







Revista de Artes Escénicas



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons, Attribution-Non Commercial-No derivatives 4.0 International, que puede consultarse en:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Revista de Artes Escénicas



Revista de Artes Escénicas
Vol. 4 / No. 4 / enero-diciembre de 2025
ISSN 2422-460X
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Revista institucional de la Facultad de Artes ASAB
Dirección postal: Carrera 13 No. 14-69. Bogotá D.C.
Teléfono: 3239300 ext. 6608
Correo electrónico: revistascnk@udistrital.edu.co
Revista SNCK, versión digital
ISSN 2422-460X
<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/revscnk>

Montaje Verso Las malas lenguas le dicen animal. Dir. Geraldine Wells. Fot. Jonatan Doncel

Rector

Giovanny Mauricio Tarazona Bermúdez

Vicerrectora académica

Luz Esperanza Bohórquez Arévalo

**Director Oficina de Investigaciones
(ODI)**

Nelson Enrique Vera Parra

Decano Facultad de Artes ASAB

Santiago Niño Morales

**Coordinador Unidad Investigación
Facultad de Artes ASAB**

Álvaro Iván Hernández

Editores

María Fernanda Mena Obando

Isis Exsury González Suárez

Consejo editorial

Dubián Darío Gallego Hernández

Héctor Ángel Rincón Camargo

Consejo de Redacción

Natalia Jiménez López

Paula Fernanda España

Maycol Estiven Astorquiza Sánchez

Diana Vega

Juan Godoy

Diseño y Diagramación

Jesús Holmes Muñoz

Fotografía Interna

Jonatan Doncel

Sebastian Agudelo Velandia

Santiago Sandoval

Alejandro Gómez

Camilo Moyano

Sara Sofía Laverde

Sofía Gonzáles

Leo Velandia



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Montaje. Estructura del Vértigo. Dir. Victoria Paez Doria. 2024. Fot. Sebastian Agudelo Velandia





Declaración de ética y buenas prácticas

SCNK: Revista de Artes Escénicas, está comprometida con altos estándares de ética y buenas prácticas en la difusión y transferencia del conocimiento, para garantizar el rigor y la calidad editorial. Es por ello que ha adoptado como referencia el Código de Conducta que, para editores de revistas científicas, ha establecido el Comité de Ética de Publicaciones (COPE: Committee on Publication Ethics) en el cual se destaca:

Obligaciones y responsabilidades generales del equipo editorial

En su calidad de máximos responsables de la revista, el comité y el equipo editorial de SCNK: revista de artes escénicas se comprometen a:

- Aunar esfuerzos para satisfacer las necesidades de las y los lectores y autores.
- Propender por el mejoramiento continuo de la revista.
- Asegurar la calidad del material que se publica.
- Velar por la libertad de expresión.
- Mantener la integridad académica de su contenido.
- Impedir que intereses comerciales comprometan los criterios intelectuales.
- Publicar correcciones, aclaraciones, retractaciones y disculpas cuando sea necesario.

Relaciones con las y los autores

SCNK se compromete a asegurar la calidad del material que publica, informando sobre los objetivos y normas de la revista. Las decisiones de los editores para

aceptar o rechazar un documento para su publicación se basan únicamente en la relevancia del trabajo, su originalidad y la pertinencia del estudio con relación a la línea editorial de la revista. La revista incluye una descripción de los procesos seguidos en la evaluación por parte de los miembros del equipo editorial. Cuenta con una guía de autores y autoras en la que se presenta esta información. Dicha guía se actualiza regularmente y contiene un vínculo a la presente declaración ética. Se reconoce el derecho de los autores a apelar las decisiones editoriales. Los editores y editoras no modificarán su decisión en la aceptación de envíos, a menos que se detecten irregularidades o situaciones extraordinarias. Cualquier cambio en los miembros del equipo editorial no afectará las decisiones ya tomadas, salvo casos excepcionales en los que confluayan graves circunstancias.

Reclamaciones

SCNK: revista de artes escénicas, se compromete responder con rapidez las quejas recibidas y a velar para que los y las demandantes insatisfechos puedan tramitarlas en su totalidad. En cualquier caso, si los interesados no consiguen satisfacer sus reclamaciones, se considera que están en su derecho de elevar sus protestas a otras instancias.

Fomento de la integridad académica

SCNK: Revista de Artes Escénicas, asegura que el material que publica se ajusta a las normas éticas internacionalmente aceptadas.

Protección de datos individuales

SCNK: Revista de Artes Escénicas, garantiza la confidencialidad de la información individual (por ejemplo, de las y los profesores y/o alumnos participantes como colaboradores o sujetos de estudio en las investigaciones presentadas).

Seguimiento de malas prácticas

SCNK: Revista de Artes Escénicas asume su obligación para actuar en consecuencia en caso de sospecha de malas prácticas o conductas inadecuadas. Esta obligación se extiende tanto a los documentos publicados como a los no publicados. Las y los editores no sólo rechazarán los manuscritos que planteen dudas sobre una posible mala conducta, sino que se consideran éticamente obligados a denunciar los supuestos casos de mala conducta. Desde la revista se realizarán todos los esfuerzos razonables para asegurar que los trabajos sometidos a evaluación sean rigurosos y éticamente adecuados.

Integridad y rigor académico

Cada vez que se tenga constancia de que algún trabajo publicado contiene inexactitudes importantes, declaraciones engañosas o distorsionadas, debe ser corregido de forma inmediata. En caso de detectarse algún trabajo cuyo contenido sea fraudulento, será retirado tan pronto como se conozca, informando inmediatamente tanto a las y los lectores como a los sistemas de indexación. Se consideran prácticas inadmisibles, y como tal se denunciarán las siguientes: el envío simultáneo de un mismo trabajo a varias

revistas, la publicación duplicada o con cambios irrelevantes o parafraseo del mismo trabajo, o la fragmentación artificial de un trabajo en varios artículos.

Relaciones con las y los propietarios y editores de revistas

La relación entre editores, editoriales y propietarios estará sujeta al principio de independencia editorial. La Revista garantizará siempre que los artículos se publiquen con base en su calidad e idoneidad para las y los lectores, y no con vistas a un beneficio económico o político. En este sentido, el hecho de que la revista no se rija por intereses económicos, y defienda el ideal de libre acceso al conocimiento universal y gratuito, facilita dicha independencia.

Conflicto de intereses

SCNK: Revista de Artes Escénicas, establecerá los mecanismos necesarios para evitar o resolver los posibles conflictos de intereses entre autores, evaluadores y/o el propio equipo editorial.

Quejas / denuncias

Cualquier autor, autora, lector, lectora, evaluadora, evaluador, editor o editora, puede remitir sus quejas a los organismos competentes.

Adaptación de cuento. El límite del cinismo. Dir. Jose Assad, Isis González y Rafael Sánchez. 2024. Fot. Santiago Sandoval





Contenido

Editorial

SCNK: la muchachita rebelde
Oscar Ronney Moreno Alonso

15

Sección estudio

**Salida al sol, camino a la paz
una obra política para la
sanación colectiva**
Paula España

21

**La ascensión del anjo infeliz.
Mediación del cuerpo y del
signo en la puesta en escena
de Lúcia Da Cruz**
Ray Silva

27

El peso de las palabras
Iván Noel Bernald

43

**La creación colectiva ante la
erosión de la comunidad**
Jorge Prada Prada

51

Sección dramaturgia

Mentiras blancas
Leticia Arbelo

68

De islas e hipocampos
Viviana Carrillo

73

Protoculus
**Tragedia para 11 personajes en
seis actos**
Juan Fernando Cáceres

78

Libertá
Fabián Mejía

86

Salsaturgia
fuego en el 23
Oscar Iván Sáenz Rivera

89





SCNK: la muchachita rebelde

Editorial

Oscar Ronney Moreno Alonso

Equipo editorial

Revista SCNK

—

Luego de tres años de innumerables esfuerzos por darle sentido y vida a nuestra querida SCNK volvemos con esta cuarta edición consecutiva tras haber estado “inactivos” durante unos largos años.

SCNK es ante todas las cosas y supuestos una celebración a la escritura y a la dicha, a veces amarga, que supone nuestra profesión. Quisiera aprovechar esta editorial justamente para resaltar esto. En las páginas de esta revista la retórica, la dialéctica y aún el balbuceo encuentran un profundo sentido de pertenencia, aquí se han hecho espacio diversos textos que hoy enriquecen nuestro teatro, hemos abierto campos y diálogos con diversas disciplinas del saber y de las



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

artes; no solo con el teatro. Nuestra revista ha logrado cruzar fronteras, atravesar territorios dándonos a entender que lo de nosotros no es un idioma, lo nuestro es el lenguaje universal de la sensibilidad.

Nuestra revista además de presentar textos de diversa naturaleza ha servido para convocar a la comunidad a un dialogo sobre lo escrito, hemos posibilitado la conexión e interconexión entre dramaturgas, escritores, poetas y poetizas, pues la SCNK es una muchachita que se sale de sus páginas, es coqueta, es inquieta y un tanto rebelde. Nuestra labor como consejo editorial y de redacción no estaría completa sin el escritor que salta al vacío o sin el lector que está dispuesto a recibir entre sus brazos a ese escritor, los unos no funcionamos sin los otros y es eso justamente lo que pretendemos resaltar en cada edición de nuestra amada muchachita rebelde.

En esta oportunidad seguimos ampliando nuestros horizontes presentando textos de Brasil, de Argentina y una traducción inédita de un texto estadounidense. En cuanto a lo nuestro, nos acompañan escritos de autores bogotanos y bogotanas, de Pasto y de Cali.

Son 12 los textos que nos acompañan en la sección **Dramaturgia**, estamos felices de ver que cada vez son más los interesados por escribir sobre esas pulsiones de la vida, por querer retratarla, aquí el lector podrá hacerse preguntas valiosas sobre el conflicto armado colombiano, podrá reír con las ocurrencias de los personajes argentinos, reconocerá o descubrirá la realidad rola con personajes que indagan sobre la vida y la muerte y refrescara su lectura con una salsaturgia cargada de pasión, drama y bailoteo.

Por otro lado, en la sección **Ensayo** tenemos dos textos por demás interesantes: el primero es sobre la importancia y el peso de las palabras, ya sabemos lo que dicen “las palabras lo contienen todo”, el segundo reflexiona sobre lo vital de la creación colectiva en nuestro teatro.

En nuestra sección **Estudio** también tenemos dos textos. Uno de ellos analizará detalladamente la actuación de Lúcia da Cruz como el Anjo

Infeliz (Ángel Desdichado) en la apertura de la obra Negro Cosme del grupo teatral brasileño Cena Aberta. El segundo de ellos narra a través de las artes escénicas parte del conflicto armado colombiano buscando la reparación con las herramientas poderosas de la verdad y la memoria.

En la sección **Poesía**, los poetas y poetizas que nos acompañan se preguntan sobre el ser, cinco son los textos que invitan al lector y a la lectora a reflexionar sobre la vida cotidiana y sobre las preguntas que nos bombardean a diario ¿Quién soy? ¿Quién debería ser?

Desde el comité de redacción y consejo editorial extendemos la invitación a vincularse con la SCNK, a tomar las riendas de esta revista que nos pertenece a todos, nosotros hemos trabajado amorosamente durante más de tres años, pero como la vida no es estática y al igual que en cualquier deporte de equipo, la plantilla inicial necesita de un relevo. Necesitamos de mentes y corazones que quieran asumir el riesgo delicioso de sacar a flote una revista, así que, desde ya, como siempre ha sido, los y las invitamos a formar parte de ella. Esta niña rebelde se los agradecerá.

/

Finalmente, el número tres es el numero de la divinidad, el número de lo perfecto, la trinidad suprema y sagrada, pero como lo nuestro es lo imperfecto, nos acercamos más a ser herejes que profetas, preferimos profanar antes que alabar, presentamos nuestra cuarta edición con la emoción intacta de la primera vez, cargando sobre nuestros hombros y cuidando con nuestras manos el legado de SCNK, la revista de artes escénicas de la Facultad de artes ASAB, donde todos, todas y todes son bienvenidos.

Sección
Estudio





Montaje Verso Las malas lenguas le dicen animal. Dir. Geraldine Wells. Fot. Jonatan Doncel



Estudio I

SALIDA AL SOL, CAMINO A LA PAZ

UNA OBRA POLÍTICA PARA LA SANACIÓN COLECTIVA

Paula España¹



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

¹ Actriz dedicada a crear y explorar en torno al arte del monólogo; investigadora de la cultura en el ámbito escénico: teatro, performance, danza, happening a través de los distintos conocimientos de la estética, el significado y el contexto colombiano principalmente desde un pensamiento ritual, performativo, actoral, musical, de movimiento corporal, de autocuidado y cuidado de la otredad para la construcción de un territorio en paz y con justicia social.

YO SOY LA VOZ DE MI PUEBLO! enuncia una actriz en escena, en un lugar donde los cantos, voces y gritos colectivos claman por piedad en un territorio olvidado, transparente, que se ha difuminando al no haber conseguido aún la justicia social que se merece, denunciando un poder que si le hubiese interesado la vida de las personas que inspiran y narran estas historias, la misma obra no hubiese existido y creándose así el espacio escénico para purgar penas, tanto de actores como de espectadores, que al haber sido excluidos, asesinados, rotos y desmembrados los recuerdos de sus antepasados y de sus orígenes al momento de establecerse un poder hegemónico, que permanece desde hace cientos de años hasta la actualidad; demuestran que la esperanza ha llegado para quedarse y que es momento de

la no repetición, para poder construir la Colombia con tanta riqueza cultural que se merecen todos los habitantes de su territorio, honrando su ancestralidad e historias porque la obra teatral dice que todas y todos queremos ver la salida al sol, queremos transitar el camino de la paz.

Salida al Sol, Camino a la Paz, es un proyecto de la Comisión de la Verdad, en coproducción con IDARTES, el apoyo de ICTJ, la embajada del Reino de los Países Bajos, la Cooperativa Confiar y la Corporación Colombiana de Teatro, con dramaturgia y dirección de la artista y activista Patricia Ariza, la cual cuenta con textos de los escritores colombianos William Ospina, Piedad Bonnett, Carlos Satizábal y la misma Patricia, música original de Nicolás Uribe y asistencia de dirección de Nohra Gonzáles, la cual fue presentada el 21 de noviembre del año 2021 en el Teatro el Ensueño y el 24 de noviembre del mismo año en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán, en el marco de la Comisión de la Verdad de Colombia gracias a la firma del tratado de paz del Estado Colombiano con la guerrilla de las FARC-EP en el año 2016 y el proceso de la implementación de los mismos de la mano con la Justicia Especial para la Paz JEP.

En la obra la muerte se acerca, ella camina de lado a lado declarando que está entre nosotros, que aparece y desaparece como fantasma, sin contexto alguno, sin ser llamada; los juegos escénicos, la danza contemporánea, el canto y la música materializan la historia de la vereda ‘la verdad’, un lugar no existente, invisible, metafórico, ficcional, que retrata el territorio que actualmente lleva como nombre a causa de la colonización: Colombia; siendo allí donde necesitan ellas, ellos y por consiguiente los espectadores también, desenmarañar el tejido enredado que han construido los perpetradores del dolor y

la miseria no solamente de la obra, sino del territorio y así poder transitar el camino con voces de las múltiples verdades de las mismas víctimas, que testimonialmente narran con peripecia y fortaleza estos crímenes, hasta el momento muchos de ellos impunes, siendo el teatro la vía que tiene su tren en búsqueda de una sanación colectiva y de una justicia que no solamente sea transicional sino que demuestre que estos crímenes sucedieron y que necesitan ser reconocidos y saldados desde múltiples aristas, siendo el arte una de ellas.

Las palomas de la paz se elevan, los dibujos, rostros, piezas gráficas y el canto lírico narrativo introduce al espectador en la Colombia profunda, los textos se mezclan entre testimonios, prosa y poesía, retratando lo que todos saben pero nadie nunca quiere contar, escenificar, denunciar, ni mucho menos prestarle el lugar consensuado y democrático que significa el teatro de sala, siendo esta obra una acción reivindicativa; la narración abarca artistas de diferentes edades, procedencias geográficas y quehaceres, así mismo cuenta con actrices naturales, que a través del arte que les ha servido como una terapia individual y colectiva tal como ellas mismas lo afirman, brindan canciones y narraciones testimoniales que servirían como pruebas ante un estrado judicial en la búsqueda de justicia, no repetición y reparación de algunos de los millones de casos de resistencia de los pobladores durante todos estos años en Colombia.

La historia se narra sin un tiempo en concreto, a través de cantos y danzas al ritmo de bullerengue, joropo, rap y vallenato, los cuales son géneros musicales que se caracterizan por unos haber nacido en el territorio llamado Colombia y otros adoptados por su significado en la emancipación

y enunciación de diferentes sectores poblacionales, acompañados de danzas que mezclan los pasos tradicionales de estos bailes típicos con una propuesta corporal contemporánea, llevándolo así al público por un viaje por esta vereda ‘la verdad’ y proponiendo imágenes poéticas que con objetos metafóricos y significativos tales como balones de fútbol, objetos del campesinado, flores y ramilletes de sanación y limpieza ancestral, gorras y trajes militares, vestidos elegantes y gafas oscuras, trajes de frac y ropas humildes, retratando así el machismo, clasismo, racismo, persecución, ejecuciones sistemáticas, entre otros crímenes de lesa humanidad y violaciones de derechos humanos.

Víctimas y victimarios de frente, representando la búsqueda y revelación de la verdad acerca de los desaparecidos a causa de la violencia, dejan entre ver al poder como una alegoría en silla de ruedas y con ceguera conveniente, teniendo al mismo pueblo a su servicio, obligando a que se enfrentan los unos con los otros y eximiéndose de toda responsabilidad; las madres, hermanas, y familiares, decretan y prometen al público que buscarán la verdad por donde toque y la muerte volverá a rondar en este ritual profundo, en esta tragedia contemporánea que utiliza máscaras y cantos corales para demostrar las peripecias y donde ya no se representa a los poderosos como la tragedia antigua, ni a las clases medias como la tragedia moderna, sino que los artistas se ocupan de utilizar la estructura de un género dramático para ponerlo en diálogo con las preocupaciones actuales, narrando así la vida de personas del pueblo que atraviesan luchas interseccionales políticas, sociales y ambientales en pleno siglo XXI.

Ex combatientes de la guerrilla de las FARC-EP, actuales actrices del grupo Tramaluna, narran su

historia real en medio de la guerra, la firma de paz y el presente en la implementación de los acuerdos, motivo por el cuál han podido entrar a estudiar teatro en universidades públicas colombianas, lugares que históricamente han sido espacios de resistencia, revolución, reflexión y cunas que evidencian el grito y construcción de una paz en medio de la diversidad de pensamientos, ¡Yo, me la juego por el teatro y dejo mi fusil!, es la enmienda de una actriz de la obra, un testimonio real, pues ella decreta que no dejará de bailar hasta que se sepa la verdad del sacrificio que ha significado para muchas y muchos la construcción material de la paz, porque tal como lo cantan dos de las madres de MAFAPO (madres de los falsos positivos), ‘Se creyeron con el derecho, de borrar mi ser amado, y aquí canta esta guerrera, manteniendo su legado’.

Escenas con un tratamiento escénico donde el rojo sangre se mezcla con un estilo gótico tropical, naturaleza seca, espacio vacío, calles citadinas, espacios rurales y un coro que se transforma desde la clave fantasmal, obrera, popular, de mujeres, de parias, hasta personas de a pie en Colombia, cantan letras sin censura, puntualizando en la información verídica y con datos históricos como el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948 el cuál trajo consigo el bogotazo y la declaración de una guerra a la izquierda en el país, así mismo denunciando el genocidio de más de 6.000 personas del partido político Unión Patriótica y los hechos con imágenes originales de los paros nacionales que dejaron cientos de desaparecidos, heridos, encarcelados y fueron la base para el avance en la lucha por un nuevo gobierno popular en la actualidad en el país y la implementación de los tratados de paz; haciendo así de salida al sol, camino a la paz, un espacio seguro para que

las, los artistas y las víctimas pongan en escena sus cuerpos que por su ontología y procedencia han sido foco de violaciones de sus derechos y puedan contar la verdad sin represalias directas, hasta ahora; porque en Colombia matan a la gente por pobre, negra, indígena, mujer, campesina, estudiante, rapera, artista, activista y los falsos medios de comunicación masiva desde la hegemonía lo ocultan, para ir poco a poco acabando con la diversidad en un plan de acaparar las tierras y seguir riendo con sus riquezas neoliberales.

He visto genocidios / masacres, violaciones / asesinar mujeres / y no puedo dormir. Alguien ha visto / matar líderes sociales / y a los guerreros / firmantes de la paz. Solo querían / tener una escuela / otros un parque / y un puesto de salud. Ella ha visto cómo se roban la plata de los presu- puestos y cómo dejan sin tierra a los pueblos indí- genas. Ella ha visto / discriminar a los rebeldes / ¡y a los negros también! / Y acabar con partidos políticos / ¡Como la unión patriótica!

Las dramaturgias hacen de esta obra una pieza que narra la Historia con hache mayúscula porque es certera, es teatro político, documental y foro, es arte comunitario y colectivo y somos nosotros, los habitantes del territorio mágico, de la barca mwiska, los abuelos y abuelas indígenas, el pulmón del mundo; quienes debemos agradecer el ser partícipes de cómo estas interpretaciones con distanciamientos y maneras declamativas en sus palabras, se conjuran como un rito explícito para poder regalarnos la conciencia de entender lo que pasa alrededor del territorio colombiano, de purgar lo que más de setenta años de violencia interna y de guerra actual nos carcome, a puertas de poder seguir consolidando el desarrollo del tratado de paz con las FARC-EP

y el tratado venidero con el ELN, además de un gobierno popular que por primera vez en la historia no está en manos de fascistas extractivistas y amantes del extranjerismo neoliberal, buscando ejercer por primera vez la democracia en el territorio y apoyando las iniciativas de construcción de una paz total y la no repetición a través de las artes escénicas como herramienta terapéutica, documental, de memoria histórica, reparación y justicia social.

BIBLIOGRAFÍA

Salida al sol, camino a la paz. (s/f). Informe Final - Comisión de la Verdad. Recuperado el 5 de febrero de 2024, de <https://www.comisiondelaverdad.co/salida-al-sol-camino-la-paz>

El exterminio de la Unión Patriótica. (s/f). Informe Final- Comisión de la Verdad. Recuperado el 5 de febrero de 2024, de <https://www.comisiondelaverdad.co/el-exterminio-de-la-union-patriotica>

Monroy, J. R. (2023, enero 9). Del monte a la escena: la primera firmante de paz que se convirtió en actriz. *El Espectador*. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/la-historia-de-sarah-luna-nustes-la-primera-firmante-del-acuerdo-de-paz-que-se-convirtio-en-actriz-profesional-farc/>

Los falsos positivos. (s/f). Informe Final- Comisión de la Verdad. Recuperado el 5 de febrero de 2024, de <https://www.comisiondelaverdad.co/los-falsos-positivos>

¿Quién mató a Gaitán? (s/f). Informe Final - Comisión de la Verdad. Recuperado el 5 de febrero de 2024, de <https://www.comisiondelaverdad.co/quien-mato-gaitan>





Adaptación de cuento. El límite del cinismo. Dir. Jose Assad, Isis González y Rafael Sánchez. 2024. Fot. Santiago Sandoval

Estudio II

LA ASCENSIÓN DEL ANJO INFELIZ MEDIACIÓN DEL CUERPO Y DEL SIGNO EN LA PUESTA EN ESCENA DE LÍGIA DA CRUZ

Ray Silva

Palabras clave

Representación teatral, Mediación, Signos teatrales, Importancia del cuerpo.

Resumen

Este artículo analiza la actuación de Lígia da Cruz como el Anjo Infeliz (Ángel Desdichado) en la apertura de la obra Negro Cosme del grupo teatral brasileño Cena Aberta, destacando autores como Santaella y Pavis. La investigación aborda la importancia de la mediación en la comprensión del objeto dinámico durante la representación, con Lígia actuando como mediadora entre el signo y el objeto dinámico, enriqueciendo la experiencia del público. El análisis se basa en las teorías de Santaella sobre las modalidades del objeto inmediato y en las ideas de Peirce sobre la relación entre el objeto dinámico y el objeto inmediato en el contexto de los símbolos. La actuación de Lígia utiliza diferentes tipos de signos para transmitir conceptos y crear imágenes reconocibles. Además, el artículo destaca la importancia del cuerpo en la transmisión de significados y el análisis antropológico de la obra, valorizando la diversidad cultural. La representación de Lígia enfatiza los flujos energéticos y la acción física, estableciendo una conexión entre el cuerpo, el espacio y la significación.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Introducción

El propósito de este artículo es analizar la puesta en escena de Lígia da Cruz y explorar la importancia de la mediación y del cuerpo en la transmisión de significados durante una actuación teatral. A través del enfoque en el Ángel Desdichado, inspirado en el concepto del Ángel de la Historia de Walter Benjamín, la representación de Lígia da Cruz busca transmitir la sensación de desamparo frente a las circunstancias históricas y al avance implacable del progreso. Mediante un análisis antropológico, investigaremos las influencias culturales y las cuestiones sociales presentes en la obra, así como la incorporación del multiculturalismo intercultural. Además, examinaremos la importancia del lenguaje corporal y de la acción física en la transmisión de significados, resaltando la participación del espectador en la construcción de la experiencia teatral. Al explorar estos aspectos, buscamos comprender cómo la puesta en escena de Lígia da Cruz establece una conexión profunda entre cuerpo, espacio y significado, invitando al público a reflexionar sobre su papel frente a las fuerzas históricas y sociales que moldean el mundo.

