



MEMORIAS

Noveno Encuentro

SAINETINADO

Diálogos de la memoria

Organiza

Corporación Cultural Barra del Silencio

Medellín

2023

AFICHE



MINISTERIO DE CULTURA

9^{no} encuentro
Sainetiando
diálogos de la memoria
Medellín, 22 al 25 de junio de 2023

DE LO RURAL
A LO URBANO



Ponentes: Zeca Ligeiro (Brasil) - Kadir Abdel Rahim (Bogotá) - Rodrigo Rodríguez (Bogotá) - José Assad (Bogotá) - Nivaldo Castro (Barranquilla) - Abel Anselmo Ríos (La Ceja) - Milton Araque (Medellín) - Rodolfo Gómez (Medellín) **Invitados:** Jorge Prada Prada (Bogotá) - Crispulo Torres (Bogotá)

Moderan: Catalina Murillo, Víctor M. López, Camilo Ramírez, Luis A. Correa

Muestra: Facultad ASAB UDFJ de Caldas, Bogotá: *"El espíritu del siglo"* - IPC Cali: *"Puro bochinche"* - Teatro El Nombre: *"Hasta que el diablo no se pare"* - Nuestra Gente: *"Domitilo, el rey de la rumba"* - Alma de Antioquia, Vda. La Loma: *"El casorio de Blanca Rosa"* - Teatro Bitácora: *"La gotera"*

604 4135583 

310 8456329 

@teatrobarradelsilencio 

Calle 45C 75-151 

 **LIVE**
Participe



PROGRAMA NACIONAL DE
CONCERTACIÓN CULTURAL



ROCCO
GRÁFICAS



UNIRIO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE
INGENIERÍA Y TECNOLOGÍA



DITIRAMBO
TEATRO



teatro
Sainete de La Loma
Alma de Antioquia



Organiza

Teatro
Barra del Silencio
Historias del pueblo en escena



PROGRAMACIÓN

9^{no} encuentro
Sainetiando
diálogos de la memoria
Medellín, 22 al 25 de junio de 2023

Un encuentro para que dialoguemos con expertos sobre diferentes temas del quehacer teatral

604 4135583 ☎
310 8456329 📍
Calle 45C 75-151 📧
@teatrobarradelsilencio

604 4135583 ☎
310 8456329 📍
Calle 45C 75-151 📧
@teatrobarradelsilencio

MUESTRA TEATRAL

SALA	GRUPO	OBRA
Jueves 22 8 PM Teatro Barra del Silencio (C. 45C-75-151)	Instituto Popular de Cultura Cali	<i>Puro bochinche</i> Creación colectiva
Viernes 23 7 PM Teatro Barra del Silencio (C. 45C-75-151)	Teatro Bitácoras La Ceja	<i>La gotera (1873)</i> Alejandro Villegas Bravo
Sábado 24 4 PM Vereda La Loma	Alma de Antioquia Vereda La Loma, San Cristóbal Medellín	<i>El casorio de Blanca Rosa</i> Tradición ancestral
Sábado 24 8 PM Teatro Barra del Silencio (C. 45C-75-151)	Teatro El Nombre Medellín	<i>Hasta que el diablo no se pare</i> Mílthon Araque
Domingo 25 11 AM Teatro Barra del Silencio (C. 45C-75-151)	Facultad de Artes ASAB Universidad Distrital FJC Bogotá	<i>El espíritu del siglo (1871)</i> José Manuel Lleras
Domingo 25 4 PM Casa Amarilla Nuestra Gente (C. 19-90-30)	Corp. Cultural Nuestra Gente Medellín	<i>Domitilo, el rey de la rumba</i> Crispulo Torres
Función Especial		
Viernes 23 8:30 PM Teatro Barra del Silencio (C. 45C-75-151)	Teatro Ditirambo Bogotá	<i>Gilado Sampos</i> Rodrigo Rodríguez

9^{no} encuentro
Sainetiando
diálogos de la memoria
Medellín, 22 al 25 de junio de 2023

Un encuentro para que dialoguemos con expertos sobre diferentes temas del quehacer teatral

