Darío Gallego Hernández

José Vicente Bernal Galvis

Compilador

Francisco Alexander Llerena Avendaño



EL SILENCIO

Personajes: Operador uno
Operador dos
Operador tres

Primer timbre.

De fondo se escucha música, una canción tras otra. Canciones de Silvio Rodríguez, Jorge Velosa, Concha Buica, Fito Páez, etc. Entre tema y tema se escuchan voces que cuentan, que comentan, que refieren, que sugieren, que proponen un discurso... algo que indica que es el significado de lo que acaba de sonar.

Un hombre se asoma por un gran ventanal. De cuando en cuando fuma, bebe. Sobre el ventanal escribe a intervalos con arcilla, letras de manera aleatoria. De cuando en cuando fuma, bebe. Mira por la ventana, fuma, bebe.

LO QU RID

ER O UE

HU I R

Dos hombres conversan, no se escucha nada de lo que dicen, beben, discuten. Como si fuera una escena a lo Pinter. Observan por la ventana.

Segundo timbre.

Un grito irrumpe la escena.

¡¡¡¡¡¿Cuál es el tema?!!!!

Tercer timbre.

Silencio.

Se miran entre ellos y miran a los espectadores. En el piso hay un galón rojo, una bayetilla roja y una escoba. Cada uno de ellos toma uno de estos elementos. El que toma el galón hace que riega su contenido por el espacio... o tal vez sí lo riega. El de la bayetilla limpia el piso y el de la escoba restriega las paredes. Luego intercambian los roles, el que esparcía con el galón ahora limpia, el que limpiaba ahora restriega, y el que restregaba ahora esparce con el galón. Esto sucede varias veces y mientras va sucediendo, la intensidad con que realizan las acciones va en aumento hasta que llegan al clímax.

Operador dos: Hijueputa

Operador uno: Doble hijueputa

Operador tres: Triple hijueputa

“La hojarasca”, de Gabriel García Márquez. Los tres operadores leen.



Operador uno: Por primera vez he visto un cadáver.
Siempre creí que los muertos debían tener sombrero. Ahora veo que no. Veo que tienen la cabeza acerada y un pañuelo amarrado en la mandíbula. Veo que tienen la boca un poco abierta y que se ven, detrás de los labios morados, los dientes manchados e irregulares.

Operador dos: Veo que tienen la lengua mordida a un lado, gruesa y pastosa, un poco más oscura que el color de la cara, que es como el de los dedos cuando se les aprieta con un cáñamo. Veo que tienen los ojos abiertos, mucho más que los de un hombre; ansiosos y desorbitados, y que la piel parece ser de tierra apretada y húmeda.

Operador tres: Creí que un muerto parecía una persona quieta y dormida y ahora veo que es todo lo contrario. Veo que parece una persona despierta y rabiosa después de una pelea...

Pausa. Oscuro. Se sugiere aquí un performance a lo Bruguera.

El totazo de una mecha que revienta irrumpe. La luz se enciende.

Desaparecen.

MAZOS... FLORES... TARROS

Escaleras... una banca... tres mazos... piernas... velones rojos... tapete... flores... piso... espectadores... golpes...

Pausa.

Ruido de unos tarros que se arrastran y golpean el piso, una flauta travesera.: "Flores de cerezo" de Sakura.

Cuando alguien me dice un pedazo de verdad que se me había ocultado antes y que yo precisaba para ver mi vida más claramente, puede que me traiga un dolor agudo, pero puede también inundarme con una brisa marina fría que me lave y me alivie. A veces tales verdades nos llegan accidentalmente, o a través de personas extrañas. No es que para tener una relación respetuosa contigo deba entender todo o decirte todo a la vez, o que pueda saber de antemano todo lo que yo necesito decirte. Significa que la mayor parte del tiempo estoy impaciente, añorando la posibilidad de decírtelo. Que estas posibilidades pueden asustarme, pero no destruirme. Que me siento lo suficientemente fuerte para escuchar tus palabras de tanteo y vehemencia. Que las dos sabemos que estamos intentando, todo el tiempo, extender las posibilidades de confianza entre nosotras. Las posibilidades de una vida entre nosotras.



MECHA

Un tarro de pintura que tapa una mecha, la mecha explota, el tarro vuela y cae.

Mientras tanto los tres operadores se sientan en tres bancas alrededor de un samovar que contiene muchas botellas de licor (whisky, aguardiente, ron, tequila, vodka, etc.). Observan, beben.

MUDEZ

Operador uno: El 3 de octubre de 2001...muuuuuuuuu

El 3 de octubre de 2001 mientras mi hijo nacía yo...
muuuuuuuuu

El 3 de octubre de 2001 mientras..... muuuuuuuuuuu

El 3 de octubre de 2001 mientras mi hijo nacía
yo.... muuuuuuuuu

El 3 de octubre de 2001 mientras... muuuuuuuuu

El 3 de octubre de 2001 mientras mi.....
muuuuuuuuummmmm

El 3 de octubre de 2001 mientras mi
hijo nacía yo.... muuuuuuuuu

El 3 de octubre de 2001 mientras...
muuuuuuuuu

El 3 de octubre de 2001 mientras
mi..... muuuuuuuuummmmm

El 3 de octubre de 2001
mientras mi.....

Muuuuuuuummmmmmm

¡¡¡¡¡¿Cuál es el tema?!!!!

Operador tres: ¡El tema es la traición!



EL HIJO DE PUTA MÁS GRANDE DEL PAÍS

¿Quién puede tener el privilegio y el tiempo libre para encontrar al *hijo de puta* más grande que ha dado este país?

Advertencia: lo anterior es un plagio.