La mediación temporal y la actuación como expresión del Ángel Desdichado

En la apertura del espectáculo Negro Cosme, surge un ángel desdichado y pronuncia: *“Soy el Ángel Desdichado. Detrás de mí, la explosión del pasado vierte grava sobre mis alas y mis hombros, con el sonido de tambores enterrados. Mientras tanto, frente a mí, se acumula el futuro, que me aplasta los ojos, haciendo saltar mis pupilas como una estrella. Transformando mis palabras en una mordaza sonora. Ahogando mi respiración. Por un momento, aún veo el aleteo de*

mis alas y escucho el ruido de la grava cayendo frente a mí, sobre, detrás de mí, aún más alto, cuanto más me exaspera el inútil movimiento interrumpido, cuando me vuelvo más lento. Entonces, el instante se cierra sobre mí mismo rápidamente cubierto, yo, el Ángel Desdichado, entro en reposo. Mi vuelo, mi mirada y mi suspiro son de piedra. Espero la Historia. Hasta que retome el latido de mis alas, que se comunica en ondas a la piedra e indica que voy a alzar vuelo”.

Este texto fue creado por Igor Nascimento y se basa en el concepto del Ángel de la Historia de Walter Benjamín, descrito en su ensayo Tesis sobre el concepto de historia. Benjamín utiliza la imagen del cuadro de Paul Klee, titulado Ángelus Novus, para simbolizar la mirada crítica del ángel hacia el pasado y el progreso incesante. Klee retrata el aspecto del ángel que desea detenerse en el pasado, despertar a los muertos y reunir los fragmentos de la ruina. Sin embargo, es impulsado hacia el futuro por una tormenta de progreso, siendo incapaz de cerrar sus alas. Esta tormenta simboliza lo que llamamos progreso. En el contexto de la escena de Lígia da Cruz, antes de la ejecución del esclavo negro, Cosme Bento das Chagas conocido como Negro Cosme, surge un ángel desdichado y describe su condición. Está abrumado por las ruinas del pasado y tiene su visión oscurecida por la acumulación del futuro. Sus palabras son sofocadas, su respiración se interrumpe. Momentáneamente, se vuelve inmóvil, como una estatua, esperando la Historia. Solo cuando sus alas vuelven a batir, alzará vuelo nuevamente. Esta referencia al Ángel Desdichado y la espera por la Historia destaca la angustia e impotencia frente a los eventos históricos, mientras el progreso avanza implacablemente. El texto busca explorar esta temática y reflexionar sobre

el papel del tiempo, la memoria y la acción en la comprensión y transformación de la realidad.

La escena lleva consigo una fuerte carga simbólica y una conexión con el concepto del Ángel de la Historia de Walter Benjamín. El texto de Igor Nascimento utiliza la imagen del ángel para transmitir una sensación de desamparo frente a las circunstancias históricas y al avance implacable del progreso.

Así como el Ángel de la Historia descrito por Benjamín, el Ángel Infeliz en la representación de Lígia da Cruz se retrata como alguien atrapado entre el peso del pasado y la presión del futuro. La imagen de la explosión del pasado vertiendo grava sobre las alas y hombros del ángel evoca la idea de una carga opresiva y la imposibilidad de escapar completamente de las influencias históricas.

La referencia al futuro que aplasta los ojos del ángel y transforma sus palabras en una “mordaza sonora” refleja la sensación de impotencia frente a las fuerzas del progreso y del desarrollo desenfrenado. El ángel se siente sofocado, su respiración se interrumpe y su vuelo se paraliza temporalmente. Esta imagen de inmovilidad y petrificación sugiere una reflexión sobre la parálisis ante la Historia y la espera de momentos de transformación.

La idea de esperar por la Historia y retomar el batir de las alas indica una búsqueda de un nuevo impulso, de un cambio que pueda desencadenar un movimiento significativo. Sin embargo, esta recuperación del vuelo solo ocurrirá cuando haya una apertura a la acción y la posibilidad de cuestionar el curso de los eventos históricos.

Al basarse en el concepto del Ángel de la Historia de Benjamín, el texto de Igor Nascimento en la representación de Lígia da Cruz nos invita a reflexionar sobre la naturaleza de la Historia, el peso del pasado y la necesidad de acción ante el progreso incesante. Nos lleva a cuestionar nuestro papel en la comprensión y transformación de la realidad, mientras nos enfrentamos a la angustia y la impotencia frente a las fuerzas históricas y sociales que nos rodean.

La mediación en la comprensión y asignación de sentido al objeto dinámico en el teatro: un análisis de la actuación de Lígia como el Ángel Desdichado

En este tema, se explora la importancia de la mediación en la comprensión y asignación de sentido al objeto dinámico durante una representación teatral. La actuación de Lígia como el Ángel Desdichado se analiza como una forma de mediación entre el signo (el diálogo del personaje) y el objeto dinámico (el discurso del Ángel Desdichado). A través de su actuación, Lígia actúa como un canal que permite al público conectar e interpretar el objeto dinámico de manera profunda y significativa.

Además, se establece una relación con las teorías propuestas por Santaella, donde se abordan las modalidades del objeto inmediato en la mediación entre el signo y el objeto dinámico. Se exploran las formas primariamente sensibles, prominentemente física y predominantemente intelectual, destacando cómo la actuación de Lígia como mediadora aporta conceptos y enriquece la experiencia del público al discurso del Ángel Desdichado.

El análisis también se basa en las ideas de Charles Sanders Peirce sobre la relación entre el objeto dinámico y el objeto inmediato en el contexto de los símbolos. Peirce enfatiza que el objeto dinámico revela toda la multiplicidad de aspectos que podría presentar, pero la investigación semiótica está siempre en curso, revelando solo algunos aspectos del objeto dinámico en cada semiosis particular. Esta distinción entre el objeto dinámico y el objeto inmediato destaca la naturaleza dinámica y en constante evolución de los símbolos.

Relacionando estas ideas con la representación de Lígia, se observa cómo la actriz utiliza diferentes tipos de signos, como símbolos, índices e íconos, durante su actuación. A través de estos signos, Lígia busca transmitir conceptos, establecer relaciones de contigüidad o causalidad y crear imágenes reconocibles que faciliten la comprensión del objeto dinámico.

Además, el análisis explora la noción de regresión infinita entre el signo y el objeto dinámico en la modalidad del *Necesitarte*, según lo mencionado por Santaella. En este contexto, la representación de Lígia se ve como una serie de mediaciones entre el objeto dinámico y el público, invitando a los espectadores a llenar vacíos y crear conexiones propias, lo que resulta en una experiencia teatral única y personal para cada individuo.

Finalmente, se destaca la delimitación del objeto dinámico como una ocurrencia específica en la representación teatral. Esta ocurrencia puede visualizarse como la escena, las acciones de los personajes, las palabras habladas y otros elementos concretos presentes en el escenario. Sin embargo, la comprensión de este objeto dinámico siempre está mediada por los diversos

signos utilizados en la representación, enfatizando la importancia del lenguaje y los signos teatrales en la asignación de sentido.

Podemos destacar la importancia de la mediación en la comprensión y asignación de sentido al objeto dinámico, tanto en el contexto de la teoría propuesta por Santaella como en la representación del espectáculo. La actuación de Lígia como el Ángel Desdichado representa esa mediación entre el signo (el diálogo del personaje) y el objeto dinámico (el discurso del Ángel Desdichado). Al dar vida a las palabras del personaje a través de su actuación, Lígia actúa como un canal a través del cual el público puede conectar e interpretar el objeto dinámico de manera profunda y significativa.

Así como Santaella destaca la necesidad de un objeto inmediato para mediar la relación entre el signo y el objeto dinámico, la interpretación de Lígia agrega una capa adicional de subjetividad, emoción e intención al discurso del Ángel Desdichado. Ella infunde sus propias emociones y matices en la entrega del discurso, permitiendo que el público experimente el mensaje de una manera personal y única. En este sentido, la actuación de Lígia como mediadora entre el signo y el objeto dinámico es esencial para que el discurso del Ángel Desdichado sea comprendido y recibido de manera impactante. A través de su interpretación artística, posibilita que el discurso del personaje cobre vida y se conecte con el público de manera emocional y simbólica.

Santaella menciona tres modalidades mediante las cuales el objeto inmediato puede manifestarse. La primera modalidad es la forma primariamente sensible, que está relacionada con la percepción sensorial y la experiencia directa de

los sentidos. Esta forma enfatiza la dimensión sensorial y concreta del objeto dinámico, destacando aspectos relacionados con la visión, el oído, el tacto, el gusto y el olfato.

La segunda modalidad es la forma prominentemente física, que se refiere a la materialidad y corporeidad del objeto dinámico. En esta forma, el objeto inmediato destaca las características físicas, tangibles y palpables del objeto dinámico. Esto puede incluir su forma, textura, peso, color, entre otros aspectos físicos.

La tercera modalidad es la forma predominantemente intelectual, que está más relacionada con la dimensión conceptual y abstracta del objeto dinámico. En esta forma, el objeto inmediato representa las ideas, conceptos y significados asociados al objeto dinámico. Esta modalidad implica la comprensión e interpretación del objeto dinámico en términos de su relevancia intelectual, simbólica y conceptual.

Al mencionar estas tres modalidades, Santaella destaca la diversidad de formas mediante las cuales el objeto dinámico puede ser representado en el objeto inmediato. Cada modalidad aporta una perspectiva única y contribuye a una comprensión más amplia y compleja del objeto dinámico. Relacionando esta idea con la representación teatral, podemos pensar en la actuación de Lígia da Cruz como el Ángel Desdichado como una forma de representación del objeto inmediato. A través de su actuación, ella expresa las diferentes modalidades del objeto inmediato, como la sensibilidad emocional transmitida por su expresión facial y gestos corporales, la presencia física del personaje en el espacio escénico y la carga intelectual y simbólica presente en las palabras del Ángel Desdichado.

Estas diferentes formas de representación contribuyen a la comprensión e interpretación del objeto dinámico, en este caso, la condición del Ángel Desdichado y su relación con la Historia. Así como Santaella destaca la importancia de las variaciones en el objeto inmediato para la comprensión del signo, la actuación de Lígia da Cruz aporta matices y elementos distintos que enriquecen la experiencia y la comprensión del personaje y su relación con la Historia.

Santaella presenta la perspectiva de Charles Sanders Peirce sobre la relación entre el objeto dinámico y el objeto inmediato en el contexto de los símbolos. Según ella, Peirce destaca que el objeto dinámico se refiere al objeto en todas sus relaciones posibles, revelando toda la multiplicidad de aspectos que podría presentar. Sin embargo, como la investigación semiótica está siempre en curso y nunca alcanza un punto final, la revelación completa del objeto dinámico es siempre un ser en el futuro, algo idealmente pensable, pero concretamente inalcanzable.

Al encontrarnos siempre in medias res, es decir, en medio del proceso de semiosis, en cada semiosis particular, solo se revelan algunos aspectos del objeto dinámico. El objeto inmediato es la parte del objeto dinámico que el signo puede hacer conocible en un momento determinado del tiempo. Por ejemplo, la palabra “luz” pudo haber indicado diferentes objetos dinámicos en el pasado y en el presente, a medida que las teorías físicas contemporáneas evolucionaron.

Según Santaella (1995), Peirce enfatiza que los símbolos tienen la capacidad de expandirse y proliferar, volviéndose cada vez más complejos. Sin embargo, nunca es posible determinar una identidad completa entre el objeto inmediato y el objeto dinámico. Siempre habrá un desajuste,

una diferencia entre lo que se revela y se conoce a través del objeto inmediato y la totalidad del objeto dinámico en su complejidad.

Esta distinción entre el objeto dinámico y el objeto inmediato destacada por Peirce evidencia la naturaleza dinámica y en constante evolución de los símbolos. El objeto inmediato representa solo una parte del objeto dinámico, y esta representación está sujeta a limitaciones de tiempo, contexto y comprensión. Es a través de este desajuste entre el objeto dinámico y el objeto inmediato que la semiosis se desarrolla, permitiendo la continua expansión de los símbolos.

Relacionándolo con la puesta en escena, podemos observar cómo la idea de Peirce sobre el desajuste entre el objeto dinámico y el objeto inmediato se aplica a la actuación de Lígia da Cruz como el Ángel Desdichado. La representación del Ángel Desdichado en el momento de la actuación es una forma de objeto inmediato que revela solo algunos aspectos del objeto dinámico, es decir, de la condición del personaje y su relación con la Historia. La actuación de Lígia es una interpretación artística y personal que trae a colación una visión particular y limitada del objeto dinámico, dejando espacio para diferentes interpretaciones y significados por parte del público.

Santaella destaca, a través de las ideas de Peirce, la importancia de los tres tipos de signos- símbolo, índice e ícono- en la discusión del objeto del signo. Esta tipología de los signos es fundamental para comprender las diferentes relaciones que el signo establece con su objeto dinámico. Al relacionar estas ideas con la puesta en escena de Lígia, podemos observar que la actriz utiliza estos tres tipos de signos de manera intermitente durante su actuación. Por ejemplo, Lígia puede

emplear símbolos al utilizar palabras, gestos o acciones que tienen un significado convencionalmente atribuido al objeto que está siendo representado. Estos símbolos ayudan a transmitir conceptos e ideas de forma abstracta. Además, la puesta en escena también puede hacer uso de índices, en los que Lígia establece una relación de contigüidad o causalidad con el objeto dinámico. Esto puede ejemplificarse cuando la actriz crea una conexión directa entre sus acciones o reacciones y el objeto que está siendo representado, mostrando una relación física o temporal. Por último, la puesta en escena también puede involucrar el uso de íconos, en los que Lígia utiliza elementos visuales, como vestuarios, escenarios o accesorios, que tienen similitud perceptible con el objeto representado. Estos íconos visuales ayudan en la creación de una imagen reconocible y familiar para el público, facilitando la comprensión e identificación del objeto dinámico.

Santaella destaca que el objeto dinámico en la modalidad del *Necesitar* se refiere a algo que posee un carácter general. Ella subraya que, en este caso, la generalidad del objeto implica la existencia de un número infinito de mediaciones entre el signo y el objeto. Esto significa que el objeto dinámico siempre será percibido y comprendido a través de una regresión infinita de signos.

Relacionando esta idea con la actuación de Lígia, podemos entender que la representación teatral también involucra una serie de mediaciones entre el objeto dinámico y el público. A través de la actuación, los elementos escénicos, el lenguaje verbal y no verbal, Lígia busca transmitir y comunicar significados y sensaciones al espectador. Sin embargo, al igual que Santaella destaca la regresión infinita en la relación entre el signo y

el objeto en la modalidad del *Necesitarte*, en la representación teatral también podemos percibir que la comprensión del objeto dinámico nunca es completa o finalizada. El público se enfrenta a una serie de signos que evocan y sugieren significados, pero nunca alcanzan la totalidad del objeto. Siempre habrá espacio para interpretaciones individuales y diferentes capas de comprensión.

Por lo tanto, en la actuación de Lígia, la presencia de esta regresión infinita entre el signo y el objeto dinámico destaca la naturaleza compleja y multifacética de la experiencia teatral. El público está invitado a participar, llenando los vacíos y creando conexiones propias entre los signos presentados y el objeto dinámico representado, lo que resulta en una experiencia única y personal para cada espectador.

Santaella menciona la delimitación del objeto dinámico cuando se entiende como una ocurrencia específica. En este caso, el objeto puede ser precisamente definido como algo existente y singular, pudiendo ser señalado y localizado en el tiempo y el espacio. Sin embargo, Santaella destaca que incluso en este contexto, el acceso directo a este objeto está mediado por el objeto inmediato del signo, que se interpone entre el signo y su objeto dinámico.

Al relacionar esta idea con la actuación de Lígia, podemos entender que, en la representación teatral, el objeto dinámico como una ocurrencia específica puede ser visualizado como la escena en sí, las acciones de los personajes, las palabras habladas y todos los elementos concretos presentes en el espacio escénico. Estos elementos están precisamente delimitados y pueden ser señalados como objetos dinámicos durante la actuación. Sin

embargo, incluso en este contexto, la comprensión de este objeto dinámico está mediada por el objeto inmediato del signo, que consiste en los diversos signos utilizados en la actuación, como los diálogos de los actores, la iluminación, la música, el vestuario, entre otros. Estos signos se interponen entre el público y el objeto dinámico, transmitiendo y mediando la experiencia teatral.

De esta manera, la actuación de Lígia demuestra que incluso cuando hay una ocurrencia específica como objeto dinámico, el acceso a este objeto no es directo, sino mediado por el lenguaje y los signos teatrales. A través de estas mediaciones, los espectadores pueden interpretar y atribuir significados a la actuación, creando una relación compleja y única con el objeto dinámico representado en el escenario.

La importancia del cuerpo en la puesta en escena del Ángel Infeliz

Patrice Pavis, renombrado teórico del teatro destaca la particularidad de esta forma de arte, que implica una “devolución de la mirada” (2003) a través del cuerpo de la obra. En el teatro, los espectadores no son meros observadores pasivos, sino que se les desafía a participar en la actuación y la escena. La puesta en escena de Lígia da Cruz refleja esta idea, estimulando la participación y reflexión del público. En este texto, analizaremos cómo su actuación y composición escénica fomentan la interacción y posición del espectador, además de explorar la relevancia del enfoque antropológico en la comprensión de la puesta en escena y la incorporación del multiculturalismo intercultural. También destacaremos el papel del cuerpo y la importancia del lenguaje corporal en la transmisión de significados, así como la relación entre los cuerpos de los actores

en escena. A través de estos análisis, buscamos comprender la naturaleza y las posibilidades expresivas de la puesta en escena teatral de Lígia da Cruz.

Patrice Pavis (2003) destaca la particularidad del teatro como forma de arte, donde ocurre una “devolución de la mirada” a través del cuerpo de la obra. Esto significa que, en el teatro, los espectadores no son simplemente observadores pasivos, sino que se les desafía a participar en la actuación y la escena. Se les invita a posicionarse en relación con los actores y la puesta en escena, ya sea identificándose con lo que se está representando o manteniendo una cierta distancia crítica.

En el contexto de la puesta en escena de Lígia da Cruz, esta idea se vuelve relevante al considerar cómo su actuación y la composición escénica pueden estimular la participación y reflexión del espectador. A través de su actuación, Lígia tiene el poder de atraer la mirada y la atención del público, creando una conexión emocional e intelectual. El espectador se ve desafiado a involucrarse con las emociones, ideas y narrativas que se están presentando, y a tomar una posición con respecto a ellas. Además, la puesta en escena de Lígia da Cruz puede invitar a los espectadores a reflexionar sobre cuestiones más amplias, como identidad, historia, sociedad y política. A través de la creación de personajes y situaciones, Lígia y el equipo de producción pueden estimular al público a cuestionarse, a reevaluar sus propias perspectivas y a considerar diferentes puntos de vista.

Pavis (2003) destaca la naturaleza libre e imaginativa del proceso de puesta en escena, donde el movimiento de los significantes no está limitado por el peso de los conceptos y el sentido se

desliza libremente en direcciones desconocidas. Pavis enfatiza la puesta en escena como una búsqueda y un deseo inconsciente, una realización de un deseo utilizando los elementos concretos de la escena, como el cuerpo, el espacio, la luz, el tiempo y el ritmo.

Al analizar la puesta en escena de Lígia da Cruz a la luz de estas ideas, podemos observar que la actriz busca crear un objeto estético mediante la combinación de los recursos disponibles, explorando el potencial expresivo del cuerpo de los actores, el espacio escénico, la iluminación, el tiempo y el ritmo. Lígia quizás no esté guiada por una intencionalidad preestablecida, sino por un proceso de descubrimiento y experimentación.

La puesta en escena de Lígia da Cruz parece estar guiada por un pensamiento libre e imaginativo, donde el movimiento de los significantes y el sentido de las acciones pueden fluir de manera no convencional y abierta a múltiples interpretaciones. La actriz puede estar buscando explorar las capas más profundas del inconsciente y los deseos subyacentes a través de la expresión artística. En este contexto, la puesta en escena se convierte en un proceso creativo en el que el director no busca expresar una idea preconcebida o transmitir un mensaje específico, sino fabricar un objeto estético que evoca emociones y pensamientos en el público. La obra resultante está abierta a la interpretación individual del espectador, permitiendo una experiencia estética que puede despertar cuestionamientos y reflexiones personales.

Pavis (2003) destaca la importancia de la antropología en la comprensión del espectáculo, enfatizando la necesidad de integrar y sintetizar las perspectivas psicológicas y sociológicas. Pavis

sugiere un constante movimiento de ida y vuelta entre la interioridad psicoanalítica y la exterioridad sociológica, buscando llevar al pie de la letra la fórmula oixtóica de la vectorización del deseo.

Al analizar la puesta en escena de Lígia da Cruz, podemos observar la relevancia del enfoque antropológico para comprender las diversas capas y significados presentes en el espectáculo. La puesta en escena no se limita solo a una perspectiva psicológica individual, sino que también está inserta en un contexto sociocultural más amplio. A través de la antropología, es posible explorar cómo las experiencias individuales y las dinámicas sociales se entrelazan en la construcción del espectáculo. La puesta en escena de Lígia da Cruz puede reflejar tanto aspectos psíquicos y subjetivos, como los deseos, emociones y experiencias personales de los artistas involucrados, como aspectos sociales y culturales, como las cuestiones históricas, políticas y sociales que impregnan la obra. El análisis antropológico permite investigar las relaciones entre el espectáculo y su contexto sociocultural más amplio, teniendo en cuenta las influencias, las tradiciones, las tensiones y los discursos presentes en la sociedad en la que se inserta la puesta en escena. Esta aproximación amplía la comprensión del espectáculo, revelando conexiones y significados que van más allá del ámbito individual. Además, la referencia a la “vectorización del deseo” mencionada por Pavis sugiere la importancia de entender cómo el deseo se manifiesta y se dirige en el contexto de la puesta en escena. El análisis antropológico puede indagar en las motivaciones, anhelos e intenciones de los artistas involucrados en la creación del espectáculo, así como en los deseos y expectativas del público que interactúa con la obra. Pavis (2003) menciona el concepto de multiculturalismo como un interculturalismo, en el

cual cada cultura refleja la complejidad y variedad de una sociedad global. Este enfoque valora la absorción de diversas influencias culturales, sin privilegiar una en particular, y destaca el encuentro y la confluencia entre diferentes tradiciones.

Al considerar la puesta en escena de Lígia da Cruz y el sonido del tambor tocado en vivo por Tiago Andrade, podemos relacionar este enfoque del multiculturalismo intercultural con la forma en que la puesta en escena incorpora diferentes elementos culturales y estéticos en su expresión artística. La presencia del tambor y su sonoridad en vivo pueden representar una influencia de tradiciones musicales específicas, posiblemente asociadas a la cultura afrobrasileña. En este sentido, la puesta en escena de Lígia da Cruz puede entenderse como un ejemplo de interculturalismo, al absorber diversas influencias culturales y promover el encuentro y la confluencia entre ellas.

El uso del tambor en vivo crea una atmósfera sonora que contribuye a la expresividad del espectáculo, aportando elementos rítmicos, percusivos y simbólicos que pueden evocar diferentes tradiciones musicales y culturales. Pavis (2003) aborda la idea de reconstruir los flujos y desplazamientos energéticos en el teatro, siguiendo la trayectoria de una acción física y acompañando al actor en la “danza del pensamiento en acción”. Este enfoque busca conciliar la semiología “cartesiana” y la vectorización “Artaudiana”, es decir, unir la comprensión de los signos teatrales con la expresión de las energías pulsionales.

Al analizar la puesta en escena de Lígia da Cruz, considerando su movilidad escénica al utilizar espacios públicos, como escaleras y ventanas,

y su movimiento al batir de alas, podemos percibir la aplicación de este concepto de flujos energéticos y acción física. La puesta en escena valora la expresividad corporal y el movimiento como formas de comunicación y transmisión de significados.

