

COLECCIÓN
· **Grandes** ·
Creadores del
Teatro Colombiano

[Colectivo Teatral Matacandelas / 36 años]





Ministra de Cultura
Viceministra de Cultura
Secretario General
Directora de Artes

Mariana Garcés Córdoba
María Claudia López Sorzano
Enzo Rafael Ariza Ayala
Guiomar Acevedo Gómez

Asesora Área de Teatro y Circo

Linna Paola Duque Fonseca

Equipo Área de Teatro y Circo

Diana Marcela Castellanos Pérez
Michelle Lozano Uribe
Miguel Ángel Pazos Galindo
Paloma Salgado Jiménez

Coordinación Editorial

Michelle Lozano Uribe

Primera edición, 2015
Bogotá D.C, Colombia

ISBN: 978-958-57628-8-6

© Ministerio de Cultura de Colombia
Dirección de Artes
Área de Teatro y Circo

Fotografías:

Carátula y Contracarátula:
Páginas Internas:

Carlos Lema
Juan David Correa, Óscar Botero, Adriana Fernández,
Carlos Sánchez, Jose Domingo Garzón, Eduardo "La rata"
Carvajal, Carlos Lema, Fabio Arboleda, Camila Berrío,
Archivo Matacandelas.

Edición:

Teatro R101

Diseño:

Alejandro Grisales Valencia

Corrección de estilo:

Melibea Garavito

Impresión y acabados:

Lineas Digitales

Derechos reservados. Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA * PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

COLECCIÓN
Grandes
Creadores del
Teatro Colombiano

[Colectivo Teatral Matacandelas / 36 años]

 MINCULTURA

 **TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN

COLECTIVO TEATRAL MATACANDELAS

Colectivo

María Isabel García Marín
Ángela María Muñoz Garzón
Cristóbal Antonio Peláez González
Diego Sánchez Múnera
Jhon Fernando Ospina Gómez
Juan David Toro Velásquez
Juan David Correa Cadavid
Margarita María Betancur Franco
Jonathan Alexander Cadavid Posada
Daniel Gómez Velásquez
Sandra Estefanía Escudero

Textos

Cristóbal Peláez
Juan José Hoyos
Wilson Escobar
Sandro Romero Rey
María Mercedes Jaramillo
Yhonatan Loaiza Grisales
Diego León Giraldo
Carlos Vásquez Tamayo
Norge Espinosa Mendoza

Fotografías

Juan David Correa
Óscar Botero
Adriana Fernández
Carlos Sánchez
Jose Domingo Garzón
Eduardo "La rata" Carvajal
Carlos Lema
Fabio Arboleda
Camila Berrío
Archivo Matacandelas

**TEATRO
MATACANDELAS**
Teatro - Música - Títeres

COLECTIVO TEATRAL MATACANDELAS

Carrera 47 # 43-47
Tel: 57 (4) 2151010
Medellín, Colombia
Página web: www.matacandelas.com
Contacto: matacandelas@matacandelas.com
Facebook: www.facebook.com/matacandelas
Twitter: @matacandelas
Youtube: <https://www.youtube.com/user/teatromatacandelas>

COLECCIÓN
Grandes
Creadores del
Teatro Colombiano

[Colectivo Teatral Matacandelas / *36 años*]

*Una cosa así
es tan hermosa
como la música.*

Contenido

Presentación	[11]
Crónica de un nacimiento Cristóbal Peláez	[16]
Algunos textos acerca del Matacandelas	[31]
<i>La casa de las Ramírez</i> Juan José Hoyos	[32]
<i>La conspiración juvenil y otros bellos crímenes de Matacandelas</i> Wilson Escobar Ramírez	[36]
<i>Respuestas a un cuestionario de Ricardo Sarmiento</i> Cristóbal Peláez González	[43]
Un invitado de honor	[53]
<i>El Horror y la Piedad en Medellín: Medea según El Teatro Matacandelas</i> Sandro Romero Rey	[54]
<i>Un hogar a 18 mil kilómetros de casa</i> Artículo extraído de: http://www.centropolis.com.co	[63]
Cuaderno de reflexiones sobre la cosa teatral Cristóbal Peláez	[67]
<i>¿Qué pasaría si desapareciera el teatro?</i>	[68]
<i>Un asunto: La atmósfera</i>	[70]
<i>Creación en el Teatro Matacandelas</i>	[78]
<i>El camerino del Teatro Matacandelas es:</i>	[84]

<i>Apuntes para un decálogo del espectador, del actor y del teatro</i>	[85]
<i>Tres treintaiunas para el teatro</i>	[87]
<i>La función va a comenzar</i>	[95]
<i>Teatro para el siglo que llega</i>	[101]
Sobre nuestras obras (Poco, porque tenemos poco espacio)	[107]
<i>Angelitos empantanados en el Matacandelas: entre el Rock y la Salsa o el Norte y el Sur</i> Maria Mercedes Jaramillo	[108]
<i>Matacandelas le da voz a Ezra Pound, en la obra Ego Scriptor</i> Yhonatan Loaiza Grisales	[116]
<i>La bella imperfección de Matacandelas</i> Diego León Giraldo	[118]
<i>Qué velada la Velada Metafísica</i> Carlos Vásquez Tamayo	[120]
<i>Sylvia Plath: zapato negro/una hagiografía teatral</i> Norge Espinosa Mendoza	[123]
Se ha dicho, nos han escrito, hemos oído... (Se acabó el espacio)	[131]

Presentación

Por Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

La colección Grandes Creadores del Teatro Colombiano del Ministerio de Cultura recoge la memoria de las más destacadas agrupaciones teatrales de nuestro país y hace visible su historia, su dramaturgia, sus puestas en escena y sus diversas miradas del oficio teatral. Estas publicaciones exaltan la labor de aquellos grupos que cuentan con una trayectoria artística superior a 30 años y que gracias a su valioso trabajo creativo se constituyen en referentes estéticos de la producción escénica nacional.

En las páginas siguientes, se encuentra recogida la esencia de lo que han significado 36 años de vida del Colectivo Teatral Matacandelas, agrupación que a partir de su pasión, creatividad, talento, tesón, persistencia y compromiso con la realidad social y política del país, ha ganado un lugar preponderante en la historia del teatro colombiano, así como ha alcanzado amplio reconocimiento internacional.

Patrimonio Cultural de la Ciudad de Medellín desde 1991, el Teatro Matacandelas bajo la dirección de Cristóbal Peláez, ha logrado conquistar a públicos a lo largo del país por medio de una vasta producción que incluye más de 50 montajes en los que se conjugan diversos lenguajes como el teatro, los títeres, la música, entre otros. De igual manera, ha contribuido al desarrollo y fortalecimiento de la dramaturgia nacional abordando la creación colectiva de más de una decena de piezas teatrales, al igual que ha propuesto piezas de autor. No en vano la agrupación se ha hecho acreedora de importantes galardones entre los cuales se destacan el Premio Nacional de Dirección a

Montaje Teatral en 2009, así como las Becas de Creación Teatral del Ministerio de Cultura en 2011 y 2015.

Por su parte, la sede del Teatro Matacandelas se constituye desde hace años en un equipamiento cultural al servicio de la comunidad, el cual aporta a la circulación de las artes escénicas, así como permite el desarrollo de innumerables procesos de investigación, creación y apropiación tanto para artistas como para la ciudadanía, contribuyendo de esta manera a la formación de públicos que por generaciones les han venido acompañando en su trasegar. Éstas y, tantas otras razones para honrar y celebrar la existencia del Colectivo Teatral Matacandelas, deseando que su fuerza y libertad creativas sigan acompañando e inspirando a nuevas generaciones de colombianos.



Fernando González – Velada Metafísica, estrenada el 4 de septiembre del año 2007. En repertorio.
En la foto: Nadia Silva, Juan David Correa, John Ospina, Alejandro Vásquez, Sergio Dávila.

A black and white photograph capturing a dramatic moment in a theatrical performance. The scene is lit with high contrast, creating deep shadows and bright highlights. In the foreground, a man with a wide-eyed, intense expression and an open mouth, as if shouting or singing, is the central focus. He wears a light-colored, patterned shirt. To his right, another man is seen from the chest up, his arms raised in a powerful gesture. The background is dark, with other figures partially visible, including one holding a flag or banner. The overall mood is one of passion and theatricality.

Colectivo Teatral Matacandelas

36 años

Matacandelas: Instrumento que, fijo al extremo de una caña, sirve para apagar las velas o cirios colocados en lo alto. Sinónimos: apagador, apagavelas.

Enciclopedia Larousse

A matacandelas: Misteriosamente y con secreto.

Enciclopedia Espasa - Calpe

Excomuni3n a matacandelas: La que se publica en la iglesia con varias solemnidades y entre ellas la de apagar candelas, metiéndolas en agua.

Enciclopedia Espasa - Calpe

Matacandelas: Seta con el sombrerillo globoso, luego oval, acampanado y convexo plano, mamelonado, con la cutícula gruesa, desgarrada en escamas, y las laminillas libres blancas, muy apretadas. Es comestible y tiene olor y sabor agradables.

Enciclopedia Universal Ilustrada

Crónica de un nacimiento¹

Cristóbal Peláez

Nacimos y nos fuimos eniciando al teatro en una inmensa mansión, la Casa de la Cultura de Envigado, otrora hacienda Andalucía, construida en el siglo XVIII, cuna de Miguel Uribe Restrepo, filósofo y matemático insurrecto contra Simón Bolívar, a quien acusaba de monárquico. Éramos entonces nueve muchachos aficionados un 9 de enero de 1979, que de pronto creíamos que el teatro podría ser un espacio para no caer de la infancia y, quizás, una pequeña herramienta que avalaría nuestro ideal de un mundo distinto. Recibíamos con alborozo los perfumes que aún giraban en el aire con la explosión del movimiento nadaísta, las baladas adolescentes, las formas innovadoras de la literatura y un teatro que se consolidaba con un cardumen de rebeldes entre los que, por supuesto, tomaban la delantera Santiago García y Enrique Buenaventura. Supimos de una posibilidad para hacer teatro cuya fórmula salvadora era en "grupo", y que a falta de una sólida tradición podríamos crear en "colectivo", algo que sintonizaba muy bien con la precariedad y nuestra ingenua noción del comunismo. Allí donde surgía una idea contestataria, nuestra presencia estaba garantizada por el sólo hecho de ser el opuesto a la forma en que habíamos sido "educados". Intuíamos que, fuera de estas toldas de comerciantes y acaparadores con su música de nostalgia evocadora y su literatura de frailes y pueblo alelado, existía un campo abierto donde la fraternidad, la fiesta y la existencia eran posibles. Buscábamos la línea de equilibrio entre Marx y Rimbaud, creyendo que debíamos unirnos a la gran marcha de transformar el mundo como primera etapa para cambiar la vida.

Qué nombre le pondremos. Ojos tapados y donde caiga el índice en el diccionario de sinónimos y antónimos: Matacandelas.

Envigado era entonces la ciudad "señorial", proclamado municipio eficiente

1

Este artículo fue publicado en la Revista Conjunto, número 150. Enero - Marzo, año: 2009

y rico, con muy bajo índice de desempleo y un orgulloso grado cero de analfabetismo, con una mayoría blanca y culta de ancestro español, solamente oscurecido por el lunar del barrio Palenque, antiquísimo reducto de esclavos. La vida cultural giraba en torno a ir a misa y ocupar un asiento en alguna fuente de soda para oír en el traganíquel las baladas de Sandro y Palito Ortega. El pueblito parecía atollado en el siglo XIX. El filósofo Fernando González Ochoa había muerto en 1964 y sus libros, estigmatizados como literatura del mal, circulaban en ediciones baratas, provocando el fervor de los mechudos. Como su nombre ya empezaba a causar admiración en todo el país y muchos sitios de América Latina, el oficialismo, con una mueca de desagrado, fingió que le era indiferente. En la carretera de entrada al terruño, el nombre de su casa campestre era simbólico, *Otraparte*; y la reja de acceso ostentaba (y sigue ostentando) una leyenda forjada en hierro: "*CAVE CANEM SEU DOMUS DOMINUM*" (*Cuidado con el perro o sea el dueño de la casa*), pues ya lo había tatuado en sus escritos "tengo que mantener vigilado al perro que yo soy". Llegó a describir a Envigado como un pueblo bobo, sin problemas, ahíto de cesantías, pero de todos modos un paraíso donde él, de profesión abogado, podía ejercer mejor que en cualquier otro lugar del mundo su verdadera vocación: atisbar entierros, agonías y mujeres. La pintora Débora Arango, hoy reconocida y aclamada, vivía inexistente en su casona monasterio. Muy pocos lo sabían. Se rumoraba con escándalo que había recibido el espaldarazo del líder Jorge Eliécer Gaitán, cuando sus óleos eran excluidos de las exposiciones capitalinas. Se le aplicó el castigo de muerte en vida por cometer tres crímenes: pintar desnudos; pintar el cuadro de la salida del país del depuesto presidente Laureano Gómez, ese cavernario; ser mujer.

Aún para aquel año 1979, entre la gran reverberación política, todavía primaba el esquema pueblerino. Todo muchacho debía aspirar a médico, abogado o cura, si quedaba a mitad de camino podía llegar a boticario y, si era un fracasado, sobrellevar entonces una vida resignada y productiva como obrero de la próspera fábrica Coltejer, primer nombre en textiles. Si por desventura era mujer, debía ser graduada en el colegio de las monjas de La Presentación,

porque de los otros colegios no salen sino “feas o putas”, y prepararse para engendrar muchos hijos, pues Envigado, aparte de ser la Ciudad Señorial y la Sucursal del Cielo, ostentaba también orgullosamente el título de municipio fértil. Eran las familias de entre ocho y diez hijos (su fundador Lucas de Ochoa fue un brioso semental de veintidós vástagos) gracias a la milagrosa corriente cristalina de la quebrada La Ayurá, en cuyas aguas, se decía, mujer que se bañaba podía gozar de una múltiple descendencia, podía —se exageraba— quedar embarazada con solo mirar un hombre en calzoncillos. Aún hoy el visitante puede ver el Monumento a la Fertilidad, estatua de una mujer en embarazo, “con las piernas abiertas y en actitud pensativa”.

La bella y desolada mansión destinada como Casa de la Cultura era subutilizada por un silencioso club de ajedrez que, de tarde en tarde, se reunía a un jaque. El director, Vedher Sánchez, fue nombrado no para impulsar algún desarrollo cultural, sino para impedirlo: sin personal auxiliar, sin presupuesto, sin teléfono, sin máquina de escribir, tenía las virtudes de la inquietud intelectual y el librepensamiento. Nos acogió con entusiasmo y nos puso a disposición cuanto le fue posible, lo más urgente entonces, un pequeño auditorio con un escenario donde no cabían al mismo tiempo diez personas. Se corría el rumor de ser aquella una casa donde deambulaban los fantasmas. Excepto los ajedrecistas, nunca vi uno. Había entre días un jardinero taciturno. La única vez que nos habló fue para contarnos que había renunciado a su condición de policía al sospechar que le alteraban químicamente los alimentos para convertirlo en un energúmeno a la hora de ir a “golpear pobres”. Habitaba también un celador que se debatía entre humano y *rottweiler*. A mí siempre me pareció más cercano a la segunda opción. Desde las rejas, una multitud de niños curiosos contemplaba nuestras sesiones corporales al aire libre. Cuando tratábamos de acercarnos, huían con gritos de “maricas”, “putas”, “degenerados”, “marihuaneros”. Encerrados en el auditorio ensayábamos, entre una lluvia de piedras y gritos que golpeaban en las ventanas. Los actores, al cabo de los días, saturados de impaciencia hablaban de emprenderla contra la gavilla. Yo los instaba a esperar porque intuía que, con el tiempo, esos mismos muchachitos iban a ser nuestros más

cercanos espectadores. Tal cosa sucedió.

Dije actores. No lo eran. Carecíamos en toda la provincia de una escuela formativa. La mitad de nuestra anémica herencia teatral provenía de los esporádicos chapuceos colegiales con sainetes, juguetes cómicos y recitaciones de la Galería Dramática Salesiana; un teatro infantil y juvenil para actos patrios; ofrendas religiosas y días del idioma. Un vasto plan catequístico originado en Italia con Don Bosco y extendido por la catoliquería española del franquismo para evangelizar, por medio del juego teatral, a los chicos de las escuelas, una modalidad de terapia, a fin de mantener ocupado el pensamiento, fieles a la consigna de que “el ocio produce malos pensamientos”. La otra mitad provenía de los seriados radiales donde —ahora reconocemos esa bondad— las voces de los radioactores forzaban nuestra imaginación a realizar las puestas en escena. Los ocho aficionados a actores promediaban los veinte años de edad. Algunos se habían acercado al teatro empujados por el entusiasmo de una posibilidad transformadora de lo social desde el escenario, otros porque no habían accedido a la universidad, y un resto tratando de ganar un poco de vagabundeo en su existencia. Era lícito y honesto. De hecho, nuestra naciente dramaturgia e impetuoso teatro, autodenominado “Nuevo teatro”, fue una propuesta de la izquierda revolucionaria desesperada por el autismo cultural de la burguesía colombiana. Calígula nombró cónsul a su caballo; y un presidente colombiano nombró a Cochise Rodríguez, campeón de ciclismo y chambón carismático, como agregado cultural de la embajada en Italia. Horrorizado, el periodista crítico Alberto Aguirre inquiría por cuál sería la respuesta del deportista cuando los europeos le preguntaran si, en Colombia, se leía la poesía de Francesco Petrarca. La inteligencia de nuestro país estaba en los pedales.

Los ricos “cultos” compraban acuarelas de vacas pastando y mujeres semidesnudas alcanzando el cosmos, mientras la plebe se esparcía los domingos viendo decolar aviones en el aeropuertico Olaya Herrera y a veces, entre semana, se agolpaban en los teatros donde se grababan con risas en vivo los programas radiales del cómico Montecristo, un verdadero histrión

malgrado en la espesura de los libretos atarbanescos de chistecitos sobre picardía sexual. En la clase media y en cierto sector proletario avanzado, se gestaba otro país que emergía de las grietas provocadas por algunos acontecimientos mundiales, como la Revolución cubana, mayo del 68 y el grito airado de los nadaístas contra la oligarquía terrateniente: “La sociedad somos nosotros, los rebeldes son ustedes”.

Todo esto tiene la apariencia de un cuento bucólico. Hacia adentro los acontecimientos eran vertiginosos. Hablábamos del pequeño hilo de agua llamado La Ayurá que, en voz indígena, significa perico ligero, referido al simpático lorito azul y verde. Pero otro tipo de perico sin plumajes se estaba empollando. Después de la bonanza marimbera con su producto estrella, la Santa Marta Golden, que convirtió a Colombia en un gran consumidor y exportador, vino la era arrasadora del “perico” (cocaína), pues un kilo se vendía, en los Estados Unidos y Europa, al mismo precio que un buque cargado de marihuana.

Fue entonces cuando el legendario Pablo Escobar emergió faraón de una casta de otrora contrabandistas de chécheres, que ahora con su economía caliente pondría a trastabillar al aparato gubernamental y al mismo fisco del imperio. Se paseaba impoluto dueño de hombres, edificios y gallinas. Una rara inteligencia política y militar sustentada en su poderío monetario. Los héroes en Colombia sí existen, los ha procreado siempre el delito.

La cocaína no sólo estaba convirtiendo a Envigado en capital del mundo y a Pablo Escobar en monarca, también arrastraba una multitud de jóvenes a los paraísos artificiales. Desesperados en su nirvana, los muchachos saqueaban de sus casas todo aquello que fuera intercambiable, creando a su paso un gran mercado de segundas manos donde abundaban antigüedades, alhajas, electrodomésticos y libros. De esa manera, terminábamos en los puestos de cachivaches haciéndonos a bajo precio de las grandes joyas de la literatura universal. Los aldeanos patricios contemplaban cómo se tambalean las “sólidas” estructuras morales y religiosas de sus familias. Muchos prohombres vieron a sus hijos convertidos en soldados del nuevo oficio. La fiebre del dólar

sacudió al villorrio. De apacible pasó a ser una nueva Mahagonny, donde fueron comunes los tiroteos y los muertos en medio de un carnaval de bataclanas al más claro estilo kitsch. Cambió la arquitectura, cambió la música, la manera de vestir, los automóviles, las miradas, las maneras de contemplar el cielo. Aquellas verdes montañas que Fernando González Ochoa cantara, asegurando que eran el paraíso donde Jehová había creado a Eva de catorce años y medio, giraron a un blanco mediterráneo de edificios y antenas parabólicas. El Mónaco colombiano. Se instauró el DOC (Departamento de Orden Ciudadano), una temible tropa oficial noctívaga que todos los amaneceres ofrendaba al pueblo un paquete de cadáveres.

Simultánea a esta mutación de tierra de contrabandistas ilustres a narcotraficantes poderosos, el entonces excelentísimo presidente de la república Julio César Turbay Ayala, un fufurufu de voz gangosa, metepatas y ordinario, que siempre remitió al Padre Ubú, y a quien el rumor popular, refiriéndose a su ignorancia, le fusilaba con el chiste de un supuesto atentado al haberle sido arrojada una enciclopedia por debajo de su puerta, nunca vio en el narcotráfico un fenómeno nuevo para contener y legislar. Por el contrario, su sicopatía se exclusivizaba en reprimir el descontento de la población, elaborando un temible Estatuto de Seguridad que borraba, de tajo, cualquier derecho constitucional, criminalizando el descontento social. Por las caballerizas de Usaquén; centenares de líderes, intelectuales y artistas fueron sometidos al tormento. Un caso extremo lo constituyó el vejamen al poeta Luis Vidales, torturado a sus ochenta años de edad. El Nobel García Márquez, que figuraba en una lista negra, fue avisado a tiempo y logró con premura asilarse en México (en sus últimos días, al anciano escritor le fascinaban los abrazos y las fiestas con sus torturadores. Y con los gringos. Síndrome de Estocolmo, quizá). Años después, El Excelentísimo soltaba a la prensa internacional un par de perlas que harían enrojecer de envidia a Alfred Jarry: "El único preso político en Colombia soy yo" y "En Colombia, los presos se autotorturan para desprestigiar al gobierno".

Por aquellos días y respondiendo acertadamente al acelerado avance del teatro en Colombia, un informe de inteligencia militar —perdón por el oxímoron— presentado por mi General Landazábal Reyes, recomendaba al alto gobierno —otro oxímoron— que el teatro debía ser sofocado, porque era una práctica popular realizada por cualquiera, con medios muy económicos, ejerciendo — palabras más palabras menos— una gran influencia sobre el auditorio, puesto que allí en el escenario estaba el hombre real, no una representación de él. Ahora sería Bertolt Brecht quien tendría que ponerse rojo de la envidia. Un *tsunami* represivo de corte medieval se desató sobre actores y grupos de teatro, que se atrincheraron creando la Corporación Colombiana de Teatro. En un momento en que había más partidos políticos de izquierda que militantes, la persecución produjo resultados contrarios y una epidemia de teatro panfletario se extendió por todo el territorio. Se borró la línea imaginaria entre ficción y realidad, de suerte que a muchos nos tocó ver verdaderas tomas del poder político en los escenarios. Tiempos maravillosos.

Protegido por su insignificancia, el Teatro Matacandelas continuaba al interior su camino formativo. Nos tocaba ser grupo y escuela en simultáneo. Stanislavski, Brecht, Grotowsky, Artaud y la profusión de materiales reflexivos del nuevo movimiento de teatro colombiano eran objeto de cuidadoso estudio. Nos formulábamos proyectos de lecturas investigativas sobre toda suerte de ismos y tendencias que no marginaban ninguna expresión estética, sin perder nunca la perspectiva de ser un humilde colectivo en proceso de construcción. Las bases debían ser sólidas. Recuerdo cómo nos entusiasmaba ese sociológico Boal, afirmando que “el teatro puede ser hecho por cualquiera incluso hasta por actores, el teatro puede ser realizado en cualquier parte incluso hasta en escenarios”.

El único en el conjunto con alguna trayectoria era quien esto escribe. Había practicado teatro con un fervor tal en la época colegial que, en un punto cualquiera, sin terminar bachillerato, estaba ya totalmente absorbido por tres grupos de aficionados donde las comedias nos divertían y permitían, más allá

de la vida escolar, tener un espacio para las preguntas. El juego del teatro era básicamente una postura de libertad que respondía a un contexto de seriedad y de practicismo. Y por contera —qué vergüenza decirlo— nos hacía muy interesantes con las muchachitas, a la par de brindarnos algunas buenas amistades. Cuatro años atrás del nacimiento de Maticandelas, huyendo de circunstancias personales y familiares y sobre todo de un medio que imponía dedicación a lo útil, me fui a España como quien llega a ninguna parte. Cara y cruz, con cara me quedo, con cruz me marchó.

El trasatlántico italiano Rossini me descargó una mañana en Barcelona, después de quince días de navegación con un Caribe multicolor y un Mediterráneo sereno. En Madrid llevé una errancia de cuatro años, vida de vagabundeo y aprendizaje. Participé con los grupos de acción cultural, fundé el colectivo La Escalera, y merodeé alrededor de esa gran explosión que fue el teatro independiente, con un fervoroso despertar inscrito en esa volcánica agitación que significó la muerte del difunto, es decir Francisco Franco. Madrid enfiestada se tiró a la calle para despertar de una pesadilla de cuarenta años. La sala Reina Victoria se agotaba con la temporada de *Equus*, de Peter Shaffer, por el hecho de que la censura boca abajo había permitido, por fin, un desnudo en escena. El dramaturgo Fermín Cabal reprocharía con humor cómo, tristemente, el primer logro revolucionario de un español en cuarenta años había sido ver una teta.