KARAOKE

Siempre en mi mente

Tú estás siempre en mi mente
Pienso en ti amor cada instante
Como quieres tú
Que te olvide si estás tú
Siempre tú, tú, tú, siempre en mi mente

Tú estás siempre en mi mente
Pienso en ti amor cada instante
Como quieres tu que te olvide si estas tu
Siempre tú, tú, tú, siempre en mi mente

Que voy hacer no se no encuentro nada nada nada
La solución no sé cómo encontrarla
Dime trato de olvidarte y yo
Quiero olvidarte y yo no sé
Cómo te olvido

Siempre en mi mente
Tú estás siempre en mi mente
Como hiciste tú para olvidarme
Ayúdame a olvidar
En mi mente siempre estás
Siempre tú, tú, tú, siempre en mi mente

Que voy hacer no sé no encuentro nada, nada, nada
La solución no sé cómo encontrarla
Dime trato de olvidarte y yo
Quiero olvidarte y yo no sé
Cómo te olvido



Siempre en mi mente
Cómo te olvido
Siempre en mi mente
Vida mía
Siempre en mi mente
Como te olvido
Siempre en mi men.....te

Lo ideal sería que todos, tanto operadores como espectadores, cantarían el karaoke.

EL CUMPLEAÑOS

Samovar en proscenio. Mucho trago, mucho.

Operador dos: Hoy queremos celebrar con ustedes.

Operador uno: El grupo está cumpliendo dieciocho años.

Y por eso queremos brindar con ustedes.

Operador tres: Tenemos whisky, ron, aguardiente, vodka, tequila...

Operador uno: Levante la mano el que quiera whisky.

Sirven.

Operador uno: Levante la mano el que quiera ron.

Sirven.

Sirven.

Sirven.

Operador uno: Levante la mano el que quiera tequila.

Sirven.



- Operador tres:** Por los dieciocho años del grupo, salud.
- Operador uno:** No se lo tomen del todo, vamos a brindar varias veces.
- Operador dos:** Algunas cifras. Número de montajes en estos dieciocho años.
- Operador tres:** 22 montajes realizados. Salud.
- Operador uno:** ¿Cuántos montajes tiene Peter Brook?
- Operador tres:** Sí, ¿pero cuántos años tiene el señor?
- Operador dos:** ¿Número de obras exitosas de Polymnia?
- Operador uno:** Cero. ¡Salud!
- Operador tres:** No, *Muerte accidental de un anarquista*. Es una obra exitosa... ¡Salud!
- Operador dos:** Número de funciones realizadas.
- Operador tres:** Mil ochocientos dieciocho con la de hoy.
- Operador uno:** La Candelaria con *Guadalupe años sin cuenta*, realizó más de 2500 funciones. ¡Salud!
- Operador dos:** Número de giras nacionales.
- Operador uno:** Cero.
- Operador tres:** Un momento, hemos estado en Medellín, en Boyacá, en los Llanos, en el Chocó, en Tocancipá, Facatativá, Bosa, el Oriente Antioqueño... ¡Salud!
- Operador dos:** Número de giras internacionales.

Operador uno: Cero.

Operador tres: Y... ¿participar en el Festival Internacional del Oriente Antioqueño, o en el Festival Internacional Invasión Cultural de Bosa, o en el Festival Internacional de Teatro del Meta, o en el Festival Internacional de Teatro de Tocancipá no se considere internacional?

¡Salud!

Operador dos: Número de años que dura una mujer en Polymnia.

Operador uno: Un año. ¡Salud!

Operador dos: Número de premios recibidos.

Operador uno: Cero. ¡Salud!

Operador tres: No. Ganamos el premio a la mejor obra en el Festival Nacional Universitario de Teatro de 2003.

Operador uno: Sí, era un festival universitario y nosotros un grupo profesional.

Operador tres: Ganamos el reconocimiento del Ministerio de Cultura a la mejor obra escénico musical en 2005, por la obra: *Las muertes de mi Padre*.

Operador uno: ¿Qué lugar ocupamos?

Operador tres: Segundo lugar.

Operador dos: The second place is the first loser.

Operador tres: ¡Salud!



EL SACRILEGIO

El sacrilegio según el diccionario de la real academia es un acto o discurso que representa una falta de respeto por aquellos objetos, personas o símbolos que otros consideran sagrados. Realizar un sacrilegio es un acto que debe irrespetar, que me debe irrespetar, que me debe doler si soy yo el sacrílego.

Sacrílego el que rompe su diploma de pregrado
Sacrílego el que quema la última carta que le dio su padre
Sacrílego el que rompe la escenografía de su obra
Sacrílego el que rompe el obsequio que le dio su amor
Sacrílego el que rompe los originales de sus poesías
Sacrílego el que quema el dinero de una noche de taquilla
Sacrílego el que destruye su libro profético preferido
Sacrílego el que rompe el juguete preferido de su hijo cuando
este tenía cuatro
Sacrílego el que maldice a los santos
Sacrílego el que maldice a García Márquez

¿Y los espectadores se quedan impunes ante el sacrilegio de los operadores y de los invitados especiales? ¿Es posible que se les ocurra algún acto sacrílego in situ?