La utilización de espacios públicos agrega una dimensión adicional a la puesta en escena, ampliando el contexto y estableciendo una relación entre la actuación y el entorno circundante. Esta elección puede implicar una reconstitución de los flujos energéticos, donde el movimiento del cuerpo del intérprete se conecta con el espacio físico y crea una dinámica de interacción y significación. Además, el movimiento al batir de alas también enfatiza la expresión física y la conexión entre el cuerpo y el espacio.

Esta acción puede representar una metáfora del vuelo, de la libertad o incluso de la angustia, según el contexto y las intenciones de la puesta en escena. A través de este gesto, la puesta en escena busca transmitir sensaciones y significados que van más allá de las palabras, explorando la dimensión expresiva y energética del teatro. No obstante, es importante destacar que, incluso al explorar los flujos energéticos y las acciones físicas, la puesta en escena de Lígia da Cruz no descarta la estructura y ubicación del dispositivo teatral. Busca encontrar un equilibrio entre la expresión pulsional y la organización escénica, utilizando los recursos del teatro de manera estructurada y consciente.

Pavis (2010) destaca la importancia de evitar reducir las acciones y gestos en una puesta en escena o actuación a una descripción verbal, como se hacía anteriormente en la semiología clásica y la representación mimética. Para un

análisis más profundo, se sugiere adoptar un enfoque antropológico que considere estas acciones como “formas colocadas en el cuerpo de la experiencia”, en lugar de simplemente describirlas verbalmente.

Aplicando esta perspectiva a la puesta en escena de Lígia da Cruz, podemos entender que las acciones y los gestos desempeñan un papel crucial en la comunicación y la expresión artística. En lugar de limitarse solo a las palabras, la puesta en escena incorpora un lenguaje corporal y visual, donde los intérpretes utilizan sus cuerpos como medio de expresión.

En este contexto, las acciones y los gestos adquieren un significado más allá de las palabras; se convierten en “formas colocadas en el cuerpo de la experiencia”. Expresan emociones, intenciones, relaciones y narrativas de maneras que van más allá de las posibilidades del lenguaje verbal. A través de movimientos, posturas, expresiones faciales e interacciones físicas, los intérpretes comunican mensajes sutiles y complejos al público.

Esta aproximación antropológica valora la corporeidad y la expresividad física en la puesta en escena, reconociendo que el lenguaje del cuerpo posee su propio sistema de significación y comunicación. Al analizar la puesta en escena de Lígia da Cruz desde esta perspectiva, es posible apreciar y comprender la riqueza y la complejidad de las formas corporales presentes en la actuación, reconociendo que desempeñan un papel fundamental en la transmisión de significados y la conexión con el público.

Pavis (2010) destaca la importancia del cuerpo en la puesta en escena teatral, tanto para el

actor como para el espectador, al abordar sus cualidades de totalidad o fragmentación. El cuerpo puede ser percibido como un todo integrado o como una entidad desmembrada, un cuerpo en partes. Él presenta el ejemplo clásico de la representación de *La Disputa de Marivaux*, dirigida por Chéreau, para ilustrar esta idea. En la obra, los adolescentes, que son repentinamente liberados, se miran en grandes espejos y se esfuerzan por percibir y constituir su unidad corporal. Este momento hace referencia al concepto desarrollado por Lacan sobre la etapa del espejo, en la que el niño comienza a desarrollar una percepción de sí mismo como una unidad corporal. Sin embargo, Pavis destaca que, en última instancia, cualquier personaje en un escenario teatral está definido por el cuerpo que el actor interpreta y representa. El conjunto de cuerpos en escena se convierte en el centro de atención, similar a una radioscopia, revelando un estado que puede ser perfectamente estabilizado mediante una puesta en escena que controla sus signos y símbolos, o inestable en una actuación sometida a la improvisación de los actores o al azar de los encuentros.

Al aplicar este análisis a la puesta en escena de *Lígia*, es posible considerar cómo se explora y percibe el cuerpo en la actuación. La movilidad escénica, la gestualidad y la relación con el espacio son aspectos fundamentales para la representación del cuerpo. La puesta en escena puede explorar tanto la totalidad del cuerpo, expresando su integridad y unidad, como la fragmentación corporal, mediante movimientos desarticulados o gestos aislados. Además, Pavis destaca la importancia de la relación entre los cuerpos de los actores en escena, que juntos forman el conjunto de cuerpos en juego. Esta interacción entre los cuerpos ya sea a través de coreografías ensayadas

y controladas, o mediante la improvisación y el azar, contribuye a la construcción de la narrativa y a la experiencia estética del espectador.

En conclusión, este estudio destaca la importancia de la mediación en la comprensión y atribución de significado al objeto dinámico en el contexto teatral. La actuación de *Lígia* como el Ángel Infeliz se analiza como una forma de mediación entre el signo y el objeto dinámico, permitiendo que el público se conecte e interprete profundamente el discurso del personaje. A través de su actuación, *Lígia* utiliza diferentes tipos de signos: símbolos, índices e íconos, para transmitir conceptos, establecer relaciones y crear imágenes reconocibles, enriqueciendo la experiencia del público.

A través de este análisis, queda claro que la actuación de *Lígia* desempeña un papel fundamental en la atribución de significado al objeto dinámico, aportando subjetividad, emoción e intención al discurso del personaje. Además, la regresión infinita entre el signo y el objeto dinámico destaca la naturaleza compleja y en constante evolución de los símbolos teatrales, invitando al público a llenar vacíos y crear sus propias conexiones. Finalmente, la delimitación del objeto dinámico como una ocurrencia específica en la puesta en escena teatral refuerza la importancia del lenguaje y los signos en la atribución de significado, mostrando cómo la mediación es fundamental para la comprensión profunda y significativa del objeto dinámico en el teatro.

Referencias

Santaella, Lucia (1995). *A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração*. Editora Ática S. A. [1995]

Pavis, Patrice (2003). *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva. [1996]

Pavis, Patrice (2010). *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva. [2007]



Montaje. El Closet de Babatov. Dir. Juan Muñoz. 2024. Fot. Alejandro Gómez

*Sección
Ensayo*







Ensayo I

El peso de las palabras

Iván Noel Bernald¹



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

¹ Florencia, Santa Fe, Argentina. Bailarín, Intérprete, Coreógrafo, investigador, Escritor, Maestro de Folklore y Prof. de danza Contemporánea. Masajista profesional. Actualmente estudiando Posgrado Internacional en Políticas Culturales de Base Comunitaria – CH7.

Resumen

Cada palabra que escribimos tiene un peso propio al nacer, nace una nueva vida. Algunas crecen ligeras como plumas, mientras que otras pesan como rocas. En el camino, la intención de elegir las palabras cuando están embadurnadas de sabores es como sopesar cada una en la balanza de la intención de tu propia composición de vida.

Introducción

- Breve presentación del tema: La importancia del peso de las palabras en la comunicación y la vida humana.
- Introducción al concepto de que cada palabra tiene un peso propio al nacer.

Desarrollo

1. El Viaje de las Palabras

- Reflexión sobre cómo las palabras varían en peso dependiendo de su contexto y significado.
- Ejemplos de palabras ligeras y pesadas y su impacto emocional y cultural.

2. La responsabilidad del escritor danzante

- Discusión sobre la responsabilidad ética de los escritores al utilizar palabras.
- Metáforas sobre el peso de las palabras en los hombros de los escritores, similar al peso en la danza.

3. La Introspección y el Conocimiento

- Explorar cómo la escritura invita a la introspección y al autoconocimiento.
- La escritura como un espejo que revela y oculta verdades sobre nosotros mismos.

4. El Acto Creativo y el Movimiento Presente

- La creación literaria como un acto de balance y riesgo.
- La búsqueda de la originalidad y el desafío de superar límites en la creatividad.

Reflexión

- Síntesis de las ideas principales y una reflexión final sobre la importancia de abrazar el peso de las palabras y la danza entre la mente y la tinta.

Contexto de Escritura

Este ensayo poético-reflexivo se enmarca en la exploración personal y filosófica del acto de escribir.

Introducción

El Peso de las Palabras no se mide por gramos. Cada palabra que escribimos tiene un peso propio al nacer, nace una nueva vida. Algunas crecen ligeras como plumas, mientras que otras pesan como rocas. En el camino, la intención de elegir las palabras cuando están embadurnadas de sabores es como sopesar cada una en la balanza de la intención de tu propia composición de vida. Como dijo el escritor argentino Jorge Luis Borges (1999), *“Uno no es lo que es por lo que escribe, sino por lo que ha leído”*. ¿Qué nace en la intención de querer comunicarnos? De esta manera, en la intención de querer comunicarnos nace el deseo de conectar. Comunicarnos es un acto que va más allá de las palabras; es un puente canalizador que construimos para compartir ideas, emociones, experiencias y pensamientos. Este deseo de conectar puede surgir de la necesidad de entender y ser entendido, de crear vínculos con los demás en el momento presente, recibiendo-sintiendo y dejando una huella en el mundo que nos rodea. Cuando comunicamos, buscamos expresar nuestra esencia, nuestras vivencias y perspectivas, a su vez, anhelamos descubrir y recibir las de los otros, en ese sentido de sentir, no todos conectamos con el peso de la palabra en nuestra vida humana.

“Comunicar es un acto de amor, apertura, un gesto de confianza y vulnerabilidad donde nos mostramos al mundo tal como estamos siendo, buscando el caminar constante.”

¿Cómo queremos que resuene el sonido del movimiento de nuestras escrituras?

En la región de dónde vengo, los sonidos del movimiento están acompañados de nuestras memorias corporales, resonando en el silencio con autenticidad y claridad. Cada palabra escrita tiene un propósito y una intención clara, capaz de tocar las fibras más profundas de quienes las leen. El sonido, es como el abrigo que abraza a nuestras escrituras para que sean sintientes en una danza llena de flujos constantes, de ritmos y armonías que envuelven al lector, al actuante, e intérprete, llevándolo a un viaje con aromas resonantes.

El sonido del movimiento de nuestras escrituras debe ser potente, capaz de inspirar, provocar, consolar y transformar. Buscamos que nuestras palabras tengan aromas en el tiempo que está siendo, ahora, ya, en este instante y en el espacio, dejando una impronta duradera en la memoria de quienes las encuentren.

El Viaje de las Palabras

Las palabras cuando empiezan a caminar también pueden ser pesadas o livianas dependiendo de la historia que las acompaña y el contexto en dónde se las describe. A veces, cargan con significados culturales, emocionales y políticos. Debemos ser conscientes de esa carga y decidir si las aceptamos o las cuestionamos en nuestros propios procesos de prácticas con las experiencias. Como diría Ludwig Wittgenstein (1922) “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo”. Esto sería más o menos como la cacería del movimiento; es como seguir las huellas de un animal hambriento y escurridizo. No es solo

el movimiento físico, emocional, simbólico, sino también el que se esconde en los pliegues del tiempo y la memoria de la expresión humana. Imaginemos un bosque silencioso donde las hojas crujen con el sonido de tu bostezo, cerca de tus ojos un nido de telaraña con hilos transparentes, cortan como navajas el silencio más profundo, llegando el sonido hasta tus entrañas, bajo tus pies, las ramas se entrelazan en un baile ancestral, allí, entre los árboles, perseguimos la esencia misma del cambio dónde no encuentras todas las palabras, sino que, están guardadas en el peso silencioso dónde el cuerpo actúa por sí solo, donde las emociones se desgarran como un poema quebrado y lo único que queda por hacer es seguir caminando.

La responsabilidad del escritor danzante

En la orilla del pensamiento fino, escribir implica responsabilidad. Cada movimiento de la escritura puede afectar a otros, inspirar, herir o cambiar perspectivas. Como el danzante fervoroso brinda pequeñas pinceladas en la escritura llevando el peso de las palabras, dejándolas nacer en cada pulso vital de movimiento, así, en los hombros como un gran mito estarán impregnadas las cicatrices para ser recordadas luego de una gran guerra ¿Estamos siendo éticos? ¿Estamos considerando las consecuencias de lo que encausamos? Según George Orwell (1949) “El lenguaje político está diseñado para hacer que las mentiras suenen veraces y el asesinato respetable, y dar apariencia de solidez al puro viento”. La frase destaca la importancia de la integridad, la autenticidad en el pensamiento y el lenguaje, en donde valora a aquellos que permanecen fieles a sus principios a pesar de los cambios no sólo políticos y sociales que hoy por hoy se están abordando,

sino en el ambiente donde uno hace su propio laboratorio de procesos y prácticas de sentidos.

La Introspección y el Conocimiento

Si realmente queremos observar a nuestro propio monstruo dentro de nosotros, es ahí donde la escritura nos invita a mirar hacia adentro. La introspección es un peso que nos amamanta, nos brinda proteínas, hierro y nos hace crecer. Nos permite conocernos mejor, nos agudiza los sentidos y, al hacerlo, comprendemos mejor al mundo que nos rodea. Ralph Waldo Emerson (1983) dijo, *“Escribimos para saborear la vida dos veces, en el momento y en retrospectiva”*.

El Acto Creativo y el Movimiento Presente

El peso del acto creativo balanceado en cada frase es como una pequeña obra de arte. Lo inédito implica riesgo en su nacer, un riesgo a no morir en el intento. El peso de la creatividad es el desafío constante de superar límites. Como señala Mary Oliver (1916) en su libro *Upstream: Selected Essays*, *“La atención es el comienzo de la devoción”*. Al prestar atención al movimiento presente, al flujo continuo de la experiencia, podemos captar la verdadera esencia del momento y plasmarlo en nuestra escritura para luego re-significarla en nuestros procesos creativos. Al igual que Oliver observa la naturaleza con devoción, nosotros debemos observar nuestro propio ser y las palabras que elegimos, para que cada frase sea un reflejo sincero de nuestra experiencia y un paso en el continuo proceso creativo.

Amor Hacia el Cuerpo y la Conexión con el Presente

Amarnos a nosotros mismos implica también amar nuestros cuerpos. La conexión con el presente se fortalece cuando somos conscientes de cada sensación y movimiento. El cuerpo es nuestro primer instrumento de expresión y sentir, una herramienta que nos conecta con la realidad inmediata. Como dijo Thich Nhat Hanh (1990): *“Sentir gratitud por tu propio cuerpo es una práctica de amor consciente”*. Este amor hacia el cuerpo no solo nutre nuestro bienestar físico, sino que también enriquece nuestra capacidad para vivir plenamente en el presente y expresar nuestras verdades más profundas a través de la escritura.

Impacto de la Globalización y la Contaminación

La globalización ha traído consigo una serie de desafíos, entre ellos la contaminación y el mal uso de la información. Los artistas y ciudadanos que viven de la cultura enfrentan un entorno donde la sobrecarga de información y la desinformación pueden diluir el valor de sus obras. La contaminación, tanto ambiental como informativa, impone un peso adicional a la práctica artística. Debemos ser conscientes de cómo estos factores influyen en la creación y recepción del arte. La globalización nos conecta, pero también nos expone a la homogeneización cultural y a la pérdida de identidades únicas. Según Naomi Klein (2014) autora de *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate*, *“La manera en que respondemos a la crisis climática es una oportunidad para reimaginar nuestro mundo, una oportunidad para construir algo radicalmente mejor”*. Es vital que los artistas utilicen su plataforma para

cuestionar, educar y promover un cambio positivo, resistiendo las fuerzas que buscan silenciar y uniformar las voces diversas y únicas. Entregando su cuerpo a la imagen y a su reposo, a ese silencio musical donde todo nace. Somos artistas inquietos, nuevos y libres. La experiencia de la mirada desmiente el vacío de cara a un cuadro. Somos una pintura de la acción. No hacemos nada, pero a la vez todo. La secuencia de los instantes, sus frecuencias, las duraciones y sus pulsos son parte de nuestros retratos e identidades.

Comparación entre Países

Durante mis viajes, he observado cómo diferentes países manejan estos desafíos de maneras variadas:

Argentina: La riqueza del folklore y la identidad cultural es fuerte, pero enfrenta problemas de contaminación y políticas que a veces no valoran suficientemente las artes locales. Además, la lucha por el movimiento de la ley de danza refleja la precariedad que sufren los artistas, luchando constantemente por condiciones más justas y reconocimiento.

Colombia: Un país con una vibrante escena artística que lucha contra la desinformación y la falta de apoyo institucional, pero que muestra una resiliencia y creatividad admirable. Las universidades están pasando por un periodo de transición, buscando equilibrar la modernización con la preservación de la rica diversidad cultural. Te educan para que sirvas, la desvalorización es muy parecida a lo que pasa en Argentina, crecemos para vivir, nos dan reconocimiento para conformarnos y luego de varios años de maquillaje, nos usaron con las mismas dinámicas y estrategias

para sus conveniencias, no es mejor el pobre que nació siendo rico o que el rico naciendo pobre. Entonces... ¿cuáles son nuestros valores al momento de iniciar una creación?

México: He tenido experiencias mixtas. La riqueza cultural es innegable, pero también he enfrentado desafíos significativos como la falta de apoyo y reconocimiento para los artistas locales. Obtuve una residencia, pero me han dicho que no tenemos la obligación de aprovechar los beneficios mexicanos. Además, la contaminación y la globalización afectan profundamente, creando un ambiente donde es difícil para los artistas prosperar sin conformarse con tendencias globalizadoras. Esta situación resalta la necesidad de políticas más inclusivas, plurales y diversas, apostando un mayor valor hacia las expresiones culturales autóctonas.

En esta tríada de experiencias, a su vez en sus semejanzas, los artistas ciudadanos culturales tienen que balancear la preservación de sus tradiciones con la adaptación a un mundo globalizado, lidiando con la contaminación tanto del ambiente físico como del informativo.

Reflexión Final

El peso de las palabras puede enfermar a las personas, especialmente cuando se utilizan de manera irresponsable o se cargan con negatividad y desinformación. En un mundo globalizado, es crucial que adoptemos una conciencia sostenible y promovamos el cuidado del cuerpo, tanto corporal como mental. La casería del movimiento es como seguir las huellas de un animal hambriento y escurridizo. No es solo el movimiento del cuerpo, emocional, simbólico, sino también el que se esconde en los pliegues del tiempo y la

memoria. Al hacerlo, podemos mitigar los efectos perjudiciales de la globalización y la contaminación. La sustentabilidad en la información y en la expresión artística debe ser una prioridad, promoviendo un entorno saludable donde las palabras puedan florecer sin causar daño.

Referencias Bibliográficas

Borges, JL (1999). No ficción seleccionada. Clásicos de los pingüinos.

Emerson, RW (1983). Los ensayos completos y otros escritos de Ralph Waldo Emerson. Casa aleatoria.

Klein, N. (2014). Esto lo cambia todo: capitalismo versus clima. Simón y Schuster.

Óliver, M. (2016). Upstream: ensayos seleccionados. Prensa de pingüinos.

Orwell, G. (1949). Mil novecientos ochenta y cuatro. Secker y Warburg.

Thich Nhat Hanh. (1990). La paz es cada paso: el camino de la atención plena en la vida cotidiana. Libros gallos.

Thoreau, HD (1854). Walden; o la vida en el bosque. Ticknor y campos.

Wittgenstein, L. (1922). Tractatus Logico-Philosophicus. Rutledge.





Ensayo II

La creación colectiva ante la erosión de la comunidad

Jorge Prada Prada

*“Si uno sueña solo es sólo un sueño.
Si varios sueñan juntos, es el inicio de una nueva
realidad”
Friedensreich Hunderwasser*

1. Ritual.

Nos situamos ante las siguientes preguntas motivadoras del Laboratorio de Creación Colectiva (1) y su aplicación: ¿Qué cree que aporta la creación colectiva a los procesos pedagógicos en los diversos entornos educativos? Y ¿cómo se pueden aplicar los procesos y la metodología de la creación colectiva en los entornos educativos? Estas inquietudes nos llevan a una reflexión sobre lo que ha constituido este hallazgo tan importante de la cultura teatral en nuestro país.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Recordaba una anécdota de la expresidenta finlandesa, Tarja Halonen, de la frase recurrente de su madre cuando conversaba con ella: ¿con qué frecuencia dices “yo” y con qué frecuencia debemos decir “nosotros”?

Quizá ello nos despierta algunas inquietudes, sobre cómo abordar la subjetividad y al mismo tiempo la colectividad, el sujeto y el grupo. ¿Cómo podemos adentrarnos en el mundo del otro, del distinto? A través de los valores morales uno no se conecta con la comunidad, sino que se enfoca únicamente en su propio ego. Tal vez estemos viviendo la atomización de la sociedad y el deterioro de lo colectivo.

El pensador coreano Byung-Chul Han (Seúl, Corea del Sur, 1959), quien desarrolla en la actualidad clases de filosofía y estudios culturales en la Universidad de las Artes de Berlín, en su libro *La desaparición de los rituales*, plantea el desvanecimiento de los rituales en la sociedad moderna. Dice: «(...) *los rituales se pueden definir como técnicas simbólicas de instalación de un hogar. Transforman el estar en el mundo en un estar en casa. Hacen del mundo un lugar fiable. Hacen habitable el tiempo. Es más, hacen que se pueda celebrar el tiempo igual que se festeja la instalación en una casa. Ordenan el tiempo, lo acondicionan*». (Byung - Chul Han, 2021)

Entendemos que el teatro es ritual, es decir, una secuencia de acciones que se repite en un tiempo y en un lugar determinado con el objeto de obtener, frente a un grupo de asistentes, un resultado más o menos presentido. Los rituales dan estabilidad a la vida. El teatro estaría en esta dirección. Hannah Arendt (Linden-Limmer, Alemania, 1906-Nueva York 1975) afirma «(...) *es la durabilidad de las cosas lo que las hace independientes de la*

existencia del hombre: Las cosas tienen la misión de estabilizar la vida humana. Admitimos que dicha estabilidad está sujeta a los actos rituales, que interrumpen el tiempo, lo organizan, y lo hacen habitable. Mientras el hombre va cambiando, tiene delante con inalterada familiaridad la misma silla y la misma mesa, una mismidad inquebrantable». (H. Arendt, 2002)

Nos lo recuerda el filósofo surcoreano, que «*quien se entrega a los rituales tiene que olvidarse de sí mismo. Los rituales generan una distancia hacia sí mismo, hacen que uno se trascienda a sí mismo. Vacían de psicología y de interioridad a sus actores*».

Podemos decir entonces que el teatro —en general toda obra de arte— constituye un rito de preparación, que es capaz de generar comunidad, donde se coexiste, se armoniza. Es lo que nos permite instalarnos en el mundo, al poder vernos y representarnos al mismo tiempo. Lograr permanecer en lo fugaz, en lo fugitivo.

Peter Brook (1925-2022), en su célebre libro “Espacio Vacío”, en una reunión en Londres para rendir homenaje a William Shakespeare (1564-1616) en el 400 aniversario de su natalicio, reflexionaba sobre que, teniendo qué celebrar, no sabemos cómo celebrar.

El filósofo coreano nos advierte sobre la desaparición de los rituales, ya que estamos en una sociedad atrapada por su narcisismo colectivo. ¿Cómo llegar a reconocernos y permitirnos captar la constancia en el tiempo? A través de los rituales hallamos estabilidad en la vida, la capacidad de estar en el mundo, hacer del mundo un lugar fiable y hacer habitable el tiempo.

De otra parte, recalca cómo los valores hoy en día sirven como objetos de consumo, convirtiéndose en mercancía. La justicia, la humanidad, la sostenibilidad, el honor, la bondad, la gratitud se han transformado en artículos para consumir. “Salvar el mundo bebiendo té”, es uno de los ejemplos que cita este pensador. También el arte se ha convertido en mercancía. El artista que solo busca vender termina ‘vendiéndose’, una conclusión que saqué después de una charla con jóvenes actores. Así vemos cómo lo económico termina colonizando lo estético.

Estos comportamientos nos llevan a consumir los valores morales como signos de distinción, y son apuntados a la cuenta del ego, lo que termina incrementando la autoestima narcisista.

La comunicación digital consta de cámaras de eco en las que uno se escucha hablar ante todo a sí mismo. Los “me gusta” (los famosos *like*), los amigos y los seguidores no constituyen ningún campo de resonancia. No hacen más que amplificar el eco del yo. La comunicación digital es manejada de modo predominante por las pasiones: Twitter es un medio emocional.

Los rituales contienen mundo (recibimos al mundo). Los rituales exoneran al yo de la carga de sí mismo.

2. La comunidad

La comunidad nos plantea poder ser en común, crear un vínculo comunitario de participación y convivencia. Observamos como el ser contemporáneo tiende a aislarse, a no construir nexos duraderos, mostrando indiferencia frente a lo social y lo político. La comunidad es la vida en común,

duradera y auténtica, y debe ser entendida a modo de un organismo vivo.