604 4135583 ☎
310 8456329 📍
Calle 45C 75-151 📧
@teatrobarradelsilencio

604 4135583 ☎
310 8456329 📍
Calle 45C 75-151 📧
@teatrobarradelsilencio

PROGRAMACIÓN ACADÉMICA

INAUGURACIÓN

FECHA	DIALOGOS	PONENTES
Jueves 22 9:30 AM Moderador: Luis A. Correa Barra del Silencio	Personificación con la máscara	Rodolfo Gómez Peralta Fiteres Caretas de Medellín Kadir Abdel Rahim Teatro Teatrova de Bogotá
Jueves 22 2:30 PM Moderadora: Catalina Murillo Pequeño Teatro	¿Y donde está el público? Experiencias exitosas	Rodrigo Rodríguez Teatro Ditirambo de Bogotá Nibaldo Castro Cofradía Teatral de Barranquilla
Viernes 23 9:30 AM Moderador: Camilo Ramírez ASAB UDFJDC	Dramaturgia verseada	Abel Anselmo Ríos Teatro Bitácoras de La Ceja Mílthon Araque Teatro El Nombre de Medellín
Viernes 23 2 PM	Lanzamiento del libro: EL OTRO TEATRO de: Zeca Ligeiro	
Viernes 23 2:30 PM Moderador: Victor M. López U. de Antioquia	Teatro Originario Decodificando la memoria	Zeca Ligeiro Unirio Brasil José Assad ASAB de Bogotá
Sábado 24 9:30 AM Invitados especiales: -Jorge Prada Prada -Crispulo Torres -Mara Trujillo	ENTRETRELONES Espacio colaborativo para el intercambio de servicios, experiencias, prácticas y saberes	

INDICE

SALUDO DE BIENVENIDA.....	4
DIÁLOGOS	
1. Personificación de máscara.....	6
2. ¿Y el público dónde está?.....	14
3. Dramaturgia verseada.....	18
Actividad especial.....	56
4. Teatro de los orígenes.....	57
MUESTRA TEATRAL	
1. Puro bochinche.....	66
2. La gotera.....	58
3. El casorio de Blanca Rosa.....	69
4. Hasta que el diablo no se pare.....	70
5. El espíritu del siglo.....	71
6. Domitilo, rey de la rumba.....	72
ENTRETRELONES.....	73

SALUDO DE BIENVENIDA

9no Encuentro

SAINETIANDO, diálogos de la memoria

Por: Luis Alberto Correa Zapata

Primero que todo:

Gracias al Ministerio de Cultura por medio del programa Nacional de Concertación. Gracias a Rocco Gráficas por su apoyo a este encuentro.

Gracias de corazón a nuestro querido equipo de trabajo que, con su entrega, ha facilitado que este sueño sea realidad.

Unas gracias especiales a los artistas, ponentes y moderadores por creer en este encuentro, brindándonos su conocimiento y apoyo de manera desinteresada, ya que, ante los escasos, pero apreciados recursos recibidos por el Ministerio de Cultura y a los nulos recursos recibidos por el estado e instituciones locales, son ustedes los que hacen posible realizar este evento y valoramos enormemente su presencia aquí.

Y a ustedes, nuestro querido público que valora todo nuestro esfuerzo, una calurosa bienvenida y gracias por venir.

Bienvenidos a este ya, **Noveno Encuentro Sainetiando, diálogos de la memoria.**

Un espacio para vernos, querernos, valorarnos, abrazarnos y compartir saberes, experiencias, prácticas y servicios teatrales alrededor de nuestro quehacer del teatro popular.

El teatro más allá de una pasión, una profesión o un vicio, ha sido y es a lo que decidimos dedicar nuestra vida asumiendo todas las consecuencias que ello pudiera acarrear. Es la vida misma.

El teatro es nuestra necesidad que se remonta a los orígenes de la humanidad. Al arte que nadie inventó y que todas y todos crearon, que no es exclusivo de una cultura o un pueblo, ya que está inmerso en el alma misma de la gente. Como un teatro nuestro, de dentro del territorio Abya Yala. Es la posibilidad de reconocernos y sorprendernos de lo que somos, humanos perfectos gracias a nuestra imperfección.