LO QUE HUBIERA QUERIDO SER

Hubiera querido ser ingeniero.
Hubiera querido ser bombero.
Hubiera querido ser payaso.
Hubiera querido ser actor.
Hubiera querido ser actor de Polymnia.
Hubiera querido ser el actor del taxi driver.
Hubiera querido ser una ameba.
Hubiera querido ser un piojo.
Hubiera querido ser el Padre Chucho.
Hubiera querido ser futbolista.
Hubiera querido ser ciclista.
Hubiera querido ser James. Y marcar muchos goles.
Hubiera querido ser mayor.
Hubiera querido ser Quintana para subir por tus montañas.
Hubiera querido ser un asaltante.
Hubiera querido ser guerrillero.
Hubiera querido ser un paramilitar.
Hubiera querido ser escritor.
Hubiera querido ser Gabriel García Márquez.
Hubiera querido ser honesto.
Hubiera querido ser cantante.
Hubiera querido ser Michael Jackson.
Hubiera querido ser Einstein.
Hubiera querido ser soñador.
Hubiera querido ser un valiente.
Hubiera querido ser un Doctor.
Hubiera querido ser un director.
Hubiera querido ser Quentin Tarantino.
Hubiera querido ser un dramaturgo.
Hubiera querido ser una máquina.
Hubiera querido ser una estrella.
Hubiera querido ser la luna.
Hubiera querido volar.



CONCIERTO DE SUSPIROS

Semi desnudos, respiran con fuerza, suspiran, se escuchan sus respiraciones profundas. Gimen, respiran, suspiran, gimen, respira más fuerte, suspira, gime gime gime, respira respira respira, llora gime suspira, llora gime llora. Llanto dolor vacío. Su desnudez llora, se rompe, se contrae. Espalda lomo dorso revés cansancio dolor contracción espasmo convulsión. Gimen, respiran, suspiran, gimen, respiran, suspiran, gimen gimen gimen, respiran respiran respiran, lloran gimen suspiran, lloran gimen lloran Su desnudez llora.

LA CAÍDA

Como cuando uno camina
Y no sabe
Cuándo
Ni dónde
Ni cómo
El próximo paso que dé
Será para caer en el
Abismo.
Como cuando uno
Cae

Cae

Cae

Cae

Cae

Cae

Cae

Cae

Como cuando uno
Cae
Como cuando uno ve cosas
Como cuando uno escucha cosas
Como cuando uno alucina
Como cuando uno ve colores
Como cuando uno está ahí
Tirado ahí
Como cuando uno está tirado ahí
Como cuando uno tirado ahí
Como cuando uno está tirado ahí
Como cuando uno quiere
Despertar
Uno está ahí y quiere
Despertar
Despertar
Despertar



Deeeessssspeeeeeeertaaaaaaaaaaar
Como cuando vuelve a caminar
Y no sabe
Cuándo
Ni dónde
Ni cómo
El próximo paso que dé
Será para
Caer
De nuevo
En el abismo
Como cuando uno...

LOS DEL FRENTE



LOS DEL FRENTE

Los Del Frente es una versión de escritura de escenario a partir de la obra homónima de Alexánder Llerena.

“Es necesario desplazarse poco para no interrumpir los devenires”

Deleuze.

El individuo suele construir cada tanto, zonas de libertad y comodidad desde donde hace frente a su ser social y a la interacción con el otro. Dichas zonas, que en el proceso de montaje hemos llamado nichos, no solo tienen que ver con un espacio físico y con los objetos y materias que allí existen, sino que involucran, memorias y cargas, pero sobre todo, están estrechamente ligados con los estados de los personajes, con los impulsos que generan el estar en el espacio, y por lo tanto, de la calidad de ese *estar*. En *Los Del Frente* los actores han procurado crear un nuevo nicho dentro de la propuesta escénica. Desde allí se disponen a observar y ser observados, a juzgar aquello que ven o escuchan, a transitar estados y fronteras que traspasan la posible unicidad de una acción dramática. Es pues normal que en el nicho creado se visibilicen los múltiples devenires de los actores y su interacción con un espectador que los observa a menos de un metro. Resortes ha sido el único personaje que ha prevalecido como tal, es decir, que no tiene más quiebres que aquellos que propone el dramaturgo. Los demás circulan a su alrededor buscando hilar, tejer, escuchar y estar, tratando de encontrar los

pliegues y las pulsiones que aparecen en su interacción. *Los Del Frente* no pretende nada más allá que llevar de la mano a un espectador a través de los viajes que el mismo actor ha vivido en este proceso creativo.

El proceso de montaje recoge los presupuestos hallados en la *escritura de escenario*: el desprendimiento del texto dramático (punto de partida), la relación con el espectador, el tratamiento horizontal de los materiales (sonoros, audiovisuales, objetuales, etc.), la pregunta sobre el personaje y el actor (los límites), entre otros.

A modo de declaración de principios, esta manera de hacer nos ha permitido entender los dispositivos del ser humano contemporáneo. Nos situamos en el intersticio de esa problemática, intentando, más que responder, elaborar la pregunta: ¿Cómo hacer teatro en la contemporaneidad?









Los Del Frente fue estrenada en el Centro Cultural Gabriel García Márquez “el original” el 25 de febrero de 2015 con el siguiente reparto y ficha técnica:

REPARTO

Resortes: Vicente Bernal
Rubén: Dubián Gallego
Mariela: María Fernanda Gómez
Quincy: Alexander Llerena

FICHA TÉCNICA

Dirección: Fabio Pedraza
Asistencia de dirección: Juan Diego Bustos
Escenografía: Wilson Peláez || Camilo Rodríguez
Música en vivo: Pablo Guchuvo
Asesoría en vestuario: Sofía Vejarano
Apoyo logístico: Tábata Carrasco || Felipe Henao
Afiche: Wilson Peláez

Autores

Francisco Alexander Llerena Avendaño
María Fernanda Gómez
Dubián Darío Gallego Hernández
José Vicente Bernal Galvis

Compilador

Fabio Pedraza



Cuatro espacios separados y auténticos. Cada espacio es el nicho de uno de los personajes.