Arendt, sustenta que:

El fundamento de la comunidad no es la uniformidad, ni de un modo de pensar utilitarista. La realidad del espacio público se basa en la presencia simultánea de perspectivas, y cuando las cosas son vistas por un gran número de personajes bajo una variedad de aspectos, sin que ello altere identidades que se perciben como compatibles con la diversidad, sólo entonces aparece la realidad segura y verdadera del mundo. (H. Arendt, 2002)

El hombre primitivo buscaba agruparse y constituir comunidades. El hombre es, por naturaleza, un ser social, idea en la que se basa la definición aristotélica del hombre como animal político.

En *La guerra del fuego* (1981), del director francés Jan Jacques-Annaud, los Ulam son una tribu de hombres de las cavernas que poseen fuego en forma de una pequeña llama cuidadosamente custodiada, que utilizan para iniciar incendios más grandes. Expulsados de su hogar tras una sangrienta batalla con el Wagabu —una tribu similar a los simios—, los Ulam se horrorizan cuando su fuego se extingue accidentalmente en un pantano. Este es el planteamiento inicial del filme, donde observamos esta forma de organización tribal en defensa de ellos mismos y de lo que han conquistado: el fuego. Es la historia de la humanidad misma.

Así, el grupo se constituye como la base estructural de la creación colectiva, trazándose como una parte de la comunidad en el que se construyen espacios de opiniones horizontales, de intercambio de sentires con perspectivas opuestas, pero

discutidas y argumentadas. Es ser uno con el otro y de hablar juntos de algo. Es permitir que aflore esa vocación comunitaria del ser humano con su enorme capacidad para asociarse y actuar en conjunto. Es reivindicar el valor social de la comunidad.

Como nos dice la filósofa germana: «*Los que ordenaban y obedecían desaparecieron*». Esas jerarquías son obsoletas, aunque siguen apareciendo a menudo: quien manda y quien obedece; de igual modo, la compañía teatral se piensa tradicionalmente así, donde se evidencian esos poderes. ¿Cómo construir entonces grupos y comunidades duraderos y auténticos? Ser en común y tener algo en común. Estar abiertos al mundo, ser ciudadanos del mundo, permitiendo que se creen acuerdos, generando comunicación y aprendizaje en colectivo, buscando asociarnos con otros.

Es la noción de la Otredad: hacer reconocimiento del otro como un individuo diferente, que piensa distinto, que tiene su propia identidad. El proyecto de la propia identidad no debería ser egoísta y debería tener de fondo un horizonte social, que le otorgue una relevancia más allá del propio yo. Ese proyecto del yo, su autenticidad, tiene consistencia siempre y cuando haya una referencia explícita a la comunidad. La existencia del yo se consolida con la cohesión social. «*Yo no puedo ser otro*», es la frase inicial del libro *Yo Fellini*. Considerándolo bien, esa tensión entre individuo–sociedad es muy interesante, propiciadora de grandes descubrimientos.

El teatro es comunitario en esencia. No se trata de pertenecer a un barrio para tener esta vocación. Una representación, como hecho ritual, se transforma en una asamblea popular donde se

debaten asuntos importantes de la humanidad: la justicia, el amor, la muerte.... Desde obras como “Edipo Rey”, “Hamlet”, “El tartufo” ..., hasta obras de nuestros días, “Incendios” del dramaturgo libanés-canadiense Wajdi Mouawad (1968).

El teatro es una patria común para la humanidad.

3. El grupo

Entonces el maestro dijo: ahora somos un grupo de creadores y creadoras, somos un grupo de creación colectiva y decidimos inventar obras de teatro. (Homenaje a Santiago García el 23 de marzo 2021)

Darío Fo (1926-2016) en su *Manual mínimo del actor*, en uno de sus apartes, nos menciona la manera en que vivían los cómicos de la Comedia del Arte: «*¡Qué revienten los actores!: así como algunas compañías independientes gozaban de respeto y consideración, otras vivían y trabajaban en un vasallaje absoluto. Estos actores eran considerados como total propiedad, incluso física, de príncipes y señores que disponían de ellos como hacen ahora los clubes con sus futbolistas. El trato en ese tiempo era bastante duro. Si un cómico faltaba, aunque por poco, a un compromiso, el duque lo encerraba tranquilamente en prisión por un tiempo indeterminado ... y le importaba un bledo su vida* (Fo, 2012)».

Otro caso particular fue el del actor Mijáil Shchepkin (1788-1863) que, en palabras de Constantin Stanislavski (1863-1938), fue quien estableció las bases para el genuino arte dramático ruso. Shchepkin promovió la escuela natural, criticando la excesiva confianza de los actores de su tiempo en el temperamento y la inspiración. El padre de este actor, considerado el antecedente

más importante del maestro Stanislavski (curiosamente, en el mismo año, muere Mijáil y nace Konstantin) era mayordomo de una propiedad del conde Volkenstein. Es decir, Mijáil nació siervo. Participó como actor aficionado en el teatro rural del conde, y cuando cumplió 20 años se convirtió en actor profesional, pero no quedó en libertad hasta los 33 años gracias a una función especial que se organizó para reunir la suma exigida.

En la sociedad medieval los artesanos estaban organizados en corporaciones de oficio o gremios, los cuales estaban formados por los miembros de una misma profesión y tenían como prioridad la defensa de sus intereses. En la Edad Media los artistas no trabajaban de manera independiente, sino agrupados en los gremios y formando parte de un taller, el cual, formado por el maestro y sus ayudantes, se consolidó como lugar de trabajo y aprendizaje de los artistas. Es sabido que existían el “arte de la lana”, el “arte de los albañiles”: el arte ligado al oficio. Como la expresión que se usa comúnmente: es un artista en la cancha, es un artista para la carpintería. Es tener una habilidad, destreza, para ciertas cosas.

De las primeras compañías de teatro que tenemos referencia, son, en España, Los Correas (1539), precursores en el ámbito teatral, y en 1548, Lope de Rueda (1505-1565), considerado el fundador del teatro popular; en aquellos tiempos la dedicación al teatro no era considerada digna para los actores, aunque algunos gozaran de mucha popularidad. En Inglaterra, El Globe Theatre fue inaugurado en 1599, construido por la compañía de William Shakespeare, los Lord Chamberlains Men. En Francia tenemos la Comedia Francesa creada en 1680, siete años después de la muerte del gran Molière.

Hay asociaciones de conjuntos, como en las matemáticas. Responde a esa necesidad de asociarse compartiendo problemas comunes, para protegerse y respetarse recíprocamente. Yo afirmaba que las asociaciones «servían para evitar que se degollaran entre ellos los que producían mercancías similares» y «para defenderse colectivamente de los abusos de los grandes mercaderes, de los impuestos...». La experiencia en nuestro país más relevante, como gremio, ha sido la Corporación Colombiana de Teatro, que fue la respuesta sentida de organizarse para defender el sector teatral. La C.C.T. tuvo un papel protagónico por más de dos décadas, acogiendo a más de cien grupos de toda la geografía nacional, y llevando a cabo siete festivales nacionales del Nuevo Teatro y talleres de formación nacional.

Se funda el 6 de diciembre de 1969, a raíz de medidas represivas contra el teatro. Es claro, sin embargo, que las condiciones generales estaban dadas y que la propia dinámica del teatro colombiano lo exigía. El gobierno del Valle del Cauca, en cumplimiento de una política general para el país, expulsa a Enrique Buenaventura y todo su grupo de la Escuela Departamental de Bellas Artes. El teatro universitario sufre una andanada represiva: Ricardo Camacho, por ejemplo, es perseguido por las directivas de la Universidad de los Andes, a raíz del montaje “El Fantoche de Lusitania” de Peter Weiss.

Estos dos hechos —expresión de muchos más— llevan a la gente de teatro a pensar en la necesidad de organizarse. Y así lo harán: 25 grupos se reúnen, discuten y crean la C.C.T. Así nos lo recuerda Pablo Ázcarate.

Ahora esta organización continúa promoviendo el desarrollo teatral con grandes eventos, como el Festival de Mujeres en Escena y el Festival de Teatro Alternativo (FESTA), además contando con una bella sala, la Seki Sano, donde circulan de manera permanente numerosos grupos nacionales e internacionales.

En esta misma línea, los talleres y laboratorios se han desarrollado con persistencia. Los grupos funcionan a manera de laboratorios, donde hay la posibilidad de pensar el teatro, de experimentar, probar, ensayar, examinar, intentar. El Taller Central de la Escuela Nacional de Arte Dramático, que funcionó a partir de 1975, dirigido por el maestro Santiago García, asumió esa tarea de investigar, a partir de unas premisas y de un corpus teórico: la labor de investigar para crear, los actores y actrices como creadores, como inventores. Así, el producto lo constituiría una obra de teatro o una nueva teorización. *Porfiar hasta morir*, diría Lope de Vega. No darse nunca por vencido. Vivir resistiendo. Luego el maestro trasladaría esta experiencia al Taller Permanente de Investigación Teatral, esta vez en la C.C.T., fundado en 1983 y que permaneció por más de dos décadas. En cada módulo semestral se abordaba un tema propuesto por el maestro. Él nos insistía en la idea de que debíamos investigar en equipo, donde los *talleristas* intercambiáramos ideas, y donde se expresaran pensamientos y sentimientos, donde podría haber discrepancias. Este espacio nos permitía proponer y a la vez reflexionar, probar y pensar. Por eso los análisis eran prolongados pero necesarios. Y García, similar a lo que consiguió Peter Brook en el montaje de *El Mahabharatha*, lograba ser un director invisible: nos planteaba más preguntas que respuestas. *Necesitamos filosofar*, no basta ser artista, sentenciaba el maestro.

Habría que señalar aquí la importancia que empiezan a tener los grupos, los actores y actrices, las salas independientes, las escuelas, los talleres y laboratorios, las asociaciones y redes, los espectadores, el movimiento teatral en toda su complejidad, que le otorgan solidez y coherencia al conjunto en sí.

Precisamente, este año, dos grupos referentes en el mundo teatral, el Theatre du Soleil y el Odin Theatre, arriban a los 60 años, gracias a su persistencia. Quizás los últimos *caravaneros*, los últimos quijotes. Grupos insoslayables, imprescindibles, del teatro del siglo XX. Dos hazañas que parecen inalcanzables. Casi inalcanzable para colectivos vivos con sus fundadores al frente: Ariane Mnouchkine, directora y escritora francesa, creadora del Teatro del Sol, fundado en 1964, un 29 de mayo, y Eugenio Barba (Puglia, 1936), autor, director e investigador de teatro italiano.

Teatro del Sol: esta compañía fue concebida como una cooperativa obrera de producción en la que todos sus miembros estarían en un plano de igualdad y recibirían el mismo pago. Muy distinto a las compañías de modelo comercial. «Deseamos un teatro que tome contacto directo con la realidad social que no sea un simple testimonio, sino una incitación a un cambio de las condiciones en las que vivimos», expresa su directora.

La obra paradigmática del Teatro del Sol fue «1789», el espectáculo más importante de toda la historia de la agrupación. Se crea en 1970, como creación colectiva sobre la revolución francesa. Se afirma que el impacto de esta obra a nivel mundial en los años setenta fue similar al que tuviera «Esperando a Godot» de Beckett en

los cincuenta. En la ENAD tuvimos oportunidad de verla a comienzos de los ochenta, al igual que su magnífica producción de “Moliere”.

El Teatro del Sol se instala en La Cartoucherie de Vincennes, a las afueras de París, donde ha crecido un pequeño barrio teatral. Y en 1966 el Odin Theatre se traslada de Oslo, Noruega, a Holstebro un pueblito de Dinamarca.

Ambos grupos han luchado a brazo partido mediante estrategias que les permitieran sostenerse con vida, siempre con claros principios y desplegando endiabladas estrategias laborales de promoción y expansión del teatro, mediante la pedagogía, las publicaciones, los eventos y la documentación audiovisual.

Sin duda hay otros íconos en el plano latinoamericano: El Galpón (fundado en 1949), de Uruguay, que estuvo por muchos años liderado por el maestro Atahualpa del Cioppo; Teatro Circular de Montevideo (fundado en 1954); Teatro Oficina (1958), de Brasil; Aleph (fundado en 1967), del chileno Óscar Castro, que estuvo resistiendo a la dictadura de Pinochet, muchos de ellos fueron presos; Teatro de Oprimido (1986), de Brasil.

De manera similar en Colombia: El Teatro Experimental de Cali (1955), Teatro La Candelaria (1966), Teatro Libre de Bogotá (1973), Teatro El Local (1970), La Mama (1968), El Acto Latino (1967), Esquina Latina de Cali (1973), Teatro Popular de Bogotá (1968), Títeres La Libélula Dorada (1976), y otros tantos que han hecho una trayectoria importante y que han desafiado el tiempo y las difíciles condiciones del quehacer teatral en el país.

Ser grupo y no morir en el intento, una de las frases que surgieron en el encuentro del 19 de junio de 2024, en el Teatro La Candelaria, sobre este aspecto organizativo de grupo. Cuando se funda La Casa de la Cultura (hoy La Candelaria), se hace el tránsito de teatro de directores a teatro de grupo. Un paso sin duda importante en la transformación de los modos de trabajo. Incluyó también el cambio del papel del actor, de actor-intérprete a actor-creador. Alexandra Escobar, actriz de este colectivo, advertía que no debemos idealizar el grupo. Es una forma compleja de asumir la creación escénica. Es poder tramitar las diferencias, confiar en el otro, escucharse, armar en equipo todo un rompecabezas. «Que el otro se salga con lo de uno», como dice el versado actor Carlos J. Silva, del grupo El Retablo, que fundó con otros dos artistas, Félix Báez y Guillermo Prieto. «De la tierra a la luna», novela de Julio Verne, el autor en uno de sus apartes subraya que cuando a un americano se le mete una idea en la cabeza, nunca falta otro americano que le ayude a realizarla. Con solo que sean tres, eligen un presidente y dos secretarios. Si llegan a cuatro, nombran un archivero, y la sociedad funciona. Siendo cinco se convocan en asamblea general, y la sociedad queda definitivamente constituida. Parece simple, pero es una tarea espinosa, con contradicciones, acuerdos y desacuerdos, pero al final del camino aparece la recompensa: la obra concluida.

Con estas palabras la maestra Patricia Ariza, hace un merecido homenaje al maestro:

Santiago nunca se preocupó por el dinero, siempre hablaba de la aventura. El teatro La Candelaria es la historia de una aventura. Somos seres atípicos. Santiago decidió que la única salida para trabajar

en libertad era fundar un teatro independiente. Nos hicimos grupo hipnotizados por el maestro Santiago, y decidimos hacer nuestras propias obras. Esa fue otra idea fundante del maestro. Nadie se imaginó que unos aprendices de teatro, que no habíamos tenido en ese momento escuela formal, fuéramos capaces de escribir una obra. Varios actores se retiraron, pero algunos apasionados nos quedamos y aceptamos el desafío. Y nos fuimos a hacer un laboratorio con el TEC. De ese laboratorio emergió un descubrimiento formidable: la creación colectiva. De ahí nos lanzamos a crear y a creer en el grupo. Desde ahí nos volvimos un laboratorio, un centro de estudios, un espacio de reflexión. Santiago nos infundió una energía y una pasión por el teatro inimaginable. Nos enseñó que el proyecto de teatro y de grupo está atravesado por el proyecto de país, que ser artista es un privilegio y un goce, pero también una responsabilidad.

Los grupos hoy han perdido la rebeldía. Hay fuerzas externas donde encontramos una corriente que niega el grupo. Persiste la modalidad de hacer compañías que, por lo general, son asociaciones esporádicas en torno a un proyecto de creación teatral, lo que en otro momento se denominó «unión temporal». Los actores y actrices sueñen estar en varios proyectos al mismo tiempo, además de estarse cualificando como artistas están en el trabajo del rebusque. Esa es la dinámica imperante. Que sea eficaz o no, o que garantice buenos productos, es cuestión de verse en el corto o mediano plazo. No hay duda de que hay propuestas importantes donde se muestra el talento y niveles de creación atractivos. Tendríamos que considerar igualmente si existe el

riesgo de la «inmediatez», esto es, elaborar una puesta en muy poco tiempo y hacer una brevísima temporada, y ‘archivarla’. Habría que estudiar las condiciones en que se mueve el quehacer teatral en el país. Los tiempos han cambiado.

4. El aula

La creación colectiva puede considerarse como una herramienta pedagógica, como una forma alternativa de aprendizaje, de alcanzar nuevos saberes. Como un método grupal que destaca las relaciones e interacciones en un nivel horizontal de colaboración. La relación alumno-profesor, similar a la de tallerista-artista, sujeto-grupo, grupo-gremio, individuo-sociedad, genera de por sí una tensión. Una expectativa, estaría mejor. Porque lo que está en juego no es el conocimiento, sino el juicio y la decisión, el intercambio juicioso de opiniones. No se trata del encuentro de un ser iluminado y unos seres sin luz. De alguien que posee el conocimiento y los otros no. Esa premisa equivocada, por fortuna ya en desuso, es reemplazada por la de una democratización del conocimiento, el cual no es vertical, es horizontal, compartido. La verdadera educación no sólo consiste en enseñar a pensar sino también en aprender a *pensar sobre lo que se piensa*. El aula como laboratorio, donde se investiga, se prueba, se debate, se crean opiniones diversas, se descubre, se teoriza. Podemos aprender mucho sobre lo que nos rodea sin que nadie nos lo enseñe ni directa ni indirectamente. «*Estamos rodeados de belleza*», diría Borges. Está en nosotros descubrirla, deleitarnos en ella. La vida, por momentos, la sentimos en blanco. Por ello es importante aprender con los sentidos. No se trata solo de recibir y acumular información. Hoy, por ejemplo, los jóvenes tienen acceso a copiosa información, tanto fuera del aula como dentro

de ella, gracias a la tecnología. No significa que cuanto mayor tecnología más conocimiento significativo socialmente.

«*No soy maestro de nadie*», lo expresó el maestro Santiago García, con sabiduría de la verdadera. Pensamiento que podría aplicarse tanto en las aulas como en las tablas. Perplejo queda uno. ¿Consideramos, entonces, que en ambos lugares (salón de clases y escenario) se experimenta? Algunos insisten con la idea de que un maestro llega a enseñar. ¿Persistiremos en esa línea? En la práctica de la academia nos encontramos frecuentemente con esa pregunta: ¿se enseña el arte?, ¿se enseña el teatro? Santiago lo dice con hondura:

«(...) ser maestro en Arte es un despropósito puesto que el arte no busca reglas ni verdades, ni postulados como ciertos. El arte lo que hace es romper las leyes y estar siempre empezando... En arte lo que buscamos es la vida y los conflictos más profundos que tiene la existencia. Yo no soy ningún maestro. Si fuera maestro sería para decir que hay que abominar a los maestros y de las fórmulas y que siempre hay que tener la actitud del que empieza y del que encuentra el arte como una hoja en blanco».

5. El público

Este factor ha sido muy importante en el movimiento teatral: la búsqueda de un nuevo público. Citemos aquí a Brecht: «*(...) si esperamos entregarnos a esta gran pasión de la creación, ¿a quién deberán parecerse las imágenes que demos de la vida? En nuestro teatro, frente a la naturaleza y a*

la sociedad ¿qué actitud creadora adoptaremos para el placer de todos? Será una actitud crítica».

«*Y cuando dejen esta silla mediten bien lo que han visto*», como la canción final de la obra *Guadalupe años sin cuenta* (1975), creación colectiva del Teatro La Candelaria.

Sigamos con Brecht:

«Nuestras imágenes de la vida social las entregaremos a ellos, los espectadores, los invitaremos todos a nuestro teatro, rogándoles que no olviden sus preciosos intereses. Porque nosotros queremos librar el mundo, a su espíritu y corazón, para que ellos lo transformen según su entender».

Esa atención permanente con el espectador a través de los foros, los encuentros, ahora las escuelas de espectadores, ha enriquecido notablemente nuestro teatro. Buenaventura cuenta cómo al presentar por primera vez la obra *Soldados* (1968) ante los viejos obreros de las bananeras que fueron los que vivieron los acontecimientos narrados en la obra, la reacción fue negativa: «*Pero sí, está bien, están los soldados, pero ahí no está la huelga*». O la del maestro Santiago cuando en uno de los ensayos generales un espectador participó en una improvisación para ajustar algo que a su entender no funcionaba bien, en el proceso creativo de *La ciudad dorada* (1973); en efecto, la escena quedó como la propuso el asistente.

Creo que aquí, con el factor público, se completa el ciclo del teatro. Propiciar un diálogo directo con los espectadores permite que la obra avance y se desarrolle de acuerdo con las necesidades de la comunidad. Quizás a la manera de algunas agrupaciones que interpelan durante la

representación a los espectadores, interrogándoles sobre el devenir del mundo. Romper esa línea divisoria entre el escenario y el público, como lo han concebido los grandes transformadores de la escena: Jerzy Grotowski lo experimentó en un pequeño teatro de Opole, llamado el *Teatro de las 13 filas* y Bertolt Brecht con el efecto de distanciamiento.

Santiago así lo entendió:

«El teatro puede ayudar a cambiar la percepción que el público tiene de la realidad porque la deconstruye y le muestra las entrañas; el artista trata de no mostrar una única verdad, sino un montón de verdades relativas que se contradicen, y de hacer preguntas desde su lugar de enunciación».

6.

La creación colectiva

*Con la creación colectiva construimos tejido
social,
Tratamos comunidad
Ensayamos a ser mejores
Ensayamos a ser otros*

Ensayamos el asombro y Ensayamos el miedo

El método de creación colectiva nació de un laboratorio realizado en la ciudad de Cali, en 1971, nos lo recuerda Patricia Ariza. El pre-texto fue el poema de Villon, «La balada del ahorcado».

Hermanos humanos, que viven después de nosotros,
no tengan contra nosotros endurecidos corazones,
pues, teniendo piedad de nuestras pobres almas,

Dios la tendrá antes de ustedes.
Aquí nos ven atados, cinco o seis:
en cuanto a la carne, que hemos alimentado en demasía,
hace tiempo que está podrida y devorada
y los huesos, nosotros, ceniza y polvo nos volvemos.
De nuestros males no se burle nadie;
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.
Si hermanos nos llamamos, en nuestro clamor sin desdén
nos traten, aunque hayamos sido muertos
por Justicia. Pues deben entender que no todos los hombres pueden ser sensatos;
perdónennos ahora, ya que hemos partido
hacia el hijo de la Virgen María;
que su gracia no nos sea negada y pueda preservarnos del rayo infernal.
Muertos estamos, que nadie nos moleste:
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.
La lluvia nos ha limpiado y lavado,
y el sol desecado y ennegrecido;
urracas, cuervos, nos han cavado los ojos
y arrancado la barba y nuestras cejas.
Nunca jamás, ni un instante, pudimos sentarnos:
luego aquí, luego allá, como varía el viento,
a su placer sin cesar nos acarrea,

siendo más picoteados por los pájaros que dedales de coser.
De nuestra cofradía nadie sea:
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.
Príncipe Jesús, que sobre todo reinas,
guarda que el Infierno no tenga sobre nosotros dominio:
nada tenemos que hacer con él ni que pagarle.
Hombres, en esto no hay ninguna burla:
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.
François Villon

La Candelaria lo define, en palabras de Santiago, como *proceso de trabajo y no como método, por que consideramos que las posibilidades de aplicación serían hipotéticas. Un método supone un proceso definido o teorizado que se puede repetir. Nosotros estamos lejos de proponer una teorización definitiva de los procesos de trabajo.* Por su lado, Enrique expresa:

«(...) que el método es la condición necesaria del trabajo colectivo, como quien dice una herramienta. Es una herramienta que estamos haciendo en grupo cuya historia es la de las obras que montamos. Durante mucho tiempo aparecía como una herramienta propia del director. Hoy en día es consciente, en cada actor, la necesidad de conocer el método, de hacerlo suyo. Sólo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva».

La indagación de una nueva forma de trabajo condujo a la generación de una dramaturgia nacional, propia, que diera cuenta de las temáticas que nos inquieta como país. Se fueron creando en su integridad los elementos que componen el hecho teatral, partiendo de la investigación-creación, anudando en el camino los hallazgos para construir una obra nueva. En el caso del Teatro La Candelaria, surgen aspectos fundamentales como el tema, la investigación, la motivación, la estructura, las líneas temáticas, las líneas argumentales, el montaje y el texto. Del TEC, señalemos: el tema, la trama, el argumento, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, las fuerzas en pugna, el plano de la acción, la improvisación por analogía, el texto, la autonomía del discurso de montaje, el plano verbal y el plano gestual.