El azar me acercó un día a José Salas, escenógrafo del grupo Rajatabla de Venezuela, que por entonces incursionaba, a petición de los programas de intercambio cultural de la embajada de su país, como director de escena. Su rigurosa dirección actoral, su sentido del ritmo escénico, así como su disposición a lo irregular significaron para mí una gran revelación teatral. Hasta entonces fue lo más sólido que encontré en mi camino y creo que nunca he abandonado su influencia salvaje. Pequeño, macizo, femenino; era un director sin técnica, que acostumbraba trepar a escena a fustigar a los actores. Nos retaba, nos insultaba, nos trataba de transmitir la fuerza y la emoción que, él creía, lo rebasaban y a nosotros nos faltaba. Llegó a estar al borde de la epilepsia.

Siempre lo contemplé con un gran regusto, pensando que todas esas piruetas eran muy divertidas, pero superables con el estudio y la técnica. Entonces creí, y sigo creyendo, que actores hay de sobra, directores muy pocos. Esto es peligrosamente axiomático.

Con Salas y otros, incursioné en *happenings* y *performances*, teatro de agitación política. Me enamoré de Federico García Lorca y de Antonio Machado y, cuando sentí que se me abrían las puertas para practicar un teatro serio, profesional, de repertorio y bien pago, me asustó el teatro como oficio, no como pasión y decidí regresar a Envigado, donde sabía que tendría que recomenzar. Mucho tiempo me demoré en saber a qué había ido a España. Después entendí que fui a resolver asuntos que se escapaban de mi comprensión juvenil: el valor del trabajo en equipo, la entelequia del dinero y la diversidad del teatro. Nunca supe —ahora sí— que era un aprendizaje para darle estructura al Teatro Matacandelas, proyecto que se ha bebido la mitad de mi vida y salud, las dos terceras partes de mis afectos, gran porcentaje de mi sangre y de mis sueños.

Con la carta de presentación traída de España, todos los muchachos me aceptaron. El único requisito que uno necesita para ser director es que encuentre algún pendejo que se lo crea. Yo encontré ocho.

¿Qué teatro hacer? ¿Cómo empezar? Huyendo de dogmatismos y del complejo intelectualista del vanguardismo, consideramos que lo mejor era ofrecernos un panorama amplio, ver mucho teatro, leer muchas dramaturgias, ampliar los referentes teatrales, artísticos y culturales, estar en una permanente actitud de atisbamiento. Nunca hemos sido, ni creído ser, experimentales. Lo que se conoce como tal no es punto de partida sino de llegada, se experimenta cuando hay fatiga de lo convencional, del gobierno del oficio, de no soportar la monotonía de lo que ya se sabe y se ha practicado en profundidad. Se confunde a menudo lo experimental con lo joven, con lo bisoño, con lo confuso. Se suele hablar de “riesgo”, como si se tratara de una cacería de leones o de participar en un bombardeo. Pamplinas. El teatro no es riesgo, es exploración.

Era un buen momento. A comienzos de los años 80, el entorno teatral colombiano crepitaba: el Teatro La Candelaria se paseaba aclamado con su *Guadalupe años sin cuenta* y la ambiciosa puesta en escena a partir del libro de John Reed, *Diez días que estremecieron el mundo*. El Teatro Experimental de Cali recibía aplausos a nivel internacional y, en muchos lugares, se estudiaban sus investigaciones sobre la creación colectiva. El Teatro Libre de Bogotá desbordaba todas las noches su sala con *La agonía del difunto*. El Teatro Popular de Bogotá había alcanzado su punto máximo con *I took Panamá* y por aquellos días a Medellín se le paralizó su corazón de asfalto, la avenida Oriental, con la inolvidable presentación de *La cabeza de Gukup*, del Teatro Taller de Colombia, que desencadenaría toda la corriente de teatro en la calle que pervive hasta hoy.

En Medellín —Envigado está a tres zancadas— Juan Guillermo Rúa se destacaba con su *Moneda del centavo y medio*, un monólogo que solía presentar insaciablemente hasta debajo de las piedras. Gilberto Martínez estrenaba polémicos montajes, al tiempo que sostenía una intensa actividad pedagógica. El Taller de Artes, con su amalgama de artes plásticas, escena y música, alcanzaría obras como *Técnica mixta* y *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Arrabal, que se escapaban del conjunto socializante del realismo y la creación colectiva. En simultánea, Mario Yepes colocaba los fundamentos de la Escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia para convertir la formación teatral en una licenciatura. El Pequeño Teatro, La Fanfarria, El Taller, asfixiados por no poder recalar en los grandes teatros de la ciudad —construidos para presentar a Paloma San Basilio y a Joan Manuel Serrat y hoy allanados por iglesias cristianas y estafadores de cursos de superación personal— buscaron ruinosas viviendas que reacomodaron en modestos teatros de bolsillo, dando inicio desde lo *underground* a la formación de nuevos públicos. Esa pauta generó la profusión de salas grupales que predominan en la actualidad.

En un espectro más amplio Medellín, abigarrada y caótica, diseñada para comprar y vender, nunca para vivir, trataba, con pequeños sectores progresistas,

de empujarnos al siglo XX. Renovadoras fueron las exposiciones del recién creado Museo de Arte Moderno; se abrió la Cinemateca Subterráneo, con un cine clásico y actualizado; y la Cámara de Comercio de Medellín se convirtió en pionera de una intensa proyección cultural, donde pudimos acceder a lo más avanzado a nivel nacional en cine, teatro, pintura y música. Nos estábamos enganando al carruaje del país.

Ya sabemos que el legendario espíritu paisa es cerril a la abstracción y al arte y sólo proclive a lo inmediato y monetario. Había dicho el filósofo de *Otraparte*: “no es que los antioqueños sean muy judíos, sino que los judíos son muy antioqueños”. La publicitada chispa paisa tildada como recursiva, de “raza” superior, había sido golpeada por las palabras mordaces de Alberto Aguirre, tildado de Capitán Veneno: “Ojalá algún día toda esta inteligencia para conseguir plata se convierta en una inteligencia para la vida”.

Fustigados por la premisa brechtiana, que sitúa a los prácticos que nunca dudan frente a los reflexivos que nunca actúan, decidimos salir a la luz pública el 28 de agosto de 1979, frente a un auditorio de ciento cincuenta personas, atiborrado de niños, estudiantes, intelectuales y curiosos que venían a hacernos el examen. *¿Qué cuento es vuestro cuento?* era una pieza *collage* a partir de un esquema del poeta español León Felipe, donde un juglar itinerante ofrece a la concurrencia un zurrón lleno de historias que pueden ser sacadas al azar. Esta colcha de retazos delataba un inicio lleno de preguntas y saludables confusiones. Había prosas, diálogos y poemas del propio León Felipe, Augusto Boal, Mario Benedetti, Shakespeare, Pablo Neruda, Jacques Prevert, Quevedo, del salvadoreño Miguel Ángel Azucena, de los colombianos León de Greiff, Gabriel García Márquez, del novísimo Esteban Carlos Mejía, Gustavo Tatis Guerra, Jorge Zalamea Borda y textos propios. El compendio resultaba ser el digno testimonio de todo un periodo de lecturas, conversaciones y teatro referenciado, una suerte de programa de trabajo para los siguientes treinta años. La boca seca, las piernas temblonas, cuchilladas en el estómago y ojos de bobo suelen constituir la sintomatología que presentan actores y actrices,

en una noche de estreno. El conversatorio final con los asistentes aquilató un poco la exaltación, pues se obtuvieron conceptos benévolos y palabras altamente elogiosas. No obstante, dice Jarry: “Para el artista el ojo que lo admira no es nunca lo suficientemente grande”.

¿Qué cuento es vuestro cuento? logró una aceptación popular tan enorme que se convirtió en un fracaso que por poco nos aplasta pues, con el tiempo y nuevos montajes, el público y las instituciones de programación sólo querían esa obra. En algunos reductos se mofaban de nosotros llamándonos no Matacandelas sino el Grupo *Quecuento es vuestro cuento*. La obra se representó incluso en escenarios. Por todo *atrezzo*, una simple silla servía para que ocho actores, durante noventa minutos, iniciaran un recorrido literario que mantenía, con un ritmo endemoniado, a una audiencia a menudo compuesta por niños, jóvenes y ancianos con la boca abierta. Años después, mucho más sólida, desencadenó una explosión de gritos y aplausos en la Universidad del Valle, con estudiantes que nos obligaron a un bis, cosa tan insólita en una representación. Primera y única vez que lo he disfrutado. Una reseña de aquel año, escrita por el periodista Óscar Hernández, decía que por la ciudad circulaba una bomba llamada Matacandelas, capaz de representar teatro en un ladrillo. En una ciudad carente de teatros, lo mejor era convertir a la ciudad en un teatro. La obra poseía, además, una doble virtud. Podía, según público, según lugar, según tiempo, encogerse y estirarse. Y, de este modo, se llegaron a hacer anecdóticas representaciones de fragmentos en viviendas particulares, cafeterías, aulas escolares, canchas de baloncesto, tugurios y carpas de huelga. Uno de sus *sketchs*, concretamente *El Ángel de la Guarda*, del brasileño Augusto Boal, obtuvo el premio Congo de Oro en comedia, en el Carnaval de Barranquilla. Esa pieza de quince minutos adaptada a la calle, y a punta de sombrero, financió la permanencia del grupo durante dos meses en la ciudad de Barranquilla, en una temporada de investigación sobre danza y ritmo.

Cuando a veces me fusilan, a boca de jarro, con la pregunta qué es Matacandelas, la respuesta menos inexacta que encuentro es: un colectivo

apasionado y riguroso, una mixtura compuesta de tres temperaturas, litoral atlántico, disciplina bolchevique y aliento español (el de la otra España, la de Machado, la del *Españolito que vienes al mundo, te guarde Dios, porque una de las dos Españas ha de helarte el corazón*). Y si no sobra, agrego que muy por fuera del Matacandelas está el complejo cultural vanguardista, la vanidad de la importancia y el anhelo imbécil de pertenecer a la historia del teatro. Estamos muy cerca de creer, con Flaubert, que este es un planeta de segunda categoría, habitado (y dominado) por una especie animal de tercera. Pido disculpas por traer a colación el pesimista agravio.

Varios presupuestos teóricos y prácticos se movían al interior de lo que hoy es fundamento de nuestro colectivo. Por una parte, el joven fundador y compañero de pubertad, John Eduardo Murillo, más que actor, un hálito literario que escribía desde los doce años prodigiosas cabriolas poéticas que nos alborozaban de entusiasmo, estaba allí asegurando que el teatro debería ser un pretexto para arrojar literatura. Esta *boutade*, que niega la esencia misma de la teatralidad, me sigue pareciendo un maravilloso error que quiero seguir practicando con cinismo. De otra parte, también rezago de aquellas épocas, me había encontrado con Héctor Javier Arias, quien quería practicar la música como mística, al decir de Nabokov, para “llenar las cámaras vacías de una fe”. En el punto de partida de nuestro teatro, fue él quien puso las condiciones: “un actor, un músico”, que hasta hoy atraviesa nuestra trayectoria. Y, finalmente, John Jairo Pineda quien, desde su llegada, no se fatigaba de insistir que un teatro que no tuviera en cuenta el público infantil era un teatro mutilado, sobre todo en un país donde los niños son inevitables durante el acontecimiento teatral. En Europa los niños nacen en hospitales; en América Latina, en plazas.

Fue así como él mismo implementó y dirigió teatro infantil a partir de los titeres. La primera obra, *La comedia de Facundina*, fue un híbrido incipiente, el resultado de un taller intensivo, impartido por el legendario titiritero “Tío Conejo”, y la posterior influencia de lo que habíamos visto de *La Libélula Dorada*, con su sorprendente *Isla Acracia*. La humilde obrita se alcanzó

a estrenar meses después, con un extenso periplo por escuelitas y barrios. Nuestra fertilidad envigadeña (también nos bañamos en La Ayurá) arrojó a continuación un sainete de la Galería dramática salesiana: *La estatua de Pablo Anchoa*, contundente juego de entradas y salidas, con el característico sartal de disparates y enredos. Como nos divertíamos.

Con estos tres montajes, el Teatro Matacandelas había sentado las bases de un teatro abierto, popular, de gran versatilidad, que cumplía la premisa de ofrecer su primer encuentro grato con el teatro, a una parte de la población. De paso le estaba ofreciendo al actor en formación un kilometraje bastante apreciable. Creo que de esas tres obras se hicieron alrededor de quinientas representaciones, en el transcurso de pocos años, algo significativo para un grupo juvenil vocacional.

Aislado, descontextualizado, el Teatro Matacandelas no era un colectivo surgido como expresión de un movimiento teatral. Era más bien una especie de profundización de la aventura colegial.

Catorce obras y siete años de peregrinaje. Nos hartamos de tanta calle, tanto grito, tanta amígdala averiada. Decidimos iniciar una nueva etapa de laboratorio, donde las pesquisas se orientarían hacia otras direcciones. Pero esa, querido Billy Wilder, es otra historia.



La cantante calva de Eugene Ionesco estrenada el 28 de julio de 1988. De izquierda a derecha: María Isabel García, Gustavo Montoya, Gustavo Díaz, Mónica Marín, Cristóbal Peláez, Ángela María Muñoz, José Fernando Álvarez y Diego Sánchez. Fotografía de Óscar Botero.

The background of the page is a repeating pattern of overlapping diamonds. Each diamond is formed by two intersecting lines, and the center of each diamond contains a small dot. The pattern is light gray and covers the entire page.

ALGUNOS TEXTOS ACERCA DEL MATACANDELAS

La casa de las Ramírez ²

Por Juan José Hoyos

Por fuera parece una casa más de la calle Bomboná, con techos de tejas de barro ya casi negras por el paso de los años: una de esas casas viejas del centro que todavía se resisten a ser demolidas. Por dentro, en medio de esos muros de tapias gruesas, construidos a fines del siglo XIX, parece la casa tomada del cuento de Julio Cortázar: las paredes están llenas de afiches anunciando obras teatrales, hay gente que entra y sale llevando piezas de cartón pintadas de colores, muñecos, vestidos, pelucas; se oyen martillos golpeando tablas; suena el teléfono. A esa hora de la tarde, sólo hay silencio en el bar, que está cerrado, y en la sala de teatro, que está vacía y a oscuras. Pero, por la noche, todo será distinto. Vendrán los duendes que se han apoderado de este caserón del viejo Medellín, se encenderán las luces y....

No es una fábula: los duendes tienen nombre propio. Y la casa es la casa del grupo teatral Matacandelas, fundado y dirigido por Cristóbal Peláez hace veinticinco años. La historia empezó con cinco personas, en un bar detrás de la Plaza de Flores. Se reunían en la Biblioteca Pública Piloto por invitación del director de entonces, Juan Luis Mejía. Luego, Vehder Sánchez les ofreció la Casa de la Cultura de Envigado, a la que llegaron por azar en 1979, y se quedaron siete años, hasta que ya no cabían. "Hicieron mal en tratarnos tan bien", dice Cristóbal. En esa época, en Envigado, un grupo de teatro era una especie de ornitorrinco. Durante los ensayos, los muchachos que pasaban por la calle les tiraban piedras por encima de los muros y les gritaban "¡maricas!". Cristóbal les decía a los actores: "Acostúmbrense, que vendrán tiempos peores..."

Después regresaron a Medellín y alquilaron una casa situada en Córdoba con Maracaibo, muy cerca del Instituto de Bellas Artes. Allí construyeron un teatro con capacidad para noventa personas. Fue la época en que el Matacandelas

2

Publicado en el periódico El Colombiano en la sección de Opinión. Medellín: diciembre 19 de 2004.

logró consolidar su trabajo. Montaron *La voz humana*, de Jean Cocteau; *Oh Marineiro*, de Fernando Pessoa, y otras obras propias y de autores de los siglos XIX y XX con las que ganaron prestigio nacional e internacional. Siete años más tarde, la casa cambió de dueño. Era el año 1991. “Entonces recibimos de Bogotá una llamada mágica: el Ministerio de Hacienda había aprobado un auxilio de 20 millones de pesos para varios grupos colombianos de teatro”, recuerda Cristóbal. Sin embargo, el dinero no les alcanzó para comprar esa sede en la que habían invertido tanto trabajo y tantos sueños y el grupo tuvo que desocupar la casa. Fueron a dar al barrio Calasanz.

Contra lo esperado, vinieron tiempos mejores. El gobierno del alcalde Omar Flórez los declaró patrimonio de la ciudad y la Secretaría de Educación municipal los apoyó con entusiasmo; lo mismo hizo con otros grupos teatrales. Pero los dueños de la casa de Calasanz les aumentaron el arriendo. El presidente Abraham Lincoln decía que un trasteo es un colapso y que dos equivalen a un incendio. En el caso del Matancandelas, el asunto era más grave: adonde llegaban, tenían que mover puertas y ventanas y, a veces, hasta tumbar muros. Para no repetir la historia, decidieron conseguir una casa propia. El administrador del grupo, Jorge William Laverde, se rió de esa locura y dijo: “No tenemos con qué pagar los fiados de la tienda, para ahora ponernos a pensar en una casa...”

A pesar de las vacilaciones y la pobreza, todos se pusieron en el trabajo de encontrarla. Hasta que un día apareció la casa de las Ramírez, una edificación antigua, de piezas grandes, con una bodega abandonada y un largo callejón lateral. Cristóbal fue a verla con Jaiver Jurado. Allí vivía Estella Ramírez con una hermana enferma y una empleada del servicio. Cuando estaban en la bodega abandonada y vio por la rendija de una puerta el callejón que daba a la calle Bomboná, Cristóbal dijo: “Ésta es la casa del Matancandelas”.

“La casa fue negociada por un valor de 120 millones de pesos. Nosotros logramos abonar 10 millones y empezamos a prestar y a recoger plata entre los amigos para pagar el resto” recuerda Cristóbal. “Y eso se volvió un caos. Unas

partidas que nos había prometido el Instituto Colombiano de Cultura llegaron tarde, otras llegaron recortadas, y otras nunca llegaron... Gracias a la ayuda de Jackie Strauss, la esposa del presidente Ernesto Samper, el gobierno ordenó al Instituto de Fomento Industrial abrir una línea de créditos blandos para apoyar los grupos de teatro del país. Aún así, la deuda de la casa siguió creciendo. En 1996, habíamos pagado 30 millones de pesos y debíamos 170 millones. El Banco del Estado, que era la entidad intermediaria, iba a rematarla”.

Pero aunque estos son malos tiempos para la lírica, después de buscar muchas salidas y hasta de pensar en parapetarse en la casa armados de explosivos, el Matancadelas recibió la ayuda de Oswaldo León Gómez, gerente de la empresa cooperativa Confiar. Él los regañó por haberlo arriesgado todo en una deuda tan grande para un grupo teatral, pero les dijo: “Ustedes son un patrimonio de Medellín y esa casa no se puede dejar perder”.

La deuda la pagaron con su trabajo de siete años. Una parte de las cuotas la pagaron con servicios. “El domingo 12 de diciembre a las 10.30 de la noche, después de 10 años (¡uf!) y dejando pelos en el alambrado, se terminó de pagar el rancho”, dice Cristóbal. A los que todavía les preguntan para qué necesitan una casa, Cristóbal les responde: “Desde septiembre de 1994 hasta el 12 de diciembre de 2004, nuestra casa ha sido visitada por 200 mil personas, hemos creado 14 obras, hemos tenido 16 mil horas de ensayo, 3 mil horas de escenario. En 25 años de existencia hemos producido más de 40 montajes, entre ellos unos 12 pertenecientes al teatro de títeres. Actualmente tenemos 13 obras de repertorio. Hemos sido invitados a los Festivales Internacionales de Teatro de Cádiz, Bogotá y Manizales; hemos hecho giras en Portugal, España, Francia, Bélgica, Guatemala, Venezuela; tuvimos una temporada en el Teatro Olimpia de Madrid; participamos en el Festival Internacional de Almada (Portugal), en la Muestra Internacional de Teatro de Ribadavia (España) y en el Mayo Teatral, en Cuba. En total, son unas 4.153 funciones públicas”.

Mientras Cristóbal habla de esta historia de amor y empecinamiento, recorreremos juntos la casa de las Ramírez. Al final nos detenemos frente al escenario. Miro el

piso. Entonces pienso que en la bodega, donde antes funcionaba un laboratorio de cremas de belleza, hoy existe otra fábrica de productos de belleza para el alma. Allí, gracias a la gente del Matacandelas, desde hace diez años, cada noche sucede un viejo acto de espiritualidad y se cumple un sueño en el que el hombre de nuestra ciudad se encuentra con el hombre.



Construcción de la primera sala del Teatro Matacandelas ubicada en Córdoba con Maracaibo, en el centro de Medellín, año 1986.

La conspiración juvenil y otros bellos crímenes de Matacandelas³

Por Wilson Escobar Ramírez

Y para celebrar, en todos los sentidos de la palabra celebración, Wilson Escobar se adentra en los recorridos estéticos de un Matacandelas que también llega a la “treintañez”. Éste es entonces un homenaje a un grupo cuya incesante búsqueda ha nutrido profundamente al teatro colombiano.

Asistir a un espectáculo del Teatro Matacandelas es presenciar (o mejor, hacer parte de) una fiesta donde el divertimento, esa especie tan abusada y banalizada —quiero decir mediatizada en estos tiempos— se da cita en el escenario para constatar la vitalidad y la juventud de un arte tan antiguo.

Es que pese a que el pensamiento de los “matacandelos”, como afectuosamente se les conoce en el mundo del teatro, defiende el rigor como el elemento clave para encontrarse con el público, su público; hay un sentido de creación que parte de y pasa por una singular actitud de lo que podríamos llamar Teatro Joven en el más amplio de los significados.

Contrario a algunas miradas teóricas que afirman cómo el teatro SABE, para Cristóbal Peláez, fundador y director del grupo en un lejano 1979, justo la experiencia placentera consiste en ese NO SABER el camino, en el sentido de adentrarse en territorios de la oscuridad, de lo desconocido. En ello coincide con Kafka, uno de sus escritores de cabecera en la juventud, cuando advierte que “el misterio, sólo el misterio, nos hace vivir”.

Ese hurgar en lo oculto, penetrar en el misterio de lo desconocido, experimentar en las poéticas de lo simbólico, lo surreal, el dadá, la metafísica, la ípatafísica... da cuenta de la libre exploración y de los múltiples y diversos caminos que allana el colectivo para construir su universo escénico y, con él, esa fluida

3

Publicado en la Revista Ateatro.

comunicación —mejor hablar de encuentro— con el público.

Así como el Cine Negro no alude necesariamente a un horizonte racial, así podría el teatro joven ofrecer un horizonte de vitalidad en todos los códigos que construyen la representación escénica, sin que la dramaturgia le constriña a temas o ideologías de juventud, como podría suponerse equivocadamente en obras como *Angelitos Empantanados* o *Los Diplomas*. Pero es que, en Matacandelas, hasta el “elenco” actoral es lujuriosamente joven.

Cuando la agrupación paisa, que hoy frisa los treinta años de existencia, recalca en los distintos festivales que se realizan en Colombia, es fácil observar una pléyade de jóvenes que le siguen con vocación de culto, como si se tratara de un grupo musical al uso, de esos que crean *fans* (apócope tímido que oculta el vergonzante término de fanáticos) a partir de su iconicidad mediática. Pero lejos está el grupo teatral de ampararse en herramientas del “cuarto poder” para tornarse exitoso con un público tan marcadamente joven.

¿Qué es entonces lo que construye en el imaginario de los jóvenes estas puestas en escena de Matacandelas? La clave, sin duda alguna, radica en la construcción de un universo pleno de provocación y de irreverencia, tan caro a los espíritus libres que se saben jóvenes.

El silencio y la fiesta, dramática de la ruralía

Siempre me gustó ese camino zigzageante que Matacandelas le propone al lector para recorrer sus obras. El grupo no tiene un lenguaje reconocible como único (algunos le asocian con el simbolismo, otros con el estatismo de la acción dramática, otros con el expresionismo verbal), aunque sí conserva una línea de creación que mezcla con sutilidad el lenguaje clásico y el exploratorio. Una simbiosis que va y viene del silencio a la fiesta. El silencio, amigo íntimo del símbolo y del estatismo que tanto gusta al colectivo; y la fiesta, tan cercana a la velada, a la celebración, otro signo de identidad en su lenguaje.

En la dramática de Matacandelas afluyen por igual autores cuya grafía ha pasado

a formar parte del patrimonio de los clásicos, como Lucio A. Séneca (*Medea*) y Edgar Allan Poe (*La caída de la Casa Usher*, *Velada Gótica* y *4 Mujeres*); poetas como Fernando Pessoa (*Oh Marinheiro*), Georges Neveux, Jean Tardeau (*Juegos Nocturnos I*); simbolistas como Maurice Maeterlink (*Los Ciegos*), el cinéfilo suicida Andrés Caicedo (*Angelitos Empantanados* y *Los Diplomas*) o el filósofo Fernando González (*Fernando González*, *Velada Metafísica*).

¿Podrá un espectador/lector encontrar un camino, una línea dramática en medio de esa “diversidad” escénica? ¿Qué insospechados lazos unen estos autores en el escenario?

Una aproximación a estos interrogantes gravita en torno al carácter más o menos explícito de irreverencia y provocación que anida en cada una de estas obras. Si bien son autores universalmente reconocidos y admitidos, se trata de referentes de pensamiento periférico, fundante e instaurador de nuevas rutas descentradas de cualquier tradición. Edgar Allan Poe redimensionó el sentido del misterio, lo sacó de un ostracismo tímido y conservador; Séneca, intraducible a las tablas, llega al entramado de *Matacandelas* con una precariedad teatral que raya en el mutismo escénico; Maeterlink reduce todo el material dramático a un simbolismo revelador en un tiempo de premodernidades escénicas explícitas... Cada uno en su época y desde su trinchera literaria fue un revolucionario.

Volviendo a las preguntas, ¿se podrá aventurar otra confluencia en esa diversidad dramática? El sentido trágico de la existencia; un sentido que aparece a veces más próximo a la vitalidad de la fiesta (*Juegos Nocturnos I y 2*, *Angelitos Empantanados*, *Fernando González*), otras veces expresado en el silencio sincrético (*Medea*, *Los Ciegos*...).