Nicho de Quincy: No es propiamente su espacio, más bien, es el espacio de su alter-ego. Allí es donde lleva a su amante y es el espacio del ritual de la relación. Ahora bien, la amante lo ha abandonado. Su presencia se manifiesta a partir de fotografías, de regalos, de prendas de ropa, de objetos femeninos. Busca a toda costa encontrar nuevamente aquello que perdió. Palpa el espacio y quiere reconocerlo en cada contacto, como si se negara a creer que ella ya no está allí. Un libro en donde escribe. De vez en cuando lee lo que está allí.

Nicho de Rubén: Es el espacio de un profesor ermitaño. Posiblemente estanterías de libros y un catre, un cenicero, cigarrillos, trago, marihuana... Es un espacio preparado para la supervivencia, para permanecer allí por días. En ese sentido es un espacio atemporal, donde no se siente el paso de las horas. Rubén circula entre la calma y la exasperación. Así como puede caminar de un lado a otro, puede darse el tiempo de desvanecerse contra la pared.

Nicho de Mariela: Desorden, caos. Es un espacio agreste, donde domina la mugre y el abandono. Está atiborrado de cosas, de objetos, que es difícil detallarlos todos. Ella se dedica a ellos, a los objetos. Pareciera entenderse en su desorden, como si fuera la extensión de su vida. Sin embargo, de tanta dedicación a su desorden, se quiebra. Busca, entre el caos, la estabilidad, pero nunca la encuentra. Su nicho es su condena.

Nicho de Resortes: Es un pequeño territorio donde nadie domina. La calle o el porche de un edificio. Habita allí desde hace tiempo, pero las personas que cruzan lo maltratan, lo desconocen como dueño del espacio. Él no se resiente, no guarda resentimientos. Es un nicho donde se permite el desprecio, la indiferencia, la humillación. Al no haber resenti-

miento, el espacio es ligero. No hay cargas. Los desplazamientos se rigen por la velocidad propia de las situaciones que allí ocurren. No es un espacio horizontal, la mirada de Resortes se dirige hacia arriba como hacia abajo. Siempre está observando, escuchando y detallando lo que sucede a su alrededor.

Resortes siempre visible.



I

WHAT'S UP PEOPLE Maximum The Hormone

benribenri banzai benribenri banzai
benribenri banzai ningen
benribenri banzai benribenri banzai
benribenri banzai ningen
hora biribiri okorasuka? biribiri okorasuka?
biribiri okorasuka? ningen
hora biribiri okorasuka? biribiri okorasuka?
biribiri okorasuka? ningen

WHAT'S UP huanzai ippai
hanzai kienai towani
WHAT'S UP huanzai ippai
(uramini wana dare DOWN?)
WHAT'S UP huanzai ippai
hanzai kienai towani
WHAT'S UP huanzai ippai

ikiru imi tsumaranka? ikiru imi tsumaranka?
ikiru imi tsumaranka? ningen
ikiru imi tsumaranka? ikiru imi tsumaranka?
ikiru imi tsumaranka? ningen
hora biribiri okorasuka? biribiri okorasuka?
biribiri okorasuka? ningen
hora biribiri okorasuka? biribiri okorasuka?
biribiri okorasuka? ningen

WHAT'S UP huanzai ippai
hanzai kienai towani
WHAT'S UP huanzai ippai
(uramini wana dare DOWN?)
WHAT'S UP huanzai ippai
hanzai kienai towani
WHAT'S UP huanzai ippai

HEY HEY ningen SUCKER ai ningen ningen FUCKER?
HEY HEY ningen SUCKER ai ningen ningen FUCKER?
HEY HEY ningen SUCKER ai ningen ningen FUCKER?
HEY HEY ningen SUCKER ai ningen ningen FUCKER?
HEY HEY ningen SUCKER Hey Hey! ningen FUCKER
HEY HEY ningen SUCKER onorera eien ningenhuankan
ah ningen...

bunmei yande huantei
mirai ha sukuwaren WHITE HOUSE
zensekai ni WARNING!!
issaigassai ni kaikaku LIFE
benribenri banzai benribenri banzai
benribenri banzai ningen
benribenri banzai benribenri banzai
benribenri banzai ningen
hora biribiri okorasuka? biribiri okorasuka?
biribiri okorasuka? ningen
hora biribiri okorasuka? biribiri okorasuka?
biribiri okorasuka? ningen



WHAT'S UP huanzai ippai
hannzai kienai towani
WHAT'S UP huanzai ippai
(uramini wana dare down?)
WHAT'S UP huanzai ippai
hanzai kienai towani
WHAT'S UP huanzai ippai

HEY HEY ningen SUCKER ai ningen ningen FUCKER?
HEY HEY ningen SUCKER ai ningen ningen FUCKER?
HEY HEY ningen SUCKER ai ningen ningen FUCKER?
HEY HEY ningen SUCKER ai ningen ningen FUCKER?
HEY HEY ningen SUCKER Hey Hey! ningen FUCKER
HEY HEY ningensanka onorera eien ningen SUCKER

wameku saga
henken inken ningen
kusoda ugokidase ore FIGHT
S teki na seisai no kiba kara
tenteki no sonzai wo tatsu
tenkeiteki na mesaki no yoku kara
CHANGE dekinai koku

manuke boke no sensouron hibou ni kenasou
manuke boke no sensouron hibou ni kenasou
manuke boke no sensouron hibou ni kenasou
manuke boke no sensouron hibou ni kenasou

HEY HEY ningen SUCKER
ah ningen ningen FUCKER
WHAT'S UP PEOPLE?!