Carlos Bernal, actor del Teatro Experimental de Cali (TEC), en el período comprendido entre 1967 y 1977, dramaturgo colombiano residente hace muchos años en Madrid, participó en este encuentro. Así lo recuerda: «Entre los dos grupos (TEC y La Candelaria) éramos un poco más de treinta actores y actrices. Nos organizamos en tres equipos, y cada equipo a partir de improvisaciones proponía un esquema de montaje con el texto de Francoise Villon (1431.1463). Fue muy buena la experiencia. Todo un laboratorio de creación. Tuve el privilegio de estar ahí. De los que participaron en este laboratorio muchos ya no están. Esto fue en el año 1971. Se realizó sobre el tema de la improvisación. Un hallazgo muy importante para lo que vendría después. Establecimos unas reglas de juego entre los dos grupos, que fueran convenientes y enriquecedoras para los dos grupos. Se hicieron aportes, o por lo menos se apuntó, en aspectos que fueron fundamentales en la creación de lo

colectivo. En esa época nos debatíamos entre las propuestas de Bertolt Brecht (1898-1956) y Jerzy Grotowski (1933-1999). Había llegado la influencia del director polaco con mucha fuerza. Hacíamos en el T.E.C talleres de expresión corporal intensos. Explorábamos acciones individuales con el cuerpo. No buscábamos construir argumentos con esos juegos. Nos atraían mucho las propuestas de Grotowski, que con el aporte de Brecht venían muy bien. Estábamos muy jóvenes y nos rebasaba la energía, el compromiso con lo que estábamos haciendo. Teníamos tantas ganas de hacer, de proponer, de probar. Con los planteamientos del polaco el actor empezaba a cobrar mayor importancia».

La Creación Colectiva, como método, como camino(s), que estábamos cimentando, permite a los actores participar activamente en el proceso de creación escénica. Nos permite ir más allá a los actores. Aunque aún no teníamos acceso al campo de la dramaturgia y de la dirección, no podíamos proponer textos o estructurar la puesta en escena. A esos aspectos no alcanzábamos a llegar, a tener influencia, en ese entonces. No era por nada. Dirigían los que sabían, hasta ahí era todo. Santiago García y Enrique Buenaventura fueron los artífices. Porque ellos sí sabían dirigir, y sabían escribir. En el T.E.C mezclábamos autores universales (Sófocles, Peter Weiss, Moliere...) con textos que escribía Enrique. En La Candelaria otro tanto (Esquilo, Edward Albee, Peter Weiss, Valle Inclán...). Existía la necesidad de adentrarse en esas dramaturgias, conocerlas y exponerlas, combinado con la exigencia de escribir sobre nuestros asuntos, de cimentar una dramaturgia nacional. Además de Santiago y Enrique, Carlos José Reyes se unió a esa tarea de escribir y escenificar textos de su autoría. Ellos tres convocaron y dirigieron este taller.

El taller nos alimentó mucho la curiosidad, el deseo de investigar, de ir más lejos en nuestro oficio teatral. ¿Qué podía haber más delante de lo que estábamos haciendo? Una práctica lúdica, de juego y libertad. Una maravilla estar ahí con los actores de La Candelaria, que habían venido a Cali y se hospedaron en nuestras casas. El encuentro sucedió en la sala del T.E.C. Era en ese entonces un solar baldío con un árbol a un lado. Ese árbol ha sido testigo de todo esto, que no me deja mentir. Una sala que habíamos hecho en ese solar con esterilla y guaduas, muy rústica, pero al fin y al cabo era nuestra sala de teatro.

En las improvisaciones se indagaba acerca de las acciones de los cuerpos, del movimiento. Encontramos que, a través de la improvisación, había otras posibilidades de intervenir en el trabajo creativo. Empezamos tímidamente a proponer, a generar dispositivos escénicos, a crear historias. Esto fue un paso muy importante para la Creación Colectiva, que también empezaba en otros países. Estaba rondando por varias partes el tema de la creación colectiva. Nosotros, creo, fuimos más allá, creo que nos aplicamos con más tenacidad, y por eso se avanzó más. Tenía que ver con los vientos que soplaban en aquellos tiempos. Lo que estaba pasando en el mundo. Esas corrientes de transformación del pensamiento, de la educación..., un cambio de paradigma. Eso estaba a la orden del día y a todos nos concernía. A los creadores tanto o más. Esos movimientos de rebeldía que se prodigaban por el mundo, que el poder no tenía que ser inflexible, intocable, sino que había que cuestionarlo. Esas ideas de cambio llegaron también al teatro. La estructura jerarquizada existente entre autores, dirección y actores se tendría que replantear. Podrían seguir cumpliendo pero que funcionaran de otra manera. Aquí empieza a tomar

fuerza la estructura de grupo, donde se comparte algo común: la creación escénica. Y donde ya no deben existir jerarquías. Como herramienta fundamental surge la improvisación, que fue el gran aporte de la Comedia del Arte. Aparece entonces tres ejes fundamentales: el Grupo, la Creación Colectiva y la Improvisación. Ese era el camino, probablemente, para que los actores intervinieramos con mayor compromiso en el arte de la invención de una obra de teatro.

7. El legado

Prosigue Carlos: «En la creación colectiva, mucha gente de los que ahora escribimos dramaturgia, aprendimos a forjar nuestras herramientas, a la sombra de los grandes maestros. Eso fue lo interesante, porque ahora nosotros estamos capacitados para escribir en solitario o escribir en colectivo. El salto de nosotros a la dramaturgia lo dimos con decisión, con argumentos. La creación colectiva ya era un clamor en muchas partes del mundo. Numerosos grupos estaban haciendo creación colectiva, pero de una manera intuitiva y no sistematizada. El aporte de Colombia fue valiosísimo, aquí establecimos el método, lo pusimos en orden, se apropió, obteniendo muy buenos resultados. Entendimos también que la creación colectiva no es una fórmula, en arte es muy difícil que las fórmulas acierten, porque las circunstancias no siempre son las mismas. La creación colectiva fue un proceso de apertura y de democratización al permitir la participación de los actores en la elaboración del producto artístico. También era reflejo de la educación, de la cultura y la política. Se permitía que los actores participáramos más, era un sentimiento que se reflejaba en las obras. En las improvisaciones y analogías nos erigíamos como autores.

Hacíamos un aporte lúdico importante para que los directores y dramaturgos (o comisión de dramaturgia) hicieran lo propio. Eran materiales muy valiosos que los actores proponían en las improvisaciones. Los análisis, por su parte, eran exhaustivos, a veces algo excesivos, pero tenían un aspecto positivo: nos daban seguridad. En efecto, el juego, el momento lúdico, y luego el análisis nos daban bases claras a la hora de actuar, sabíamos de dónde venían las cosas y para dónde iban. Teníamos como un norte, la intuición nos ayudaba mucho. Éramos coautores, copartícipes de las obras. Para quienes dirigían estos inventos, que por supuesto los había: Enrique Buenaventura, Santiago García, Eddy Armando, Carlos José Reyes, Miguel Torres, y otros más, estos dos componentes (improvisación y análisis) eran imprescindibles. Los directores jugaron un rol muy importante porque impulsaron estos procesos. Estos directores eran inteligentes, muy hábiles, y con todo ese material que los actores proponíamos lograron grandes cosas, las obras dan testimonio de eso. Era un trabajo arduo y complejo, pero a la vez placentero: algunos de los elementos que exponían en la escena los actores lograban asombrar, cosas que los mismos directores no habían contemplado ni imaginado.

Eso era lo fantástico de las improvisaciones, eran extraordinarias, muy juguetonas. Juguetonas, en el sentido de rebeldes a su manera, que se salían de los esquemas, insubordinadas, frescas. Era un trabajo de los actores, teatro de actores. El juego teatral reposaba sobre sus hombros: el actor de la creación colectiva es autor, director, fabulador, escenógrafo. La dificultad residía en cómo esas propuestas de los actores, ricas en imágenes, en personajes, en situaciones, se llevaban al esquema de montaje y a la estructura dramática de la obra. ¿Cómo procesar las

improvisaciones sin que perdieran la espontaneidad, la frescura, la vitalidad? Ni modo en pensar de repetir una improvisación, nada se repite dos veces. Este método colectivo a los actores nos puso a estudiar con dedicación, nos inquietaba, nos hacía sentir por momentos ansiosos, de querer saber para dónde íbamos o cómo resultaría la obra. Sabemos que el arte es un camino de incertidumbre, indagar nos conduce a caminos inéditos. Nos movía la pasión por el oficio, el amor al teatro. Tocar terrenos, tanto teóricos como prácticos, que no conocíamos, nos llenaba de curiosidad, y ese es el primer paso para la experimentación. De aquí surge lo que se denomina la dramaturgia del actor. Esta experiencia nos permitió formarnos como creadores de la escena. Vimos muy necesario tanto la teoría como la práctica, eso enriqueció el trabajo de todos los actores que estuvimos en esos experimentos, que somos la gente que hoy por hoy escribimos, actuamos dirigimos, teorizamos, para mencionar algunos: César Badillo, Jorge Herrera, Diego Vélez, Patricia Ariza, Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez, Fernando Ospina, Hugo Afanador, Nohora Ayala, Misael Torres.

Aquí tenemos la experiencia de Carlos. Cuando lo llamé para complementar esta reflexión, lo sorprendí sentado en una banca del parque El Retiro a pocos metros de su casa en Madrid. Así recuerda este encuentro significativo en Cali. Experiencia semejante a la de otros tantos teatros que activan la escena hoy. Todo es experiencia. Todo es vida, todo sirve a la vida. El teatro es un homenaje a la vida.

Carlos interrumpe la comunicación, se levanta del banco y se echa a andar porque la lluvia ha comenzado a caer....

*Soy grupo
Soy Santiago
Soy Creación Colectiva
Soy cuerpo.*

(Fragmento de Soma Mnemosine . El cuerpo de la memoria. Creación colectiva del Teatro La Candelaria)

Nota: Textos referenciados: La desaparición de los rituales. Byung-Chul Han, datos en Wikipedia, y apuntes personales.

Laboratorio de Creación Colectiva del Teatro La Candelaria 2021



Montaje Verso Las malas lenguas le dicen animal. Dir. Geraldine Wells. Fot. Jonatan Doncel

Sección
Dramaturgia





Montaje Verso Las malas lenguas le dicen animal. Dir. Geraldine Wells. Fot. Jonatan Doncel



Mentiras blancas

Leticia Arbelo¹

¹ Leticia Arbelo es actriz, docente y dramaturga. Licenciada en actuación en la U.N.A. Dicta clases de actuación y dramaturgia en Argentina y de manera Online para todo Latam y España. Sus obras han sido premiadas en el ámbito nacional e internacional produciéndose en varios países. Dos de sus obras han sido editadas en Inglés y Ruso. Trabaja además como coordinadora de la región América Latina en Women Playwrights International Conference.

Resumen

Franco espera a Gime, -a quien ha conocido en un casamiento la semana anterior- en su departamento de soltero. Muy de a poco la tensión sexual se va apoderando de ellos hasta darse cuenta de que no todo es lo que parece. Esta micro obra ha sido estrenada en Microteatro Buenos Aires en abril del 2022 y en Microteatro Madrid en febrero de este año.

Personajes:
Franco
Gime

Franco está terminando de acomodar su mono ambiente, cada tanto chequea el celu y sonríe. Se tira perfume. Suena una notificación a su celular. Escucha un audio.

Audio: Estoy abajo.

Franco: (Al teléfono) Bajo.

Franco va apurado hacia la pared del fondo y cuelga un cuadro que contiene un título que dice "Licenciado en administración de empresas". Se pone algodón dentro del calzoncillo, se acomoda y le da la última mirada al espejo. Se escucha el timbre, Franco mira por la mirilla, respira hondo y abre.

Gime: Subí, me abrieron (Ríe. Pausa. Silencio incomodo) ¿Todo bien?

Franco: Me quedé mudo.

Gime: ¿Eh?

Franco: Si, estas hermosa. Digo, sos hermosa. Pasa, pasa.

(Gime ríe y entra)

Gime: Ay gracias (pausa) vos sos un divino también. Te afeitaste. Te queda mejor.

Franco: Si, estaba re barbudo el viernes. Era muy viernes.

Gime: Si. Muy viernes. ¿A quién se le ocurre hacer un casorio un viernes?

Franco: (ríe) A ellos dos nada más.

Gime: ¿Vos de donde los conoces a los chicos? Al final ni hablamos de eso.

Franco: ¿Pongo música? (Señala una silla) Apoyá ahí las cosas si querés.

Gime: Ah bárbaro. Si dale, pone algo tranqui. (Saca un vino de su cartera) traje este vino y un chocolate.

Franco: Que grandeeeeeeeeee

Gime: ¿Te gusta el Tanat?

Franco: No conozco esa marca de vino.

Gime: No, es una cepa de vino. Como el Malbec, el Merlot...

Franco: (Pone música desde su PC) Ah sí, que tarado. Si... mientras sea vino.

Pausa

Gime: Que lindo depto. ¿Y el gatito?

Franco: (nervioso) ¿Vino por la General Paz el bondi?

Gime: Vine con los auriculares, la verdad no presté mucha atención. (Sonríe) Vos me seguías hablando y no me dejaste prestar atención. (Tierna) malo.

Franco: Linda. Vos me tenés secuestrado. (Se tapa la cara) para, para.

Gime: ¿Qué hice ahora?

Franco: Bajá las luces.

Gime: ¿Eh?

Franco: Esos faroles que tenés de ojos. Me matan. ¿Estás re cansada no?

Gime: ¿Qué? ¿Se nota?

Franco: Tenés los ojitos cansados. Ah. Te mató el viaje a vos.

Gime: Y si, la verdad que no vivimos muy cerca. (Ríe) La próxima venís vos.

Franco: ¿Va a haber próxima?

Gime: No sé. Recién llego.

Franco: Flaca yo por ir a verte, cruzo el Sahara descalzo y en sobretodo.

Gime: Bueno, tampoco exageres. Ponete unas ojotas.

Franco: No, posta. (*Se acerca como para besarla*) (*Gime se aleja tímidamente. Se para frente al cuadro con el título*) **Gime:** Que bueno que sos administrador. Wow y de la U.B.A. **Franco:** Si, está bueno.

Gime: Seguro te administras re bien viviendo solo, yo soy un desastre.

Franco: Si, digamos que sirve para el día a día. Vos te hiciste algo en el pelo. No estabas así el viernes.

Gime: Que bueno que te diste cuenta. Me corté un poquito no mas.

Franco: Soy súper observador cuando alguien me gusta. (*Le acaricia la mejilla entrecerrando los ojos*) Cuando alguien me tiene copado. (*Gime se muerde los labios*) sos perfecta Gimena. Gimena con x o con g o con j (*Gimena ríe*) Cualquier letra te queda bien. (*Se acerca para besarla ella se aleja suavemente*)

Gime: ¿Y ahora donde estás laburando?

Franco: Varios grupos de wap

Gime: ¿Eh?

Franco: Si si, estoy administrando varios grupos de wap

Gime: ¿Whatsapp? ¿Y la oficina?

Franco: (*señala la mesa*) Acá, en casa. (*Pausa*) Si, si es un laburazo eh, no te creas. Las peleas. Hay que... (*Mueve las manos*) poner paños fríos porque si no se matan parece un ring. Sobre todo, los de este consorcio.

Gime: Que loco.

Franco: Pero me pagan.

Gime: Ah.

Franco: No, No. Re goma si no. Paga wap

Gime: Whatssap

Franco: Si, a través de facebook. Viste que está todo conectado.

Gime: Si, es verdad está conectado.

Franco: Claro abajo te aparece. Es una empresa de facebook. Bueno yo laburo ahí. Freelance igual. Relajado.

Gime: ¿Y el gatito?

Franco: Ah no te avisé.

Gime: ¿Qué? Ay no, no me digas.

Franco: No, no. Tranqui no pasó nada. **Gime:** (*se toca el pecho*) Ah menos mal. **Franco:** Era mentira lo del gato.

Gime: ¿Cómo?

Franco: Es que bueno... Nada sos hermosa y sabía que si te decía que tenía un mishi me ibas a dar bola, nada perdón soy un goma. Porque me dijiste que sos rescatista. Pero mi vieja si tiene uno. Que era mío, pero acá no me dejaban entrar con mascotas cuando alquilé, digo cuando compré.

Gime: Ah Que tarado.

Franco: Bueno, no te vas a enojar por una mentira blanca.

Gime: Que sé yo.

Franco: Uh que garrón quedó todo raro ahora. Soy un tarado.

Gime: No, todo bien.

Franco: ¿Seguro o te querés ir? Si te querés ir todo bien, soy un gil que sé yo, es entendible.

Gime: No ya estoy acá. (*Pausa*) No pasa nada

Franco: Igual fue una blanca, una piadosa.

Gime: ¿Eh?

Franco: Digo una mentira blanca, piadosa.

Gime: Ya fue. No aclares. Fue. Abramos el vino.

Franco: Pero para. ¿Vos te quedas acá porque ya estas acá o porque hay onda y está todo bien y te gusto?

Gime (*riendo fuerte*) No. Me quedo porque está todo bien. Qué se yo. Abramos el vino dale.

Franco: *(agachando la cabeza)* Soy re goma.
Gime: ¿Destapador tenés?
Franco: Sí, obvio *(abre los cajones, saca un destapador y unas copas)* ¡Acá está!
Gime: ¿Querés que lo abra?
Franco: No, No por favor. Vos sentite como en tu casa.
Gime: Bue.
Franco: Si sentite cómoda. *(Franco abre el vino y le sirve muy poco a Gime)* tiene buena pinta.
Gime: Poné más.
Franco: Ah pensé que lo querías degustar. Como el otro día en el casorio de los chicos me dijiste que fuiste camarera, ¿Viste que usan decanter? Nada, son como re exquisitos.
Gime: Camarera de una parrilla en Loma Hermosa. Tranqui. Re de barrio. ¿Brindamos? *(levanta su copa)* chin chin
Franco: Me habías dicho que laburabas en hoteles de muchas estrellas.
Gime: Chin chin dale.
Franco: *(levantando a medias su copa)* chin chin. Me dijiste que...
Gime: Si eso es verdad. Laburé mucho tiempo en el Refugio Otto Meiling en el cerro Tronador en Bariloche.
Franco: ¿Ah es exclusivo? Cinco estrellas, que loco. No sabía.
Gime: No, lo que te quise decir es que está muy cerca de las estrellas. Osea, salís y te tiras un rato ahí y ves todas las estrellas re de cerca.

Pausa

Franco: Dale Gime. Me acuerdo que me dijiste hoteles cinco estrellas.
Gime: Vos me dijiste que tenías un gato Franco.
Franco: *(Se para)* Ok, tenés razón. Estamos uno a uno. Gime: *(Se para lo enfrenta)* Ok, si, uno a uno.

Pausa. Se Miran.

Gime: *(Vuelve a su silla)* Me dio hambre ¿Pedimos algo?
Franco: Cociné Gime. ¿En serio? Franco: Obvio.
Gime: *(se muerde los labios)* Hermoso. *(Gime se acerca a Franco como para besarlo)*
Franco: *(se aleja suavemente y destapa una olla)* ¿Bolognesa te gusta? *(Gime suspira y se pasa la mano por el cuello)* ¿No te gusta? Uy no, me quiero morir, soy un pelotudo. No paro de restar puntos.
Gime: Estás loco. Me encanta la bolognesa, es mi salsa prefe además con el vino que traje marida re bien.
Franco: Vos vas a ser mi marida.
Pausa
Gime: ¿Eh? *(ríe)* Estás loco.
Franco: Por vos. Loco por vos. Por eso soy tan gil.
Gime: Es difícil hacer una Bolognesa.
Franco: Una pavada Gime, picas cebollita, yo uso morada, obvio. Un poco de zanahoria. Yo uso productos orgánicos, obvio. Otra calidad. Aceite oliva extra virgen, ajo y tomates también orgánicos. Revolvés. Tranqui. Se hace. *(Le acerca un pedazo de pan)* Tomá, moja el pancito.
Gime: Estoy comiendo chicle.
Franco: Tiralo. Dame que yo te lo tiro.
Gime: ¿Cómo te lo voy a dar en la mano? No seas asqueroso Franco. ¿Dónde está el tacho?
Franco: Dámelo lo tiro yo.
Gime: No. *(Se da vuelta)* Hasta tu tacho de basura es lindo. *(Lo abre y saca un sobre de salsa lista vacío)*
Pausa
Franco: Yo te puedo explicar.
Gime: Dos a uno Franco. Dos a uno.
Franco: Si ya sé. Perdón, es que soy soquete en la cocina. Una de las razones por las que dejé de convivir
Gime: ¿Hace mucho que te separaste?
Franco: Técnicamente no me separé.

Gime: Me dijiste que... *(Se pone en posición de lucha)*

Franco: No, no bajá la guardia que nada que ver.

Gime: Ok. *(Baja la guardia)* Aflojo. *(Se auto masajea)*

Franco: Abrimos la relación, ¿Viste como es ahora?

Gime: Ah. Tenés una relación abierta.

Franco: Algo así. Pasa que ella todavía no lo sabe.

Gime: No jodas.

Franco: Si no abríamos la relación se ponía todo re toxico.

Gime: Hiciste bien. Yo a mis 35 no quiero saber nada con relaciones toxicas.

Franco: Treinta y cinco. Que loco. Cuando te conocí hace una semana tenías veintinueve.

Gime: ¿Pasa rápido el tiempo no?

Franco: Dos a dos Gime.

Gime: Perdón, soy una tarada. Pensé que te gustaban las minas más chicas. Bueno, no te vas a enojar por una mentira blanca.

Franco: Esa no es una mentira blanca.

Gime: Bueno gris. Ponele.

Franco: Yo en realidad soy...

Gime: ¿Qué? ¿Qué sos? Iluminati, reptiliano...

Franco: *(Rápido, casi que se le traba la lengua)*

Soy amigo de un amigo de los chicos. Caí al caso-rio después de las doce.

Pausa

Gime: ¿Cuánto vamos?

Franco: Ya me perdí. Creo que empatamos.

Franco y Gime cada vez más cerca, casi a punto de besarse

Gime: Pasa que...

Franco: ¿Qué?

Franco se quita el algodón de su entrepierna y se la muestra a Gime avergonzado. Gime se baja las tiras de su musculosa y se quita el corpiño con relleno.

Franco: Mentiras blancas...

Gime: No son mentiras.

Franco y Gime: *(a coro)* ¿O sí? Se besan. Van hacia el cuarto.

Fin

Dramaturgia II



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

De islas e hipocampos

Viviana Carrillo¹

¹ Maestra en artes escénicas de la universidad Francisco José de Caldas, interesada en los distintos lenguajes para narrar el mundo, ha participado en distintos montajes multidisciplinares, sus intereses giran en torno al teatro, la escritura y el movimiento, creadora de la agrupación Travesía Payasa en 2021, a partir de allí ha venido trabajando con la agrupación en diferentes procesos de investigación-creación, ha emprendido procesos comunitarios como artista y tallerista.

Resumen

De islas e hipocampos es un monólogo escrito por Viviana Carrillo que surge en una coproducción de Travesía Payasa y compañía Faro del Sur en el marco de Es Cultura Local tercera versión, en un proyecto titulado: Tríptico de la sanación, tres monólogos sobre la mujer y la reconciliación. Este texto va de una madre que atesora el recuerdo de su hija fallecida, emerge en su hipocampo una isla de reminiscencias inmiscuida en el ancho mar, allí Olivia pasa los días junto a Polch, un pez, juntos vivirán aventuras y se enfrentarán a su mayor miedo, el olvido. Este es un texto atravesado por temas como la memoria y la muerte narrado a través de lo onírico y el mar.

(Vemos una isla rodeada por castillos de arena, Olivia duerme, un tronco sostiene una pecera a su lado, suena voz en off de mamá e hija)

Niña: mamá mamá !mami! ¿Qué es un hipocampo?

Mamá: mmm el hipocampo es el lugar del cerebro donde habitan los recuerdos, es decir que yo permaneceré por siempre en tu hipocampo y tú en el mío Olivia

Niña: No es cierto, un hipocampo es un caballo con cola de sirena que vive en el mar

Mamá: ¡y también tiene hocico de pato!