Cuando, en un largo período, *Matacandelas* se adentró en el lenguaje simbólico y estático, muchos nos atrevimos a pensar que el grupo había encontrado una veta y “el camino” a través del cual depuraría toda su poética que, a pesar de lo exitosa, no dejaba de ser exploratoria. Sin embargo, después de una

larga década en la que confluyen montajes de calado universal, el colectivo vuelve su mirada hacia referencias más locales, que antes había desandado en la obra del escritor caleño Andrés Caicedo. Y lo hace con un Fernando González redivivo, con una vitalidad que reclama y constata la existencia de un pensamiento rural, irreverente por lo marginal y absurdo; palpitante por lo que tiene de auténtica esa especie de método peripatético criollo. Maticandelas se regodea en los materiales que evocan esa ruralía, los despoja de cualquier carga patética de cagajón y los arroja con un ritmo que hace recordar los momentos corales-festivos de Jarry en *Juegos Nocturnos 2*. Así, en la escena el filósofo de Otraparte parece eso: de otra parte, de un tiempo que ya no es ni fue, como la vaguedad de los días que habitaron sus viajes a pie.

El teatro como velada

Maticandelas rezuma anti-teatro; lo suyo es profundizar en la nada, en el silencio y el estatismo, en el paisaje de la muerte, en el misterio. Sin embargo el espectador no asiste al aburrimiento o la hartura, sensaciones estas que podrían derivarse de temas tan ásperos como densos para un patio de butacas que viene de apagar la televisión, cuando no el videojuego de moda. Logra el colectivo resignificar los materiales dramáticos de los que parte, adapta, pliega o recompone, y los vuelca al escenario en un lenguaje sugerente pleno de ritmos y atmósferas.

Tres veladas: metafísica (*Fernando González*), gótica (*La caída de la Casa Usher*) y ípatafísica (*Juegos Nocturno 2*) subrayan una preocupación del colectivo por desmarcarse de una cierta concepción tradicional y tradicionalizante (en el sentido de instituida y aceptada) del teatro. ¿Se trata de subtítulos para descrestar espectadores ingenuos y desprevenidos?

Si bien su corpus escénico responde a múltiples pliegues y procederes, que van desde la creación en grupo, adaptaciones literarias-poéticas, hasta la simbiosis de textos diversos, podría pensarse que a la totalidad de estas puestas en escena las une el espíritu de la "velada", una imagen que se le reveló en la

infancia a Cristóbal y que se tornó, con el paso de los años, en un misterio que lo conectó con el teatro y éste, con la obsesión por el sentido taciturno de la existencia, la poética de la oscuridad.

El director deja de firmar la dirección de los montajes y convierte en un acto colectivo, coral, la creación escénica. Al repasar ese racimo de obras, que ha construido el grupo en estas tres décadas, se evidencia una vocación creativa grupal, derivada seguramente de las formas tan diversas como surge cada uno de los montajes: “Se cuela de manera extraña en nuestras conversaciones, viene a veces en forma de tema o de autor; o simplemente en tono de algún texto literario”, revelaba el director en el Primer Congreso Iberoamericano de Teatro que se realizó sobre la Creación en Grupo, en Manizales (Festival Internacional de Teatro, octubre de 2007).

También el grupo presta la batuta para distanciarse de su discurso y apela a una dirección exógena, como en el caso de Luigi Maria Mussati. Cuando esto último se da, pareciera que Matacandelas adquiriera una nueva identidad. Confieso que ese Matacandelas se torna ajeno en atmósferas, ritmos, decires: es más serio y adusto. Aunque gana en ritualidad y ceremonia, sacrifica, necesariamente, parte de esa voz que ha encontrado el grupo y desde la cual podría reclamar una cierta autenticidad en el panorama del teatro colombiano. Esas búsquedas y licencias podrían responder al espíritu libre y joven de sempiterno adolescente Cristóbal.

La pasión por la palabra

La voz en Matacandelas es deliberadamente esperpéntica, deformada y deformadora de una realidad; una voz actoral muy caracterizada, capaz de anular ese marcado acento paisa que torna local cualquier tentativa artística de esta región de Colombia. Matacandelas ha encontrado un pliegue más teatral y ha logrado matizar ese expresionismo Caribe que marca la sonoridad del actor en estas tierras y que está ligada, muy seguramente, a las oquedades de la difícil orografía que nos limita y delimita.

Esa voz hace eco de una pasión por la palabra que se dice, que se escucha y encuentra una imagen sobre el escenario. Antes de que aparezca el código visual, Matacandelas ya ha construido un universo sonoro al que torna poesía. Esa sonoridad es la que alimentan los ritmos de sus obras, que van desde *tempos* muertos, inmóviles; hasta *tempos* delirantes que rayan en la frontera misma del paroxismo escénico, cuando el actor se torna coral y sinfónico.

Y decir esto pareciera un exabrupto, tratándose de una pandilla de bachilleres desorientados, filósofos, economistas, contadores, estudiantes de medicina frustrados, obreros desertores, administradores de empresas sin ejercicio y otros despistados (así se puede leer en la web del grupo) que algún día decidieron aspirar al ideal wagneriano del arte total. Y allí van, oficiando como músicos y titiriteros, a veces como directores y otras como dramaturgos. Verdaderos conspiradores y apagavelas en la bella noche del teatro.



La zapatera prodigiosa de Federico García Lorca estrenada el 3 de junio de 1987.
En la foto: Gustavo Montoya y María Isabel García. Fotografía de Óscar Botero.



Juegos nocturnos I estrenada el 26 de mayo de 1992. En repertorio. En la foto: Mónica Marín, Gloria Villamizar y Gustavo Díaz. Fotografía de Óscar Botero.

Respuestas a un cuestionario de Ricardo Sarmiento

Por Cristóbal Peláez González

Una breve impresión (o diagnóstico) de cómo se encuentra su actividad profesional en Colombia. Qué cree usted que funciona y qué no funciona.

He asistido desde la fundación del Teatro Matacandelas a un cambio de tercio sutil pero profundo en todo lo que se refiere al arte escénico en Colombia. Todos habíamos empezado en el ejercicio de una pasión que asumíamos como contestación a la realidad social y política, y también como una búsqueda a muchas preguntas personales. De pronto nos encontramos con un oficio que está a punto de ser formalizado, reglamentado. El teatro era nuestro romanticismo, nuestro hipismo. Hoy nos hallamos en el limbo. Demasiado informales para el establecimiento, demasiado establecidos para la informalidad. Supongo que estamos en el camino global: una profesión más dentro de la marcha general, sin olvidar que aquí sigue siendo una práctica sospechosa, subestimada.

Antecedentes personales de su actividad. ¿Por qué Matacandelas? ¿Qué afinidades unieron a sus miembros? ¿Qué objetivos?

Contagiado por un profesor de primaria en la representación de sainetes, me fui sumergiendo gradualmente en el teatro, hasta obligarme a abandonar los estudios académicos. En Envigado fundamos varios grupos y ensayamos de todo a todas horas, absorbidos hasta el pescuezo. Héctor Javier Arias, músico, y John Eduardo Murillo, literato, me acompañaron en todas las aventuras y cuando sentimos que todo nuestro fervor adolescente no encontraba caminos, decidimos separarnos. Me fui para España a estudiar cine, porque creía que era una fase superior del teatro (hoy me doy cuenta de que es al revés) y en su lugar lo que hice fue vagar, sufrir, gozar y holgazanear. Siempre, en cada estación, el teatro volvía a perseguirme. Quise ser un botánico eminente, pero me faltó savia; quise ser un revolucionario profesional y me faltó talento conspirador; quise escribir y me faltó disciplina; intenté ser cocinero y el hambre me tenía

harto. Deambulé a la manera picaresca de Diego Torres Villarroel y, después de algunas experiencias teatrales interesantes, regresé a Colombia. Al momento de bajarme del avión, ya estaban Héctor Javier y John Eduardo preguntándome cómo se llamaría el grupo que íbamos a fundar. Abrimos un diccionario, cerramos los ojos y nuestros dedos índices cayeron en la palabra Matacandelas que, de inmediato, nos gustó. Empezaron a llegar, año 1979, colegiales gomosos que se incorporaron al proyecto. Fue un comienzo de agrupación juvenil vocacional, novatos fervorosos. La mayoría estaban allí por la inducción familiar muy en boga de querer que su muchacho tuviera terapia ocupacional, mientras culminaba el bachillerato, para que no fuera a caer en el vicio de la marihuana y el bazuco. Al poco tiempo nos dimos cuenta que nos estábamos convirtiendo en una asociación de ayuda social a los jóvenes y decidimos pegar un jalón que nos comprometiera y nos arrojara a nuevas posibilidades, es decir, vivir por, para y del teatro. Camino de profesionalización que llaman. Eso indudablemente ha traído ciertos beneficios, pero también unas responsabilidades que nos roban el alma. A cada rato nos decimos: quisimos ser una alegre pandilla irresponsable y lo que creamos fue una empresa. Qué asco.

El objetivo siempre ha sido compartir la cultura teatral con la gente de nuestro país. Parece un objetivo muy sencillo, pero creo que sigue siendo un propósito maravilloso.

Las dificultades del comienzo. Obstáculos que encontró en el camino. Intuiciones en el camino, riesgos, decisiones.

En 26 años todo ha sido difícil, no hay un día en que no estemos al borde del colapso. El grupo todas las noches se desarma y hay que llegar al otro día a rearmarlo. Y las dificultades son de todo tipo, siempre las económicas, a veces el desánimo, a veces la hostilidad del entorno, las propias circunstancias personales y hasta el sentido trágico de la existencia. Y obstáculos a granel: emprendimos la consolidación de una sede y fuimos trampeados por un propietario delincuente que nos dejó zozobrando, fuimos a dar a otra sede y nos

encontramos con otro malhechor. Tomamos la decisión de adquirir sede propia y caímos en manos de la usura que nos dejó anémicos y a un paso de la cárcel, el guión sigue con bancos, hipotecas, amenazas legales. Nos demoramos 10 años ¡10 años! en pagar nuestra actual sede que coronamos el 12 de diciembre de 2004. A cambio de eso las paredes están que se caen, trabajamos en una bodega donde hay que hacer intermedios para que el público salga a respirar, los actores carecen de seguridad social, y siempre se sobrenavega a base de préstamos al agio que después se pagan a altos costos.

Medellín no es Bogotá y el espíritu paisa sigue siendo la tacañería, el menosprecio por el tiempo libre, la subestimación por todo aquello que no sea traducible a sancocho y salchichón. Los jóvenes se están empezando a desprender de ese estigma, ya son capaces de invertir en la compra de una boleta y entrar a teatro. Aquí, cuando se enteran de que una entrada al Festival Iberoamericano puede llegar a costar 60 mil pesos, se santiguan y exclaman Dios mío, eso es pecado, con eso me compraría yo 5 libras de carne y un racimo de plátanos. Ya se ha de entender por qué en este territorio no pelea un festival de teatro, por qué ahora todas las entradas son gratis, y por qué abundan los festivales de chorizos, arepas y carrieles. Fernando Botero pintó muy bien a este pueblo: rollizo y bobo.

Pero la más grande tragedia nuestra es el tareísmo, la actividad a destajo. Disponemos de muy poco tiempo para la investigación y la exploración.

Su público. ¿A quién iba dirigido originalmente? ¿Qué encontró en el camino? ¿Qué implicaciones para su actividad?

Tuvimos una etapa inicial de itinerancia. Nuestras obras eran muy versátiles y estaban hechas para convertir en escenario cualquier espacio, y en público a cualquier audiencia. Transeúntes, obreros, estudiantes. Aquello nos fue agotando y obstaculizando cualquier posibilidad de investigar y avanzar en la materia. La acotación de director entonces era que había que moverse mucho y hablar muy fuerte. Nos presentábamos en parques, carpas de huelga, patios de colegio, cafeterías. Medellín tenía una infraestructura muy pobre en

auditorios. Una puesta en escena no podía pasar de seis representaciones para lo que se llama potenciales compradores: Cámara de Comercio, Universidad de Medellín, Museo el Castillo, Universidad de Antioquia. Nosotros rompimos esa limitación. Nuestros tres primeros montajes alcanzaron más de 600 representaciones. Un periodista llegó a escribir que Matacandelas era capaz de actuar en un ladrillo. Pero nos agotamos. Los actores habían llegado a la perfección del grito y decidimos instalarnos en una sede que abrimos con una temporada de *La zapatera prodigiosa* de García Lorca y aquello fue una locura. No dábamos abasto, cada espectador traía a otros y la obra la gozó un público muy popular que andaba diciendo que había vuelto el buen teatro a Medellín. Entonces tomamos la decisión de no ceder a una audiencia tan zarzuelera y montamos *La voz humana* de Jean Cocteau que, creo, marcó el comienzo de nuestra actual configuración: exploración, riesgo, autoridad frente a un público. La sala bajó de 130 espectadores a un promedio de diez por noche, entonces le dije a los muchachos que era desde ahí donde debíamos recomenzar a construir un público, porque el otro, el de *La zapatera*, era muy bonito, muy alegre, muy expresivo, pero muy limitador para nuestra estética. Fue una decisión de renunciamiento difícil.

En Medellín existen dos opiniones generalizadas: 1- El teatro es muy aburridor. 2- Hay que hacer comedias, quien ponga dramas o tragedias fracasa.

El Teatro Matacandelas ha peleado contra esas dos cosas. *O marinheiro* es ya un patrimonio de la gente de nuestra ciudad. *Los ciegos* ha sido recibida con un gran entusiasmo por los jóvenes y la crítica.

Nuestro público ahora es vario pinto, en la sede representa un 30% del total, y se compone fundamentalmente de estudiantes y profesionales, por fuera predominan los niños y las familias.

¿Es posible formar un público? ¿Es importante tener claridad sobre la audiencia potencial a la cual se dirige?



Fiesta estrenada el 10 de junio de 1989. En repertorio. En la foto: Ángela María Muñoz. Fotografía y montaje: Carlos Sánchez.

Que se puede formar Maticandelas es una prueba viviente. Está muy claro para nosotros que hay que ponerle el oído al corazón del público, pero no dejarse guiar por sus latidos. Estos están condicionados por mil envolturas diferentes, desde el condicionamiento horroroso que le brinda la televisión hasta la propia vulgaridad cotidiana. El teatro debe imponerse, a través de una fuerte personalidad y de las posibilidades que nos otorga el tiempo. Nuestra ventaja es que los montajes que hacemos no son efímeros, permanecen largos años, en oferta continua, calando en la percepción de un público. No basta que una puesta en escena tenga sus atributos de calidad, se requiere de un equipo de actores muy guerreros para defender su criatura. El ejemplo más contundente lo brinda *O marinheiro* que empezó con temporadas de una docena de espectadores. Persistimos porque sabíamos que habíamos cogido al público desprevenido, esperamos, nos mantuvimos. Hoy llegan los cuarentones con sus hijos de 15 años que dicen en la entrada: "Los he traído para que se gocen esto que yo disfruté cuando ustedes apenas tenían 2 años".

Por otra parte, cuando uno está haciendo una puesta en escena tiene virtualmente que crearse un público en la cabeza: yo suelo sentar a Brecht, Stanislavski, Baudelaire, Gustave Flaubert, Andrés Caicedo, Georges Perec, Alfred Jarry, Sylvia Plath y toda la pandilla de mis obsesiones literarias.

¿Usted cree que falta una cultura de asociación en los artistas, independientemente de su campo de actividad? ¿Traería beneficios?

Hasta llegamos a tener conciencia de esa necesidad y consolidar pequeños brotes y ahora nos dispersamos. Pienso en una especie de sindicato, en un comité de dificultades que profundice en la relación con la sociedad, con sus instituciones y con el estado.

¿Son importantes las asociaciones de artistas? ¿Por qué?

Pongo el caso de MEDELLÍN EN ESCENA, nuestra asociación de salas de teatro en la ciudad. Creo que nos ha acercado bastante, dinamizando procesos

que nos son comunes, por ejemplo, la pelea por el espectador nuestro de cada noche, la promoción conjunta de la actividad escénica, el acercamiento con nuevos públicos. Los resultados no son de gran calibre, pero creo que no deben ser menospreciados.

En el ámbito del “empresario cultural”, de los intermediarios entre el artista o su obra y el público en general (productores, editores, operadores culturales). ¿En qué nivel estamos en Colombia? ¿Qué “herramientas” faltan para consolidar estos procesos?

En un nivel deplorable. Apenas si se están haciendo cosas pequeñas en el ámbito oficial. Productores ¿quiénes? Editores ¿quiénes? Críticos ¿quiénes? El teatro ya ni siquiera es un acontecimiento que llame la atención de un medio tan incidente como la televisión. La gran prensa lo considera superfluo. En Medellín no sabemos qué se está haciendo en el resto del país. Se crean circuitos de intercambio esporádicos que desaparecen con la misma rapidez. Nada se consolida. Se perdió incluso ese espacio de diálogo que era el festival Nacional. Nuestra actividad es marginal. Fanny Mikey logró romper algunas murallas.

Aquí todo es espontáneo y episódico. De pronto te llama alguien que comete la osadía de crear una muestra, la realiza con las uñas y nunca vuelve a realizar un segundo intento porque se queda tres años pagando deudas del primero. Ramiro Osorio sentó unas bases mínimas para el teatro, pero estas fueron sucesivamente burladas por el ministerio de Cultura, que tiene un criterio bastante pueblerino: llevar vallenáticos a Francia y organizar simposios.

Me supongo que esas “herramientas” que mencionas tendrían que ser la hoz y el martillo.

Proyectos, sueños y deseos (a mediano y largo plazo)

Proyectos:

- Convertir el auditorio del teatro Matacandelas en una sala cómoda para los espectadores y para los actores.
- Reforma del área social del teatro para un mejor aprovechamiento artístico y social.
- Montar este año una obra a partir de textos de Fernando González.
- Montar más obras de teatro infantil.
- Brindar a los actores del grupo mejores condiciones económicas.

Sueños:

Montar obras de teatro que logren un estremecimiento mutuo con el espectador. Mi gran ventaja es que no sueño con ser un director muy importante en Nueva York o en Londres. Mi sueño ya está aquí hecho carne: formar parte de Matacandelas y hacer las cosas cada vez mejor. La meta es el camino.

***¿Le aconsejaría a un joven, que está empezando su actividad artística, que pensara a la vez en ser su propio "productor", su propio emprendedor?
¿Por qué?***

Estamos mal acostumbrados a un tipo de productor que suele ser un comisionista que no ha tenido éxito en mercadería y viene a ensayar en lo artístico, sin demostrar ningún interés especial. Este sujeto puede ser a veces un "metelón" simpático que acaba de salir de una licenciatura de *marketing* y viene a probar suerte con fórmulas e iniciativas innovadoras. Todos esos cuentos de "empresa", "gestión", "mercadeo" siempre olvidan que aquí el gran debate no es bursátil, sino espiritual, FUNCIONAMIENTO ESPIRITUAL.

El arte teatral, tal como aparece en nuestras condiciones, exige abordarlo desde todas sus posibilidades. No creo en el espíritu puro del actor, ni en el

director que no sabe ni fritar un huevo, o que se precia de tener sus manos muy delicadas con uñas esmaltadas. Al teatro lo definía Jean Tardieu como una gran maquinaria física y mental. Disfruto mucho discutiendo con las personas cuando me llaman a pedir funciones, lo hago con gusto porque es la manera de entablar un diálogo con el mundo que está ahí afuera. No se trata de vender sino de orientar a los interesados, instituciones y personas, sobre qué es lo mejor para su programación, aún a costa de perder “el negocio”. Siempre pregunto sobre sus necesidades y no sobre las mías. Hasta les aconsejo otros grupos, a riesgo de parecer un “mal productor”. Trabajamos en algo muy precioso que no se puede ofrecer como mercancía barata. Disfruto participando en el tipo de promoción, ideas gráficas, comunicaciones. Me gusta hacer todo aquello que pueda ser útil en Maticandélas: taquilla, teléfono, escribir bestialidades, pelear, cocinar para los actores, talleres, conferencias. Y de las cosas que más disfruto, aparte de encerrarme con los actores a crear obras, es pararme en la puerta todas las noches a observar la entrada de los espectadores. Me exijo conocer los rostros y los cuerpos de aquellos con quienes se va compartir durante unas horas el ritual de la experiencia escénica. Me resultaría monstruoso presentar obras para un hueco oscuro donde sólo reposa un bulto de carne irreconocible.



Poemas ilustrados estrenada el 30 de septiembre del año 2010 con el autor como protagonista, el gran poeta Jaime Jaramillo Escobar – X504, y con producción de Tragaluz editores. En la foto: Jaime Jaramillo Escobar y John Fernando Ospina.

A black and white photograph capturing a scene in a room. On the left, a man is dressed in a leopard-print costume, including a headpiece with a crown of straw and a necklace of beads. He is holding a large, round, white, fluffy object. In the center, a woman is sitting on the floor, looking towards the camera with a serious expression. To her right, a man in a dark jacket with three stripes on the sleeve stands near a bed with a metal frame. The room's wall is decorated with several small framed pictures and posters. The overall atmosphere is somber and dramatic.

Un invitado de honor

El Horror y la Piedad en Medellín: *Medea* según El Teatro Matacandelas⁴

Por Sandro Romero Rey

Regresando al centro de Medellín, entre las calles de Bomboná y Girardot, se encuentra la sede del Colectivo Teatral Matacandelas, uno de los grupos más vibrantes y dinámicos en toda la historia de las artes escénicas colombianas. Nacido en 1979, bajo la conducción de Cristóbal Peláez, el conjunto se ha mantenido a lo largo del paso de los tiempos con una actitud firme, con profundas raíces poéticas y contestatarias, creando un lenguaje único, extraño, de preciso contagio. En la medida en que pasan los años, el Matacandelas ha consolidado una sede y con ella, un público, especialmente juvenil. Y, como saltan de un lado a otro en la incesante búsqueda de encontrar un pequeño asidero ante el misterio de la creación, ellos mismos tratan de definirse de la siguiente manera:

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

⁴ Fragmento del libro *Género y Destino. La tragedia griega en Colombia*. Ediciones Universidad Distrital. Bogotá, 2015

reforzada por tres disciplinas: teatro, títeres y música. Dirigidas a públicos distintos, destacándose la proyección infantil⁵”.

Conscientes del lugar que ocupan en el mundo teatral de Medellín, con la realidad de un medio a veces hostil, a veces indiferente, el Matacandelas reflexiona así sobre su papel al interior de la cultura colombiana:

(...) “en la circunstancia cultural de nuestra sociedad, donde ha predominado el conocimiento del arte representativo de una manera primaria, de oídas o como en la mayoría de los casos, por referencias literarias académicas, no es extraño que la praxis teatral aparezca como desconocida o incomprensible, cuando no subestimada, pero también, y por ello mismo, como una tarea artística de alentadoras posibilidades en su devenir; quiere decir que de esta nueva generación va a depender en lo sucesivo la formación y el gusto dramático. Se hace indispensable considerar que el teatro todavía es una propuesta joven para el país.”

Con preocupante⁶ militancia con respecto a ese “gusto dramático”, el Matacandelas no ha cedido a las concesiones. Porque suponen que el público no está pidiendo partículas elementales. Lo que necesita, hay que dárselo, así no lo esté solicitando:

“Dócil a este pensamiento el Teatro Matacandelas ha soslayado los alcances de su actividad escénica en un amplio tiempo, descreyendo de los éxitos momentáneos o afanando una situación que más que a un solo grupo, implica el espectro teatral nacional. ¿Se trata —le preguntaban a Jean Vilar— de devolverle al pueblo el gusto por el teatro? No lo ha perdido nunca —respondía lacónico Vilar— la preocupación es el acceso⁷”.

5 <http://www.matacandelas.com/historia.htm> Consultado en marzo de 2013.

6 Se supone que la citada *preocupación* se refiere a mantenerse, de manera irónica, contra el orden establecido que desprecia la actividad teatral (N. del A.)

7 <http://www.matacandelas.com/historia.htm> Consultado en marzo de 2013.

Y agregan:

“Si el acceso ha sido una contribución del Teatro Matacandelas lo dirán mejor las 5.153 funciones públicas realizadas en estos años de existencia; momento donde en los últimos años —desde su sala estable— incrementa sus veladas anuales a 250”⁸.