II

El viento. El viento y el frío. Profundo. Por algunos minutos el viento se hace más fuerte. Luego se diluye.

Lo que se escucha desde una ventana: la ciudad, la armonía del ruido, la confrontación del sonido propio del nicho que escucha, con el afuera. (En el proceso de montaje el director les pidió a los actores grabar desde una ventana aquello que vieran. Algunos actores relataban lo que observaban, otros decidieron grabar los sonidos que se escuchaban desde la ventana. Una de las consignas era que cada grabación debía comenzar con la fecha y hora de la misma.)

Quincy: ¡Ana!

Resortes: ¿Por qué te escondes? Apenas te conozco la voz.

Los cuatro personajes habitan su espacio, lo reconocen, lo sienten, lo hacen propio. Al estar cada uno inmerso en su nicho, actúan de manera independiente. Su accionar corresponde a su autonomía. Es un juego de ritmo, donde los diálogos se superponen, las acciones se complementan y pocas veces un personaje está en función del otro. Más bien es la escucha la que permite que la conjunción de independencias no cree desorden y ruido.

Resortes: Limpio mi reloj. 7:30... 10:15... 11:13 p.m.
Una sirena de ambulancia... lejos...
en la distancia...



Casi no se escucha, se acerca, un poco fuerte, más fuerte... se va alejando...

se va... desvanece.

En mis manos siempre paquetes, bultos, envoltorios... siempre grandes... periódicos, libros. Aquí vivo, esta es mi calle.

Me detengo bajo el porche del edificio Guadalupe, en la calle del Augurio.

Saco una frazada del paquete. Me recuesto, armo mi cambuche...

El ruido de los carros que pasan por la carrera Entre Ríos... las voces del vecindario, las sirenas, llenan el espacio.

¿Mi pipa?,

¿mi pipa papi?

¿Dónde está mi pipa?

Tengo que mejorar en el orden. Jajaja.

PIPA DE PAPÁ. YA TE LIMPIO... LA SOPLO. LA LIMPIO.

En mi chaqueta la papeleta para la pipa papi.

Quincy: Ana me dice: “Vienes cada vez que te dan permiso. Siempre con un regalo que nunca escogiste para mí. Me preguntas si me gusta verte. No te importan mis respuestas.”

Resortes: De pronto si asomo la cabeza pasa alguno que me ayude, un conocido...

Nada...

Nada...

Quincy: Me dice: “Luego me tratas como una puta, quieres que te de placer, que me desnude para ti, que baile para ti, que me toque para ti, mientras tanto tú observas, te tocas. Luego me comes. Me consientes, me haces promesas que nunca cumples. Te creo. Te creo por uno cinco, diez, veinte días... Paso a culparme, a odiarte, te busco, hablamos, vuelves porque te dieron permiso. Me traes un regalo que no escogiste para mí. Me preguntas si me gusta verte.”

Mariela: Esta noche... mientras me tomaba la tensión... Camacho me miró las tetas.

Lo hubieras visto... era como si estuviera excitado.

Yo creo que me quiere comer.

Quincy: “No me escuchas. Me tratas como una puta, me pides placer, me desnudo para ti, bailo para ti, me toco para ti, tú observas, te tocas. Me coges... te cojo... te espero, espero, espero un crío que te haga feliz, prometes. Te creo. No te creo. Creo que no es bueno creer, ya no creo, no te creo, no te espero, no espero, no quiero estar esperando... ¡Lárgate!” Esperando... esperando... esperando... esperando... esperando... esperando... esperando... esperando... esperando... esperando... esperando...

Mariela: A mí me gusta Camacho; es todavía viril.

Aquí, ahora, o antes, o después, o cuando sea necesario, o no, Mariela y Rubén se miran, se encuentran, hacen una pausa, se observan y encuentran un nuevo impulso.

Mariela: ¿No le gusta lo que le digo? Pues tápese los oídos. ¿Tiene celos? Y entonces, ¿Qué hago? ¿Me quedo aquí como una marica cuidándolo a usted? Todo por un compromiso. A mí es a la que me toca todo: lavar, limpiar, llevarlo al baño, bañarlo, limpiarlo, lavar, limpiar, llevarlo al baño, bañarlo, limpiarlo, lavar, lavar, lavar, lavar, limpiarlo, lavar, limpiar, llevarlo al baño, bañarlo, limpiarlo, limpiar, limpiar, limpiar, limpiar, limpiar, limpiar, limpiarlo, lavar, limpiar, lavar, llevarlo al baño, bañarlo, lavar, llevarlo al baño, limpiar, llevarlo al baño, bañarlo, limpiarlo, lavar, limpiar, llevarlo al baño, bañarlo, limpiarlo, lavar, lavar, limpiarlo, lavar, limpiarlo, lavar, limpiarlo, lavar, llevarlo al baño, bañarlo, limpiarlo, limpiarlo, lavar, limpiarlo, lavar...

III

De nuevo el sonido de la ciudad desde una ventana. Puede ser la voz que menciona aquello que se ve, o tan solo se escucha la explosión de sonidos. Adentro y afuera indistinguibles.

NICANOR PARRA

Autorretrato

Considerad, muchachos,
Esta lengua roída por el cáncer.
Soy profesor en un liceo obscuro,
He perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
hago cuarenta horas semanales).

¿Qué les dice mi cara abofeteada?
¡Verdad que inspira lástima mirarme!
Y qué les sugieren estos zapatos de cura
que envejecieron sin arte ni parte.

En materia de ojos, a tres metros
no reconozco ni a mi propia madre.
¿Qué me sucede? -¡Nada!
Me los he arruinado haciendo clase:
La mala luz, el sol,
la venenosa luna miserable.