Niña: *(Ríe)* No es cierto, son seres mágicos

Mamá: Así es mi niña huesuda y desgreñada
(Suenan olas agitadas, Olivia despierta, mira el mar con un monocular, se dirige a la pecera)

Cuadro 1

Olivia: ¡la marea! ¡Polch! ¡Polch! ¡Despierta! Tranquilo no te haré daño, soy Olivia y tu Polch, respira hondo por tus branquias y escúchame, sé que eres olvidadizo, pero llevamos mucho tiempo compartiendo esta isla, toma un poco de nuestro remedio, Polch parece que la marea está subiendo de nuevo, el mar está muy agitado, pero espera, tranquilo, voy a comprobarlo... *(comienza a medir la isla hacia atrás contando de 40 hasta 1)* cuarenta, treinta y nueve... quince... ¡Polch! los castillos de arena están intactos!, diez nueve...dos, uno ah, todo en orden *(a ella)* todo en orden *(a Polch)* ¡todo en orden! *(a la isla)* ¡Buenos, buenos, buenos días Polch, POLCH poco olvida las cosas habituales, estamos... muertos!!! mentiras, es decir sí, pero, vivimos en este recuerdo, el recuerdo de mamá, no Polch no es lo mismo un recuerdo que un sueño, ya habíamos hablado de esto, tenemos recuerdos cuando estamos despiertos y al dormir, soñamos ¿qué? no me vas a decir que tú no sueñas porque yo te he visto durmiendo y bien profundo, para que te enteres el otro día por poco y una gaviota te

agarra, si no fue porque le aventé un puñado de arena ya serías pescado y no estarías ahí con tu cara de Polch *(Sonido 5.141)* es cierto hoy es nuestro día 5.141 en esta isla, como es de costumbre empezaremos el día ¡leyendo los mandamientos! ¡adelante Polch, te escucho *(Olivia arregla los castillos de arena)* Polch no tenemos todo el día... Polch!, *(va a escucharlo)* aaa, te reemplazaré, pero solo por hoy, esto queda entre tú y yo *(Olivia lee)*

1. Amarás esta isla por encima de todas las cosas
2. Pensarás en mamá todos los días y las noches, así como ella nos mantiene con su pensamiento aquí *(Olivia saca foto de mamá)*
3. No extrañarás la vida del mundo terrenal. No la extrañamos ¿verdad Polch?
4. No te ahogarás en un vaso de agua
5. Aprenderás de las olas y su I R R E V E R S I B I L I D A D
6. No te comerás al prójimo *(Mira a Polch)*
7. A mareas altas, buenas vibraciones
8. Disfrutarás todo aquello que ofrece la isla
9. No olvidarás lo importante de los días

Polch promete de olvidar, *(lo mira)* ya sé que cada vez que recorres tu pecera pierdes la memoria, pero debes intentarlo, es que para ser tu compañera de naufragio hay que tener mucha paciencia porque fuera de tu memoria de corto plazo eres tímido, ¿qué no? Polch acuérdate de cuando nos conocimos, yo hablé y hablé durante horas y horas, luego me di cuenta que olvidabas todo y no fuiste capaz de decirlo, luego...te pregunté qué se sentía nadar todo el tiempo, tu hiciste tu cara de Polch y yo te entendí, te entendí Polch, supe que no se sentía nada y ahí fue cuando comenzamos a querernos... bueno acompañarnos, en fin, debes cumplir los mandamientos. ¡Polch nuestro remedio! *(Aplica gotas en la pecera)* te sienta bien el agua de mar, *(sonido en el mar)* ¿Qué fue eso? ¿lo oyes? creo que un hipocampo nos visita

desde hace días, debo escribirle a mamá sobre sus apariciones, (*Olivia comienza a escribir una carta, hace un avión*) Carta 5.141, te dibujaré aquí chiquitito para que sepa que la escribimos juntos, ¿preparado? (*Envía el avión*)

Cuadro 2

(*Olivia mira a Polch y este la evade*) ¡Ajaaa! ¿Qué, tienes? Estas raro, ¿por qué no me dices que tienes hambre y ya? ¿Preparado? (*Avienta la comida por el aire hasta la pecera*) sabes Polch, estar aquí me recuerda cuando estuve en el vientre de mamá, aunque aquí es más divertido (*Pausa*) ¿por qué me miras así?... ah bueno está bien yo no recuerdo exactamente cómo es estar allá, solo me inventé ese recuerdo porque me parece hermoso y cálido (*pausa*) pero como tu ni recuerdas a tu mamá no lo entiendes... (*Polch le la da espalda*) ah no me des la espalda!, ¡Polch! ¡Polch! aaa pues entonces voy a jugar con Livia (*Retadora*) ¡sí! ella es...Livia (*Muestra una muñeca*) es una muñeca de arena huesuda y desgredada, vive aquí en este castillo, a Livia le gusta bailar al son de los tambores, le gusta golpear en piso con fuerza mientras la tierra vibra, Un día Livia se levanta y saluda al mundo feliz porque esa noche había una tocada de tambores y ella por supuesto iba a ir, con mamá, así que se colocaron sus mejores pintas, se hicieron unos peinados de trenzas increíbles, mamá se aplicó un labial color chocolate, y Livia perfume de coco, y salieron en busca de los sonidos de tambor que retumban en la tierra, tenían que caminar 5 cuadras hasta llegar a la plaza donde bailarían hasta el amanecer, caminamos por enfrente de una panadería, doblamos en la esquina mientras la luna nos observaba, seguimos caminando derecho y a lo lejos, tras una avenida ya se veía la plaza, la gente y susurraban los tambores, de repente Olivia emocionada suelta a mamá de la mano y sale corriendo, en la avenida un estruendo, (*sonido de camión*) gritos, murmullos, sirenas, y a lo lejos el

sonido de los tambores... mamá llorando, Olivia jamás regresó a casa, me desaparecí del mundo como si de arena se tratase... (*mira a Polch*) no te gusta esta historia ¿verdad Polch? Lo siento, sé que he prometido cambiarle el final, pero es que así sucedió (*saca letrero, discúlpame Polch, tras no tener respuesta lo deja solo, Olivia se esconde tras el tronco y saca a Cangri un títere cangrejo*)

Cangri: Anda chico tu donde te habías metido, oie y que es esa cara tuya, te noto como tristón, no me digas que otra vez casi te agarra la gaviota, erda, mani menos mal, porque la otra vez estuvo cerca, oie mira que el otro día estaba en el arrecife y se me acerca una care bagre que disque a hablarme de ti papi, que tu tan lindo de agua dulce y yo ey! ey! ey! invítale un molusco o algo primero chica, que ahí si te ríes no picarón, oie y tú que te cuentas de nuevo, oie ¿cómo así que un mal presentimiento? ay no digas eso chico, tú tienes que pararte aquí frente al mar y dejar que esos malos pensamientos se lo lleven las olas, ¿oíste? a ti y a Olivia no les va a pasar nada malo, tienes que confiar, más bien cuídate de las gaviotas y de la care bagre esa, chico yo como que ya me voy a desayunar pero cualquier cosa avísame. (*sale Olivia cepillándose los dientes*) ¿Hablabas con alguien Polch? ¿no? mmm me pareció escuchar algo, igual si quieres que te deje a solas dilo, ni creas que voy a andar husmeando tus conversaciones (*Llueve*) lluvia...? pero si en esta isla nunca llueve, (*Prueba la lluvia*) es agua salada... (*Suena canción de mamá*)

“Quiero vivir en la isla, para que no me olvides, quiero vivir en la isla para que no me olvides, si me pierdo en las olas de tu recuerdo, hasta el infinito, yo por siempre seré tu puerto tu arena y sol yo no te olvido, yo no te olvido, yo no te olvido (*bis*)”

¿Mamá? (*Olivia busca a mamá*) hace frío ¿no crees Polch? ¿que qué es el frío? yo no sabría cómo explicarte, pero mamá si, ella debe saber porque llovió, (*escribe carta*) mamá está llorando.

Cuadro 3

(Entran avión grande, recorre el espacio y deja pequeños aviones) ¿Qué es eso? mis cartas, ¿qué quieres decirme con esto? *(A mamá)* ¿Por qué jamás las respondes?, *(Sonido de mar)* no no no no no, *(los castillos se derrumban)* ¡los castillos, la marea! *(comienza a medir la isla, esta vez comenzando desde el número 1, hasta 25)* Polch... en poco tiempo todo será mar *(Pausa)* ya no quiero oírlo, ¡que se calle de una puta vez! sí Polch, el mar, la espuma, la brisa, las olas, cada una de ellas llega con más fuerza. No entiendo...no entiendo qué pasó. ¿Qué pasó Polch? hace un tiempo esta era una isla inmensa y hermosa, llena de plantas exóticas, criaturas extravagantes y miles de fragancias que se perdían en el aire... tu revoloteabas en tu pecera, en tu pequeño mar, hasta ese día, ese día horroroso en el que descubrimos que la marea iba subiendo y ella nos iba olvidando... No, no, no, ella no puede hacerme esto, ¡Mamá! ¡Mamá! ¡mírame! soy grande, cuido de la isla, de Polch y de mí...

Cuadro 4

(Polch se burla) ¿te burlas? ella si me está escuchando, nos hundimos juntos, que ridículo eres fingiendo que no te importa, yo te he visto llorando en tu pecera por las noches. ¿Crees que no me doy cuenta? que poco entiendes del amor, ¡mírame cuando te hablo! ¡No me mires así! ¿estas harto de mí? ¿sí? ¡Habla! Ah... ahora no dices nada, nada, nada, ¡nada! pues entonces nada imbécil, *(Saca a Polch de la pecera y lo avienta al mar)* ¡Polch! *(Devuelve a Polch a la pecera)* Polch, discúlpame, yo, yo... fui horrible... yo no quise hacerte daño *(Silencio)* ¿estás bien? discúlpame, es solo que, no quiero desaparecer Polch... no quiero que ella nos olvide... sabes mamá se equivocó en muchas cosas, ella decía que bastaba desear algo con todas las fuerzas, pero eso no es cierto, decía que bastaba con mi

risa, pero yo río y ella no me escucha, en el cielo ella no está y en la arena se me pierde *(pausa)*. *(Polch le habla)* ¿Qué? *(se acerca a Polch)* ¿a qué te refieres con eso Polch? ¿te duele la cabeza, náuseas? *(aplica remedio)* ¿no? ¿una epifanía? *(lo escucha)* aaaa claro, claro...tenemos que hacer que ella nos recuerde, ¡ya se! *(Olivia se pone el vestido de baño)* ¿Te gusta? mamá me lo regaló la primera vez que fuimos al mar, decía que parecía un caballito de mar, luego yo no quise quitármelo durante semanas ¡ah! ya sé ella que no olvidaría *(se aplica labial y recita)* Olivia y Polch viven acá, al son de las olas en medio del mar les gustan los vientos y los movimientos, andamos felices, vivimos contentos.... *(Llega un avión, Olivia canta)* Yo me llamo Olivia y aquí al lado está Polch en esta isla vivimos haga lluvia o haga sol siempre andamos de fiesta este recuerdo es lo mejor, vivimos muy felices y en medio de mucho amor. Polch ya sonrió y Olivia lo entendió, lailailarolailailailairo y al son del viento, vivimos contentos por favor no nos olvides, alimenta el recuerdo... *(Abre avión naranja que contiene dibujo)* reconozco este dibujo Polch, lo hice cuando tenía 5 años, aquí estamos ella y yo. No Polch ella no nos va a olvidar... ¿O sí? *(mira a Polch)* ¿o sí?... ¡no! mamá está jugando con nosotros y ¿sabes qué? el mar no me va a tragar, yo me entrego, *(comienza a cubrirse de arena, se acuesta)* ¡bienvenidos a mi funeral! Polch, llegas temprano, tienes que decir algunas palabras *(Olivia ríe)* ¿qué? Polch es mi funeral se supone que tiene que ser triste, ¿y tú cómo sabes eso? que abusivo, no esperaba eso de ti *(ríe)* ¡Polch!

Cuadro 5

(A lo lejos en el mar una botella) espera, ¿Qué es eso? veo algo... no Polch la luz al final del túnel no es, es.... *(Olivia divisa por el monocular y agarra una botella, de*

donde sale un vestido) es el vestido favorito de mamá (*abrazo el vestido y de él cae una carta*) espera no es solo el vestido es...es una carta de mamá, ¿sabes qué significa eso? ¡No vamos a morir! (*Olivia celebra con Polch*)

Léela tu... ¡Polch léela bien! ah, mejor la leo yo... enfermedad...hospital...memoria...

Cuadro 6

(Olivia lee la carta) Olivia mi niña huesuda y desgredada, los recuerdos son arenas que se está llevando el viento, las palabras vienen y van como las olas. Hace tres días desperté sin recuerdos y en el televisor vi una niña revoloteando en el mar, luego me dijeron que esa niña eras tú Olivia, mi niña, rompí en llanto, perdóname por este olvido, escribo para no olvidar...Olivia, siempre te amaré, algún día bailaremos... Att: Mamá (*Pausa*) Polch a mamá le duele nuestro recuerdo... (*Guarda el vestido y la carta en una caja de madera, le habla a mamá*)

Fuiste lo más cercano al amor que me pasó en la vida, aquello que la muerte no me pudo quitar, una no olvida porque quiere, una no olvida porque quiere, ¡una no olvida porque quiere! sino porque el cuerpo lo necesita para seguir viviendo. Tendré que olvidarme de lo mucho que te amo, olvídame, por ti, por mí, yo siempre te recordaré...

(A Polch) ¿Alguna vez pensaste en conocer el mar? yo sí, quiero... sumergirme, quiero que las olas me arropen, quiero dormir en el fondo del mar, soñar... no Polch ya no tengo miedo de lo que pueda suceder y tú tampoco debes tenerlo, recorrerás todo el mar y mantendrás vivo lo que fuimos, ¡Polch! jamás habrás estado tan vivo, una parte de mi queda contigo en este mar, *(reacción Polch)* no Polch nunca has estado enfermo... simplemente replacé tu agua dulce poco a poco en agua de mar para cuando llegara este momento, Polch, Polch escúchame, recuerdas a Livia, ya sé lo que en realidad le ocurrió, un día esta muñeca

de arena huesuda y desgredada se encontró con un hipocampo y emprendieron un largo viaje y así cabalgando, ella pasaría el resto de su existencia, te prometo que algún día tú, mamá y yo nos volveremos a encontrar, no tengas miedo Polch, escúchalo (*Sonido de mar*) por ahora el mar inmenso e increíble nos espera. (*la marea sube Olivia se sumerge mientras baila, baila y va desapareciendo, Polch sale de la pecera y recorre el espacio*).

Fin.



Protoculus Tragedia para 11 personajes en seis actos

Juan Fernando Cáceres¹

1 (Bogotá, 1978) artista en minúsculas, docente indecente, payaso impostor, yayófilo contumaz, marica funcional. Es Maestro en Artes Plásticas (Universidad Nacional de Colombia), Magíster en Artes del Espectáculo y la Música (Universidad Montpellier 3) y Doctor en Estudios Artísticos (Universidad Distrital Francisco José de Caldas). Se desempeña como docente en Facultad de Artes ASAB en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Resumen

Protoculus es un texto dramático que narra el encuentro de once intelectuales, los cuales se reúnen en un espacio virtual que colinda con el absurdo, para discutir acerca del texto *Psyqué* de Jacques Derrida. Cada uno de los personajes expone su punto de vista desde la particularidad de sus miradas, las cuales se despliegan en un rango que va desde la diatriba hasta la condescendencia, entre la decisión de salir y volver a entrar para comenzar de nuevo el drama.

PERSONAJES

Jorge
Diego, el oráculo
Juan David, el candidato
Garygari
Liuvoff
Erick, el sátiro
Néstor, el sacerdote
Ferney
Sonia Patricia
Lolo
Juan Fernando

PRIMER ACTO

(Jorge se encuentra ubicado en un escenario virtual. Los personajes van entrando uno a uno y van saludando a Jorge. Faltan por ingresar Néstor, Liuvoff y Sonia).

DIEGO. ¿Ya o esperamos unos minutos para que lleguen? Démosles dos minutos.

JORGE. Mientras tanto los saludo. Los saludo como metodología, como desvío, no como se saluda enterando al otro a través del lenguaje de la ciencia. Los saludo entendiendo que no son asibles. Hola Diego *(saluda con las cejas)*, hola Garygari *(saluda*

chasqueando los dedos), hola Juan David *(saluda moviendo las manos)*, hola Liuvoff *(saluda de beso)*, hola Ferney *(saluda con un abrazo)*, hola Lolo *(un beso en cada mejilla)*, hola Juan Fernando *(un gesto con el codo)*, hola Néstor *(realiza una venia)*, hola Sonia Patricia *(le grita desde lejos)*, hola Erick *(ambos dan un brinco)*. Hola Martin, contigo vuelvo a la retórica, a la poesía como lenguaje del ser. Hola para ti también Giorgio y tu paisaje inapropiable, casa del ser. *(Pausa)*. Disculpen haberme demorado tanto en este saludo.

SEGUNDO ACTO

(Diego comparte pantalla y envía un enlace. Advierte acerca de la interfaz y da instrucciones básicas al respecto. Habla de sonidos, polifonías, contrapuntos, cosujetos y modificaciones).

DIEGO. Liuvoff, Camnitzer, imperio, espacio vacío, didáctica y pedagogía, literatura menor, otras textualidades, reflejos de Tarkovsky, en casa, muchas capas, ¿muchas capas?, lo sonoro, lo visual, lo verbal, escritura audiovisual, tesis, pregunta, ¿cine de ensayo?, primera persona, producción en curso, audiovisual de ensayo, hablar, discutir, Néstor, Psyqué, Bach, polifonía didáctica, Derrida, pedagógico, monofónico, hegemónico, trovadores, polifonía, invenciones, formas, nuevas formas, se me va, punto y contrapunto, conceptos,

principales, cancrizantes, espejos, no palimpsestos, no establecida, destrezas, sonoro, entrada rítmica, dinámica del compás, disonancias, pausas, canon enigmático, destrezas, intérprete, temperada, conversa entre voces, fuga, intercambio, la misma frase, debemos dejar llevar, misma presentación, conceptos, contrastes, relaciones, tambores caribeños, propia habla, escuchas temperadas, o no, no metáforas, ideas de fabulación, lenguaje fragmentado, multidireccionales, desfases, encuentros, desencuentros, poema, repercusión, Jorge, retahíla, la ironía, la alegoría, Erick, su interpretación, la pedagogía, lo sonoro, lo poético, Dostoievsky, elementos de narración, la voz del académico, polifonía, estructuras de textos, oscuro del tabaco, Juan David, marca y huella, lengua y paradigma, espejo, sujeto, contrasujeto, pulsiones y experiencias, marcas, partitura, posibilidad, acto fallido, fuga del inconsciente, eclosión de subjetividades, ejercicios realizados, Néstor, énfasis, creación de categoría, experiencia con textos, que suenen, que evoquen, polifonías escriturales, contraste, tránsito, Juan Fernando, lo poético, lo polifónico, ¿me están siguiendo?, metáfora, ¿cómo lo hacemos?, Garygari, categorías, Clone, Borges, metatextualidad, sustancia de la novela, alegoría con ironía, el mito subyace, la rigurosidad no extraña, paciencia, mucha paciencia, ida y vuelta, conceptos grandes, lo poético, alejarnos, herida narcisista, alianza, metáforas, no riguroso, unificante, a propósito, el saludo y la metodología, el saludo, designio, experiencia, construir historias, la alegoría, lo imposible, comentario, deconstrucción inventiva, mito, Psyché, Apuleyo, no ver, constatación, fractura, poliformativo, performativo, impedidos de tocar, separación, esferas, el guion, lo recluso, Juan Fernando, expande, ejemplos, relación, sin rostro, oscuridad, nunca se enciende, la luz, la curiosidad, Eros se desvanece, Eros, Bataille, Han, fantasía, oscuridad, lo potente de la invención, espejo, finalizando,

¿amor?, la sesión, polifonía, lucha, iluminación, luz del control, posesión, Eros, no asible, perderse, poético, perderse, dispositivos, polifonías, finalizando, acciones, objetos, ¿medida?, fragmentos, referencias a conceptos, hipertextualidad, otros tipos, relaciones, logos, constatación, resistencia, rehacerse, asincronías al extremo, tranquilidad y silencio.

(Silencio. Diego deja de compartir pantalla)

TERCER ACTO

JORGE. *(Iluminado por un reflector se dirige al público observándolo a través de un espejo)* Es riesgoso pensar cómo lo que expone el oráculo podría ser una propuesta de escritura de tesis doctoral. *(Reacciona acordándose)*. ¡Jacques se acerca a la fábula a través de “Fábula”! ¡Jacques usa más la diseminación que la fragmentación! *(El reflector se apaga y una luz tenue trata de iluminar el espacio)*. ¿Sienten el temblor? Uno ya no tiembla frente al otro. ¿Sienten el amor? Uno ya no se abalanza. ¿Recuerdan la fábula, fabular, la fábula del temblor, la fábula de un poeta que está temblando? *(El espejo se rompe, detrás de él aparece Ferney)*. ¿Qué significa romper este espejo?

FERNEY. Me quedan un par de palabras. *(Levanta el brazo izquierdo)* Primero, el canon. ¡Cómo nuestros ritmos se están ajustando hacia donde hay un sentido! En nuestros trabajos nos vamos enfilandos hacia una misma melodía. *(Levanta el brazo derecho)* Segundo, transposición. Le estamos apostando a darle forma al lenguaje, a lo que queremos comunicar. ¡A futuro tendremos una melodía más agradable! Todo esto *(señala los vidrios rotos en el suelo)* es mientras afinamos.

LIUVOFF. (Gritando atraviesa la escena corriendo, saliendo por la derecha y desapareciendo por la izquierda). ¡Sí es un videoensayo! ¡Sí es Tarkovsky! ¡Sí es metafórico! ¡Sí es poético! ¡No es lineal! ¡Son otros lenguajes! ¡Son otras percepciones!

JORGE. ¿Acaso dijo ensa-YO? Deconstruyamos ese YO. Deconstruirlo no será una negación. Hablemos de ensa-YÉ, que Derrida es francés. Y como es afirmación, que sea más bien un ensa-YES! ¿Que qué es eso? ¡Quién soy yo para decirlo! Dejemos que sea el público quien al final lo defina. (*Dirigiéndose al público*) La academia seguro nos violenta. Resistamos al estatuto y dejémoslo como un ensayis.

DIEGO. Seguir, juego, separaciones modernas, academia, cajón, cine de ensayo, categoría, nominable, fracturas, dinámicas, clasificar, nominaciones, nombre...

JORGE. (*Celebrando con los brazos arriba e invitando al público a aplaudir*). ¡Habemus Protoculus!

CUARTO ACTO

(*Se encuentra Garygari hablando de su experiencia acompañado por los demás alrededor de una fogata*).

GARYGARI. ¡El oráculo me ha hablado del futuro, pues he sabido descifrarlo! ¡Que al decir Borges no ha querido decir Cortázar! ¡Al decir Borges ha querido decir Glas!

JORGE. Lo adivinatorio del oráculo. ¡Diego es el médium a través del cual Derrida manifiesta su avenir! (*La fogata se apaga repentinamente*)

(*Garygari intenta compartir pantalla, pero no se ve nada, sólo hay oscuridad. Se ilumina Garygari con un reflector. Silencio. Caos. Confusión. Finalmente, Garygari logra compartir pantalla*).

GARIGARY. (*Levanta su dedo pulgar derecho*). Uno, diez variantes en torno a Psyqué. (*Garygari empieza a enumerarlas y por cada una de ellas va levantando un dedo de las manos*). Dos, escritura como las nubes. Si no puedes leerlo, ¿está o no está? Está, pero no lo sabes. Tres, escritura como eco. Espejo de las instituciones, al intentar leerlo, los sensores- y los censores- prenderán las alarmas. Cuatro, escritura como invención. Cinco, exploraciones en el espejo inventado por dios. Seis, escritura como revelación. ¿Se leerá lo que no se ve? Siete, escritura para casi ciegos, para el goce sensorial. Ocho, asumir una escritura que es casi el eco de lo imposible. Nueve, Psyché como nueva invención. Diez, gracias.

JORGE. (*Aplaudiendo*) ¡Ilustraciones de biblias medievales! ¡Letras capitales! ¡Escritura que es imagen! ¡Contrapunto entre el pasado escrito y el presente performático de Garygari! ¡Aplausos!

GARYGARI. Gracias. Usé un programa que se llama *Nube de Palabras* para poder jugar entre imágenes y letras.

JUAN FERNANDO. Bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla.

JORGE. ¡Y al final, gracias! Gracias en griego es saludo. Te saludo y voy desarmado. (*Abre los brazos y se dirige hacia el cielo gritando a los dioses*). El poder no puede decodificar este saludo. ¿Dónde está mi abrazo? ¡Se nos prohibió el abrazo!

(*Se levanta Néstor a calmar a Jorge*).