Sí. 250 veladas teatrales por año es una verdadera proeza para un grupo independiente, no sólo en Colombia, sino también en cualquier otra parte del mundo. Pero sobre todo en Medellín, en la década del ochenta, cuando el horror se instaló en la ciudad capital de los excesos y la intolerancia. En una curiosa paradoja, mientras la gente de la capital antioqueña dejó de salir a las calles de noche, al mismo tiempo se multiplicaron los grupos de teatro con sede propia. Pero cada uno con una característica específica. Y, felizmente, nada se parece al trabajo de este ya veterano grupo, siempre adolescente, reunidos en una aventura teatral de alto riesgo. Casi todos sus montajes han sido conducidos por Cristóbal Peláez, alma y nervio del conjunto (por lo demás, el Matacandelas es uno de los pocos *grupos* que subsisten en Colombia, en el sentido que esta palabra tenía en los años setenta). Peláez, tras cinco años de exploración en España, decidió correr el riesgo de enfrentarse a los misterios de la puesta en escena, con un cargamento de experiencias que venían, fundamentalmente, del lado zurdo de la vida, mezcla de militante político, de *entertainer*, de cocinero y de poeta. No es extraño encontrar, por consiguiente, que a lo largo del repertorio del Matacandelas haya prioridad en montajes que partan de la literatura, más que de la dramaturgia. Desde el primer montaje (*Qué cuento es vuestro cuento*) Peláez recurre a un conjunto de relatos breves para, alrededor de una silla, explorar imágenes escénicas que se articulan con las formas propuestas por la palabra. Desde ese momento, la titánica labor de Cristóbal Peláez y su grupo se ha mantenido con una terquedad invencible. Creaciones colectivas, montajes de Ionesco y Brecht, retazos de narradores colombianos, obras infantiles, todos juntos conforman el universo de un colectivo que se mantiene vivo gracias a haber conseguido el mayor secreto de un grupo de

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

Pero, en 1999, el azar se encargó de desviarles el camino hacia un procedimiento absolutamente distinto, en relación con la línea que llevaban hasta el momento. Es preciso recordar, antes que todo, el sendero por el cual caminaba el Matacandelas: a comienzos de los años noventa, tendrían su primer gran reconocimiento nacional e internacional gracias a la puesta en escena de la obra *O Marinheiro*, un espectáculo escalofriante de teatro estático, a partir de un texto del escritor portugués Fernando Pessoa⁹. En ese momento, se llegó a hablar de una experiencia “catártica” en su puesta en escena¹⁰. Pero, una vez más, implica nuevas interpretaciones. En este montaje, la conmoción del espectador venía por la vía del pánico, pues se estaba, durante una extensa hora, frente a un escenario casi sumido en la oscuridad total, donde sólo se vislumbraban los rostros blanquísimos de las cuatro actrices. La conmoción producida por la experiencia era única. Uno de los grandes momentos en la historia del teatro colombiano de todos los tiempos. En segundo lugar, el grupo se consolidó con una serie de espectáculos que ellos denominaron “Veladas”, en las que, a través de fragmentos, mezcla de humor negro, mezcla de pastiche surrealista, mezcla de teatro del absurdo, crearon auténticos mosaicos lúdicos llenos de música, de juego y de inteligencia escénicas. En tercer lugar, la cima en el estilo del Matacandelas vino de la mano del escritor caleño Andrés

⁹ A propósito de *O Marinheiro*, ver: Romero, Rey, Sandro: “A propósito de *O Marinheiro* en el Teatro Varasanta de Bogotá”, en <http://www.matacandelas.com/SandroRomeroRey-Sobre-O-Marinheiro.html>. Consultado en febrero de 2014.

¹⁰ Ver al respecto “¿Qué pasaría si desapareciera el teatro?”, en el presente estudio, página 68.

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

Hasta ese momento, el Teatro Maticandelas se había caracterizado por preferir textos de poéticas, narrativas y dramaturgias contemporáneas. Musati decidió ponerlos a prueba con un texto aparentemente imposible. En realidad, el teatro de Séneca no se había representado en Colombia, salvo una versión muy poco difundida del *Edipo* dirigido por Ricardo Sarmiento, en 1990, con el Teatro Libre de Bogotá¹¹. Tratando de romper la línea del “teatro estático” en el que se había movido el Maticandelas con gran seguridad (Pessoa, Maeterlinck), Musati decidió construir un ritual escénico muy distinto, optando, sin embargo, por el “teatro para ser leído” de Séneca. Las tragedias del dramaturgo latino, en muchas ocasiones, se consideran no aptas para la representación, a causa de sus largos y complicados textos de corte filosófico. Pero el grupo aceptó el riesgo y se encargó de consolidar un estilo, entre el lenguaje académico-libertario del italiano y la singular “dramaturgia de la puesta en escena” que ha caracterizado al grupo de Cristóbal Peláez. Finalmente, el 28 de octubre del año 2002 se estrenó en Medellín la versión de *Medea*, ante un positivo desconcierto por parte del público. Lejos estaban de los delirios juveniles de sus adaptaciones de Caicedo o de los divertimentos patafísicos de sus *Juegos*

11

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

nocturnos. Ahora, el rigor de un ritual imaginario envolvía una hora y cuarenta minutos de su puesta en escena, donde se combinaba la música, la expresión corporal, los textos precisos de Séneca y una exploración clínica ante los horrores de la tragedia latina.

Pero, ¿es la *Medea* de Séneca una tragedia *griega*? ¿Por qué no optaron por la “comodidad” de la probada eficacia de la *Medea* de Eurípides como lo harían, por lo demás, el Pequeño Teatro de Medellín o el Teatro La Hora 25? La explicación está en los hondos retos en los que se empeña el Matacandelas. Les gusta la incertidumbre. Así que, fustigados por la imposibilidad de montar a Séneca, se decidieron por el autor latino y lo convirtieron en una experiencia teatral acorde con sus necesidades e insertándose en el afán de renovación, por las vías del retorno a un clasicismo imposible.

Luigi Maria Musati llegó a Medellín en 1999, invitado por la Universidad de Antioquia para dictar los cursos de Dramaturgia No Convencional en el postgrado de su programa de artes escénicas. El maestro italiano ya conocía al grupo Matacandelas, gracias al Festival de Teatro de Manizales. Había trabajado en una coproducción entre la desaparecida Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá y la Escuela Silvio D’Amico de Roma, en un espectáculo en varias lenguas a partir de textos de Jorge Luis Borges. Dicho espectáculo se llamó *El libro de los sueños*. El alma de dicho proyecto había sido el director de la ENAD, Carlos Arturo Alzate. Se estrenó el trabajo pero, cuando estaban coordinando las presentaciones en Roma, Musati recibió la noticia de que Alzate, junto a su esposa y su único hijo, se habían matado en un accidente de tránsito. Pasarían varios años antes de que Musati regresase a Colombia, esta vez a Medellín y el destino se encargase de llevarlo hasta las entrañas mismas del Colectivo Teatral Matacandelas.

Meses atrás, Musati había terminado de dictar un seminario en México, acerca de la imposibilidad de montar a Séneca y de cómo se trataba de una dramaturgia sólo para la lectura, según algunas discutidas versiones. Al comentárselo a los miembros del grupo de Cristóbal Peláez, estos decidieron

brindarse para acabar con la leyenda y demostrar que los textos del escritor latino sí podían ser traducidos en términos escénicos. Se dividieron en equipos de trabajo. Musati viajó, dejando algunas tareas y, a su regreso, el grupo ya tenía montados cuadros completos de la obra. Algunos de ellos quedaron tal cual como lo habían propuesto los actores. Para Musati, el Teatro Maticandelas era el mejor ejemplo de lo que debería ser un grupo escénico. Con la certeza de encontrarse con un equipo de trabajo de hondas convicciones y con un estilo en permanente desarrollo, el director italiano se dio a la tarea de comenzar a ensamblar las partes y darles coherencia a las propuestas de los intérpretes. {...}

{...} Los actores del Colectivo Teatral Maticandelas no simplifican el acercamiento al público. Al contrario, le han puesto continuas trampas que corresponden al trabajo de la interpretación, de la lectura del espectáculo. Porque otra manera de establecer vínculos con un espectador, cada vez más plural, es a través de la provocación, del beneficio de la duda. El espectáculo no complace. Obliga a internarse en una cámara oscura de la cual no se sabe, a ciencia cierta, si se tiene alguna salida. El público deberá correr sus propios riesgos. El triunfo de un montaje como la *Medea* de Luigi Maria Musati en una ciudad como Medellín pareciera que radica en el hecho de que desconcierta por su inexplorada belleza. Nada se asemeja a esta extraña ceremonia, sino el juego profundo de un grupo de actores que parece deleitarse en el acontecimiento. Una aventura de la que parece no querer salirse nunca. Tras los años del terror, la capital del departamento de Antioquia da la impresión de regresar a su tensa calma de realidades no resueltas. El Maticandelas no ha caído en la trampa de mostrar su realidad inmediata. Ha sabido encontrar en la alegría de los suicidas, en la poesía del desastre o en la fiesta de los deicidas su propio caballo de Troya para intentar vencer a una ciudad que, finalmente, nadie conoce.

Musati concluye su reflexión sobre su montaje de la siguiente manera: “hoy en día, ¿qué es el público? ¿Qué es la comunidad? Estamos en un momento muy difícil. Muy parecido al momento en el cual se terminó la civilización antigua.

La caída del imperio romano. Hay un problema de crecimiento, de desarrollo, que se pretende infinito, pero que, por supuesto, no lo es. Por esta razón, hay un modo particular de mirar el mundo, que sigue fraccionando cada vez más a la humanidad. Paradójicamente, se pretende crear un denominador común para todas las sociedades. Yo no soy un partidario de la teoría del complot. Sin embargo, es una buena elaboración mítica. Es un mito muy bueno. Pero no deja de ser un mito. Estamos en el momento exacto que decía el *Manifiesto del Partido Comunista*: la lucha de clases termina con el triunfo de una clase sobre la otra o con la ruina de ambas. En este momento, estamos en ese punto. Finalmente, si el teatro tiene una pregunta, no es mi oficio responder. Es mi oficio poner la pregunta. Porque esa pregunta implica que sí hay una respuesta. Pero esa respuesta le corresponde al espectador”¹².

12 *Ibidem.*



La caída de la casa Usher de Edgar Allan Poe estrenada el 19 de octubre de 2007 bajo la dirección de Luigi María Musati. En repertorio. En la foto: Sergio Dávila. Fotografía de Fabio Arboleda.

Un hogar a 18 mil kilómetros de casa¹³

El director de teatro italiano, Luigi Maria Musati, dejó clara su pasión por el teatro, el amor por el grupo Matacandelas, la determinación en Poe y una compulsiva inclinación al cigarrillo

Durante dos horas de conversación asistida por su traductor "Gigio", empató cigarro con cigarro mientras su expresión brincaba de una seriedad absoluta a la más infantil risa. Con la excepción de esa risa tierna, el italiano recuerda al director del Matacandelas, Cristóbal Peláez, en algunos gestos, en la veloz forma de hablar con fragmentos tan lentos que parecen silencios y en las opiniones francas y escuetas. Como buen italiano, Musati habla mucho más. Acaba de regresar a Italia después realizar el primer montaje de la trilogía de Edgar Allan Poe que se presentó durante el mes de noviembre en el Teatro Matacandelas, basado en el cuento *La caída de la Casa Usher*.

Llegada a Colombia

Estaba interesado en el teatro colombiano desde que vi la obra *Soldados del TEC* en Italia. Llegué hace 17 años al Festival de Teatro en Manizales con la escuela que en ese entonces dirigía, la Escuela Nacional de Teatro. Quedé muy sorprendido de ver un teatro muy vital y conectado con la vida, lleno de público muy variado y exigente, que evidentemente estaba acostumbrado a ir a teatro y a tener muchas propuestas. En 2000, la Universidad de Antioquia me invitó a dar un curso de postgrado en dramaturgia alternativa. Empecé a frecuentar al Teatro Matacandelas. Estaba todas las noches ahí, no solo para ver el espectáculo sino para hablar con Cristóbal Peláez.

El Matacandelas

De estas charlas con Cristóbal nació mi interés en el Matacandelas, porque representa lo que yo habría querido continuar realizando en Italia. Esta manera de ser grupo la realizamos otras personas y yo, durante 4 años, a

13 Artículo extraído de <http://www.centropolis.com.co>

finales de los 70. Era un lugar singularmente similar al Matacandelas en el sentido de que el teatro y la vida estaban estrechamente unidos. Cuando vi el Matacandelas, me pareció que eso continuaba existiendo ahí. Me impactaron los textos que escogían; no se ocupan solo de dramaturgia contemporánea o solo de autores dramáticos. Seguí el trabajo que hacían sobre Silvia Plath y el montaje de *Doña Rosita la soltera* de García Lorca, lo que me mostró un modo extraordinariamente eficaz, pero muy culto, de afrontar textos clásicos. Una cultura teatral no académica pero real, donde el trabajo del actor no tenía miedo de medirse con la palabra clásica o poética. Entendí que había una relación muy profunda entre lo que yo entiendo como teatro y lo que entiende el Matacandelas.

Trabajando en grupo

Está a 18 mil kilómetros de mi casa, pero éste es mi grupo; yo soy otro más del Matacandelas. Creo fuertemente en la idea de grupo, porque comen juntos. El concepto de dividir, compartir, tiene un significado muy grande y muy concreto. Cuando comemos juntos trabajamos, porque se habla de todo, problemas culturales o las pendejadas más cotidianas. Hablar de Fernando González o de Poe no es una elección estética, es una elección ética. Hablamos de él y lo ponemos en escena porque, juntos, compartimos algo de él. No es una idea del director, es un amor de todos. El grupo tiene un lenguaje que comparte, una manera de entenderse en la vida y en el trabajo. Yo he visto salir y entrar a muchas personas del Matacandelas, pero sigue siendo el Matacandelas.

Edgar Allan Poe

En el baño hay un escrito que dice “Poe vive en un estado constantemente catatónico”. Esto me sorprendió, porque es el modo en que los jóvenes se relacionan con este autor, pero están completamente equivocados. Poe es un escritor lúcido y técnico, absolutamente despierto, controladísimo, que logra casi perfectamente la unión entre el control de la mente técnica del artista y el instinto del escritor. Lo que logra es un efecto sobre el lector a través de la

construcción lógica de lo ilógico, de lo irracional, de lo fantástico y terrible de la pesadilla. No todos aquellos que tienen pesadillas logran contarlas. Poe no era un poeta del arte por el arte, era un periodista con un trabajo. Escribía estos cuentos para el periódico con mucha atención a aquello que le podía interesar al lector. No es un escritor negro ni diabólico, tiene una fuerza espiritual muy fuerte y la capacidad de leer un plano de la realidad como la imagen de algo mucho más profundo, más escondido, donde está la esperanza y no el horror. La literatura gótica juega a creer en lo sobrenatural, pero en Poe existe la capacidad de la mente humana de construir lo sobrenatural.

¿Homenaje?


Homenaje es una palabra que no me gusta porque se le hace a los muertos y Poe está vivo. Quiero rendirle justicia, darle la posibilidad de hablar aún. Lo que tengo que decir de Poe lo digo en la puesta en escena. Llevo 10 años pensando en el montaje de *La Caída de la Casa Usher*. En mi cabeza, he descartado muchas hipótesis de montajes y, en mi cabeza, ya lo he puesto en escena 6 ó 7 veces. Ésta que hago aquí me convence mucho. Son 3 obras porque el número 3 es el 3, no es el 2 ó el 4... Tesis, antítesis y síntesis, según la filosofía idealista hegeliana que nos ha formado. Aquí todos somos hegelianos de izquierda.

La mujer como antítesis

El femenino es el otro. Para Poe, particularmente, lo es en *La Caída de la Casa Usher*. En los cuentos que tienen mujeres como protagonistas, realmente el protagonista es un hombre, pero la mujer es la figura dominante. La idea es el interrogarse sobre la naturaleza del masculino con relación al femenino y a la inversa. Como dice un gran poeta italiano "Hijos gemelos del azar, amor y muerte están unidos de manera indisoluble". El femenino es la puerta; atravesar la puerta se convierte en explorar el femenino, obviamente desde mi perspectiva masculina. El femenino es destructivo, Medea, pero es la puerta del cielo, Beatriz. En esta doble naturaleza está el motivo por el cual los hombres se enamoran desesperadamente de las mujeres.



Teatro Matacandelas 1981. De izquierda a derecha: Cesar Cuervo, Albeiro Suárez, Cristóbal Peláez, Diego Vergara, Albeiro Angarita, María Isabel García, Clara Inés Parra, Héctor Javier Arias, Jesús Eduardo Vélez y Gilberto Suárez



**Cuaderno de reflexiones
sobre la cosa teatral**

¿Qué pasaría si desapareciera el teatro?¹⁴

Por Cristóbal Peláez

*El teatro puede ser hecho por cualquiera,
incluso hasta por actores.
El teatro puede ser representado en cualquier lugar,
incluso hasta en escenarios.*

Augusto Boal

Tranquilicémonos, no va a desaparecer.
El teatro es inevitable, está a todas horas en todos los lugares,
en los escenarios con puestas en escena hechas adrede por profesionales o
aficionados,
en las formas fugaces del performance,
en el mendigo que descompone magistralmente su rostro de desgracia para
recabar monedas,
en el amante que afirma más amor del que siente,
en la promesa que de antemano se sabe nunca se cumplirá,
en el que argumenta calamidades para evadir una deuda,
en la cara serena del que sufre una afrenta,
en el que habla ante una audiencia y dice palabras que simulan sabiduría,
en el que sonríe al enemigo y le desea buenos días,
en la pataleta del niño,
en la cordial bienvenida,
en la afable atención del mesero cuyo deseo más íntimo sería quebrarnos la
botella en la testa,
en la azafata que sufre una pérdida amorosa y no obstante nos desea un feliz
vuelo,
en aquel que nos habla de un dios que todo lo perdona y está planeando
matar a su esposa,

en aquel que tiene abierto un libro al revés y hace de lector,
en la cajera del supermercado que conserva su inmutabilidad ante el reclamo
airado del cliente,
en el cliente que toma para sí el papel de justiciero,
en las pulidas formas de tomar trinchete y tenedor y masticar,
en el que juega con los niños y verifica que todos a su alrededor lo observen
y piensen “ cómo ama a los niños ”,
en los niños que con un cartón sucio construyen palacios encantados,
en la niña que durante todo el día vive imaginariamente en el bosque y es
una hada,
en el niño que amaneció Superman,
en el lápiz labial que repone en el rostro de las mujeres las insuficiencias de la
naturaleza,
en los tatuajes, en los piercings, en los aretes, en los peinados, en la ropa,
en la sombra de los ojos y las pestañas postizas,
en las pasarelas,
en el fingimiento de la caricia y el orgasmo,
en los simulacros de naufragio o tragedia,
en los desfiles militares,
en las procesiones religiosas,
en la frase “ te amaré siempre ”,
en los perfumes,
en las medias de seda y las prendas eróticas,
en las barbas, en los bigotes, en las crestas punk,
en los velorios, magnífico escenario para exhibir la peor congoja,
en el ritual seductor que nos disfraza para la conquista amorosa.
El teatro no solo es inevitable, es necesario,
nos aprisiona, nos arroja a diario a la calle a practicarlo con los otros.
Nuestro afecto por la soledad es un deseo de escapar a la obligación cruel
del teatro cotidiano.
El afán de ese lapso donde podemos encontrarnos a solas con nosotros mis-
mos y tratar de entender cuál es nuestra verdadera máscara.

Un asunto: la atmósfera¹⁵

Por Cristóbal Peláez

Estos pequeños apuntes tienen su origen particular. A comienzos de 1995, un grupo de entusiastas de la cosa teatral nos convocamos de manera informal, con el deseo de crear un conversatorio abierto en la ciudad para reflexionar sobre los distintos temas de la cultura escénica. Nuestro movimiento teatral ahogado en la preocupación financiera ha relegado de manera lamentable la investigación, el análisis y la conversación. Digamos que existen propósitos comunes en lo gremial, pero seguimos sin tomar conciencia de que pertenecemos a una generación que tiene un rol protagónico en el devenir dramático.

Fue así como una docena de personas, entre ellas directores, actores y estudiosos, logramos una vez cada quince día reunirnos para soslayarnos en la conversación. Ajeno a nuestro interés —y de común acuerdo— estaba el que estas veladas se desgastaran en el aprendizaje de temas ya lo suficientemente abordados por capacitados autores. No se trataba de reemplazar la escuela o la lectura, no predominaba tampoco la investigación, mucho menos la ideologización o cualquier normatividad, el propósito se mantenía en un acercamiento reflexivo. Para ello en principio se eligió como tema de conversación LA ATMÓSFERA EN EL ARTE y más específicamente en el teatro. A medida que íbamos desbrozando el tema fue creciendo nuestro interés y así mismo fue apareciendo la necesidad de escribir hasta llegar a proyectar la posibilidad de una publicación anual que guardara la memoria de este debate inacabable. La intención era abordar dos temas por año, uno por semestre. Sin embargo este propósito tan bien encaminado fracasó en el constante problema a que estamos sometidos los grupos de teatro: nuestros débiles recursos nos obligan a un activismo desmesurado, a una proyección constante que pocas veces permite los interregnos para la investigación y la reflexión.

Ensayar, estrenar, proyectar se ha vuelto la desmesura de una ideología social ¡y dizque estética! que va midiendo el teatro por el número de funciones, el número de espectadores y el número de butacas. Incluso hablar de la calidad se ha vuelto sospechoso, como si la cultura del oído no pudiera distinguir entre una canción de Laurie Anderson y una de Darío Gómez, como si los versitos de Jorge Robledo Ortiz tuvieran el mismo valor estético que los versos de Homero.

De aquella frustración me quedaron por ahí, disgregados, unos pequeños apuntes personales. Algunos de ellos los hago públicos:

Siempre que reflexionamos en la cosa teatral, nuestro pensamiento involucra otras artes, sobre todo la literatura y el cine, tal vez porque el teatro se sirve de ellas de una manera directa. Nuestra cultura está más cercana al cine y a la literatura, a partir de la experiencia diaria.

El asunto de la atmósfera aparece ligada a la literatura (oral o escrita) y al cine, a pesar de ser éste un arte novísimo.

La atmósfera es al arte lo que el buqué al vino. Estamos hablando de un aire, un sabor, una sensación, un rastro síquico.

En literatura, las atmósferas aparecen de una forma más palpable en los géneros establecidos: gótico, *western*, novela negra, aventuras de mar.

Los autores, de forma consciente o inconsciente, transmiten al lector convenciones establecidas, códigos imprescindibles en la conformación de una atmósfera determinada.

Es justamente la atmósfera de *Las mil y una noches* la que nos seduce, la que nos atrapa. Esos mundos depurados, idealizados, aparecen más atractivos que el real. Es la atmósfera de *Cinema Paraíso* el asunto que saca las lágrimas a muchos espectadores. *Casablanca* casi huele a ron. La ilusión es opio.

Estos códigos varían de acuerdo a la capacidad y el talento del creador. Siempre —habrá excepciones— el autor nos cuenta una historia que puede ser igual a

otra, diferenciada en su atmósfera. El cuento puede ser contado variando el entorno. Los efectos cambian.

La atmósfera tiene que ver con entorno, clima, condiciones históricas, paisaje. La claridad del día, por ejemplo, produce modificaciones respecto a un hecho nocturno.

Nos solemos aburrir en aquellas representaciones que no nos ubican un espectro, que no van más allá de una figura directa. Esto ocurre a menudo en la mal llamada danza teatro —¿Se podría hablar de teatro cine, o cine danza, o teatro pintura?— donde casi siempre el atractivo reside en la destreza de los bailarines.

En la literatura y el teatro se exige con mayor rigor la capacidad imaginativa. El fundamento del cine es la ilusión. Para alguien que contempla desde la oscuridad de la sala de un cinematógrafo, las cosas suceden de una manera diferente a como suceden en la representación teatral. La pantalla emana imágenes que son arrancadas de la realidad y sobredimensionadas, los paisajes se vuelven de alguna manera por efectos de la luz y depurados de su entorno —olores, condiciones climatológicas— mucho más atractivos que en la realidad. Es posible, desde esa misma butaca, cómodamente sentados en condiciones ideales, mientras degustamos una salchicha, vivir con la luz del proyector en las profundidades del océano, o participar de una cabalgata por un remoto desierto, o remontarnos a tiempos prehistóricos. La tecnología incluso ha querido ir más allá y abrumar al espectador estremeciéndolo con la belleza y el peligro.

Dicen quienes la conocen que Calcuta huele a orín y a excremento. En la pantalla, su atmósfera exótica nos atrapa.

Cuando en *El tesoro de la Sierra Madre*, de John Houston, los tres hurgadores de oro se reúnen a conjeturar qué van a hacer con su riqueza, el viejo dice “voy a poner una tienda de aperos y me voy a dedicar a leer novelas de aventuras”, la dimensión de la historia se proyecta hacia el futuro, nos construye una segunda historia, un aire puebla nuestra imaginación.

Tercera dimensión, sonido que bombardea la sala, cinerama, technicolor, *cinemascope*, intentos de trascender al indefenso espectador para confundirlo en la ficción.

Al contemplar el rostro ido y la actitud silenciosa de quienes abandonan la sala de cine volvemos a pensar en la justeza de que al séptimo arte se le llame "fábrica de sueños". Roland Barthes llamaba a este silencio y a este rostro ido "situación de cine".

¿Hay algo más triste y desolador que un grupo de espectadores al salir de una sala de cine? Esa vuelta a la realidad es dolorosa.

El cine, por su abundancia, por su capacidad comercial, por su relativa facilidad de extensión no ha escatimado medios ni economías. Se ha aprovechado de la ciencia y de las otras artes para configurarse, en sólo cien años, en una verdadera escuela estética. En torno suyo se congregan los expertos en historia, en química, arquitectura, en ingeniería, en fotografía, en teatro, en danza, en escultura, en gimnasia. Todo le ha sido útil. La antropología y el psicoanálisis han encontrado en este arte un magnífico campo de acción.

El cine es más abundante, pero el teatro es más rico.

Los semiólogos han denominado el cine como el campo por excelencia, del signo. Muy discutible. Sigo creyendo que el signo encuentra su plenitud en el teatro.

En la estrecha frontera del escenario, los recursos de la imaginación tienen que ser convenidos de antemano con el espectador, puesto que en la concavidad escénica no caben otros océanos que no sean imaginarios, ni cabalgatas que no sean insinuadas.

Aparecen actor, texto y representación, como guías, jirones de mundos que no se ven pero que el espectador obliga a emerger en su cabeza.

Mallarmé escribe IGITUR y le coloca la siguiente dedicatoria: "A la inteligencia del lector, que es la que realmente realiza la puesta en escena".

Instalar una atmósfera en el teatro tiene que ver con la globalidad del signo en todas sus posibilidades:

Acción y movimiento: los personajes se accionan y se desplazan de acuerdo a ciertas condiciones. La escuela teatral francesa obligaba a los nobles a permanecer quietos, los plebeyos tenían mayor libertad de movimiento. Los especialistas han dicho que en la tragedia los personajes deben permanecer de pie, que la tragedia se convierte en drama cuando algún personaje se sienta.

Mímica: varía para cada país, para cada cultura, para cada época, para cada personaje. La flema inglesa es un contrapuesto a la géstica de un antioqueño, por ejemplo.

Peinados: el pelo o su ausencia define el rostro. Un asunto tan cardinal que se suele descuidar.