Y todo ¡para qué!
Para ganar un pan imperdonable
duro como la cara del burgués
y con olor y con sabor a sangre.
¡Para qué hemos nacido como hombres
si nos dan una muerte de animales!

Por el exceso de trabajo, a veces
veo formas extrañas en el aire,
oigo carreras locas,
risas, conversaciones criminales.

Observad estas manos
y estas mejillas blancas de cadáver,
Estos escasos pelos que me quedan.
¡Estas negras arrugas infernales!

Sin embargo yo fui tal como ustedes,
joven, lleno de bellos ideales,
soñé fundiendo el cobre
y limando las caras del diamante:

Aquí me tienen hoy
detrás de este mesón inconfortable
embrutecido por el sonsonete
de las quinientas horas semanales.



IV

Desaparece el personaje y se presenta el actor. Se recurre a la memoria del proceso para señalar las decisiones que el equipo de trabajo decidió con respecto al texto dramático original. Puede referirse a un momento particular de uno de los actores, y cómo resonó ese momento en el desarrollo del montaje. Más que describir el momento, es revivirlo a través del ejercicio de la palabra en presente, alimentado con las voces de los otros actores. (En un momento del proceso, Dubián Gallego presentó un ejercicio donde manifestaba sus resistencias hacia el vallenato que estaba en la dramaturgia original “Hoja en blanco” de Los Diablitos. En esta escena los actores comentaban las resonancias que este gesto tuvo dentro del equipo de trabajo.)

Resortes permanece en su accionar. No desaparece, más bien prevalece.

V

Resortes: ¡Ey, panita!

Eh, mi pana.

¿Tiene candela?...

Huy, no lo había reconocido... Ramiro. Está buscando en los bolsillos, me mira. Tira la cajetilla.

¡Gracias! Nos vemos... Carburo, carburo, carburo. Unnn pitaaaaso... Achgrumach.

Ramiro viene de vuelta. Cruzamos miradas por unos segundos.

¿Quiere un plon?...

Me lanza una patada, otra, otra, otra, otra, pata pata pata pata pata, puño pata, puño pata, puño pata, puño pata, puño pata, puño pata. No para, no para, no para... no... Quedo tendido, no me mira.

Nos vemos Miritito.

Todo está bien.

No me mira, no voltea. Se aleja...

Desahogó su ira... TODA. Tranquilo va ahora. Iracundo mundo. Pobre men, me necesita. Necesita descargar su ira. El sujeto me necesita. El mundo me necesita. No lloro del dolor, lloro por achhhhhgrumach el mundo...

Ah. ¿Qué se hizo mí pipa, pipa de papá? Achgrumach. Otro pitaso...

Un grito. Los gritos. Casi imperceptible...

Fumo. Lelo miro hacia arriba. uuuuuufff.

Ahora disparos. Dos. Tres... No más. Pasó...

¿Quién cayó? ¿Quién cayó? Brruuhaiaacaog bitrou athroy kuo. Otra noche.

Mi pieza, está es hgreashhrrrh acá o no. 7:54, 10:13, 12:25.

Veo y escucho lo que pasa en este lugar.

Los veo y los escucho detrás de las ventanas.

Escucho cuando ascienden o descienden los ascensores.

Ascensores "Otis" con motores... no sé, no recuerdo cuál es



la marca de los motores

.....
Escucho la música. Los gemidos del amor...

Susurros...

Secretos...

Camino... camino todo el tiempo por estas aceras. A veces por la acera Guadalupe... a veces por esta acera.

Siempre con mi frazada al hombro y mis paquetes.

Me gusta mirar arriba. Diez pisos del Guadalupe, cuarenta ventanas, veinte apartamentos hacia la calle, veinte al interior.

Diez pisos del Aurora, treinta ventanas, quince apartamentos. Las escaleras al fondo, blancas, las paredes blancas, las puertas blancas de lata. En el primer nivel la recepción que ya no funciona, solo el mueble y la correspondencia. Me los imagino por dentro cada uno, las piezas, las salas, las cocinas, los baños... Me los imagino, los del Guadalupe, los conozco, están en mi memoria. Una vez entré. Subí los escalones hasta el último piso, ingresé en el 1004, bajé bolsas. En el mismo piso ahora está parado, al borde, en el quicio de la ventana, la señora Amelia. Su novio debe estar detrás de ella, no lo veo, pero ahí está, lo vi pasar hace un rato.

7:54, 10:13, 12:25. Veo... Escucho todo.

Veo y escucho.

Escucho los ascensores. Ascensores "Otis" con motores... no sé, no recuerdo cuál es la marca de los motores ssshass, ssshass, ssshass.....

.....
En el ocho, segunda ventana, el vigilante. El profe. Me regaló este librito. Él sabe que me gusta leer. Me gusta mucho. No veo muy bien. A ver...

"Cicatriz".

Mi casa, un barco muerto que naufraga en las venas

Siempre está mirando.

El vigilante. Él, el vigilante, yo el testigo.

¡¡¡¡¡Buenas veci!!!!

VI

Una voz externa señala en presente su relación con el montaje. Esa voz se repite, se equivoca, se distorsiona y termina por convertirse en sonidos. El silencio (Pablo Guchuvo, músico de la obra, mencionaba sus comentarios sobre la obra en vivo, mezclando su voz con efectos sonoros).