NÉSTOR. *(Con voz conciliadora).* Hemos insistido en performance y constatación. Pero ¿qué pasa con el quiasma? ¿Alguien ha pensado en el entre? En la transducción también hay energía. Redimensionemos, hermano, este espacio energético que se encuentra entre la escritura, su representación y su materialidad. En lugar de mirar al cielo esperando un abrazo de los dioses, mejor observa la polifonía de las nubes que rompen la linealidad. Mira, *(señalando al cielo)* hay puntos de conexión. *(Mira luego a Garygari y le hace un gesto de aprobación).*

JORGE. Ya veo lo que dices. Garygari usa al menos tres veces la palabra energética. Igual que Aristóteles, que incluyó ese neologismo. Energeia. Algo está transformando esta obra. Esta obra apunta a la transformación y actualiza su potencia. ¡Los grandes maestros siempre dejan algo escondido! ¡Otra vez Giorgio! ¡Otra vez Gilles! *(Levanta de nuevo los brazos hacia el cielo y grita).* ¡Clamor! ¡Estos brazos levantados! ¡Nunca habíamos visto tanta brutalidad! ¡Salgamos de acá! ¡Descansemos veinte minutos!

TODOS EN CORO. ¡Está bien! ¡Perfecto! *(Salen todos, menos Liuvoff y Garygari).*

LIUVOFF. *(Gritándole a los que van saliendo).* ¿Alguien se puede quedar para ver si se puede ver un documental? ¿Se ve? ¿No se ve?

GARYGARI. Se ve. Se ve sonar, pero no se escucha.

LIUVOFF. No hay sonido. Que se vea está bien. No hay sonido, está en silencio. *(Liuvoff y Garygari salen de escena y queda una proyección de imágenes de Mercedes Sosa en silencio).*

QUINTO ACTO

(Entra Jorge).

JORGE. Hicimos café y algunas llamadas. ¿Juan David está por ahí?

JUAN DAVID. ¿Comparto para que me sigan o así no más?

JORGE. Siempre es mejor compartir.

JUAN DAVID. ¿Se puede ver?

TODOS EN CORO. Sí.

JUAN DAVID. *(Se para sobre el estrado frente al atril).* ¡Querido público! Hay muchas cosas que se han dicho acá, pero de las que no se han hablado. De la investigación guion creación guion investigación guion invención, por ejemplo. Me pregunto, ¿por qué el acontecimiento de lo humano se niega al transformarlo en un interrogante sobre el sujeto, velando la experiencia que el cuerpo es? Esa es mi pregunta. Jacques me ofrece un hilo para mi investigación guion invención, aun cuando cuestiono el estatuto de la misma invención. Pero entonces, querido público, ¿qué es la invención? ¿Qué hace? Pues viene a descubrir por vez primera. Descubrir, nos van a decir, es inventar cuando la experiencia de descubrir tiene lugar por primera vez, bien sea de un objeto o el acto y no el objeto a encontrar o a descubrir. ¡Señoras y señores, la invención descubre por vez primera! ¡Desvela lo que ya se encontraba pero que no por ello es creado! No podría crear de la nada. La invención encuentra, permite el acontecimiento. Sin embargo, querido público, ¡se hace necesario perturbar su estatuto! Porque señoras y señores, un estatuto es

siempre humano. La deconstrucción implica dislocar el estatuto. Pero ¿cómo nos fugamos de la institución, de la academia, del formato, del jurado cuando estamos inmersos dentro de un estatuto global que valida la invención? (*Pausa*). El deseo es pues, reinventar la invención, transitar de las matrices de programas y retornar al descubrimiento, al acontecimiento. Vuelvo y pregunto, querido público: ¿por qué el acontecimiento de lo humano se niega al transformarlo en un interrogante sobre la producción, velando la invención que el cuerpo es? Y pregunto también: ¿se convierte el arte entonces en la puesta de obra de un dispositivo maquínico relativamente independiente, capaz de una cierta recurrencia auto guion productiva y también de una cierta simulación de guion iterante? Ambas preguntas dan vueltas en mi cabeza y me atormentan. ¿Cómo puedo llegar al encuentro de un decir propio? Tal vez a través de un método de invención, de análisis, de resolución, para descubrir la verdad. Tal vez con otro de composición, de doctrina, de síntesis que me ayude a explicarla. ¡Ay, cómo me recuerda a los dominios del que busca y del que encuentra! ¡Señoras, señores! Para el psicoanálisis la verdad se encuentra en lo que el sujeto sabe, pero no sabe que sabe. ¿Ven cómo logro conectar sujeto con predicado? ¿Ven cómo paso de la invención de la marca para definir el paradigma a la invención del cuerpo que retorna de lo reprimido? Y ahora pregunto: (*el micrófono no funciona bien y se escucha entrecortado*) ¿por qué el a---- cimiento de—hum---se niega al-----arlo en un interro-----bre el sujeto,-----la exp-----cia que el cuerpo es? Quiero una verdad dich--- medias, pero---to no válida, sino que abierta a----ros goces: goce no todo,-----no, de la expe----ia, opuesto a-----vincente y presto al aconteci-----go, al fabular, a la danza, como-----nto, más allá de l-----dida o del conocimiento guion saber de-----ría...

LIUVOFF. (*Gritando desde el público*). ¡No se escucha bien! ¡Se escucha entrecortado! ¡Más bien envíenos el texto!

JORGE. (*Comprobando el sonido del micrófono*). ¿Cómo fugarse? ¿Cómo fugarse del sujeto? ¿Cuáles instituciones?

JUAN DAVID. ¿Cómo fugarse de esos modelos tecnocientíficos y tecnofilosóficos?

JORGE. ¿Cómo fugarse del sujeto que inventa un objeto? Pues ya no es un objeto, es otro. Ya no es toda esa parafernalia moderna. ¿Cómo fugarse hacia la invención de ese otro? Inventar es saber decir ven, decir gracias. (*Levanta los brazos otra vez*). Saber levantar las manos.

LIUVOFF. (*Gritando desde una esquina del escenario, al pie de la página*). ¡No escuché bien lo que dice! ¡Tengo una latencia! ¡Ya saben, el racismo! ¡El racismo como invención del otro!

JORGE. Mire la pregunta. Es una pregunta de investigación: ¿Por qué la palabra invención conocería hoy una nueva vía, una nueva moda y modo de vida? ¡Qué bueno que Liuvoff haga énfasis en esto! ¿De qué manera en el arte contemporáneo tenemos consignas? Pues hay ideologías. Estamos en ese horizonte de propagadores de consignas. (*Pensativo*). Es extraño ese retorno extraño de la invención. ¡Es necesario inventar! No crear ni imaginar ni instituir. ¡Inventar! Mire usted, Occidente significa ocaso, fin de la historia. Significa humanismo y fin del humanismo. Somos una sociedad fatigada. ¡La violencia! (*Angustiado*). ¡Cuerpo con hígado reventado! ¡Siete fracturas en la cabeza! (*Llorando y cayendo al piso*) ¿Fatiga de qué? Mire usted, cuando hablamos de la invención del racismo,

de cómo se construyó esa idea, sólo pienso en Hannah, quien nos dijo que se construyó para someter al otro. No para recibirlo, para someterlo.

JUAN DAVID. ¡Cuerpo con hígado reventado! ¡Siete fracturas en la cabeza! Los jefes de redacción definden a la policía, a la institución, al estatuto. ¿Qué podemos leer de todo esto? (*Al público, desde el estrado*). ¡Señoras y señores! ¡Se están cumpliendo noventa años de *El malestar de la cultura* de Freud! Siempre tan actual. Y es que es imposible asir la felicidad. No podemos controlar la naturaleza, no podemos comunicarnos con los otros, no podemos aceptar nuestros propios cuerpos y, para completar, a Sonia Patricia y a Diego les cortan la luz. ¡Qué angustia! No podemos obtener la felicidad, pero creemos que la podemos comprar. ¡Cuánta mentira, señoras y señores! Véannos, a estos once personajes retornando a lo real, personajes sin poder, derrotados, traumatizados, expuestos, sin una pizca de felicidad. ¿Que volvió la luz? ¡Mentira! ¿Que me puedo conectar por el celular? ¡Qué va! El afán de inventar puede hacer que se invente una falsa invención. ¡Dejemos que el otro venga, que acontezca, sin etiquetas, sin categorías, sin encasillamientos! ¡Cuerpo con hígado reventado! ¡Siete fracturas en la cabeza! ¡Procedimiento policial! ¡Homicidio colectivo! (*Hace pistola con el dedo*). ¡Pajazo mental!

ERICK. (*Tocando su flauta de pan y bailando y brincando de un lado a otro*). Quisiera comentar, complementar para discutir otras cositas. (*Risa*). Hablar de la gramática como dispositivo lógico-discursivo que permite la construcción de esa verdad. Como Noam, que propone una gramática universal inherente para construir oraciones correctas. (*Flauta y risa*). Vuelve y juega el cómo decir de la verdad, de la estructura y más de esa capacidad innata del hombre

de producir oraciones verdaderas. Noam dice que es más difícil crear una oración incorrecta que una correcta. (*Intenta producir una oración incorrecta con su flauta, se esfuerza demasiado hasta que por fin le sale una tonada desafinada*). ¡Perdonen que sea tan reiterativo!

GARYGARI. Esto me parece inquietante: La posibilidad innata de manejar la gramática. (*A Erick*). Ser humanos es una adquisición de la especie. Hay niños salvajes que no desarrollan la capacidad del lenguaje. (*Erick insiste con su flauta desafinada, subiendo cada vez más el volumen y burlándose de Garygari*). El lenguaje se desarrolla en la interacción social. ¡Tú lo sabes mejor que yo, sátiro! No hay una construcción natural que obstruya esa posibilidad de crear una oración incorrecta.

JORGE. (*Interrumpiendo a Garygari y a la flauta de Erick*). Esa discusión es una discusión larga.

SEXTO ACTO

JORGE. (*Solo en el escenario y hablando para sí*). Poéticas. Metodologías poéticas. Giorgio habla de actos poéticos. Consuelo nos habla de actos de fabulación. Hay que tomar entonces distancia del concepto de creación. Porque las cosas no surgen de la nada, ya hay estatutos. Giorgio también nos habla del estilo y de cómo el estilo ha modelado unas maneras de hacer. Hay unas fugas... Tal vez Juan David tenga razón: reinventémonos. Hay manierismos, hay maneras que interfieren en la lengua. Somos violentos ante los amañados que expropián y pervierten. Aprender para luego aprender a desaprender. Existe una gramática estatuida, lo demás son perversiones...

JUAN FERNANDO. (*Entra al escenario interrumpiendo*) Bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla.

JORGE. (*Continúa*). ...perversiones de cierta diversidad. Aparecen los estilos internacionales y, cuando se llega al estilo internacional, se somete al artista para encapsularlo. Surgen nuevas perversiones en lucha. Perversión. ¡Cómo me gustan las palabras que empiezan por per! Per le prefije per comience pues este palabre. (*Va diciendo las siguientes palabras subiendo poco a poco el grado de excitación hasta fingir un orgasmo*). Perversión, perseverar, performance, persuadir, percha, perder, perico, periodo, perdurar, perecer, pereza, perineal, percutir, percollar, peralejo, pergamino, perfumar, perdonar, perianal, perfilar, perjudicar, peritonitis, periscopio, peristáltico, peregrinar... (*Reacciona*). ¡Per...donen que haya monopolizado la palabra! ¿Alguien quiere hablar?

(*Silencio*).

Final

Dramaturgia IV



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Libertá

Fabián Mejía¹

¹ Maestro en Artes Escénicas. Universidad Distrital Facultad de artes ASAB. Docente de actuación del proyecto curricular de Artes escénicas facultad de Artes de la Universidad Distrital ASAB. Desde el 2005 hasta la fecha participa como actor en compañías teatrales bogotanas. Actualmente actúa en grupos como Umbral Teatro, Compañía Rueda Roja, Teatro temporal y Teatro estudio 87 con las obras Rumor, Donde se descomponen las colas de los burros, Yo no soy Óscar, De peinetas que hablan y otras rarezas, El dictado, No te escupo la cara porque la vida lo hará mejor que yo, Rabia, Yo no soy Óscar Matzerath, entre otras. Participó del proyecto de la clínica de dramaturgia de Bogotá en 2016 con la publicación de su obra "Procrastinando una lesión del alma". Es fundador del grupo Teatro Enjambre Escribió y dirigió las obras "En Vela", "Atrapasueños" "Sueños Atrapa2", CAnSADOS, "Trampa" Y "De Madera". Dirigió los montajes académicos de la ASAB: En la raya, Raspando la Cruz y Los Inquilinos de la ira. Se desempeña como docente de teatro desde el año 2007 hasta la fecha en diferentes academias y escuelas de actuación.

Resumen

Dos criollos de la Nueva Granada en 1817 condenados a muerte, se encuentran encerrados en un calabozo en poder de los realistas. Acusados por ser espías de la revolución esperan el suceso final, confiesen entre ellos sus errores, sus temores como si fuera su última expiación y reiteran sus convicciones sobre la libertad.

Personajes:

Rafael

Ortuño

Rafael que está acostado en el piso se levanta asustado.

RAFAEL.- ¡Morir!

ORTUÑO.- ¿Otra vez el mismo sueño?

RAFAEL.- Maldito hijo de puta (*Se abalanza sobre Ortuño y lo agarra del cuello apretándolo con toda su fuerza*) ojalá se cague de miedo en el patíbulo y se acuerde una y otra vez de que usted mismo se ha metido aquí por cobarde... ¡Por traidor! (*Lo suelta*). Sería un premio que muera en mis manos. Prefiero que su alma sufra cada momento, aquí en este calabozo, allí cuando toquen los tambores marcando nuestros pasos dirigiéndonos al cadalso.

ORTUÑO.- He sido víctima de esta apestosa guerra. Usted se lo ha merecido por confiado. En estos tiempos el hombre debe ser un diablo.

RAFAEL.- Tantas agua de panelas perdidas... tantas charlas... bien lo decía mi taita, hay que saber sembrar en buenas tierras.

ORTUÑO.- ¡Cállese! (*Amenazándolo con la mano*) donde usted me vuelva a tocar zángano lo...

RAFAEL.- No lo ha de hacer, necesita de mi compañía para que su infierno sea menos penoso y martirizante. Además, no ha tener el valor para caminar solo hacia el final. Que Dios se apiade de usted... y ojalá de mí y... y espero que sea antes de que toquen las campanas, y que por la misericordia de Dios pueda perdonarlo.

ORTUÑO.- No necesito su perdón ¿De qué han de servir las acciones del hombre en estos momentos? ya somos muertos en vida.

RAFAEL.- Guardo esperanza.

ORTUÑO.- Pobre alma. Ni un milagro nos ha de salvar. No hay quien nos borre de la lista que nos acusa de informantes de las guerrillas... y todo por la Pola, maldita mujer... he de morir por la estupidez de una mujer.

RAFAEL.- No, usted muere por tramposo. No merece estar en esa lista de patriotas valientes que enfrentan a los realistas y esa mujer vale por mil vidas suyas. Es el nombre de la Pola quien nos ha de dar una muerte no tan deshonrosa.

ORTUÑO.- Morir es deshonroso.

RAFAEL.- Mírese (*Pausa*) Míreme (*Pausa*) Desde antes de entrar en este calabozo ya estábamos muriendo, sin libertad somos cadáveres. Además, no somos jóvenes, mire nuestras carnes ya se les ve las arrugas...

ORTUÑO.- Entonces, si estaba tan acostumbrado a verse cadavérico, porqué se queja, debería agradecerme, ya no ha de esperar, le he traído rápido a su amada muerte.

RAFAEL.- No temo morir, o tal vez sí, pero eso no me mortifica, lo que me da rabia es que (*se abalanza sobre Ortuño agarrándolo del cuello y apretándolo muy fuerte*) Lo que me molesta, es que he apresurado mi muerte al tomar la decisión de ayudar a un traidor (*lo suelta. Ortuño tose tratando de respirar normalmente*).

ORTUÑO.- Esta bien, sí. He sido lo peor de la Nueva Granada. Le voy a hablar con la verdad y no me joda más. Suficiente con saber que me han a matar como a un cerdo. Yo...

*Se escucha a la multitud gritar desde afuera
¡Suéltেনla... suéltেনla!*

RAFAEL.- Ya se acerca y no siento misericordia de usted... tengo que...

ORTUÑO.- Ver el cuchillo amenazante en la garganta de mis hijos inocentes mientras las manos españolas del general se aprovechaba de mi mujer y todo ha

ocurrido frente a mis ojos como únicos jueces inútiles. Ese día todavía me retumba en la cabeza con el sonido de sus lamentos, y yo he quedado impávido sin poder hacer nada sino esperar y rogar porque se terminara pronto ¡No pude salvar la honra de Ana mi mujer, poro al menos si alargué la vida de mis hijos! Y sí compadre ¡Yo soy! ¡Soy el soplón! ¡El soplón! Malditos realistas, maldita Santa fe, maldito el virrey Sámano y sus hijo de putas leyes, malditos los patriotas y sus malditas guerrillas, maldito el poder, maldita la guerra, maldito el oro, maldita la vida y su maldita muerte... (*Llora desconsolado, se desploma en el suelo cayendo de rodillas*) tengo miedo ¿qué va a ser de mi familia? No debo morir, no quiero.

RAFAEL.- (*Mirándolo de reojo y suspirando baja la cabeza y luego se acerca Ortuño*) Tranquilo (*lo levanta y lo abraza*) No vale la pena renegar ahora. Lo hecho, hecho está. El pensamiento ha de pelear con mi boca... ¡Qué enriedo! solo digo... alegrémonos de estar juntos sabiendo que tuvimos una vida con un inicio y un fin. Ya estaba escrito, lo que no sabíamos era cuándo, poro hoy tenemos el privilegio de saber que es ahora.

Suena la muchedumbre fuera del Colegio Mayor del Rosario. Gritando para que la Pola sea liberada.

ORTUÑO.- (*Secándose las lágrimas*) Yo no aprendí a ser hombre, no gocé de mis seres queridos, renegué de mi trabajo; Poro tiene razón odié ser criollo, poro viví... hay jóvenes granadinos que mueren todos los días en batalla, yo pude tener mi familia, nadie me ha de quitar lo que vi e hice. Bien o mal, lo hice yo, en mi vida, hasta el final.

RAFAEL.- Ahora yo tengo el poder, tengo el poder compadre. Moriré tranquilo porque igual algún día iba a morir, poro el virrey nunca ha obtener mi honor mi verdad, mi lealtad, eso nadie me lo ha de quitar, mi

tesoro, la corona no lo obtiene todo de mí, poro yo sí de mí.

ORTUÑO.- Pobre alma. Ya compadre, pare. La espera lo ha vuelto loco (Pausa)

RAFAEL.- Que no es del virrey, que no ha de ser de él.

RAFAEL Y ORTUÑO.- (*Solemnos*) El Dios que está en el cielo todo lo ha visto. No siempre se obtiene lo que se desea. Y aunque nos castiguen con su débil poder humano, jamás detendrá a nuestros valientes compatriotas que luchan por la libertad con su alma.

RAFAEL.- (*Riéndose*) El alma, la única cosa que el hombre no puede tomar.

Suenan las campanas que se confunden con el sonido de los tambores.

ORTUÑO.- Vamos compadre, permíteme las molestias. A la próxima lo he de invitar el agua de panela con queso.

RAFAEL.- Eso espero amigo mío, poro ojalá no nos persiga de nuevo el aleteo de la muerte.

Abren las puertas del calabozo.

Fin

SALSATURGIA FUEGO EN EL 23

Oscar Iván Sáenz Rivera¹

¹ Oscar Sáenz es un actor-bailarín-director-iluminador, que tiene una amplia experiencia en el teatro. Maestro en Artes escénicas con énfasis en dirección de la facultad de artes ASAB de la universidad distrital Francisco José de Caldas egresado en el año 2023. Ingeniero de Diseño y Automatización Electrónica de la Universidad de la Salle, egresado en el 2016, inicia su práctica en artes escénicas en el Grupo universitario Sagtea de dicha universidad durante 7 años, en los que ganó primero y segundos lugares en el Festival Interuniversitario de teatro FITUS. Durante 2009 hace un curso en iluminación y sonidotecnia con los maestros Alexander Gümbell y Arno Truschisky, durante el Festival XII iberoamericano de teatro de 2010. En el 2015 está en el X encuentro de escuelas "el oficio del director" como participante. Ha actuado en obras como, "Blancarrieles y los 7 perversitos", "El agorero", "Antígona Mordaz", "Alba Layla La plantadora del son", "Un concierto sin concierto" entre otras.

Resumen

Es una Salsaturgia (dramaturgia de teatro salsero) con características de novela negra o policiaca. El Detective Mario Jurich se verá involucrado en la investigación y asesinatos del gremio gánster de bailarines de salsa de la ciudad de Bacata, cuando el capo Nic Cate y Will van a su oficina a pedirle que investigue la desaparición y asesinatos de varios bailarines de salsa de la ciudad, cuando está punto de declinar la oferta, Nic es asesinado en su propia oficina por sicarios desconocidos, esto lo llevará a investigaciones al barrio latino y a obtener información pasando por varias peripecias, confrontaciones violentas, interrogatorios, para obtener información, logrando encontrar al culpable de estos crímenes.

Nota: Esta obra no pretende ofender a ninguna persona que tenga conexión con el universo de la salsa ni nada semejante; por el contrario, busca reconocer los sucesos e historia salsera contemporánea. Cualquier parecido con la realidad es por la coincidencia.

Personajes

- Detective Jurich
- Kat
- Capo Nic
- Will
- Teniente Barreto
- Guardia de seguridad
- Sony (Productor de BB)
- Oficial Barbosa

ACOTACIÓN: Una oficina, un detective en esta, música que provoque sospecha. Un cartel que dice: Jurich el mejor detective de la ciudad de Bacatá.

DETECTIVE JURICH: Era un día caluroso, llegaron dos hombres y una mujer a mi oficina, lucían preocupados, fueron ellos los que primero hablaron.

ACOTACIÓN: En adelante se conocerá como D. Jurich.

D. JURICH: Ellos tenían unos zapatos particularmente brillantes, mocasines y el otro unos con textura, esto ya me olía mal. Luego la mujer se quedó sola conmigo, tenía unos tacones altos y destapados, unas bellas medias veladas y un arreglo en su cabeza de rosas blancas. Todos tenían unos gabanes largos, de colores negros y habanos parecían uniformados.

NIC: Buenas tardes. Necesitamos que averigüe... ¿Quién o quiénes están detrás de las desapariciones? de... (Revisa con la mirada que no haya algún extraño) bailarines de la ciudad estos últimos días.

ACOTACIÓN: Música inquietante.

WILL: Ha sido terrible, nos están matando sin discriminación, ya sean potras, mariquitas, machitos, chuecas o mal vestidas, no tienen consideración de nada.

ACOTACIÓN: Sale de la oficina la mujer.

D. JURICH: Lo siento, pero ese gremio es muy peligroso y siempre tienen sorpresas, la mayoría de sus crímenes carecen de profundidad, muchas veces se hacen zancadilla entre ustedes, siempre son muy complicados.

NIC: Es algo grave, no sabemos quién lo está haciendo, por más información que nos llega, no podemos encontrar al culpable, sospechamos que hay espías.

D. JURICH: Llamen a la policía, no me meteré en esto.

WILL: Siempre dicen que tenemos que esperar 72 horas para poder presentar la denuncia, pero una vez que lo hacemos, esos no hacen nada.

D. JURICH: ¿Tienen los papeles de los desaparecidos, escritos de las denuncias policiales, descripciones de cómo desaparecieron o en dónde?

KIKE: Mire esto es lo que tenemos.

D. JURICH: ¡Uff!, qué milagro, es la primera vez que veo un escrito hecho por ustedes... (analiza) pero no es suficiente.

NIC: Le daremos muy buena paga.

ACOTACIÓN: Nic saca un cheque, se lo pasa a D. Jurich, este lo mira, duda y lo devuelve.

D. JURICH: Por dinero no me meteré en camisa mal confeccionada. Por favor salgan.

ACOTACIÓN: Nic y Kike le hacen un gesto a Kat para que entre, ellos salen. D. Jurich revisa la carpeta que dejaron los hombres.

D. JURICH: Ya había noticias de asesinatos y desapariciones de bailarines de salsa en la ciudad. El caso no me convencía, con ellos todo terminaba siempre a las 11 de la noche después de largas jornadas de entrenamiento, o cuando cerraban sus antros de baile por el límite de tres de la mañana; a veces se excedían hasta las 5:00 a.m. a puerta cerrada en los bares, academias,

clubs nocturnos, en sus tan afamados sociales. Además, casi nunca dan una buena paga.

ACOTACIÓN: Entra la mujer fatal, Kat. Suena una música seductora.

D. JURICH: Pero cuando estaba a punto de declinar la oferta.

KAT: Espere detective... déjenos terminar.

D. JURICH: Entró esa hermosa mujer, de piernas largas, torneadas, unos bellos ojos cafés y tez morena, habló y me dijo.

KAT: Detective Jurich, esto es importante para nosotros, esto ya ha venido pasando hace algún tiempo, han desaparecido varios de nuestros compañeros, mi padre fue el primero que murió...

ACOTACIÓN: Hace un gesto de fragilidad y se recompone.