Vestuario: tiene su propia historia, varía según la época, la clase social. En nuestro medio teatral, como en el peinado, pocas veces se le da importancia, es un signo suelto, relegado. En el teatro, el hábito hace al monje. Un famoso actor respondía: “la construcción de mi personaje siempre la empiezo por los zapatos”.

Maquillaje: elemento cardinal en una atmósfera. Sergio Leone obligaba a sus actores en sus *westerns* a una aplicación especial “tanto sudor, tanto polvo, tanta muerte. La diferencia mía con John Ford es que, en sus películas, cuando aparece un hombre por la ventana es para contemplar el paisaje, en mis películas cuando un hombre se asoma por la ventana es porque lo van a matar”.

Efectos sonoros: de doble partida. Unos son producidos por la acción misma de los actores y los objetos en escena, y aquellos otros que son creados ex profeso para la pieza dramática. El solo rumor de olas me aporta un elemento atmosférico. Situación geográfica, tensión. En la caja escénica también se producen temporales, y el espectador puede viajar al frío.

Música: en pocos movimientos, el dramaturgo se puede ahorrar mil explicaciones, mucha información.

Luces: muéstrame que iluminas y yo miraré donde quieras. Elemento cinematográfico: La luz es al teatro lo que la cámara al *film*. Orden de lectura. Nuestra concepción ha reducido el elemento lumínico a una simple cuestión de iluminar al actor. La operación de luces debería estar a cargo de pintores.

Uterería: textura, forma, color. ¡Qué bien escogida aquella lanza con la cual muere atravesado Cocteau en Orfeo!

Escenografía: palabra pornográfica que, en el siglo XX y aún hoy, se asocia con clavos, martillos y bastidores. Se le reemplaza incluso con otra peor: decorado. En los manuales, a los escenógrafos se les confunde con los ebanistas. El árbol beckettiano es una atmósfera de muerte que anuncia ya el final del mundo.

La voz: el actor, en su primera línea, me instala en el espectáculo o me expulsa. Al teatro, también se va a oír. Aquí hay para estilos, géneros y atmósferas. No en vano se habla de "una voz como de ultratumba", "voces recias, marineras", "una voz argentina", "una voz aguardientosa", "una voz melodiosa", "una voz seductora".

Estilo literario: a cada historia y a cada género su propio estilo. Edgar Allan Poe, maestro de las atmósferas de terror, conocía bien el uso de las palabras. Los colombianos, ricos en tradición oral, no hemos sido afortunados en algunos géneros y somos un poco difíciles en la creación de atmósferas. ¿Herencia española?

A veces el sólo clima es el elemento cardinal de la atmósfera y pie verosímil de una trama, ejemplo, el film *La ventana indiscreta*.

Cuando tomo el texto de la futura puesta en escena, el clima me preocupa. ¿Sería posible *Cien años de soledad* en el frío?

Qué raro, hay ciertos géneros y temas que le son ajenos al teatro: el terror, el *western*, el suspenso, el relato policiaco, el fútbol, los relatos de anticipación.

Precisamente aquellos géneros o temas más proclives a “una atmósfera”.

Nunca se utiliza el hablar de atmósfera referida a la escultura. Pocas veces a la danza. Pocas veces a la fotografía, pocas veces a la arquitectura. Casi nunca a la pintura. En música se habla de “un aire” melancólico, de un tono trágico, o de un acento dulce. ¿Quiere esto decir que la atmósfera está comprometida al suceder de una historia?

Los dramatizados de la televisión colombiana no tienen atmósfera sino tufo, casi todos huelen a problemas entre señoras ricas y hombres irresponsables del norte de Bogotá. Casi todo huele a Chicó. Nuestras telenovelas, en su mayoría, al verlas, nos producen la vergonzosa impresión de que nos estamos metiendo en los problemas caseros que tienen esas señoras, allá en Bogotá.

En los dramatizados de la televisión se utiliza el término AMBIENTACIÓN. Se trata del responsable de que todos los elementos visuales correspondan a una época determinada. Pero rara vez esa AMBIENTACIÓN ha podido salir del Norte de Bogotá. Ni hablar de atmósferas.

Aquí se plantea un asunto: ¿Puedo crear una ambientación en contraposición a una atmósfera? El ejemplo está planteado con un caso típico: la escena representa una alegre fiesta infantil. Toda la ambientación está en ese orden. Allí la torta, allí serpentinas, globos de colores, pitos, algarabía, cánticos. De pronto se ha descubierto el cadáver de un niño que yace acuchillado. ¿Se ha transformado este AMBIENTE alegre e infantil en una atmósfera trágica, de terror?

El cine, como el teatro, como la literatura, ha creado sus códigos de narración al servicio del género. Cuando empieza el *film*, la cámara me registra un primerísimo plano de un cuchillo, después un ojo, luego alguien observa detrás de una cortina: esta película no va a ser un tierno romance. En estos primeros minutos, el director me ha puesto las cartas sobre la mesa. “Si una escopeta aparece en el primer acto —dice Chejov— no debe pasar del tercer acto sin dispararse”.

Uno de los grandes inconvenientes que tienen nuestros actores de los dramatizados de la TV colombiana es el desgaste: nunca creeré que Gustavo Angarita pueda ser Rasputín.

De la misma forma que nos produce risa ver a nuestros actores mulatos haciéndonos creer que son esos rubios ojiazules personajes de Shakespeare, mientras hablan con tono regionalero. He ahí una “atmósfera” bastante graciosa.

Solemos confundir la máquina de humo con una atmósfera. Raras veces he visto la adecuada utilización de esta máquina en el teatro. Tal vez la única vez que se justificaba era en aquella bella representación del teatro La Llanura de Argentina con sus *Actores de provincia*. Atmósfera enrarecida, triste, dramática.

En este mismo grupo, pude apreciar un efecto extraordinario en su *Clásico binomio*. Los cortes de luz marcaban distancias, tiempo, envejecimiento, decadencia. Otro ejemplo de una atmósfera a partir de elementos mínimos. Nostalgia y tragedia.

En *Tráfico pesado*, del grupo La Candelaria, una actriz con su entonación alemana y su estilo actoral, proporcionaba toda la atmósfera de la pieza.

En *La balada del café triste*, del Teatro Libre, esto mismo lograba el narrador por su entonación.

Por lo general, y a no ser que se trate de un experimento muy singular, detesto las representaciones de los clásicos con actores de smoking.

A veces la atmósfera lo es todo. Pero a veces no es nada.

Según Apollinaire, la famosa niebla londinense es un invento de los poetas. El París del siglo XIX, con su sol, sus muchachas y sus barcas, es un invento de los impresionistas. Los artistas —dice Apollinaire— son los que nos regalan la imagen de una época.

El término “decorado verbal” resulta clarificador para el teatro.

Creación en el Teatro Matacandelas

Por Cristóbal Peláez

- El Teatro Matacandelas es un elenco estable, son todos los actores en todos los montajes, con obras que se mantienen en repertorio muchos años, a veces hasta décadas, y nuevos montajes —en promedio uno al año— que van engrosando un contingente que gira por la ciudad, por los pueblos y a veces, cuando se puede, por otros países.

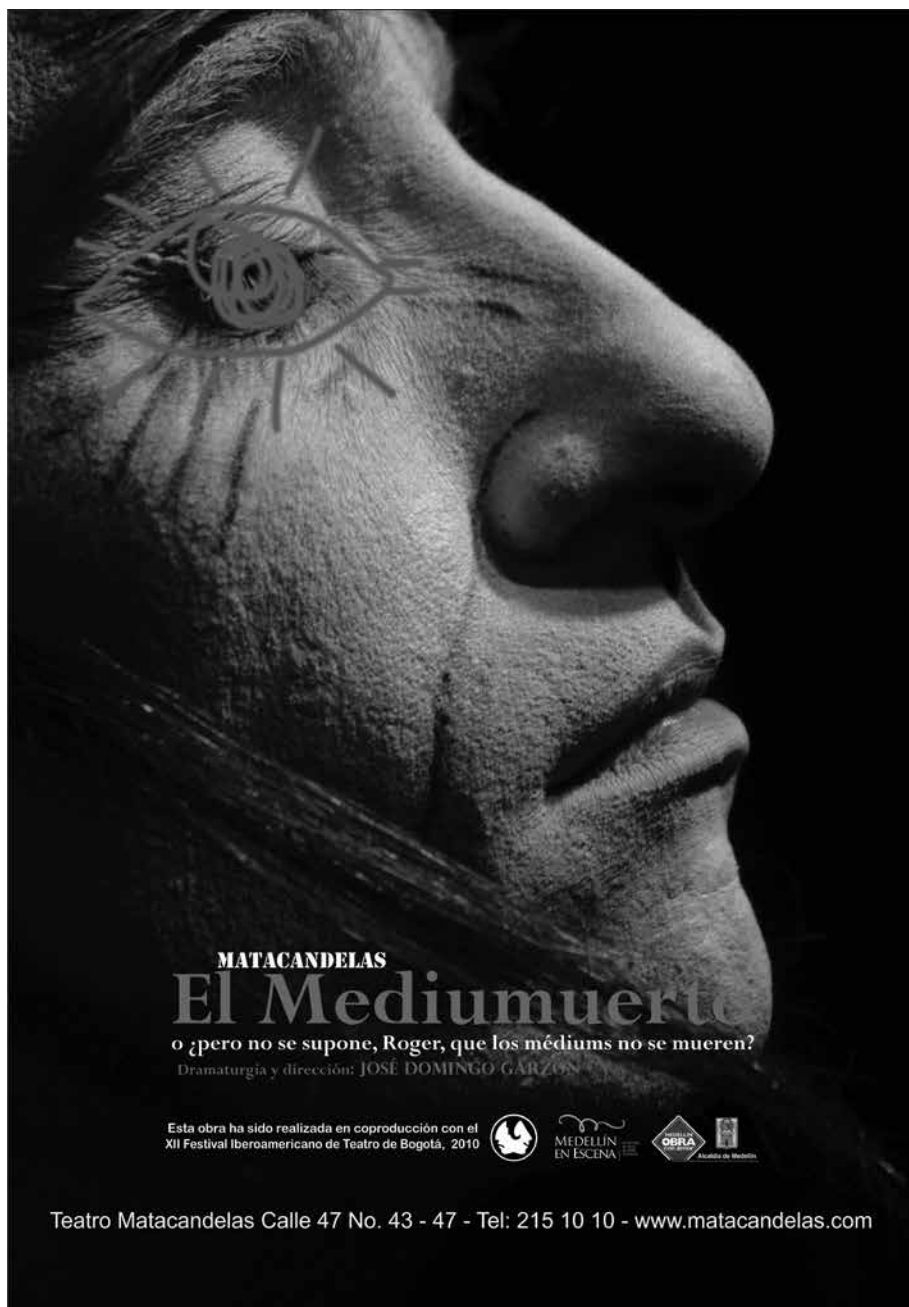
- Actores con trayectorias desiguales, algunos con muchos años de estar trabajando juntos, de estar creando entre nosotros ciertos vínculos estéticos, ideológicos y afectivos, que nos permiten confluír en algunas preguntas comunes y a cierto nivel de compromiso interno y con la sociedad.

- Un patrimonio común son las obras, la infraestructura y un público que hemos construido a lo largo de 28 años de escenario -se ha construido en 28 años y se puede desbaratar en una noche, tememos.

- El punto de partida de un montaje casi nunca se da en el escenario. Va emergiendo de diversas maneras, se cuele de manera extraña en nuestras conversaciones, nos persigue, a veces obsesivamente, viene a veces en forma de tema, o de autor, o simplemente en el tono de algún texto literario que sometemos a la prueba del tiempo, esos largos periodos en que a partir de hablar, leer, conversar, analizar, nos pueden llevar al desencanto o a la reafirmación.

- Si la prueba del tiempo —pueden ser tres años o diez— es superada por ese texto, o ese tema, o esa idea, consideramos que ya podemos entrar al escenario a poner en escena la obra.

- Punto esencial en nuestra creación: la improvisación. Se elige en colectivo un punto de partida, una partícula que será sometida a inagotables sesiones que llevarán meses, donde se buscará como primera urgencia la forma



MATACANDELAS
El Mediumuerto
o ¿pero no se supone, Roger, que los médiums no se mueren?
Dramaturgia y dirección: JOSÉ DOMINGO GARZÓN

Esta obra ha sido realizada en coproducción con el
XII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, 2010



Teatro Maticandelas Calle 47 No. 43 - 47 - Tel: 215 10 10 - www.maticandelas.com

representativa (narrativa). Entre una y otra improvisación, que se convierte en un maravilloso —y angustiante— laboratorio, va en embrión, surgiendo la envoltura estética del espectáculo.

- Nos ocurre a menudo que después de medio centenar de improvisaciones — bocetear lo llaman los pintores— encontramos un lenguaje que consideramos apropiado. Una tercera parte del tiempo de montaje lo insume la elaboración de los cinco primeros minutos del espectáculo. Allí van concentrados todos los códigos.

- El teatro como un “no saber” es una experiencia placentera. Bajo ese criterio se salvaguarda la posibilidad de adentrarnos cada vez en territorios oscuros, desconocidos, estar preparados para la sorpresa, para lo fortuito, para lo espontáneo.

- El resto es ingeniería y arquitectura.

- Frente a la sobrevaloración de lo creativo, hay un aspecto que pretendemos no subestimar: el valor de uso social de la obra teatral. Quiere decir que hoy el teatro también ha entrado en la fase del producto de consumo inmediato y de fácil deshecho. Antes de sumergirnos en el nuevo montaje, intentamos “medir las consecuencias”, la proyección que pueda tener la obra en el entorno, su socialización.

- No se debe entender por ello que auscultemos en el afuera preguntándonos por lo que quiere el público. Se trata más bien de aquello que entendemos como potencialmente válido a nivel estético y filosófico, no importa que esté a contrapelo del gusto y la aceptación general. La estética será siempre un gesto autoritario. Antipopular en primera instancia.

- Aquello que designamos como específicamente teatral, no sabemos qué es. Se supondría que es la posibilidad de representar, en un escenario, algo que sea capaz de sostener el interés de unos observadores y obtenga la aprobación crítica. Cuando unos actores ejecutan movimientos y voces en el escenario

y la gente contempla con indiferencia o aburrimiento, se habla de fracaso. Atraer, seducir, sigue estando dentro de los grandes objetivos humanos y, más evidente, por supuesto, en el teatro que es una práctica de exhibicionistas.

- La compulsión del seducir ha marcado en varias direcciones al teatro. Técnicamente se designa como estrategias comunicativas. Dramaturgos y directores buscan con frenesí mantener al espectador enganchado a la butaca. Algunos hasta utilizan pólvora, otros efectos monumentales, los de más allá atractivos desnudos, se sueltan chistes, los actores se desnucan en piruetas circenses. Siempre aquí y en todo el mundo, el horror que nos produce la butaca vacía.

- En el Teatro Maticandelas sabemos qué no queremos, pero aún ignoramos qué es lo que queremos. No aspiramos a un teatro que sea una simple coda de la realidad —¿no es la estética una contrapuntada a la realidad?— tampoco a un teatro informativo, ni a un teatro que sea el refulgente escenario donde cada actor está tratando de exhibir su grandeza creativa, por encima del resto de los comunes mortales, mucho menos un teatro que sea el vagón de arrastre de los programas sociales de las instituciones reformeras —oenegés y oficialidad— que tratan de desaturdir su conciencia, exigiendo un teatro fotocopia de los padecimientos a los cuales es sometida la población, y menos de menos, un teatro melodramático con acento de lamento latinoamericano, muy oponible en Europa para premiar el subdesarrollo.

- Pero ¿qué queremos? A veces, escarbando dentro de nosotros, nos hemos preguntado si, en el fondo, el escenario no nos ha sido un mero pretexto de arrojar literatura, puro gusto por la palabra viva, fascinación por la voz humana. *O marinheiro* de Fernando Pessoa, una de las obras por las cuales más se nos reconoce —todo el mundo habla de ella y pocos la han visto— es una extenso flujo de palabras de cuatro actrices que apenas si pestañean. ¿Esto es teatro?, se preguntan escépticos los que la ven.

- *Los ciegos*, de Maeterlinck, sigue por la misma línea. Y otro tanto podemos

agregar de nuestro repertorio, en especial de la *Medea* de Séneca, autor de quien se suele decir, es para leer y no representar. Por ello, tal vez con justicia, hemos sido acusados de estáticos, de fríos, de impersonales. A fin de cuentas, cada vez se le han tratado de poner axiomas al arte teatral, pero este siempre se burla de las formulaciones. Nuestra época, creemos, está signada por la exploración, por el exceso de libertad. El público — y público es una palabra virtual— está dispuesto a respaldar cualquier creación que esté marcada por el elemento clave: rigor.

- Rigor frente a las producciones veloces y exuberantes que hoy se hacen en Estados Unidos y en Europa. Nuestros colectivos, demasiado artesanales, aún ponen demasiado interés y tiempo en analizar o crear de manera conjunta las partituras, las improvisaciones, la distribución de la obra. Quizá porque el teatro no es nuestra profesión, sino nuestra forma de vida. Encontramos tanto deleite en la representación, como en el tiempo de investigación y puesta en escena. No somos profesionales —y no nos pregunten de qué vivimos, que no sabríamos responder— no nos acercamos al teatro a cumplir una disciplina laboral. Nuestros grupos —en Colombia ha sido así— son clanes familiares, pandillas escénicas, pequeñísimas sociedades con individuos que, románticamente, viven el teatro como aventura juvenil o, tal vez, anclados en la niñez, somos personas que nos negamos a la adultez.

- El gobierno colombiano —y digamos gobierno y colombiano por comodidad gramatical— ha venido insistiendo en la necesidad de reglamentar la existencia de los grupos, poniendo con una mano algunos exiguos aportes económicos y con la otra extendiendo decretos y leyes que hablan de la necesidad de sacarnos de la informalidad. Detrás de esa reglamentación, agazapada, está, claro, la escudilla tributaria.

- Esta mano amiga del gobierno es la mano peluda de la parca. Pasamos de ser alegres pandillas escénicas a convertirnos en “empresa”; y una empresa es un aparato que elabora productos; y esos productos son manufacturados por obreros; y no hay ningún obrero en el mundo que, salario aparte, esté

interesado en su empresa; y la empresa deberá hacer estudio de factibilidad comercial para surtir a la clientela acerca de los productos que requiere. Y entonces el teatro será una ocupación más para una población urgida de empleo. Y se convertirá en entretenimiento, es decir, en esa cosa horrible que algunos llaman “matar el tiempo”.

- El Teatro Matacandelas, entonces, será un dinosaurio ni siquiera digno de figurar en un programita de Discovery Channel. El resto es literatura.



Los bellos días de Samuel Beckett estrenada el 22 de septiembre de 1998. En repertorio. En la foto: Juan David Toro y María Isabel García. Fotografía de Eduardo “La rata” Carvajal.

El camerino del Teatro Matacandelas es: Por Cristóbal Peláez

- La antesala de una fiesta para el espíritu.
- El lugar donde se maquilla el cuerpo, también el espíritu.
- Antes de entrar al escenario, el lema de todo actor deber ser "ya voy siendo él". Al cruzar el umbral del camerino, la frase es "ahora soy él".
- El camerino es también el lugar donde se fomenta el cariño y las buenas relaciones con los otros actores para que, instantes después, la escena refleje un mundo compartido, un arte colectivo, un propósito común.
- Es también un lugar de descanso, de distensión.
- Recinto para llenarnos de fuerza interior.
- Zona de reflexión.
- Sitio de buena conversación.
- Lugar para embellecer.
- Espacio secreto, íntimo, agradable.
- El laboratorio donde se realiza una operación mágica, asombrosa: la transformación del yo en el "otro".
- Espacio del silencio.
- La antesala de un estremecimiento.
- Lugar cálido, acogedor, fraternal.

Apuntes para un decálogo del espectador, del actor y del teatro

Por Cristóbal Peláez

Para un decálogo del espectador

1. Un espectador con prisa es un enemigo para el teatro.
2. La mente del espectador es un escenario.
3. El silencio es la base de la creación.
4. Un espectador, un texto, un actor, eso es el teatro.
5. El aburrimiento es un problema personal.
6. Toda crítica es autobiográfica.
7. El inalienable derecho a no aplaudir.
8. El inalienable derecho a retirarse.
9. El derecho a la belleza.
10. El derecho del espectador a exigir un teatro igual o superior a su talento.

Para un decálogo del actor

1. Ser un magnífico guía para activar la imaginación del espectador.
2. Leve, fácil, sólido, agradable, sorprendente.
3. Amar el teatro en sí mismo, no a sí mismo en el teatro.
4. Sencillez, autenticidad, respeto.
5. Su verdadera pasión reside en la búsqueda angustiosa del conocimiento

de todos los matices y sutilezas de los secretos de la creación.

6. Sensibilidad, capacidad de estremecer.
7. El éxito y el fracaso, un par de embusteros.
8. Estudio, observación, disciplina.
9. El actor es el pulso de los mejores sentimientos de una época.
10. El actor debe superar la etapa primaria del exhibicionismo hasta alcanzar su más noble tarea: la poesía.

Para un decálogo del teatro

1. El teatro es el punto de encuentro entre la sensibilidad, la inteligencia y la diversión.
2. El escenario es un marco estático por donde el espíritu humano deambula y sufre.
3. El teatro no sucede en ninguna parte, sólo en el corazón y en la mente del espectador.
4. El teatro es el arte de las situaciones extremas.
5. Para compensar el mal lenguaje cotidiano, el teatro suministra un buen lenguaje.
6. El teatro es el lugar del atisbo colectivo, de ensoñaciones colectivas.
7. El teatro no es un reflejo, es un lente de aumento.
8. La única prueba del teatro es pragmática: la habilidad de provocar una respuesta emotiva.
9. Un pueblo sin teatro es un pueblo moribundo.
10. El teatro sólo morirá con el último espectador.

Tres treintaiunas para el teatro

En el Teatro Matacandelas empleamos los ratos de ocio para seguirnos divirtiendo. Así, como el futbolista le da pataditas al balón para calentarse antes del partido, nosotros tenemos un juego basado en la palabra, nuestro principal instrumento de trabajo. El juego consiste en poner en común nuestras observaciones sobre el teatro, resolverlas y volverlas a juntar en textos que leemos y nos causan cierta gracia. A manera de entretenimiento, aquí presentamos a los lectores tres de estos ejercicios que involucran —y de qué manera— tanto al público como a los actores. Para no dar lugar a reconcomios o malos entendidos, repetimos: esto no es más que un juego de palabras.

Los malos espectadores para el teatro siempre...

1. Llegan agitados, corriendo, justo en el momento de comenzar la función.
2. Regatean, unos minutos, en la taquilla el precio de la boleta. Les parece injusto pagar. Llevan el “gratis” marcado por toda su piel.
3. Llegan compulsivos, necesitan hacer unas cuantas llamadas porque dejaron muchos asuntos pendientes.
4. Preguntan insistentemente si la obra no es muy larga...
5. Quieren saber si es posible salir en medio del espectáculo para realizar otras llamadas telefónicas.
6. Advierten que tienen mucha prisa y que están esperando recibir una llamada por el celular.
7. Piden que los esperen unos minutos mientras ingieren alguna otra bebida.

8. Otras veces llegan hambreados, de ceño fruncido.
9. Se les ocurre utilizar el baño en el último momento. Allí se eternizan.
10. Se vuelven reiterativos insistiendo en preguntar si la obra teatral es "charra".
11. Sólo quieren reír. Conciben el teatro como un tinglado de "charruras".
12. Reclaman un teatro como espacio dedicado al mal gusto, a los chistes procaces, a la estupidez general.
13. Quieren un teatro burlón, fascistoide, machista, calzado a la medida de su chabacanería.
14. Reclaman un teatro deformado, que dibuje una humanidad idiota.
15. Insisten en asistir a la función con un vaso de alcohol en la mano.
16. Rechazan el teatro porque alegan estar "cansados". Seres que nacieron cansados.
17. Piden un teatro superficial para descansar de "su" rutina.
18. Vienen con el remordimiento de perderse su programa de televisión.
19. Son avaros a la hora de pagar su boleto, pues consideran que la profesión de actor es un oficio de inútiles.
20. No disfrutan nunca.
21. Conversan y dan voces en plena función porque subestiman el arte teatral.

22. Cuando subestiman el teatro no saben que, en su cabeza, está pesando una tradición de olvido, de ignorancia, de irreflexión.
23. Les falta entusiasmo, esplendidez. No gozan con nada.
24. Son seres desapasionados y su paso por el mundo es una costumbre.
25. Vienen al teatro por novelería, por vagancia, porque les regalaron el boleto, por cronofagia.
26. Son avaros con el aplauso.
27. Entran al teatro con el “no me va a gustar” inscrito en la frente.
28. Como nunca han realizado ningún esfuerzo mental, su cerebro está inmóvil, intocado y salen presurosos, mal encarados, arrepentidos.
29. Se podrían definir con éxito: los que nunca buscan nada.
30. Ignoran que el aburrimiento es un asunto personal.
31. Consideran que su desprecio por el teatro constituye una muestra de inteligencia.

El mal actor siempre...

1. Llega tarde a prepararse para la función.
2. Su maquillaje y su atuendo son muy improvisados, no construye personajes, simplemente sale disfrazado.

3. Cada función es un tormento, desearía estar en otro lugar, haciendo otras cosas.
4. Para él, el público es una masa que viene a aplaudirlo.
5. Considera que su profesión de actor está por encima de cualquier cosa.
6. Mira por encima del hombro al resto, infla su pecho y se dice a sí mismo "soy un actor, soy una persona muy importante".
7. Sale motivado sólo cuando el teatro está repleto.
8. Sólo ve las butacas vacías, nunca las que están ocupadas.
9. Su interés está puesto en la taquilla.
10. Con tal de mantener repleta su bolsa, está dispuesto a cualquier tipo de teatro.
11. A ese fin no sabe qué es lo que él quiere transmitir sino qué es lo que el público espera que le transmita.
12. Ha perdido la credibilidad en su arte.
13. El ritmo y la intensidad de su actuación están sujetos a la respuesta de un público.
14. Sigue en el teatro porque todavía no lo han llamado de la televisión o del cine.
15. Está en el teatro no sabe por qué, tal vez no sirvió para otros oficios.