Quincy: ¿Quién timbra?
¿A quién esperas?
No puedo dejarte un segundo sola porque ya estás entrando a cualquiera.
¿Qué más te dijo?
¿Te tocó?
¡Estás ebria!
¿Quién timbra? ¿A quién esperas?
No puedo dejarte un segundo sola porque ya estas entrando a cualquiera.
¿Qué más te dijo?
¿Te tocó? ¡Estás ebria!
¿Quién timbra? ¿A quién esperas?
No puedo dejarte un segundo sola porque ya estas entrando a cualquiera.
¿Qué más te dijo? ¿Te tocó? ¡Estás ebria! ¿Quién timbra? ¿A quién esperas?
No puedo dejarte un segundo sola porque ya estas entrando a cualquiera.
¿Qué más te dijo? ¿Te tocó? ¡Estás ebria!
¿Quién timbra? ¿A quién esperas? No puedo dejarte un segundo sola porque ya estas entrando a cualquiera. ¿Qué más te dijo? ¿Te toco? ¡Estás ebria! ¡¿Quién timbra?!

Rubén: ¡Yo!
Yo.
Yo timbro.



Mariela: ¡Viejo alcohólico!

Rubén: Yo, Rubén, perdón, quiero decir Dubián.
¿Y tú? Tú eres Alex, perdón, no, no, no, no, no.
Tú eres Quincy.

Mariela: ¡Maricón!

Éxtasis. Fusión de diálogos, sonidos, movimientos, imágenes. Los nichos se mueven, se desplazan por todo el espacio escénico. El espectador ve pasar ante sí un carrusel de acciones. Todo se va juntando hasta crear un ritmo poderoso que exige la posterior aparición del silencio. Aún no.

Resortes: Siempre me están mirando.

De todos los pisos.

Estoy despojado de vida privada, no tengo vida privada.

Estoy expuesto a la mirada de todos, tan solo puedo gritar, gritar, gritar... como un hombre de las cavernas.

En mis manos siempre paquetes, bultos, envoltorios... son mi cobij... mi protección.

El futuro no existe para mí, vivo al día, comida a comida.

Donde hay comida, mida. Comida de la basura, del restaurant garbach.

A esta hora ya da hambre. Hombre que hambre.

De las ventanas baja. A veces Dios se compadece y toca el alma de Esperanza, la del 205, es un almita la viejita, o el del 904 del Guadalupe que siempre me trae el cuncho de alguna botella... mitiga el hambre. Embriaga.

El viejo del 402 del Aurora siempre me está mirando sentado frente a su ventana, la ventana de mi juez, el juez de mis excrementos.

No es mi culpa que coincidan los tiempos, el tiempo de mis necesidades y el tiempo de su observación. Cagar ante sus

ojos ya no da pena. Cago para él. ¿Qué más hago? Soy un hombre de la prehistoria. Prehistórico.

Un hombre prehistórico, expuesto, sin privacidad. Despojado, desprovisto, desierto, desguarnecido, desnudo.

Mariela: Puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, puño, puño, puño, pata, puño, pata, puño, puño, puño, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata.

Rubén: Puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata.

Quincy: Puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, puño, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño, pata, puño.

Explosión. Ahora sí, el silencio.



VII

Oscuridad.

Rubén: Las ratas que van por la calle. Las ratas que inundan la ciudad. Las ratas que son una peste. Hay que acabarlas. Esta calle cada vez huele más a mierda, a meados, cada vez está más llena de subhumanos. Parecen ratas, sub ratas, ratúmanos, humarratas, ratas, están por todas partes, pululan, pestilencia, peste, pudren la ciudad, cagan en cualquier parte, mean en todas partes, piden plata. Veneno, veneno para ratas, veneno para humarratas, veneno para ratúmanos, trampas, pesticidas. Hay que fumigar las ratas.

VIII

Rubén y Quincy se encuentran. Se miran y toman una decisión, luego otra y otra. Cadena de decisiones que toma uno respecto al otro. Aparece la rabia y la impotencia a través de un pequeño contacto físico. El temblor.

Resortes, inmerso en su nicho.

Quincy: No recuerdo bien, tal vez fue el martes o el miércoles... tuve un sueño... Soñé que iba por una carretera y ella iba a mi lado. Era de madrugada...

Rubén: ¿Ella?
¿Quién?

Quincy: Ana.

Rubén: Aaaaaaaa.

Quincy: Ana iba conmigo. Y yo manejaba. Y de pronto yo ya no manejaba sino que manejaba ella... y estaba dormida... y estaba soñando... ¿entiendes? soñaba en el sueño... ¿entiende?

Rubén: Claro que te entiendo... no soy idiota.

Quincy: Soñaba que caminábamos por un parque. Era hermoso. Escuchaba los pájaros cantar. Verde... todo era verde. Entre los dos, de la mano llevábamos una niña... bellísima. En el sueño sentía mucha alegría, era feliz. La niña murmuraba... pa, pa. Yo estaba muy feliz.

Rubén: ¿Sabes cómo se llamaba la niña?



Quincy: ...

Resortes: ¿Dónde dejé mi linternita?
La linternita de la lectura.
Después de fumar hay que leer...
En este paquete, o aquí...
Listo. Ya está.

Rubén: Sofía... La niña se llamaba, Sofía. Te voy a contar una historia maricón. Te voy a contar la historia del joven actor y el joven soñador.

Quincy: De pronto... un chirrido de freno me despertó. ¿Entiendes?... en el sueño...
Me desperté del sueño dentro del sueño.
Abrí los ojos y frente a mí un camión, no sé qué pasó... desperté del todo, ¿entiendes?, ¿entiendes?...

Resortes: Luego me encontré escuchando, amplificado, el solemne tictac del reloj en el zaguán.

Quincy: Cuénteme la historia...
Dubián, cuénteme la historia... por favor, cuénteme la historia...