D. JURICH: Tome señorita.

ACOTACIÓN: Le da un pañuelo con las iniciales MJ en este.

KAT: Gracias... la policía nos dice que hay que esperar, pero cada vez caen más compañeros y estamos temiendo que algún enemigo que desconocemos poco a poco nos esté llevando al borde de la tarima, para así eliminarnos ... incluso con apoyo ¡de la misma policía!

ACOTACIÓN: Le entrega una carpeta roja al detective, este revisa, se sorprende.

D. JURICH: Todo pintaba muy mal, el asesino parecía ya tener una técnica muy elaborada... Mire señorita, según este informe todos los asesinados parecían tener las piernas rotas, los zapatos destrozados, muchas de las mujeres han sido desmueladas, carpa-das o muertas por abanicos mal hechos y ¡uff! (cierra la carpeta impactado por lo que ve) otras atrocida-des... Es un caso complejo y no me quiero meter en problemas de este tipo, me dije. Lidar con este gremio y otros cercanos a ellos es un problema, son muy sensibles y vengativos.

KAT: Acepte el caso detective, hemos atravesado toda la ciudad para verlo, venimos desde la 115 y 5ta avenida, atravesando los lugares más peligrosos.

ACOTACIÓN: Suenan golpes de tambor afuera, aumenta el ritmo de los tambores en un crescendo, como si fueran disparos. Suena la canción 110 sth and 5ta Av. Entran Will y Nic, bailando y disparando coreográficamente; en tanto, desde afuera, el sonido de tambores que son disparos impactan a NIC; este actúa como si lo hubiesen baleado sin dejar de perder el *swing*, cae fulminado, mientras Will es herido en una pierna. En adelante, el detective Jurich será solo Jurich.

JURICH: Cuando se escucharon unos disparos, nos escondimos con la sexi Kat debajo de mi escritorio, mientras sacaba mi arma; era acompañado por el delicioso aroma a rosas. El hombre afeminado Will, que estaba herido, se esforzaba por evitar los disparos, al tiempo que arrastraba el cuerpo sin vida del Capo Nic.

ACOTACIÓN: Jurich sale debajo del escritorio, empieza a disparar coreográficamente y logra ahuyentar a los sicarios con su arma de ritmo encendido y pasos complejos. Kat sale corriendo hacia el cuerpo muerto del capo bailarín, mientras gritaba.

KAT: Amor ¡Nooo! ¡Nooo!

JURICH: Después de sacar mi arma y protegernos, intenté revivirlo... pero no había nada que hacer. Cuando llegó la policía y llevaron el cuerpo, cerraron mi oficina, lo que me impedía atender otros casos. Esto ya era algo personal, me dije. Está bien Kat, este caso es mío.

ACOTACIÓN: Sellan el trato con un apretón de manos sugerente, ella le entrega una carpeta y un sobre dentro de esta.

KAT: Aquí están los papeles y honorarios. ¡Atrapa al infame que hizo esto y rómpele las piernas! O déjame a mí y yo misma le quitaré la cabeza al que hizo esto.

JURICH: Inicie la investigación, tenía que limpiar mi nombre. No podía suceder que, en la oficina del detective más astuto e infalible de toda la ciudad, no encontrara quién perpetró semejante ofensa.

ACOTACIÓN: Llega la policía y bloquean todo el lugar con cinta amarilla y negra de no pase.

OFICIAL BARBOSA: Jurich sal de acá, esto ya es escena del crimen, estás ensuciando evidencia. Podrás volver en un mes.

JURICH: Déjame sacar un par de cosas barbas. Aunque no tenía muchas pistas me llamó un investigador de la morgue a mi oficina.

ACOTACIÓN: Timbra un teléfono, se miran entre ellos; Barbosa mira que no haya nadie cerca, con un gesto le dice a Jurich que descuelgue.

TENIENTE BARRETO: Jurich, encontramos residuos de Eton con Reggae mezclado en las balas.

JURICH: Malditos, han caído muy bajo, utilizar veneno de ese tipo para provocar hemorragias internas.

TENIENTE BARRETO: Pero no es lo único, las balas eran de metal urbano, ten cuidado, sabes que no te quieren por allá después de la investigación por la muerte del Cerbero. Por cierto, el funeral del capo Nic será en capillas del olvido, por la 43.

ACOTACIÓN: Cuelga.

TENIENTE BARRETO: Pasa por tus armas que.... ¿Aló?... ¿aló?... Qué mala costumbre tiene este tipo (Cuelga).

ACOTACIÓN: Suena *Hit the bongo* de Tito puente o Bossa nova.

JURICH: Sin más, tomé rápido mi Cadillac, llegué a la zona de fabricación de balas de metales urbanos, pues tenía algunos contactos allí. Entré a una de las productoras y pregunté por Bad Bunny, era un estúpido, no hablaba bien, puro *autotune*, pero con mucho éxito en esta industria. Aunque realmente venía por su productor, él sí conocía de esto. ¡Hey! estoy buscando al productor de Bad Bunny.

GUARDIA: Aquí no hay nadie llamado así.

JURICH: Saqué un billete de \$50000. Creo que hay 50 mil formas de recordar que el productor de Bad Bunny está aquí.

GUARDIA: (Agresivo) ¡Que no hay nadie aquí llamado así!

ACOTACIÓN: Le da una coreográfica paliza, con acciones físicas y cargadas, así demuestra su poder físico.

JURICH: Lo tomé por el pecho, lo golpeé salvajemente y volví a preguntar. ¡Necesito a Sony!

GUARDIA: Porque no me dijo antes, aquí nadie lo conoce como el productor de este tipo, siga esta al fondo abajo.

PRODUCTOR BB (Sony): Querido Jurich, ¿qué te trae por acá? (Se toca la cabeza como adivinando) ¡Jum!, déjame adivinar lo del salsero.

ACOTACIÓN: Desde ahora el productor BB se llamará Sony.

JURICH: Siempre tan astuto y perspicaz, viejo Sony, quisiera saber si sabes de dónde provino esta bala.

SONY: Déjame verla. ¡Jum!... mira, esto tiene un recuerdo tipo TON y veneno clase REGG creo que lo hicieron en la industria latina, esa está a unas cuantas calles de acá.

JURICH: Me sirve, ya me voy.

SONY: Espera, espera, espera.

JURICH: No tengo tiempo que perder.

SONY: Aunque el metal es de clase HOP, este líquido verde por las rendijas de la bala es el veneno; no lo toques, es muy tóxico.

JURICH: Está bien, salgo ya.

SONY: Veo que vas para allá con mucha prisa, ten cuidado esos tipos son rudos. Pero.... déjame probar algo.

JURICH: ¿Qué pasa Sony?

SONY: Mira, con este tipo de luz se ve que el núcleo es compuesto por una base Ba.

JURICH: ¿Ba?

SONY: Chata.

JURICH: Ahora era más claro aún, estos asesinatos estaban respaldados por un brazo poco fuerte en la industria latina ¡los bachateros!, una sección discriminada y bastante baja.

SONY: Eran los primos menores de los salseros, muy cercanos a estos.

JURICH: Pero he sabido que siempre les han tenido envidia.

SONY: Nunca han crecido lo suficiente, no han podido consolidar su industria en el oriente, lo que los retrasa, en su expansión.

JURICH: Como siempre, son los idiotas que consumen el metal urbano HOP.

SONY: Incluso algunas veces uno de menor calidad el HIP.

JURICH: Que terrible consumiendo HIP-HOP; así estos les han servido de plataforma para vender su producto, pero siempre se atraviesa la salsa y Bang Bang Bang, les daña su caminado. ¡Gracias Sony!

SONY: Me debes una, si necesitas ayuda ya sabes dónde encontrarme. ¿Por quién apostaste en el mundial?

JURICH: Siempre lo sabes, por *Swinger Latino*. Son los campeones. ¿Y tú?

SONY: Consternación e Imperios. ¡Esta vez te ganaré!, tienen los mejores caballos y potras.

JURICH: Siempre dices lo mismo, la última vez no te alcanzó el salario para pagarme lo que me debías.

SONY: Golpe bajo, ya vete de aquí.

JURICH: Solo una cosa más, a qué horas inicia el velorio de Nic.

SONY: A las 5:00 p.m. Ten cuidado, van a estar todos los gremios danceros de la ciudad, no lames la atención, que si te metes en problemas no podré hacer nada por ti.

JURICH: Adiós.

ACOTACIÓN: Suena la canción *Timombo*.

JURICH: Yendo hacia el funeral vi los autos de muchos de los distintos jefes de los barrios danceros de la ciudad, fue inquietante. Al bajar del auto, vi al capi Barreto.

TENIENTE BARRETO: Te estaba esperando Jurich, han venido las familias más poderosas, por allá están los salsa: Dan y Lex con sus parejas del momento, Yudi, Bel, Daya, Adri. ¿Cómo lo logran?

JURICH: Son polígamos, piensan diferente, tienen las influencias y jugosos negocios de competencias, esas dos cosas son muy atractivas para su séquito. Por allá veo a la gente de la matriarca Von-Holic, la familia Bogosalsa, los Cachetudos con estilo, la corte de los Salsalatineros.

TENIENTE BARRETO: La familia de los vivos del ritmo, mira los que tienen el alma en el tango, la gente del D'living son nuevos pero poderosos, mira hasta los que se hacen llamar los ILEsos, al lado los Zafrosos, e incluso los Tamberos. ¡Y siguen llegando más! Esto parece un congreso.

JURICH: Hay mucha gente poderosa aquí, será mejor ser sigiloso porque tuve problemas con varios de ellos, voy a hablar con Kat sobre lo que descubrí en el barrio latino, cúbreme para ver si puedo encontrar más pistas.

ACOTACIÓN: Jurich le da unos discos y un micrófono a Barreto, este pone música para distraer a los asistentes, estos bailan sobriamente. Mientras, Kat habla con uno de los capos o una de las matronas de las escuelas.

KAT: (En la mano tiene una pulsera particular que resalta) Claro que sí ha sido muy difícil, no esperaba que todo cambiará intempestivamente, nunca se espera que vaya a pasar algo así.

ACOTACIÓN: Música de zozobra.

JURICH: ¡Kat! (Con un gesto la llama).

KAT: ¡Estás loco! ¿Cómo viniste acá? Te están buscando por poner en las rejas a más de uno de sus

familiares. No sé si eres un idiota... pero sin duda eres valiente y arriesgado, aunque no mides las consecuencias de tus actos.

JURICH: Eso no importa, mira (le muestra la bala).

KAT: ¿Qué pasa con esta bala?

JURICH: Estaba impregnada con veneno reguetonero, pero lo más cruel es lo que está dentro.

KAT: ¡Por Dios son unos monstruos!

ACOTACIÓN: Se acercan personas. Jurich abraza a Kat consolándola, esta responde positivamente, cuando pasan las personas se quedan mirando un par de segundos profundamente a los ojos, se acercan poco a poco. Pero Jurich se detiene.

JURICH: Lo peor es con lo que está hecho el núcleo.

KAT: De que está hecho.

JURICH: De Ba

KAT: ¿De Bario?

JURICH: No, BACHATA, que es peor.

KAT: (se pone un poco nerviosa) ¡No!

JURICH: Este material está prohibido, ¿sabes quién importó esto a nuestra ciudad?

KAT: (Aumenta su nerviosismo) No, pero lo averiguaré.

JURICH: Está bien, confío en ti.

ACOTACIÓN: Se abrazan, Kat le hace un sutil gesto a alguien que no vemos, con una de sus manos señala a Jurich. Luego se dan la mano, Jurich le logra robar el brazaletes... después un delicado beso en la mejilla que la seduce. Jurich escapa de ella, se acerca a Barreto, le entrega la bala y el brazaletes.

JURICH: Necesito que estudies estos dos elementos para ver si tienen similitudes.

TENIENTE BARRETO: ¡Sabes que no puedo hacer esto!

JURICH: Uno más, ya te recompensaré bien Barreto.

ACOTACIÓN: Kat entra a ver el cuerpo, abre la cajuela y no está.

KAT: (Gritando) No está, no está, ¡No está el cuerpo de Nic! ¡Auxilio!

ACOTACIÓN: Mientras Jurich sale de la capilla ante el revuelo, unos hombres interceptan a Jurich, le dan una paliza, lo meten a un auto en el baúl.

JURICH: Estaba en la cajuela de un auto en movimiento, con el cuerpo hecho trizas por la paliza de esos tipos, logré abrir el baúl del auto y cuidadosamente en un semáforo salí, para después lanzarme al río que había debajo del puente. Este río me llevó cerca de la casa de Sony.

ACOTACIÓN: Suena un golpe en la puerta. Sale Sony.

SONY: ¡Quien te hizo eso!

JURICH: Me interceptaron saliendo del velorio de NIC, alguien de esas familias debió verme y vino a desquitarse, necesito tu ayuda Sony.

ACOTACIÓN: Sony se toma la cabeza, duda.

JURICH: Vamos Sony, desde siempre nos hemos ayudado en el infortunio.

ACOTACIÓN: Sony trae su botiquín y una maleta. Acepta.

SONY: Eres un tipo duro, con mucha suerte. Aquí hay ropa. Y unas cuantas vendas. Hay un auto robado a media calle de aquí, toma la llave si te encuentran con él, la policía o tus enemigos, yo no sé nada de ti, ni del auto.

ACOTACIÓN: Jurich hace un gesto de aprobación y Sony le lanza la llave. Este sale al auto.

SONY: Espera Jurich, ¿a dónde vas a ir carro loco?

ACOTACIÓN: Se para en la puerta antes de salir.

JURICH: No lo sé, Sony, voy a buscar información.

ACOTACIÓN: Intenta salir nuevamente, pero se detiene otra vez.

JURICH: ¡Jum!, qué información estás escondiendo viejo zorro.

SONY: Jajaja ¡Ya me conoces! Se que los capos latinos harán una celebración fúnebre para Nic en la zona de metales urbanos, siempre hacen allá sus eventos porque son más baratos, esta noche será un Social con Altura o un Jaleo, siempre ponen nombres raros.

JURICH: Esto me costará bastante, pero no hay problema, súmalo y luego lo pago.

SONY: Van a estar también los capos que importan el metal bachata, son gente pesada como Nata Go, Van Dono, el Pecoso, JohanSe, Lalaromel, Os Fred, entre otros más. Si haces las preguntas adecuadas, encontrarás lo que estás buscando... ya largo de aquí, no te quiero ver más.

ACOTACIÓN: Sale Jurich a toda prisa.

JURICH: Rápidamente llegué a la zona de metales urbanos, a sus antros de perdición, pero había ocurrido otro crimen, varios de los productores del metal HOP estaban muertos en el bar Snoop Dog, mientras inspeccionaba noté que sus cuerpos ya se estaban poniendo verdes, encontré ese líquido viscoso morado que había encontrado Barreto en las balas, ¡habían sido envenenados!

ACOTACIÓN: Sonido de zozobra; poco a poco empieza a aparecer un sonido de sirena.

JURICH: Todos tenían rastros de feromonas por todos lados, un olor a un perfume muy particular; había mucho desorden, las botellas de agua, cerveza y alcohol parecía que hubiese pasado durante una fiesta. Algo me olía muy mal.

ACOTACIÓN: Sonido de llamada.

JURICH: ¡Aló! ¿Con quién hablo?

ACOTACIÓN: Suena la canción *Tank*.

TENIENTE BARRETO: Con Barreto.

JURICH: ¿Cómo sabías dónde estaba?

TENIENTE BARRETO: Vi cómo te golpeaban, los seguí, pero perdí tu rastro antes del puente; cuando los encontré, esos despistados apenas habían abierto la cajuela, estaban como locos buscándote. Supuse que aprovechaste ese semáforo y te bajaste allí. Fui donde Sony, pues era el lugar más cercano a donde te llevaban, él me dijo adónde habías ido.

JURICH: ¿Qué pasó con lo que te pedí?

TENIENTE BARRETO: Me acaban de entregar el informe, sí tenías razón, están hechos del mismo material.

JURICH: No quería creerlo, no podía ser cierto esto. (Anonadado)

TENIENTE BARRETO: (Lo llama en un Crescendo)

Jurich, Jurich, ¡Jurich, sal de ahí, es una trampa!

Hicieron una llamada y te denunciaron por asesinar a los productores del HIP-HOP, resuelve esto rápido o no te podré ayudar más (Cuelga).

JURICH: Espera, Aló... aló... así que así se siente.

POLICÍA: Salga con las manos en alto. Están rodeados. Tenemos todas las luces sobre ustedes.

JURICH: Inmediatamente pude reconocer esta trampa, y cuando huía, encontré un pañuelo mío al lado de Dunkan, uno de los jefes de las industrias. Pero no pude recogerlo por la premura de escapar.

ACOTACIÓN: Se escucha cómo fuerzan la puerta hasta que la abren.

JURICH: No podía salir por la puerta principal. Sabía que estos jefes tenían túneles por los cuales escapan cuando descubren que sus productos tienen material importado ilegal. Y si los llegan a atrapar, estos siempre sobornan jueces que estaban en su rosca, así salen del aprieto, ganando premios como trofeos y la libertad.

ACOTACIÓN: Se escucha sonido de perros.

JURICH: Escapando por uno de esos túneles encontré rastros de brillos como escarcha y un guante rojo, sin duda era belbetin, tenía adornos con pepas muy brillantes, sin duda el asesino había salido por este mismo camino, y además tenía glamur. Tomé el auto robado y fui rápidamente a uno de los fabricantes de vestuarios de baile más prestigiosos de la ciudad, llevándome una gran sorpresa.

WILL: Buenas noches detective, veo le queda muy bien ese gabán. Pero está hecho una piltrafa ¿qué le sucedió? ¿Le llamo una ambulancia?

JURICH: Buenas noches, señor William. Agradecí por el halago, aunque fue un poco incómodo. No se preocupe, estoy bien. Quien fabricaba esos vestidos era uno de los hombres con los cuales la bella mujer había entrado a mi oficina. Este rompecabezas parecía tener un orden. ¿Usted podría decirme a quién pertenece este guante?

WILL: No la verdad no sé, no es mío, detective Jurich.

ACOTACIÓN: Empieza a marcar un número angustiado.

JURICH: Antes de que terminara de marcar por el teléfono hice que colgará. La marquilla del guante tiene su nombre.

ACOTACIÓN: Will abofetea fuertemente a Jurich, que queda atontado por el impacto.

JURICH: Corrió hacia la parte de atrás del taller y le disparé en una pierna, con lo cual cayó estrepitosamente, pero de manera elegante. Lo tomé por el cuello y lo golpeé.

WILL: Por favor, más, dame duro putito, grítame perra, escúpeme, que me encanta.

JURICH: Odio cuando me encuentro con sadomasoquistas, las formas comunes no funcionan con estos tipos.

ACOTACIÓN: Saca una jeringa y le aplica un poco de líquido rosado.

JURICH: Utilicé un poco de ese veneno con esta belleza (muestra la jeringa), pero solo su base “Regué”, escupió todo como niño regañado.

WILL: Yo no quise, ella me obligó, su poder, esa familia, esa familia.

ACOTACIÓN: Cae inconsciente.

JURICH: Cayó dormido, hice una compresa que selló la hemorragia de la pierna, llamé a la policía y a una ambulancia.

ACOTACIÓN: Sonido de sirena.

JURICH: Ya tenía todo para cerrar este crimen y limpiar mi nombre y ganar algo de dinero. Tomé el auto de

Will y llegué donde la bella Kat, que no me esperaba; era de noche, su dirección era Calle Luna 23 # 12-23 Sol. Me abrió la puerta de su casa, tenía un vestido rojo y unas medias de malla, llevaba consigo una maleta.

KAT: Detective Jurich.

JURICH: Llámame Mario.

KAT: Está bien, Mario, tenemos que escapar, los bachateros están tras nosotros. Quieren asesinar me por ser la hija de uno de los salseros más viejos de Bogotá.

JURICH: A mí también, pero no lo lograrán.

KAT: ¡Por favor protégame! Tú eres el único que lo puede hacer, no puedo confiar en la policía. Todos mis hombres de confianza han sido asesinados. ¿Pero por qué vienes con el auto de Kike?

JURICH: Lo estaba persiguiendo, y cuando llegué a su local, ya se lo habían llevado, encontré una mancha de sangre en el suelo, tal vez le dispararon.

KAT: Ahora estoy sola, no sé qué hacer, ya vienen por mí (llora).

JURICH: ¡Está bien nena! Nos abrazamos, y nos besamos; una cosa nos llevó a la otra. Terminamos en la cama.

KAT: ¡Mario fue increíble! ¡Pero tenemos que irnos ya!

JURICH: Mientras me vestía le dije: “No me iré a ningún lado belleza, supe lo que hiciste”. Cuando nos levantamos de nuestro encuentro, bailamos hasta perdernos en la locura.

ACOTACIÓN: Tienen un poderoso baile mientras se besan, bailando salsa y tango, mientras cada uno va sacando sigilosamente su arma y suena un disparo.

KAT: ¡Aaah! Mi pierna, nunca más podré volver a bailar... ¿Cómo lo hiciste?

JURICH: Fue muy fácil Kat.

KAT: Pero si todo lo hice muy bien.

JURICH: No fue así, todo inició con tu padre, un viejo capo salsero, que se negó al cambio, a la integración

de nuevos estilos de baile, vio tus asociaciones con los bachateros, con los de las industrias del hip-hop, (con desprecio) caíste muy bajo.

KAT: Nadie puede entender que ahí hay futuro, hay que diversificarse, ¡no nos podemos quedar como momias para petrificarnos!

JURICH: Al hablar con los reguetoneros, él no lo soportó y te expulsó de su familia, pero aprovechaste, y en una de sus famosas fiestas, lo mandaste a matar con un cuchillo envenenado con reguetón en el bar 23, que fue quemado para destruir las pruebas.

KAT: Es una injuria lo que estás diciendo, matar a mi propio padre ¿cómo te atreves?

JURICH: Pero no paraste ahí, sabías que tendrías que eliminar a los opositores, entre esos a Nic, tu esposo, el sucesor del imperio salsero, ¡en mi propia oficina! Se negaba a aceptar nuevos géneros como tu padre y empezaba a sospechar de ti.

KAT: ¡No sabes lo que era vivir con él!

JURICH: Con ese *show* sobre su cuerpo, y matándolo, allí quitabas todas las sospechas sobre ti, además de tenerme como coartada. Pero cometiste muchos errores, uno tras otro, el matar a todos los capos de las industrias Hop, el brazalete hecho de bachata, el pañuelo con mis iniciales que implantaste para inculparme.

KAT: Si esos incapaces no te hubieran dejado escapar, no estaría pasando nada de esto.

JURICH: Además, el guante que dejaste atrás para que no te inculparan por las huellas dactilares, que había fabricado tu cómplice, kike con quien sostenías negocios turbios de contrabando de telas, pepas, vestuarios, tráfico de influencias e información clasificada, del cual no esperabas traición porque era tu vestuarista.

KAT: Teníamos un futuro juntos, no nos hagas esto cariño.

JURICH: No querida, ahora enfrentarás todo el rigor de la ley; belleza, llamé a la policía antes de que todo esto pasaría.

TENIENTE BARRETO: Detective, queda arrestado por el asesinato de Dunkan, D-Tree...

JURICH: Un momento, yo no hice nada, ella es la culpable. Todas las pruebas están en esa maleta.

ACOTACIÓN: Revisa la maleta y las pruebas.

CAPITÁN BARRETO: ¡Por la Virgen, Changó, Santabarnara, Yemayá, es cierto! Llévensela.

JURICH: Así, nuevamente había salido del aprieto, me había ganado una condecoración del alcalde y una jugosa recompensa por encontrar al asesino serial de estas personas.

ACOTACIÓN: En privado, Capitán Barreto y Jurich.

TENIENTE BARRETO: Te salvaste una vez más Jurich.

CAPITÁN BARRETO: Gracias Jurich, recibí un ascenso a Capitán por este caso, me ayudaste con esto, puedes seguir contando conmigo para momentos así, Jurich.

JURICH: Mi deuda había quedado saldada con Barreto. Pero lo único que no encajaba en toda esta historia era esa extraña esfera que estaba en la maleta con la que pretendía escapar Kat. Tenía marcadas en la esfera de cristal las letras LATINA. Algo no me huele bien.

Autor: Oscar Iván Sáenz Rivera. OSSAENZART.

17-01-2024

Epílogo

Esta obra hace parte de un proceso de investigación del Maestro en Artes Escénicas Oscar Iván Sáenz Rivera sobre la salsa en la ciudad de Bogotá, el cual se llama *Salsaturgia Teatral*, que inicia en el Pregrado de Artes Escénicas de la Facultad de artes, ASAB, y continúa en la Maestría en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en la misma facultad, y busca plasmar una parte de la historia salsera contemporánea de la ciudad de la Bogotá.