16. Considera que el mal gusto es universal.
17. Busca el aplauso a cualquier precio.
18. Al final, sale a escena tímido, esperando comprensión, piedad.
19. En el fondo menosprecia a su público y permanece indiferente a su opinión.
20. Su teatro es la expresión de un ser "gracioso", charlatán.
21. No estudia ni reflexiona, cree que ello acabaría con su gracia.
22. Existe en la medida de la fama, que es su gran enfermedad.
23. Su arte no es el fruto de una refinada sensibilidad, es la expresión de una tara cultural.
24. Detesta a los demás actores, sólo él tiene talento.
25. Considera que la disciplina está bien para quienes carecen de talento.
26. Su entusiasmo declina a medida que se intensifica el número de funciones de la obra.
27. Busca afanosamente la moda, lo que pega, el escándalo.
28. Sufre terriblemente si lo confunden con el resto de los mortales, entonces se pinta el pelo rosado, se pone la camisa al revés, se para en las pestañas.
29. Él es su propio personaje. Actúa demasiado en su vida real, en el escenario está vacío.

30. Se ha fortalecido como histrión, se ha desvanecido como ser humano.
31. Tiene un concepto aristocrático, burgués, de "pueblo" y, por eso, considera que la sensibilidad, la poesía y el buen teatro son cosas intelectuales, inaccesibles, y que al pueblo hay que darle "popularidades", o sea, remedos, chistes, parodias burdas, bellotas.

La gente no va al teatro porque...

1. El teatro queda muy lejos.
2. El poder adquisitivo del ciudadano colombiano es bajo.
3. Somos un pueblo cuya mayoría no vive. Sobrevive en lo estrictamente necesario (comer).
4. "El teatro no alimenta".
5. El capitalismo es un mundo de afán: el que se demora pierde plata.
6. Se nos ha infundido el trabajo como una religión y el descanso como una herejía.
7. De nuestros abuelos hemos aprendido a asociar el ocio con el pecado y los "malos pensamientos".
8. Nuestra educación académica nunca nos mencionó que había un arte llamado teatro. Cuando lo hacía era a través de libros, nunca a través del espectáculo vivo.
9. Nuestros guías educativos fueron guardianes, no maestros.

10. Nuestra educación castra nuestra inteligencia poética, sólo busca preparar técnicos. Un técnico es medio ser humano andando.
11. El día se hizo para trabajar y la noche para dormir (burros de carga).
12. Somos un pueblo demasiado práctico. Lo único rentable son las manos que trabajan. (No hay mayor desdicha que ser manco en Medellín).
13. El teatro no resuelve los problemas fundamentales: salud, educación, vivienda.
14. El estado colombiano le dejó a los comerciantes del cine toda la responsabilidad de recreación y diversión. Esas aguas trajeron estos lodos.
15. El estado se olvidó de Platón: "Es necesario buscar a aquellos que son capaces de rastrear la naturaleza de lo bello y de la conveniencia, con el fin de que los jóvenes estén rodeados por todas partes de hermosas obras, que sólo estén sometidos a influencias bienhechoras en todo aquello que llega a su vista y a su oído, como si habitaran en una región sana, donde sopla una brisa proveniente de comarcas felices que traen la salud, y que se vean así conducidos desde la infancia, sin notarlo, hacia la semejanza, el amor y el acuerdo de la bella razón".
16. El espacio de la convivencia no se estimula. No hay un momento real del arte teatral.
17. La empresa privada en Colombia se ha dedicado a ganar a dos manos, sin retribución social.
18. Al pueblo lo han sometido a ser enemigo de las bellas artes.
19. Un pueblo enemigo de las bellas artes es un pueblo enemigo de la vida.

20. Cada vez somos más piara, ajenos a lo Bello.
21. Una piara es fácil de someter.
22. Medellín es una ciudad diseñada para comprar, vender y consignar.
23. La ciudad es insegura. A Medellín le quitaron su noche, es decir, el contexto del teatro.
24. La calidad de los espectáculos teatrales no despierta aún el interés de un grueso público.
25. El servicio de transporte es pésimo.
26. A nuestros actores todavía se les nota demasiado su ambición de utilizar el teatro como pretexto para autolucirse.
27. "Por todas partes ojos que buscan en el suelo, gente que compra las boletas, las revende y jamás va a los espectáculos" (Walt Whitman).
28. Los medios de comunicación (radio, prensa, T.V.) no cumplen su papel informativo.
29. Nuestro débil movimiento teatral carece de los recursos para la promoción.
30. No hay infraestructura adecuada. Hay auditorios, pero no teatros. Nuestros ingenieros construyen teatros con planos de piscinas. A los arquitectos de Medellín —hay excepciones— se les debería considerar delincuentes comunes.
31. No hay una cultura del tiempo libre.

La función va a comenzar

Por Cristóbal Peláez

- Para el espectador habitual de teatro, siempre constituye una curiosidad saber qué ocurre más allá del escenario, cómo se prepara un grupo, cómo se prepara un actor, cuál es la temperatura que se mueve en ese instante en que el público y los creadores se disponen a la iniciación del ritual escénico.
- Esos momentos son, profesionalmente, similares en todo el mundo y aún el más lego alcanza con su curiosidad a presuponer lo que ocurre. Similares son, decimos, pero a cada compañía corresponde un tipo de preparación particular. También es muy distinto el ambiente que predomina en un estreno, comparado a lo que ocurre en una función avanzada de temporada donde los nervios ya están aquilatados.
- La tensión de un estreno supone un punto aparte porque es la agonía de la duda, el precipicio del fracaso posible. Es el eje por donde circula todo un tiempo importante de estudio, trabajo y sueños. Allí, en esa noche, está la espesa urdimbre de una agitación individual y colectiva. Temor y temblor por la incertidumbre de ser o no ser aceptados públicamente.
- En el Teatro Matacandelas existe una rutina de preparación que, de alguna manera, está inscrita en una tradición ética, que carga sus deudas con el Teatro de Arte del maestro Constantin Stanislavski.
- Esto es: el actor después de un trabajo diario de ensayos suele llegar con dos horas de antelación como mínimo al camerino. Allí inicia un trabajo de concentración sobre su personaje: suaves ejercicios corporales, calentamiento de voz, reordenamiento y verificación de objetos de utilería, vestuario y maquillaje, repaso mental —a veces físico en voz alta— de sus partes, control espacial.

- En dos horas el actor, pausada y gradualmente, está realizando una operación de transformación. Su yo procura alcanzar al otro, el personaje. Todos sus músculos, todos sus nervios, toda su imaginación están al servicio de un propósito escénico con la pieza que va a representar.
- En esos instantes, la relación entre el grupo de actores es de calma, de agradable camaradería. Una relación a veces de palabras, pero hecha más de silencios. Una onda invisible de energía los llevará a alcanzar ese objetivo común en la representación, un compromiso con ellos mismos y con su público.
- Los compromisos familiares y sociales, los asuntos económicos, las urgencias cotidianas hacen aquí su paréntesis para lograr un momento de distensión. El actor no olvida sus frustraciones o sus regocijos. Por el contrario, los utiliza como herramientas de expresión.
- La necesidad del arte está ubicada en una necesidad de dominación mágica —no queremos realidad, queremos magia— y, en este momento, el hombre de teatro está preparado para un evento donde la vida se vive de otra manera.
- El ritual que se repite una y otra vez en la trasescena no es natural, no surge de improviso. Es parte de una formación profesional, de un entrenamiento, de un trabajo técnico, una especie de código ético que tiene su sustento en lo práctico: la eficacia y la responsabilidad estética para con el público.
- Este vademécum que, a simple vista, parece tan sencillo y razonable, constituye una de las grandes dificultades que enfrentan muchos de los grupos escénicos. Es también la causa de que una gran parte de las representaciones estén pobladas de desorden, de desniveles de actuación, de desgreños visuales y sonoros, de problemas técnicos, de

ritmos irregulares y casi siempre caóticos. Lo cual en el grupo conlleva a un malestar conjunto: frustración, incomunicación, tratos altaneros de mutua inculpaación, traducidos en un desprecio y un desapego por el arte teatral. En últimas, no es raro que se termine por abominar a Esquilo y a los griegos.

- Algunos espectadores a veces se imaginan también que, en el umbral de la representación, mientras aguardan impacientes para entrar al teatro, gobierna adentro un clima de nervios: actores comiéndose las uñas y a punto de estallar en gritos, técnicos corriendo tras los imprevistos, directores histéricos mesándose los cabellos.
- Una situación así a veces ocurre en aquellos elencos de teatro aficionado, que no han logrado alcanzar una disciplina y una ética del oficio, “teatro de recocha”, o bien en aquellas agrupaciones antiguas salpicadas de mañas y de cansancio, especies de matrimonios viejos cargados de antecedentes de odios y resentimientos.
- La costumbre más detestable en un actor aficionado, o imbuido de la pedantería de veterano, es llegar a la representación minutos antes de comenzar la función. Es una práctica incluso muy común.
- En algún conocido grupo de esta ciudad es posible observar a sus integrantes instantes antes de la función, departiendo con los asistentes y con sus amigos, y posteriormente ingresando a la sala al mismo tiempo con el público. Al inquirir a su director por un hecho tan inusual, nos respondía: “mis actores no necesitan preparación ni maquillaje, ni trabajo previo de concentración, puesto que son profesionales. Esas cosas son para los bisoños, para los que no saben hacer teatro”. Sobra decir que esta visión mostraba sus lamentables resultados en el escenario.
- En el otro extremo, aún hoy se ve otra práctica que raya con un misticismo

morboso: los actores se encierran días en el escenario, no se permite que ninguna persona ajena al elenco pise el escenario, casi ni los técnicos. Nadie puede ir calzado, nadie puede hablar. El actor permanece sumido en una especie de estado catatónico -con aire de culpa, adentrado en una cosmogonía, mientras el director da orientaciones con gestos suaves y sublimes. El número de espectadores se ve sometido a una capacidad determinada caprichosamente. El evento teatral es un ritual sacro parecido a una misa y el actor, un ángel al cual una partícula de materialidad le puede rasgar las alas.

- Una tercera costumbre nefasta tiene que ver con el incumplimiento. Los comienzos tardíos de los espectáculos con los tiempos insoportables de espera. Siempre, a última hora, resultan inconvenientes técnicos, o se da espera a los últimos espectadores que suelen llegar tarde.
- Hay aún más enfermedades: los actores que requieren, minutos antes, información sobre el público para lograr motivación: quién llegó, cuántos espectadores hay, cuánta plata hay de taquilla, si sí llegó mi novia, si sí vino ese doctor tan importante que invité para que vea mi talento.
- La mezquindad y la mala actuación suelen ser uña y carne. Alguna actriz —de cuyo nombre nadie se acuerda— le tiene medida a su talento: exige que para verla asista un mínimo de cien espectadores y una entrada mínima de trescientos mil pesos: ese es seguramente su precio.
- Así como un elenco requiere de una adecuada preparación, algo similar se requiere del público. El pacto entre ambos es de exigencia recíproca. El término “público” es una entelequia. Al público corresponde “públicos”: en la velada teatral hemos tenido públicos talentosos, públicos emocionados, públicos con agudeza mental, públicos generosos, públicos disciplinados; como también hemos tenido públicos apocados, dormidos o estúpidos.

- La masa no dice nada. Quinientas personas juntas no son garantía. A veces, decía Voltaire, no alcanzan a reunir entre todos ellos la inteligencia de un portero.
- El teatro, en el campo perceptivo, dista mucho del cine y por lo tanto exige otra disposición mental en el espectador. En el cine, predomina la fantasía y el estado de alucinación. En el teatro, la producción es apenas un jirón de un asunto que va más allá del estrecho marco del escenario. Es realmente el espectador quien realiza la puesta en escena y, por ello, el teatro generalmente reclama a un espectador dispuesto a realizar, durante un cierto lapso de tiempo, una operación que le exige atletismo mental.
- Una ciudad, como la nuestra, carente de una vigorosa tradición del teatro, acostumbrado al cine, no está muy advertida de esta circunstancia. Dentro del público, a veces, aparecen los espontáneos que por algún accidente entran —le obsequiaron la boleta, lo obligó algún profesor, entra siguiendo a alguna simpática jovencita o jovencito— y llegan ruidosos y molestos para atraer la atención con voces y silbidos, casi siempre dispuestos a entablar contra los actores algún chiste de baja denominación. Esta situación con un público estudiantil es un tópico exagerado.
- Hay públicos que se juntan porque reclaman un teatro divertido, poético, un espacio de estremecimiento emocional.
- Y hay públicos que se juntan porque necesitan con urgencia una ración de porquería. Nunca faltará quien esté dispuesto a brindarla.

El lado de acá del escenario también tiene sus quebrantos:

- Los que llegan corriendo.

- Los que entran como una máquina *Terminator*: celulares, buscapersonas, relojes electrónicos, despertadores, computadores, agendas electrónicas, radares, linternas con rayos infrarrojos y, hasta es posible, un corazón artificial.
- Los hay que entran dormidos.
- Los hay con cara de aburrimiento
- Los hay que entran bravos, como mascando cítricos.
- Los hay con cara de atembaos.
- Los hay que entran de afán, preguntando dónde hay un teléfono, dónde hay un baño, dónde se quedó mi novio, cuánto dura la obra, si me puedo salir en la mitad.
- Los hay —que los hay los hay— que entran intentando estrenar cerebro, imaginación y sentimientos. Casi nunca lo logran.
- Los hay que no les gusta la obra, aún sin haber empezado.
- La obra correcta, en el sitio correcto, a la hora correcta, con el público correcto, es la ambición de cualquier compañía teatral.

Teatro para el siglo que llega

Por Cristóbal Peláez

¿Cómo podría llegar a ser el Teatro del siglo XXI?

Cuando se anticipa el pensamiento, la cábala nos lleva automáticamente a una respuesta que viciosamente, en la mayoría de los casos, involucra la tecnología. Pensamos entonces en medios auditivos y visuales; suponemos grandes cambios en la arquitectura escénica y en la forma de oír y mirar; e imaginamos formas avanzadas de representación, más acordes con las velocidades y compulsiones que establecen la urbe y aquellos medios que inciden en los cambios de ritmo de la percepción.

Al Teatro se le señala, reiterada e injustamente, como un arte atrasado, olvidando que su propia limitación constituye su riqueza. La escena trabaja con materiales "duros", "pesados"; puesto que su misma sustancia es el actor, ser físico, comprobable, tangencial. Sólo tres elementos leves le restan gravedad a la materialidad de la escena: la luz, la sonoridad y la palabra. Lo demás es puro relieve en "puesta", pura tracción.

Se le reclama, al teatro, lo que es contrario a su naturaleza: que se convierta en cine, que se vuelva video, que se vuelva "más actual", es decir que se convierta en periódico de novedades. En una palabra: que deje de ser teatro. Es claro que podemos innovar, hacer acopio de los más grandes y mejores recursos tecnológicos, pero nunca debemos olvidar que la esencia del teatro es "ser un marco estático por donde el espíritu deambula y sufre".

Hay que decirlo de una vez: en el arte, en cualquier arte, hay evolución, pero no hay progreso. El maestro Estanislao Zuleta establecía una comparación admirable: un barco de guerra norteamericano actual podría destruir con facilidad toda la flota de la antigua Grecia. La cuestión a plantear es si la poesía norteamericana actual posee los mismos atributos de la poesía griega.

¿Se escribe hoy —en posesión de medios avanzados— mejores piezas dramáticas que las del teatro isabelino? Shakespeare escribía con pluma de ganso. No es cierto entonces aquello que los comerciantes pregonan para promocionar sus ventas: no acceder al computador es ser analfabeta. Aunque ahora gozamos de los innegables beneficios de la informática, eso no nos puede llevar a mirar por encima del hombro a Platón.

Hoy, cuando se habla de la muerte del libro, se sentencia que el teatro se renueva o se muere. Se habla de una nueva generación de ojos cuadrados y de niños con manitas de ardilla, atrofiados por el uso del nintendo y la computación. Se habla de una nueva generación que sólo cree en el sonido pesado y las imágenes a una velocidad quintuplicada. La publicidad trabaja sobre un nuevo compás, siguiendo el rumbo de las necesidades contemporáneas, porque nuestros sentidos marchan a una revolución forzada. Allí donde el desparpajo dice que ya nadie quiere leer y que el teatro es apenas un recuerdo de la humanidad.

La palabra PROGRESO baila como un mito monótono; es un rastro psíquico que se asocia a grandes autopistas, avanzados medios de locomoción, comunicación eficaz y rápida, y grandes instrumentos de guerra y muerte.

Aún el cine, arte del movimiento por excelencia, va prescindiendo de auténticos fabuladores y ha descargado la responsabilidad a técnicos y a ingenieros. Los efectos, las explosiones y las imágenes arrolladoras amenazan la fábula y, a veces, el teatro se resiente y quiere imitar. Es cuando el teatro se empobrece. La genialidad de Beckett reside precisamente en haber empobrecido la escena para renovar su esplendor. Teatro de la penuria, testimonio del empobrecimiento espiritual de nuestro siglo, del hombre, esa criatura frágil que no logra todavía adaptarse al universo. Cuando el espectador entra al teatro siente que ahí, en escena, se palpa “la dificultad de existir”.

El nuevo siglo seguirá explorando y el teatro marchará con su época, pues su signo fundamental es hacer acopio de las angustias e inquietudes del hombre

de su tiempo, con lo cual queremos entender que su esencia seguirá siendo la misma que ya había propuesto, 2.400 años atrás, nuestro abuelo Aristóteles: el drama como un conflicto de voliciones.

Se buscarán formas innovadoras de narrar. Se prevé una evolución que se experimentará de la mano auxiliar de las ciencias del lenguaje. Con la semiótica, no hemos aprendido a escribir mejor, pero hemos aprendido a saber qué y cómo escribimos y, de alguna manera, a orientar lo que escribimos y ponemos en escena.

Con los “nuevos tiempos”, el alarde de un “teatro moderno” no posee un valor como fenómeno en sí. Con los mejores medios también se está haciendo un arte atrasado. A este propósito recordamos una reciente representación de un prestigioso grupo de teatro brasileño, que venía a Colombia precedido de una gran publicidad de “post-modernista” y cuya mejor carta de presentación social era el fardo de no se sabe cuántas toneladas de escenografía y utensilios. Cuando empezó la función, todo el teatro quedó de boca abierta con el poder de las primeras imágenes. A los quince minutos todos nos dimos cuenta de que aquello no progresaría. Empezaron los cambios de postura, las tocesitas, los primeros espectadores abandonaron la sala. Fueron 85 minutos de fatal aburrimiento: el grupo había querido hacer cine con el medio de expresión equivocado. Porque toda ilusión cinematográfica muere en el teatro, cuando nuestras miradas se chocan con la materialidad del telón lateral.

Más moderna, avanzada y teatral nos pareció a todos la memorable representación del Teatro La Llanura, inscrita en la humildad de dos actores, una guitarra y unos pocos reflectores. Un drama que puso a llorar a muchos espectadores. Ahí había una fisura trágica de la existencia que se movía en lo mínimo.

Si Shakespeare hubiera tenido a mano las posibilidades lumínicas y sonoras actuales, su teatro hubiera sido distinto. No sabemos si mejor o peor, pero distinto. El teatro, cualquier arte, no existe en el vacío, por encima de las

posibilidades de su época, ni por debajo de sus alcances materiales. Frente al cine y la televisión —hay que decirlo— el teatro ha perdido su poder de persuasión, en el siglo XX. Se comenta, se discute, se sacude a veces la sociedad con determinado *film*, o con algún serial, y con pocas obras de teatro —por no decir ninguna— se ha podido sacudir los cimientos de una comunidad. Lejos estamos de la fiesta pública de la antigua Grecia, donde el teatro modelaba la vida ciudadana, hasta el punto de provocar desmayos y partos prematuros —caso *Medea*— o, en tiempos más cercanos, de influir, como en aquel estreno de *Hedda Gabler*, donde una joven se suicida al culminar la representación “para morir como Hedda, con belleza”. O como sucediera con la discusión pública entorno a *Casa de muñecas*, del mismo Ibsen, hasta el punto de que, en las tarjetas de reuniones sociales, en Estocolmo, se acostumbrara la leyenda: “Se ruega no hablar de *Casa de Muñecas* durante la fiesta”.

Es difícil que hoy, en Colombia, una obra de teatro provoque las disidencias y adhesiones que provocó *Guadalupe, años cincuenta*, del grupo La Candelaria. Tal influencia resulta hoy improbable para el teatro. En cambio, un serial aburridor y repetitivo —pletórico de adulterios, coitos y embarazos— estremece a la opinión general paralizándolo la vida ciudadana, afectando la oferta de diversión nocturna en el país. A este respecto, recuérdese como las obras teatrales, conciertos y programaciones artísticas se anunciaban ofreciendo “proyección en pantalla gigante de la telenovela...”.

Han cambiado los medios de diversión no porque la humanidad, en términos generales, haya cambiado; sino, paradójicamente, porque se resiste al cambio. Esto lo saben muy bien los negociantes de baratijas. Lejos estamos de aquellas épocas donde nuestros enemigos —como lo querían los místicos— se constituían en mundo, demonio y carne. Hoy los enemigos del hombre siguen siendo tres, pero mucho más poderosos: INFORMACIÓN, PUBLICIDAD y TELEVISIÓN. Caminamos todos hacia la estupidez global.

El teatro aquí, ahora, en el próximo siglo y en los venideros, podrá transformar sus propias leyes narrativas, aprender de los grandes avances, pero en esencia

seguirá siendo el que es: EL LUGAR DE ENCUENTRO DE LA SENSIBILIDAD, LA INTELIGENCIA Y LA DIVERSIÓN.

Sobreviviendo en la abundancia circundante, la escena no podrá competir con los otros medios en pie de igualdad. Siempre irá adelante, parapetada sobre su verdadera esencia: EL ACTOR, EL ESPECTADOR Y EL JUEGO DE LA SIMULACIÓN. Lo demás, como lo fue en el pasado y lo será en todos los futuros, es secundario.

El teatro, frente al gigantismo, es un gran derrotado, como la inmensa humanidad.



La voz humana de Jean Cocteau estrenada el 2 de marzo del año 1988. En la foto: Ángela María Muñoz.
Fotografía de Óscar Botero.

Sobre nuestras obras...

Angelitos empantanados en el Matacandelas: entre el Rock y la Salsa o el Norte y el Sur¹⁶

Por María Mercedes Jaramillo

La obra de Andrés Caicedo (1951-1977) *Angelitos empantanados* (1971) fue el texto que sirvió de base para el último montaje del Teatro Matacandelas de Medellín. El texto del caleño recoge la fugaz historia amorosa de una pareja de adolescentes: Angelita Rodante y Miguel Ángel Valderrama que viven en un barrio del norte en Cali. En torno a esta temática se teje la historia de las dos familias y de los habitantes de la ciudad en los últimos años de la década de los sesenta. La acción se centra en la parte norte de la ciudad, cuyos puntos de referencia son el colegio Berchmans, el liceo Belalcázar, el teatro Calima, el Parque Bolívar, el Club de Tenis, la Avenida Sexta, Mónaco y otros sitios, usualmente frecuentados por la gente que habita en el Norte. El montaje recrea la problemática que enfrentan los adolescentes al tratar de encontrar una identidad y un espacio en el mundo creado y controlado por los adultos. La obra se sitúa en un medio conservador y decadente donde padres, profesores y adultos en general son alcohólicos, corruptos, abúlicos y no tienen ningún impacto positivo en la siguiente generación. Éste es el ambiente que permea la obra y que genera el descontento de los jóvenes. La pieza proyecta el estancamiento y la descomposición de las familias de clase media alta, a través de los conflictos familiares entre las generaciones y en las relaciones de pareja. El miedo al cambio y el deseo de mantener el status que se refleja en la presencia de los guardias armados y uniformados en las mansiones y calles del Norte.

El amor y la sexualidad son los temas centrales de las conversaciones, sueños y disquisiciones de los adolescentes. En la relación con el otro buscan la redención y otra alternativa al medio sofocante en que están sumergidos. La búsqueda del otro reemplaza el amor filial, los juegos infantiles y los intereses escolares; el ser y el hacer cambian cuando se encuentra y se descubre el amor. El rechazo y la pérdida del *otro* también generan serias consecuencias en la conducta de

¹⁶ Fitchburg State College. Octubre de 1995.



de Andrés Caicedo

ANGELITOS EMPANTANADOS

TEATRO MATACANDELAS
calle 47 No. 43 - 47 Informes: 215 10 10/239 12 43 Medellín - Colombia

Sobre nuestras obras (Poco, porque tenemos poco espacio)

los jóvenes ya que se sienten desubicados y solos en un mundo ajeno a ellos. Es el caso del *Pretendiente* quien, al ser rechazado por *Angelita*, pierde los parámetros que dirigían su quehacer existencial. El gestus y los monólogos de este personaje nos señalan los traumas de la adolescencia y evocan la intensidad y la angustia de Andrés Caicedo y de otros jóvenes de su generación quienes concebían la vida y definían sus intereses en términos del absoluto. Vemos las expectativas de los jóvenes de la época, acordes a los cambios ideológicos surgidos a raíz del movimiento de mayo del 68; es un momento de renovación donde se cristaliza el descontento a través del arte, la política y las actitudes existenciales más literarias. El movimiento hippy, con su liberación sexual y su crítica al consumismo y al materialismo de las sociedades más desarrolladas, tuvo una fuerte acogida entre los jóvenes de clase media de la época.