Resortes: Donde el teléfono descansaba solitario, en una calma de espejos y luminosos péndulos... Entonces me encontré pensando: si hoy fuera como ayer. Así vendría la parca a llevarse a Todo Hombre. Al instante me habló y casi...

¿Qué es esto?...
¿Qué es esto?...
¿Qué es esto?...
¿Qué es esto?...
¿Qué es esto?...
¿Qué es esto?...
¿Qué es esto?...

IX

Nace el impulso en Rubén, Mariela y Quincy, o en los actores, por acercarse al umbral de sus nichos. Quieren observar a esos ojos, a esos cuerpos que los observan. Se intercambia el rol del observado, por el de observador. En cada nicho suena una canción particular que refleja el estado de quien lo habita. Algo en el espacio queda como testigo de esta pequeña experiencia.



X

El abandono, la soledad. Los nichos solo se comparten con quienes lo observan. Ya solo queda estar, permanecer allí, como si nunca, nunca, se fuera a abandonar el espacio. El abandonado no es el espacio, es quien lo habita. Desasosiego.

NE ME QUITTE PAS Jacques Brel

Ne me quitte pas
Il faut oublier
Tout peut s'oublier
Qui s'enfuit déjà
Oublier le temps
Des malentendus
Et le temps perdu
A savoir comment
Oublier ces heures
Qui tuaient parfois
A coups de pourquoi
Le coeur du bonheur
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

Moi je t'offrirai
Des perles de pluie
Venues de pays
Où il ne pleut pas
Je creuserai la terre

Jusqu'après ma mort
Pour couvrir ton corps
D'or et de lumière
Je ferai un domaine
Où l'amour sera roi
Où l'amour sera loi
Où tu seras reine
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

Ne me quitte pas
Je t'inventerai
Des mots insensés
Que tu comprendras
Je te parlerai
De ces amants-là
Qui ont vu deux fois
Leurs coeurs s'embraser
Je te raconterai
L'histoire de ce roi
Mort de n'avoir pas
Pu te rencontrer
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

On a vu souvent
Rejaillir le feu
De l'ancien volcan
Qu'on croyait trop vieux
Il est paraît-il
Des terres brûlées
Donnant plus de blé
Qu'un meilleur avril



Et quand vient le soir
Pour qu'un ciel flamboie
Le rouge et le noir
Ne s'épousent-ils pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas
Ne me quitte pas

Ne me quite pas
Je ne vais plus pleurer
Je ne vais plus parler
Je me cacherais là
À te regarder
Danser et sourire
Et à t'écouter
Chanter et puis rire
Laisse-moi devenir
L'ombre de ton ombre
L'ombre de ta main
L'ombre de ton chien
Ne me quitte pas

INFLUENCIAS, REFERENTES, INTERTEXTOS

Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bogotá: Ediciones Desde abajo.

Borges, J. L. (2016). Two english poems. Abc color. Recuperado de <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/los-two-english-poems-de-borges-1103835.html>

Bowie, D. [Canale di chocolateheroine]. (2006, 02, 27). *The Alabama song*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kN-CEURBYEGo>

Bowie, D. [Emimusic]. (2009, 02, 27). *Space oddity*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cYMCLz5PQVw&list=R-DcYMCLz5PQVw>

Chejov, A. (s.f.) *La gaviota*. Recuperado de http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Chejov,%20Anton%20-%20La%20gaviota.pdf

Deleuze, G. (7 de febrero de 1993). Gilles Deleuze, un filósofo nómada. *Magazín dominical*, (511).

Framb, C. (2007). *Un día en el paraíso*. Medellín: Editorial Pi.

- Gallego, D. (2005). *El viaje de Orestes*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gallego, D. (2011). *EFRAÍN... EFRAÍN... (Entre el amor y la guerra)* en Dramaturgos de la Asab, Vol. II. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Editorial SIC.
- García, M. (1981). *La hojarasca*. Madrid: Editorial Brujuela.
- Gutiérrez, C. (11 de diciembre de 2007). Una muerte dulce. *El Espectador*.
- Gutiérrez, C. (24 de enero de 2009). El rastro del horror. *El Espectador*.
- Jacques, B. [Alexboo]. (2009, 1, 8). *Ne me quitte pas*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NhpHMmnGXOA>
- Liddell, A. (2007). *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. Recuperado de http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/241/Angelica%20Liddell%20-%20Perro%20muerto%20en%20tintoreria.pdf
- Maximum The Hormone [Alex61194]. (2013, 9, 26). *Dead note opening 2 sub español complete hd*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mXstg8kRFnc>
- Mégevand, M. (2013). *Coralidad En Nuevos territorios del diálogo*. México: Paso de Gato.
- Weill, K. [Cem Çetin]. (2012, 12, 31). *Lost in the stars*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NXItZTgWGes>

Este libro se terminó de
imprimir en noviembre de 2016
en la Editorial UD
Bogotá, Colombia



"...Las experiencias más recientes de Polymnia están ahora en el papel y corren el alto riesgo de trascender la barrera de la representación, para convertirse en piezas de la literatura.

Dos décadas de amistad y camaradería me permiten tomar la palabra para subrayar que, en el testimonio escrito de esta agrupación sui generis, se encuentran muchas claves que nosotros, los que optamos por el sendero de Caperucita, nunca imaginamos que habría otros caminos, si no hubiésemos sido cómplices del lobo feroz, disfrazado de una inocente musa con la lira que delira. Esas claves son, en última instancia, las razones secretas por las cuales el arte teatral aún mantiene su potencia, a pesar de su aparente callejón sin salida."

SANDRO ROMERO REY