La pieza recrea los conflictos de la adolescencia y los enfrentamientos generacionales y los imbrica en los conflictos sociales y culturales de los diferentes grupos de la ciudad. Miguel Ángel expresa su descontento con la situación en que se halla Cali. A través del arte y de la literatura se ha sensibilizado y desaprueba el control policial que se ejerce en las áreas exclusivas de la gente de clase media alta y de donde se excluyen a los *otros*:

“de tanto leer poesía y de tanto ver cine nos fuimos volviendo *progresistas*, por ejemplo dejamos de ver con buenos ojos, como cosa normal, que para todas las fiestas tuvieran que alquilar policía para defendernos de la gente del Sureste, y tanta pelea en la calle y la policía en toda parte, que al final era que me estaba poniendo nervioso andar en medio de tanta policía, se vinieron a destapar crímenes horribles...” (Caicedo, 121).

El Sur aparece como el oponente, donde viven los otros, los habitantes de las clases menos favorecidas, donde las actitudes, los ademanes y el lenguaje son diferentes y ubican a cada personaje en su mundo. El mal olor, los caños de aguas negras, el barro, los charcos, los perros criollos, los niños y los hombres sin camisa son los puntos de referencia del Sur. El único lugar que tiene un nombre es el teatro Libia. La oposición Norte/Sur, Ricos/Pobres, *Nosotros/*

Ellos, Rock/Salsa va más allá de un simple estilo de vida o gusto musical. La ciudad y sus ciudadanos están escindidos en dos grupos sociales con intereses, expectativas e ideologías diferentes.

“Marucaco me preguntó que a dónde había comprado esos zapatos y yo le dije, frotándolos contra el pantalón, son Flor Sheim, me los trajeron de los Estados Unidos, y Marucaco se quedó callado, nos reímos todo el tiempo de las cosas que nos contaban, eran simpatiquísimos, ahora en el San Juan Berchmans yo iba a portarme distinto a todos los alumnos luego de tener esa experiencia, de verlos a ellos tan distintos, tan felices, los tres con camisas de etamina. “Son lo último para tirar boletería” decían, yo les hablé de Herman Melville y de libros bien famosos ¿pero cómo hacía si ellos nunca habían oído hablar de eso?, se hacían los interesados, me escucharon con atención como quien desea aprender, pero qué va, se distraían completamente cuando uno cantaba un pedazo de esa música que no me gusta y el otro le hacía coro...” (Caicedo, 125-126).

Yuri Lotman analiza la dinámica que cohesiona a los diversos grupos humanos y encuentra que cada uno de ellos desarrolla una serie de normas y conductas que les permite identificarse como un *nosotros*; todos los que pertenecen a otro grupo son clasificados como *ellos*, los intrusos, los invasores, es decir; los oponentes. En este caso la gente del Sur (Marucaco, Mico y El Indio) que se diferencian de Angelita y Miguel Ángel por su vocabulario, por los gustos y por la ropa. La separación entre *nosotros* y *ellos* se hace evidente en la nominación de los personajes, los adolescentes del Sur tienen sobrenombres que señalan la diferencia racial y el comportamiento social inferior (mico, indio, caco). Por el contrario, los jóvenes del Norte tienen nombres propios que los ubican entre las familias ricas o prestigiosas de la ciudad. Sutilmente el texto estratifica a los personajes y crea indicios de conducta y expectativas en el espectador/a. Angelita y Miguel Ángel son los *angelitos empantanados*, que visitan el sur en una misión más de conocimiento que de redención; pero de alguna manera son los personajes que propiciarían el cambio y el encuentro entre los dos

sectores de la ciudad. Su muerte clausura toda posibilidad de reconciliación entre estos dos polos de oposición. El beso rechazado es el motor del crimen y se da la separación total. Nace la desconfianza y el miedo, ya que entre los dos grupos no hubo nunca puntos de encuentro, el deseo de Marucaco y el asco de Angelita develan los verdaderos sentimientos de los personajes.

La vergüenza y el miedo son los mecanismos que, según Lotman, regulan y autocontrolan los diferentes grupos sociales. El miedo es causado por agentes externos y controlan a la persona que lo padece; generalmente un grupo superior controla al inferior a través del miedo y de las amenazas. La vergüenza es causada por mecanismos internos y las clases dominantes se autocontrolan por el temor "al qué dirán". Miguel Ángel desea romper los estereotipos de su clase y crearse un espacio diferente y propio, en un mundo separado por las convenciones sociales y el miedo al otro. El acercamiento entre los dos grupos es imposible por las actitudes preconcebidas y por la desconfianza mutua, que refleja la diferencia social, económica y cultural de los jóvenes.

Otro personaje importante dentro de la obra es Berenice, la prostituta que inicia a Miguel Ángel en la sexualidad. A partir de este momento el interés del joven por Angelita cambia. El cuento de Edgar Allan Poe, *Berenice*, es el subtexto que yace en esta parte de la historia de Miguel Ángel y sus amigos del colegio. La relación con Berenice proyecta las expectativas de los adolescentes con la sexualidad: el miedo y la fascinación que les produce. Los dientes blancos y perfectos, por los que se sienten atraídos, connotan el temor a la *vagina dentada*. "Recuerdo que el hombre tuvo que enterrar viva a su amada para extraerle los dientes que le habían negado toda paz..." (Caicedo, 113) Angelita y Berenice son los dos polos de la relación amorosa que divide a las mujeres entre vírgenes y putas, entre activas y pasivas, y crea relaciones perversas en la pareja.

"Cuando conocí a Angelita todo el mundo me dijo que había cambiado: cuando conocí a Berenice la gente se quedaba era *reconociéndome*" (Caicedo, 102-103). La actitud de Miguel Ángel y de sus amigos hacia las mujeres cambia y marca las relaciones futuras con otras mujeres; así, Ricaurte le chupa los dientes

a la novia y Miguel Ángel pierde interés en Angelita, ya que en las novias de su misma clase no encuentran la satisfacción a sus deseos. La sexualidad y el amor se escinden como también queda escindido el objeto de deseo: puta o virgen.

La música (el rock, la salsa, la ópera) y los sonidos (del despertador, del teléfono y del radio) tienen una importante función indicial en la pieza del Matacandelas. Primero, cumplen una función tópica ya que nos ubican en los diferentes espacios: el Sur, el Norte, el cementerio, la casa de Miguel Ángel, el cuarto de Angelita, el prostíbulo. Segundo, marcan el ritmo de la pieza y crean la atmósfera de cada lugar. Tercero, revelan la confrontación entre lo foráneo y lo propio; es decir, entre una actitud eurocéntrica y una etnocéntrica. Cuarto, él nos da indicios de tiempo, lugar y acción, a la vez que da indicios de los problemas que aquejaban a la sociedad y las expectativas de las autoridades para solucionar “dichos problemas”.

Cristóbal Peláez utiliza el sonido y la música para crear tensiones entre escenas y personajes. La ópera que escucha la madre de Miguel Ángel proyecta un mundo estancado y decadente donde la muerte es la única posibilidad de liberación. La salsa y el rock son los ritmos de una juventud desorientada que mira hacia horizontes diferentes en busca de una salida a la rutina y el desencanto. El despertador controla la vida de la familia Rodante; su presencia cambia el ritmo en la vida de Angelita, ya que su sonido eficiente destruye los sueños de la joven que se niega a despertarse e iniciar el día de esta forma. El despertador y el teléfono marcan el ritmo de las relaciones familiares. Su presencia o ausencia tienen un valor indicial, cada sonido marca el inicio de una escena y/o nos traslada a otro espacio o momento. La soledad de Angelita, el deterioro de sus relaciones familiares y amorosas queda unido al sonido del despertador o del teléfono. Los objetos reemplazan a los sujetos y la vida va perdiendo sentido para la joven; la relación con los padres cambia y finalmente su relación amorosa se acaba con la presencia de Berenice. El aislamiento y la soledad de los personajes se reflejan en escena a través del teléfono; los diálogos telefónicos y el fluir de conciencia reemplaza la interacción e

intercambio entre los diferentes personajes. El radio que narra las noticias del momento hace la función del coro, ya que informa al espectador/a de los sucesos y sirve de hilo conector entre escenas; entre una imagen sugerida y un hecho realizado.

En la escena del teatro Libia, también acertadamente, se refleja la separación entre los dos grupos, ya que dialogan sin mirarse, separados por una prudente distancia y con la gestualidad y la kinesia se recrean estos sentimientos de desconfianza y miedo entre los jóvenes del Sur y del Norte.

El escenario, dividido en diferentes compartimientos; la decoración y la música logran recrear el ambiente de cada espacio. El ritmo emocional de cada momento es acentuado con la luz y el sonido. La anécdota no es recreada en forma cronológica, cada escena hace un contrapunto a la anterior. La música y los sonidos sirven también de hilo narrativo que destacan una acción y nos evocan una imagen o sensación. Así, la pieza se enriquece con las imágenes, los sonidos y el manejo de la luz (el claroscuro, las sombras) porque sugieren una atmósfera y crean expectativas en el espectador/a.

El montaje del Matacandelas logra recrear una época y una actitud ante la vida. El mundo de Andrés Caicedo es recreado a través de los diálogos, los gestus, la penumbra y la música, elementos que nos acercan a una experiencia vital y a un testimonio auténtico de una época y de una sociedad determinadas. La pieza recrea el argot caleño que refleja una ideología y una posición determinada ante el mundo (cosmovisión), es lo que Bakhtin denominó como *skaz*. Es una obra polifónica que da voz y presencia al otro, y lo recrea dentro de parámetros culturales propios. Éste es, en mi opinión, el gran aporte de Caicedo y del Matacandelas a la literatura y al teatro nacional. El *skaz* es el elemento autóctono que ubica la obra en sus coordenadas cronotópicas y que nos permiten reconocer y analizar el quehacer existencial de un grupo social determinado. La problemática generacional, el enfrentamiento cultural entre Norte y Sur y el conflicto amoroso entre ángel y puta son los elementos que universalizan la obra y la hacen válida para cualquier espectador/a.

BIBLIOGRAFÍA

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoievsky's Poetics*. Edición y traducción de Caryl Emerson, Minneapolis: University of Minnesota, Press, (1989): 182-183.

Caicedo, Andrés. *Angelitos Empantanados o Historias para Jovencitos*. Medellín: Lealon, 1977.

Lotman, Yuri. *Estructura del Texto Artístico*. Trad. Victoriano Imbert. 2ª. ed. Madrid: Ediciones Istmo, (1982): 205-206.



Angelitos empantanados de Andrés Caicedo estrenada el 30 de mayo de 1995. En repertorio. En la foto: Faber Londoño.

Matacandelas le da voz a Ezra Pound, en la obra 'Ego Scriptor'¹⁷

Por Yhonatan Loaiza Grisales

El grupo antioqueño estrena una pieza que explora el trabajo del polémico poeta.

Matacandelas no es solo un grupo de teatro con 34 años de trabajo. Parece una entidad paranormal, un laboratorio que tiene la capacidad de darle 'voz' a artistas que ya dejaron este mundo, pero cuyas obras aún trascienden.

Es una característica que, curiosamente, resuena en uno de los títulos de sus creaciones: *El mediumuerto o ¿pero no se supone, Roger, que los médiums no se mueren?*, obra dirigida por José Domingo Garzón.

Los 'médiums' del grupo paisa, que dirige Cristóbal Peláez, han 'resucitado' en escena a figuras como el prolífico artista colombiano Jorge Holguín Uribe, en *Las danzas privadas*; al escritor y filósofo paisa Fernando González, en *Velada metafísica*, y a la escritora estadounidense Sylvia Plath, en *La chica que quería ser Dios*.

Ahora, Matacandelas se embarcó en la tarea de explorar la obra y la vida del polémico poeta estadounidense Ezra Pound, en *Ego Scriptor*, nuevo montaje que está en temporada en su sala de Medellín. Más allá de su obra, Pound (1885-1972) es una figura controversial por su estrecha relación con el dictador italiano Benito Mussolini y por sus declaraciones antisemitas.

En la piel de la polémica

"Esto lo hemos repetido varias veces, pero esta vez yo creo que va más en serio: este ha sido el montaje más complejo de todos los que hemos hecho",

17 Publicado en www.eltiempo.com, 1 de agosto de 2013.

asegura Diego Sánchez, el encargado de darle vida a Pound.

La dirección vuelve a recaer en el italiano Luigi Maria Musati, que ya había dirigido otros tres montajes del grupo: *La caída de la casa Usher*, *4 mujeres* y *Medea*.

Musati, conocedor de la obra de Pound, ya había realizado un montaje sobre el poeta en Italia a finales de la década de los 90. Esta vez, su intención no es rendirle un tributo, sino abrir un debate cultural sobre su obra. “A pesar de ser una figura controvertida, sus principios son muy actuales. Por eso, a Cristóbal y a mí, nos pareció que era un momento importante para hacer una obra sobre él”, comenta el italiano.

Pero no es una biografía como tal, apunta Musati. De hecho, el montaje tiene como punto de partida el poema *Los cantares*, también conocido como *Los cantos*, un extenso trabajo experimental que, a pesar de tomarle a Pound casi 50 años, quedó incompleto.

Peláez, que en esta ocasión oficia como productor, asegura que, con ese enfoque dramático, sale a relucir uno de los aspectos técnicos más importantes de los ‘matacandelos’: el trabajo de la voz, sobre todo si se tienen en cuenta las complejas poesías que declaman los actores.

“Nosotros en eso somos muy exigentes. En esta obra se trabajó bastante sobre un diseño sonoro que hizo nuestro compañero Juan David Correa para que esa poesía estalle en el oído”, dice Peláez.

Cada sesión ‘metafísica’ de *Ego Scriptor* oscila entre la controversia que despierta un hombre que, en su país, fue calificado como traidor por su alianza con el fascismo, y una obra que genera admiración. “Es el poeta más grande del siglo XX; es contradictorio, pero realmente es así”, dice Musati.

“No se trata de reivindicar a nadie. Lo que estamos tratando con Pound es de que venga a la Medellín de este nuevo siglo y hable y, si se tiene que defender, que se defienda él solo”, remata Sánchez.

La bella imperfección de Matacandelas¹⁸

Por Diego León Giraldo

Si algo distingue a Matacandelas es su descaro al asumir riesgos. Justo cuando sus espectadores creen haber descubierto una estética, una puesta y una manera de contar; Cristóbal Peláez y su tropa nos voltean la historia.

Esa es solo una forma de presentar *Las danzas privadas de Jorge Holguín Uribe*, el experimental —y esto no es peyorativo sino todo lo contrario— trabajo que se verá hoy en el Gimnasio Moderno.

Holguín, un matemático, profesor, bailarín, coreógrafo, escritor... un artista, fue el motivo de inspiración de esta pieza muy documental, muy sensorial, que más bien parece un montaje de teatro de cámara de esos que les hablan al oído a sus espectadores.

Fallecido en 1989, Holguín Uribe recorrió el mundo y plasmó, en sus escritos, sus necesidades artísticas, pero sobre todo sus angustias. De eso está compuesta esta obra: los miedos y los dolores que produce el insomnio creativo, los sueños que se convierten en pesadillas y monstruos que persiguen al creador.

Las danzas privadas es distinta a esas piezas expresionistas, cargadas de entonaciones profundas y movimientos exactos a los que nos han tenido acostumbrados los 'matacandelos'. Aunque es la historia de un coreógrafo y bailarín, justamente en la torpeza de los movimientos que revelan al ser humano más allá del artista, en los desequilibrios, está la belleza que coquetea con el público. Los actores no son ni parecen bailarines, escribió Peláez en un programa de mano, y eso los acerca más a nosotros. La historia del personaje es tan imperfecta como el mismo montaje que pareciera a medio camino pero al que no se le notan las costuras. Una muestra más de la maestría de éste, que es uno de los mejores y más serios grupos del país.

18

Publicado en <http://bogota.vive.in>, en marzo del 2012

Al comienzo, dejarse tocar por la obra puede costar; pero tras abandonarse a los sonidos y los fragmentos poéticos se descubre que la belleza está en dejarse sentir, dejarse perforar por una historia que pretende ser documental pero que trasciende esa frontera para golpearnos profundamente y expulsarnos del teatro con una extraña melancolía.



¿Qué cuento es vuestro cuento? Estrenada el 28 de agosto de 1979. De izquierda a derecha: Robinson Díaz, Jaime Rojas, John Jairo Pineda, Ana María Sánchez, Clara Inés Parra, Jesús Eduardo Vélez, María Isabel García.

Qué velada la *Velada Metafísica*¹⁹

Por Carlos Vásquez Tamayo

En este ejemplar, Mediavuelta ha querido rescatar fragmentos de cuatro cartas en las que el poeta y filósofo Carlos Vásquez Tamayo deja plasmada su opinión sobre la obra *Velada Metafísica* del grupo de teatro Matacandelas, basada en la vida del escritor y filósofo Fernando González.

Respetamos la ausencia de mayúsculas y puntos finales que hacen parte del estilo del autor.

para nada me extraña que hayan premiado esta puesta en escena²⁰: espléndida, visualmente completa, artísticamente impecable, con un acople perfecto entre el tiempo y el espacio, con un encuadre justo entre el contenido y la forma

y la belleza de las voces, su naturalidad y la verdad con que entregan los textos, sabiamente seleccionados, pero sobre todo encarnados, en un movimiento orgánico, vivo como los truenos, reales como el pensamiento y el rayo

es una obra sinfónica, polifónica, creo que es la madurez del matacandelas y ese montaje le hace dar un salto al teatro colombiano, todo lo que han estudiado madura aquí, cuaja, se da a ver en su impecable construcción

orgullo saber que se va a poder mostrar en el extranjero²¹: ¡qué retrato de colombia!: desgarrador y cierto, sin concesiones, estamos ahí en lo que somos, qué maestría la de Fernando González para saberse, leernos, descifrarnos, viviseccionarnos

19 Vásquez, Carlos. "Qué velada la *Velada Metafísica*". En: Mediavuelta N° 14, Tragaluz Editores S.A., Medellín, diciembre de 2009.

20 Premio Nacional de Dirección a Montaje Teatral, Mincultura, 2009.

21 París, Francia, Festival Don Quijote de Theatre Hispanique, noviembre 21 de 2009 y en Las Palmas de Gran Canaria (España), diciembre 1 de 2009.

siento que *Velada metafísica* es puro pensamiento en acción, argumentos desnudos, los de Fernando González, que pueden ser de cualquiera por universales, tocan el corazón del hombre, la verdad de ser hombres, su exigencia, su paradoja, el riesgo de vivir al desnudo, sin mentirse, despojado de todo

a Fernando González no se lo puede enseñar académicamente, quizás a ningún filósofo, y a él menos pero sí así, sin trasladarlo o adaptarlo, dándolo a ver en esa luz verdadera, en esas voces auténticas, en ese ritmo que va volviéndose frenético, angustioso, agónico

qué textos, parecía agua corriendo, esas cartas y esos pedazos de cuadernos, es así como hay que escribir, mantener un cuaderno abierto, en medio del paisaje la vida los hombres, los avatares de la vida diaria y escribir todo ahí con esa prosa limpia, agresiva, punzante

miro esta puesta en escena desde mi sensibilidad, abierta a lo que nos pasa, a lo que somos como colombianos, esa velada metafísica es un fresco impresionante de nuestra voz y nuestra sangre, por ahí pasa todo, los miedos, los horrores, las encrucijadas

me parece un documento desde el arte, más valioso que lo que dice la historia o la crítica o la misma filosofía

además la pedagogía: el público estaba arrobado, entregado, comprometido, sentí una participación inusual, una entrega incondicional y, a la vez, una disposición a verse, dejarse auscultar

contra todo patriotismo, es que ser colombiano tiene que ser mucho más que lo que nos han dado, nos han hecho creer, ser colombiano es ser uno, es lo mismo en cualquier parte, si no reivindicamos al singular somos una comunidad gregaria desgraciada, pegada a valores muertos y que matan

hay algo vital en todo esto, lo impostado queda fuera, lo antioqueño y aún lo

colombiano entran por esa puerta que ellos (el maticandelas) abren en toda su complejidad: pequeñez, mezquindad, avaricia y a la vez plétora de paisaje, desnudez del idioma, violencia de un alma que recuerda que lo nacional está hecho de singularidades

y lo que aparece de cuerpo entero o con varias almas para un solo cuerpo es un pensador inmenso, desparpajado y desnudo, tozudo y tenaz, obstinado y dulce, áspero y sereno: todo eso a la vez y la plétora de voces, figuras, tonos, vidas, esperanzas, experiencias, reclamos, rechazos, amores, todo y todo en eso que somos, que a veces nos hastía y ahoga

y en medio de ese ahogo un pensamiento vibrante, insistente, que no da tregua un alma agonizante, en trance: y puede desconcertar el arrebató místico de Fernando González, pero es algo más complejo, no es un alma que se vuelve piadosa, es el sarcasmo que habla con dios, la imprecación de la locura, la lucidez de una razón que se rebasa

y la intimidad, esos momentos en que se queda solo, en que habla en voz alta pero para sí mismo y dice todo y nada queda fuera

metafísica es viaje y el único viaje que se permite es a pie

me conmovió el testamento: ¡qué desprendimiento, qué violencia, qué libertad! y al mismo tiempo: déjenme tranquilo, soy libre, sé que me quieren seguir hasta la muerte y decirla y vestirla y no me dejo y me suelto y me sublevo

qué bueno tener un escritor así, no tiene nada que envidiarle a ninguno, es prosa verdadera, aguda, necesaria

Sylvia Plath: zapato negro/una hagiografía teatral²²

Por Norge Espinosa Mendoza

*You do not do Yo dou not do
Any more black shoe*

Sylvia Plath

Primera acotación

La actriz debe entrar a escena dominada por una mezcla de derrota y seguridad únicas, capaz de movilizar todas sus acciones desde una ansiedad que debe contaminar al espectador de una expectativa total acerca del destino de su personaje. La iluminación de la cocina reproducida en el escenario ha de ser la de la primera hora de la mañana, el 11 de febrero de 1963. Con gesto resuelto, la actriz debe sellar la puerta con esparadrapo y colocar toallas alrededor de la misma cubriendo todos los resquicios. Una vez hecho esto, mientras el sonido del reloj se hace más persistente, abrirá el horno y se arrodillará ante él. Su prosternación será dictada por una suerte de actitud que mezcle desesperación religiosa y al mismo tiempo una voluntad profana de entero desafío. Desde la calle, comienzan a llegar los sonidos del nuevo día mientras la actriz va cayendo en un sopor que acabará transformándose en la inmovilidad de la muerte. Cuando el cuerpo de la actriz yacía exánime, se oirá, desde la calle, la música en ascenso de un concierto de rock.

1

No estuve entre los afortunados que descubrieron, en la edición del Mayo Teatral 2002, el signo de atención que supo despertar el Teatro Maticandelas con *O marinheiro*, sobre el texto de Fernando Pessoa. En aquel momento, razones de muy confuso azar me impidieron aplaudir el espectáculo de Cristóbal Peláez que tanto gustó a mis colegas, y devolvió a La Habana el nervio de lo que quizás fue en su mejor expresión el teatro simbolista. Así que cuando entré a la sala Covarrubias, dos años más tarde, para ver *La chica que*

22

Publicado en Revista Conjunto #133, año 2004.



O marinheiro de Fernando Pessoa. De izquierda a derecha: Gloria Villamizar, Ángela María Muñoz, Maria Isabel García y Mónica Marín. Fotografía de Óscar Botero.

quería ser Dios, basada en la vida y obra de Sylvia Plath —“probablemente la poeta más importante del siglo XX”, anunció Peláez antes de que comenzara el espectáculo, todo comenzaba para mí. No la cercanía con la autora de *Ariel* y *El coloso*, sino la posibilidad de entenderla a ella — a quien me resisto a catalogar del mismo modo en que lo hizo el director colombiano— desde una relectura teatral de formulaciones viscerales. Es desde esa cercanía que quiero escribir estas palabras, moviéndome entre las líneas cortadas de Plath y el rejuego fragmentador de una alternativa poética reconstruida sobre el escenario. Una manera de agradecer un espectáculo al que no quiero negar el calificativo de inquietante.

Segunda acotación

En junio de 1960, durante una cena, se fotografían los poetas preferidos por la prestigiosa casa editorial Faber & Faber. Los actores que interpretan a Ted Hughes, T. S. Eliot, Stephen Spender, William H. Auden y Louis MacNeice entran conversando con la fingida camaradería de los rivales durante una tregua. Apoyados en la escalera, procurarán adoptar una pose informal, en la cual, sin embargo, quedan al descubierto sus arrogancias, la estatura de sus egos, el deseo de no estar tan acompañados en una fotografía que saben será histórica. El fotógrafo se esforzará por sacar de ellos la mejor combinación de solidaridad y competencia. Cuando el flashazo se produce, los actores quedarán extáticos. Entrará entonces a la foto y se colocará ante todos ellos la actriz que encarna a Sylvia, trayendo desde la cocina un coche de bebé. Vacío. Sylvia Plath sonrío como una madre satisfecha. El flash se enciende para retratarla. Las figuras se desvanecen bajo una explosión de gas.

2

No puedo ya, tras varios años de ejercicio crítico, conformarme con la expresión habitual que los directores y espectadores podrían esperar de mí. Referirme en una escala de supuestos valores mediatizados por mis propias convenciones acerca de lo que me gusta o no de un espectáculo, es ya casi un acto inútil. Si

bien prefiero seguir sorprendiéndome cuando acudo al teatro, nada me seduce más que hallar una producción a la que calificar con el ambiguo término que ya he utilizado aquí: inquietante. Quiere decir que antes que demorarme en subrayar lo que me provoca o no de un espectáculo como *La chica que quería ser Dios*, prefiero enumerar los elementos que parten de una Poética (la de Sylvia Plath, esfinge y mujer doméstica), para alcanzar otra calidad de una poética de naturaleza teatral, la de Matacandelas y Cristóbal Peláez. Su carta de triunfo, ante mí, ha sido la forma brutal y aparentemente desorganizada en la cual este ritual suicida viene a ser ante el público una reivindicación de tantas causas perdidas. Entre ellas, la Poesía y el Teatro. Como me reconozco, además, obsesionado con el devenir y pasado de esas causas, no puedo revelarme ante este montaje sino como parte activa de su discurso, transverberado por sus interrogantes desde el propio juego teatral y poético que el director desata a partir de ese pretexto rabioso y de lujo que es la biografía de una treinteañera a la cual leemos ahora con el fervor que algunos reservaban para las profecías de la Sibila de Cumas. La Sibila de Cumas, condenada a la perpetua vejez, quería morir. Sylvia Plath nos confesó que “morir es un arte/ Como todo lo demás”. Supo hacerlo, como este espectáculo demuestra, excepcionalmente bien.

Nada me horroriza más que la pretendida poeticidad de ciertos espectáculos teatrales. Materializar la poesía significa dotarla de una carnalidad, de una calidad física que sólo en algunos casos muy particulares logra revivificar lo que en su origen no son sino confesiones deslavazadas de una mente desesperada. La voz del poeta es hoy la de una neurosis que se transmuta en belleza, la de un héroe y profeta a pesar suyo. Lamentablemente (los persistentes espectáculos que intentan, por ejemplo, devolver a Lorca como una imagen humanizada mediante la repetición absurda de sus fragmentos líricos), no es ese hallazgo el que frecuenta los escenarios cuando de abordar la vida de un poeta se trata. La declamación altisonante, la teatralidad formal de varias producciones cuyo solo recuerdo nos horroriza, es el lugar común que acude por lo general a nuestra mente cuando se piensa en esa clase de empeños. *La chica que quería ser Dios* viene a ser una excepción que es, en sí misma, también una norma:

la excepcionalidad de la vida que retrata pudiera ser también la clave de su excepcionalidad como propuesta escénica. *A sort of walking miracle*.

¿Cuál es el rostro de Sylvia Plath que nos muestra este espectáculo? A pesar de las fotos que los actores muestran con descaro documental al público, a pesar del supuesto concierto de rock en el que otro fantasma, Anne Sexton, nos presenta la odisea de su amiga y rival; me inclino a pensar que es el rostro de una actriz. Ángela María Muñoz, quien encarna a la autora de *Ariel* desde un ejercicio histriónico que halla en su poderosa voz el acento rítmico de los mejores poemas de Sylvia, y maneja con eficacia no sólo los versos de la escritora suicida, sino también sus cartas y fragmentos testimoniales, desde una aventura cínica que también emana de esos documentos ahora sacralizados por el lector y el fanático, pero revueltos por la actriz como la bitácora visceral de lo que fueran en su vida. Alrededor de Ángela María Muñoz giran los fantasmas del mundo que Sylvia Plath retrató en *La campana de cristal* y las estrofas de *El coloso*, y en las páginas donde Johnny Pannic acude a dialogar con ella desde un más allá que es la muerte y el teatro. Creo encontrar en esa metáfora metateatral lo más agudo de la puesta en escena: Sylvia —leona de Dios: *Ariel*— evoca en la cama del hospital tras su segundo intento de suicidio al espectro de Medea; acaso una señal que el grupo Matacandelas se hace a sí mismo como guiño, en tanto ese personaje es para ellos ahora mismo parte de un repertorio activo, y traer a La Habana ambos espectáculos nos deja ver, en el mismo escenario-espejo, a la Medea que Peláez construye desde la voz-Plath, y a la Medea que esta agrupación levanta desde la producción que les dirigiera el italiano Luigi Maria Musati. La fuerza del instante en que una mujer herida por su propia mano se reconoce en la máscara de la heroína que quiere ser es tal, que hace ingenua la presencia de máscaras en los actores que interpretan a los médicos: la teatralidad está en la hilación misma, con la cual el director abre un espacio sobre el otro, mediante cortes precisos de luz sobre la fábula, y devuelve a pedazos bruscos la propia existencia fragmentada de la poeta. Tanta es la fuerza del rostro y el gesto y la voz de la actriz, que junto a ella los demás intérpretes son apenas figuras de paso. La madre de Sylvia, sus

condiscípulos, Ted Hughes pueden decir poco sobre sí mismos. Sylvia Plath es el vórtice de un huracán que barre con su vida como con los demás órdenes posibles. Sólo Anne Sexton puede, hacia el final de la puesta, igualársele en estatura de personaje, plantarse ante ella y dedicarle unos minutos en los cuales su nombre es también el eco de tantos otros suicidas terribles e ilustres. Poesía-teatro-muerte alzan el nervio espectacular de este montaje, que no se contenta con organizar una imposible biografía de la norteamericana. Es más bien la hagiografía del personaje teatral que es ya Sylvia Plath, y del manejo de ese mito extrae los bordes cortantes que anuncian, en la memoria, otro suicidio de la nueva Lady Lazarus.

Tercera acotación


En una plaza europea, un grupo de jóvenes poetisas lee en alta voz fragmentos de Sylvia Plath. Sus voces repasan en distintos idiomas los versos de la ahora célebre autora, póstumo Premio Pulitzer, quien durante su existencia fue, para muchos, únicamente Miss Ted Hughes. Como en una ópera renacentista, los versos empiezan a amalgamarse, a convertirse en una coral ascendente, en una suerte de epifanía que quiere hablar con Dios. Alrededor de las mujeres, la prensa internacional dispara sus cámaras. Es una rogativa que exige la canonización de Sylvia Plath: la plaza es, por supuesto, la plaza de San Marcos. Las campanas que llaman a misa se mezclan con las voces cada vez más altas, por encima de un revoloteo de palomas enloquecidas. Es Sylvia Plath en francés, en inglés, en alemán, en serbio. Es el eco de su voz en los poemas escogidos que leen algunas en pésimas traducciones al español. "Zapato negro en el que he vivido como un pie pobre y blanco por treinta años atreviéndome a respirar o a estornudar apenas". Cuando las voces alcanzan el clímax, el canto se rompe en un último grito: franco, desgarrador, un grito de mujer que se niega a tener un Dios porque quiere ella misma ser Dios. La cortina cae bajo un nuevo revoloteo de palomas: son las páginas de los libros que leían las poetisas, arrancadas y lanzadas a un aire que levantan los últimos aplausos.

3

Confieso recordar este espectáculo con una mezcla intensa de satisfacciones e insatisfacciones. De esa intensidad brota mi interés, y la extrañeza con la cual ahora recuerdo sus imágenes poderosas, la ansiedad provocada en mí ante el levantamiento sobre la escena de una vida en la cual la Poesía era Verdad y Belleza, como quiso Keats. Su carácter de algún modo hagiográfico me incomoda en tanto hace de Plath una figura asfixiada por las tensiones de sus parientes y conocidos, y yo hubiese preferido tal vez participar desde la escena en las maneras que la propia autora se agenció para alimentar sus neurosis y desesperar a quienes la tuvieron por cercana y amiga. Ted Hughes, su esposo sobreviviente, uno de los mejores poetas de la lengua inglesa, es una sombra a la cual hubiese querido sentir más como valor dramático. Pero nada de eso me impide señalar en el montaje de Cristóbal Peláez la certeza de un fragmento de valor poético indudable: uno de esos instantes en los cuales vida, teatro y poesía se hacen uno desde la incómoda posibilidad que es siempre la resurrección. Por estos mismos días, Argos Teatro, el grupo habanero que dirige Carlos Celdrán, logra un milagro semejante en su puesta de *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*. Gracias a ello, toda una generación descubre al artista italiano, como acaba de empezar a preguntarse quién fue esta mujer de palabra acerada y obsesivo anhelo de construirse a sí misma como una gran poeta. Me alegra testimoniar el paso de un montaje tan arriesgado en la búsqueda de ese rostro teatral que se oculta tras toda vida por nuestro panorama escénico, tan escasamente dado a esas normas diversas de lo confesional. Quizás esta puesta en escena pueda hacer sentir a su director, con la sinceridad que fue tan cara a la propia Sylvia, que ella misma se vuelve a decirle lo que afirmó en aquellos estremecedores versos: *I am your opus*. Y también la nuestra, la de quienes la leemos en la muerte, en el teatro, en sus estrofas. Y aplaudimos.



Ego scriptor sobre Los Cantares de Ezra Pound estrenada el 25 de julio del año 2013, bajo la dirección de Luigi Maria Musati. En repertorio. De izquierda a derecha: Jonathan Cadavid, Elizabeth Arias, Alejandro Arteaga, Diego Sánchez, Juan David Ruíz, John Ospina. Fotografía de Camila Berrío.



**Se ha dicho, nos han escrito,
hemos oído...**

Pablo Villegas, director de *La montaña gris*

Viernes 7 de septiembre de 2007

Hola Amigos del teatro Matacandelas, les cuento que acabo de llegar de ver su obra, *Fernando González Velada Metafísica* y estoy muy transportado, y es por esto que quiero escribirles y felicitarlos por este bellissimo trabajo.

Me he mojado algunas cuerdas luego de salir del teatro y siento que tengo los 5 sentidos dilatados. He disfrutado de la lluvia como solía hacerlo en la infancia. En esa obra teatral está colocada la esencia misma de Fernando González, y sus palabras encarnadas en sus cuerpos hacen posible que los 5 sentidos revivan y pueda yo sentir, como en la infancia, los olores de la lluvia, el sonido de las teclas cuando escribo estas palabras, sentir el corazón palpar dentro del pecho y la respiración clara y tranquila, alegre y nostálgica.

Todo es ritmo ahora, y es fruto del ritmo que viví en sus voces, en sus luces, en sus movimientos, en sus lamentos, sonrisas, en su música, en su mística. Y es que sólo místicos pueden representar a místicos. Les confieso que por unos momentos tuve el mismo miedo me daban los payasos en la infancia, un miedo no de aquellos que te invitan a huir sino de aquellos que te sorprenden y hacen que el cuerpo se estremezca, de esos que están a las puertas de delirio, de la sinrazón, de la pasión, y esto porque en algunos momentos vi a Fernando González allí, a 10 metros míos, en una finca ordeñando una vaca o pleno de pasión en Francia, y me daba escalofrío sentir eso, hubo momentos en que me tuve que decirme a mí mismo, relájate que te vas a enloquecer. Y es que sentía que no estaba en un teatro. Mis cinco sentidos estaban en las historias vividas por ustedes y yo estaba allí como un arbusto de la finca viendo al Mago renegando de Colombia y sintiendo la nostalgia del paso del tiempo y de vivir en esta latitud.

Luego me dejé llevar, estaba volando. Pero me dejé llevar sólo a partir de sus palabras, porque en ellas denuncian ese miedo, esa tara que tenemos a

volar con los sentidos, producto de todo lo que ustedes evidenciaron en escena. Entonces me solté y ahora he quedado arriba, me siento alegre, vivo, despierto. Aunque también rabioso, resentido con la historia amarga de este pueblo que ahora llamamos ciudad, con la historia de nuestra educación que ha eclipsado todas las verdades nacidas cerca, casi tan nuestras y actuales como el olor a mojado que traigo en mis ropas. Siento además que, en esa historia, está narrada vuestra propia historia, que no ha sido fácil y que ustedes han asumido porque saben que decir verdades nunca va a ser fácil en ningún lugar y en ninguna época, y menos acá en donde se vive de la apariencia, del ser para otros. Además que las verdades que ustedes narran, que ustedes representan son más peligrosas aun, porque tocan directamente al ser y a sus sentidos, a la vida misma, a esos 5 canales que nos comunican con todo aquello que nos rodea.

El trabajo de ustedes es hermoso, aunque es contradictoria la frase que tengo para definirlo, no encuentro otra y sé que ustedes sabrán de qué hablo. Su trabajo tiene un ritmo diversamente constante. Recuerda a los grandes alemanes Bach, Beethoven, Brahms. Es música, ustedes son música en escena, y eso es hermoso de ver, a veces me sentía yo mismo como en el remordimiento cuando la institutriz narra que veía a Monsieur González viendo su ropa interior, yo como público los veía a ustedes deleitados de su trabajo, deleitados esculcando las ropas del mago de otra parte y sentía esa emoción que tantas veces produce el ver sin ser visto.

En fin, son muchas emociones juntas y no se como decirlas una a una, espero haber sabido expresar al menos un 1% de lo que estoy sintiendo en estos momentos.

Y bueno, cambiando de tema, vi los planos de la casa nueva y ¡¡¡está una maravilla!!! Tenemos que hacer aunque sea 10 o 15 inauguraciones ¡¡jejeje!!

Gracias por haberme invitado a ver su obra, para mi es un honor ser invitado por ustedes y espero sigan llenando nuestras mentes de dudas y luz, sombras y verdades.

Hasta pronto. Un abrazo a cada uno de ustedes

Ricardo Salvat

2004

Para nosotros, constituyó una espléndida sorpresa el espectáculo de Colombia (*La chica que quería ser Dios*), presentado por Matacandelas, una propuesta original que tenía en cuenta los últimos adelantos del lenguaje teatral y que se basaba en una dramaturgia tan arriesgada como fascinante. Ya al levantarse el telón tuvimos la impresión de que íbamos a asistir a un trabajo fuera de serie. El espectáculo de Cristóbal Peláez, Jaiver Jurado y Diego Sánchez, en la parte hablada, y de Ángela María Muñoz, en la parte musical, nos resultó sumamente atractivo. Posiblemente, no habíamos tenido una impresión tan fuerte desde que tuvimos la suerte de ver *Macunaíma*, precisamente de Antunes Filho. Sorprendía ver que los integrantes del espectáculo eran tan buenos músicos como actores. El ritmo era vivo, eficaz; la dirección, matemática y altamente imaginativa. Mezclar las trayectorias de Sylvia Plath y Anne Sexton, dos obsesas del suicidio, dos figuras míticas de la poesía del siglo XX, dos iconos de la lucha feminista, era ya, de entrada, un acierto. Pero además se usaban, como es lógico, textos de Ted Hughes, de la Medea de Séneca (como contrapunto al posible intento de Sylvia Plath de matar a sus hijos) y de Charles Baudelaire, Aurelia Schober y del propio Cristóbal Peláez. Curiosamente, el mismo grupo presentó *Medea* de Lucio Anneo Séneca, dirigida por el gran Luigi María Musati. Es curioso que ese texto, que deberían defender los españoles, sea motivo de interés por parte de nuestros admirados colegas colombianos.

Dixon Moya
Diplomático Colombiano en Managua, Nicaragua
2007

Con *El hada y el cartero*, y con este grupo, uno simplemente puede concluir que, en Colombia, hay mucho talento, demasiado. Es lo que nos salva.

FOTOGRAFÍAS

Carátula: *Medea* de Lucio Anneo Séneca estrenada el 28 de octubre del año 2002 bajo la dirección de Luigi Maria Musati. En la foto: Carolina Mejía, Ángela María Muñoz, John Ospina, Julián Henao, Mateo Navia y María Isabel García. Fotografía: Carlos Lema.

Contrarátula: *Angelitos empantanados* de Andrés Caicedo estrenada el 30 de mayo de 1995. En repertorio. En la foto: Faber Londoño.



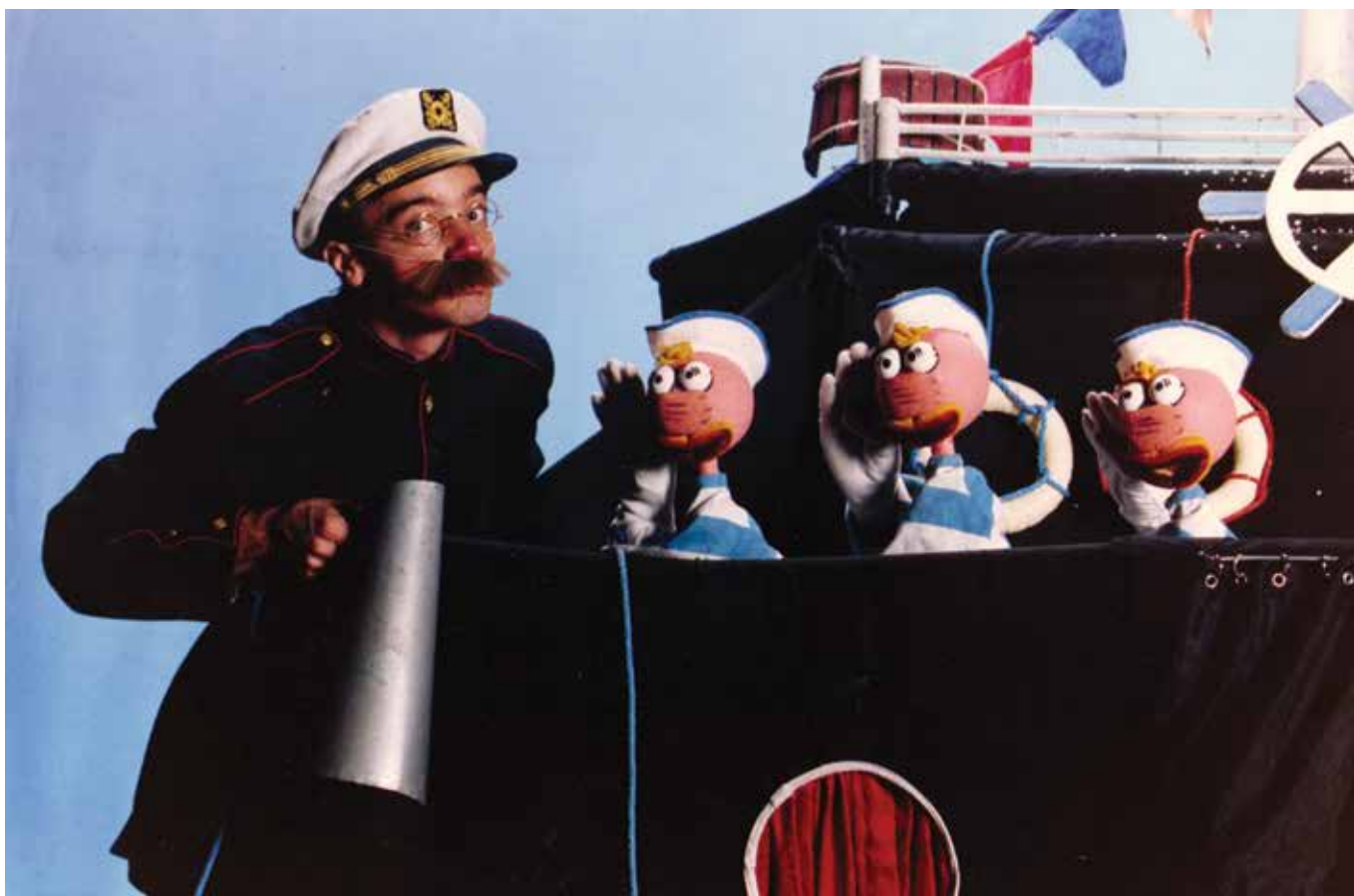
Fachada de la sede del Teatro Matacandelas, ubicado en el #43-47 de la calle 47 (Bomboná), en el centro de Medellín. Marzo de 2013. Fotografía de Juan David Correa



: *Viaje compartido* sobre textos de Andrés Caicedo y Marco Tulio Aguilera Garramuño, estrenada el 20 de abril del año 1988. En la foto: Gloria Villamizar, Óscar Castañeda y María Isabel García. Fotografía de Óscar Botero.



Confesionario de Tennessee Williams estrenada el 25 de mayo de 1989. En al foto: Gustavo Montoya, Maria Isabel García y Fernando Velásquez (Actor invitado). Fotografía de Óscar Botero.



Lalilalola estrenada el 5 de marzo de 1988. En el foto: José Fernando Álvarez. Fotografía de Óscar Botero.



Lalolilola función en el Festival Internacional de Manizales.



Juegos nocturnos I. De izquierda a derecha: Arriba: Jaiver Jurado, Óscar Castañeda, Gustavo Díaz, Cristóbal Peláez, Dubián Gallego, Maria Isabel García. Abajo: Gloria Villamizar, Mónica Marín, Diego Sánchez, Ángela María Muñoz y Faber Londoño. Fotografía de Óscar Botero.



Chorrillo Sietevueltas estrenada el 15 de septiembre de 1990. En repertorio. En la foto: Diego Sánchez y Ángela María Muñoz. Fotografía de Óscar Botero.



Vía pública estrenada el 14 de octubre de 1984. De izquierda a derecha: Héctor Javier Arias, María Isabel García, Robinson Díaz, Ana María Sánchez, Clara Inés Parra, Jaime Rojas.



Vía pública. En la foto: Jesús Eduardo Vélez.



Pinocho estrenada el 30 de mayo de 1993. En repertorio.



Paco Aguinaldo. En la foto: Faber Londoño.



La chica que quería ser dios creación colectiva sobre la vida y obra de Sylvia Plath, estrenada el 22 de agosto del año 2000. En repertorio. En la foto: Ángela María Muñoz.



El hada y el cartero estrenada el 24 de abril del año 2005. En repertorio. En la foto: Diego Sánchez, Ángela María Muñoz.



Fernando González – Velada Metafísica estrenada el 4 de septiembre del año 2007. En repertorio. En la foto: Nadia Silva, Juan David Correa, John Ospina, Alejandro Vásquez, Sergio Dávila.



Medea de Lucio Anneo Séneca estrenada el 28 de octubre del año 2002 bajo la dirección de Luigi Maria Musati. En la foto: Carolina Mejía, Ángela María Muñoz, John Ospina, Julián Henao, Mateo Navía y María Isabel García. Fotografía: Carlos Lema.



Las danzas privadas de Jorge Holguín Uribe estrenada el 22 de noviembre de 2011. En repertorio. En la foto: María Isabel García, Beatriz Prada, Juan David Correa, Sergio Dávila, Tatiana López, John Fernando Ospina.



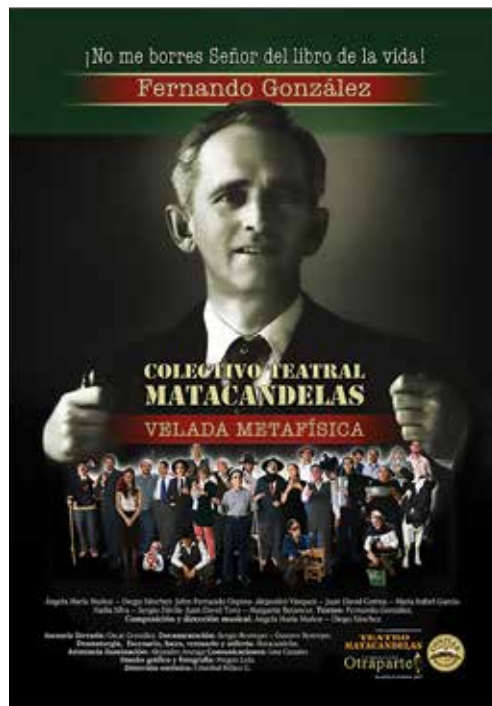
Poemas ilustrados estrenada el 30 de septiembre del año 2010 con el autor como protagonista, el gran poeta Jaime Jaramillo Escobar –X504, y con producción de Tragaluz editores. En la foto: Jaime Jaramillo Escobar y John Fernando Ospina.



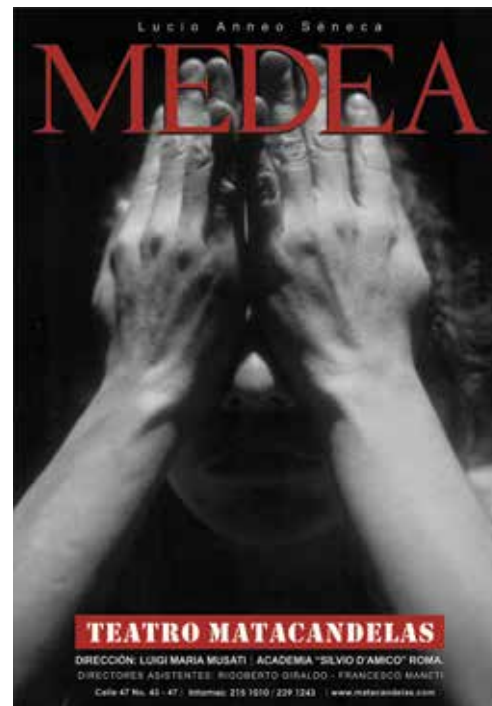
El astrólogo Coroconchulus estrenada el 3 de octubre de 1991. En la foto: Honorio Zapata. Fotografía de Óscar Botero.



Hechizerías estrenada el 20 de junio de 1999. En repertorio. En la foto: Faber Londoño y Paulina Arango. Fotografía de Carlos Sánchez.



Afiche de la obra *Fernando González - Velada Metafísica*, estrenada el 4 de septiembre del año 2007. Coproducción con la Corporación Otraparte y la Cooperativa Confiar. Premio nacional a montaje teatral Ministerio de Cultura 2009. Premio Villanueva de la crítica, Cuba, 2010. En repertorio. Diseño y fotografías de Carlos Sánchez



Afiche de la obra *Medea* de Lucio Anneo Séneca, estrenada el 28 de octubre de 2002, bajo la dirección del maestro italiano Luigi Maria Musati. Fotografía y diseño de Adriana Fernández



Afiche de la obra *Angelitos empantanados* de Andrés Caicedo, estrenada el 30 de mayo de 1995, activa en el repertorio actual con más de 480 funciones. Beca de Creación del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, 1994. Premio Festival Nacional de Teatro, Cali, 1996.



Afiche de la obra *Pinocho*, creación colectiva a partir de la novela omónima de Carlo Collodi, estrenada el 30 de mayo de 1993. Hoy hace parte del repertorio activo del Teatro Matacandelas con más de 450 funciones. Beca de Creación del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura 1993. Diseño de Jairo Zuluaga



Conversación con Óscar Wilde, cementerio Pere la chaise, París. En la foto de izquierda a derecha: Cristóbal Peláez, Lina Castaño, Diego Sánchez, John Ospina, Juan David Correa, Ángela María Muñoz, Margarita Betancur, Sergio Dávila. 2009



Luigi Maria Musati en la comparsa de la Fiesta de las Artes Escénicas, Medellín, 2008.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2015

En los talleres de líneas Digitales

Se utilizaron las fuentes:

Avenir Black - créditos

Nexa Bold - títulos

Avenir Book - contenido

Impreso en papel Propalcote 240gr Carátula

Propalibro 75gr páginas internas