Una función de teatro es el rito para el encuentro de varias personas en el mismo lugar, el mismo día y a la misma hora, para un momento espiritual, único e irrepetible. Cada función es única, al igual que este encuentro. Con el teatro brilla una luz, y no es una lámpara del escenario, es la luz de la esperanza en el sueño, en

la utopía donde todo es posible. Como oferentes encarnamos todos los personajes, toda la humanidad cabe en el alma para entregársela a nuestra razón de ser, el público, con amor y sin discriminación.

Este año hemos elaborado una especial programación con reconocidos maestros, fruto de las inquietudes recibidas de los anteriores encuentros. Los diálogos se plantean no solo para escuchar el conocimiento de los ponentes, sino, también, el conocimiento y las inquietudes de las personas asistentes.

Cuatro diálogos: el primero sobre la máscara, el segundo sobre el público, el tercero sobre la dramaturgia en verso y el cuarto sobre el origen del teatro o escenificación. Muestra de teatro con 6 obras de creación latinoamericana.

El Entretelones, un espacio para el intercambio colaborativo entre los asistentes. Sainetur, una propuesta actual a los tradicionales recorridos saineteros por diferentes lugares.

Y finalizando, nuestro sancocho de clausura.

Que todos los dioses de la historia y superhéroes actuales nos acompañen y protejan en este encuentro.



DIÁLOGO 1

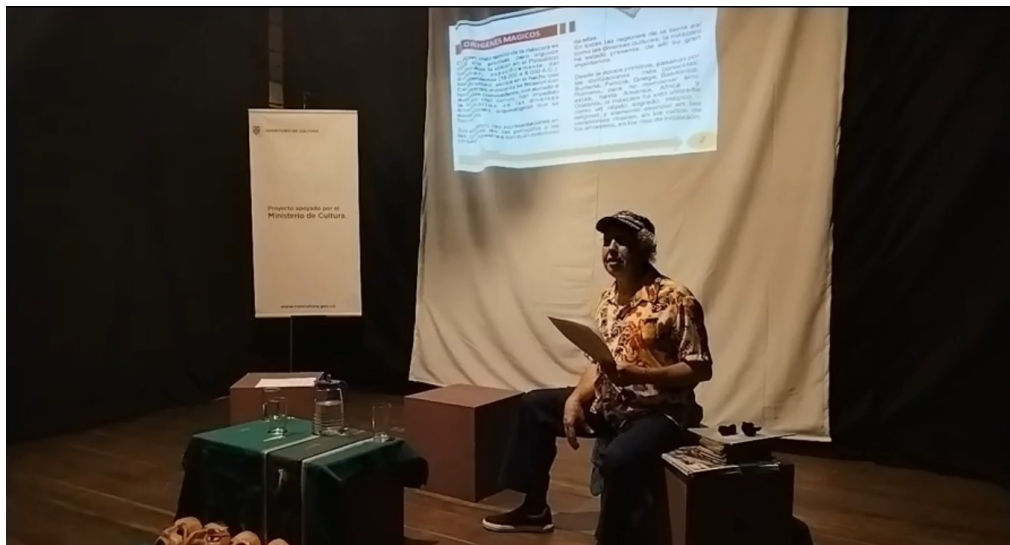
Personificación con la máscara

Moderador: Luis Alberto Correa

Jueves 22, 9.30 AM

Ponencia de: **Rodolfo Gómez Peralta** (Títeres Caretas de Medellín)

La máscara en la historia



El **maestro Rodolfo Gómez**, nos habla de su vida y cómo nace inmerso en el carnaval de Barranquilla, esto le ha permitido dimensionar el color, la forma y el movimiento del cuerpo en relación con la máscara. El carnaval son 4 días donde todo el mundo se caracteriza, incluso las mascotas, nos recuerda con su relato ese eslogan del carnaval: “quien lo vive es quien lo goza”

Lentamente nos va llevando por el mundo de la máscara y nos vamos apropiando de conceptos como los siguientes: Un enmascarado puede generar miedo, alegría, curiosidad, la máscara tiene y proyecta algo mágico, la máscara es un elemento atemporal, tiene el poder de ponerte incógnito, de ocultarte, metamorfosea y posee al enmascarado, dota al portador de una nueva identidad.

La máscara posee elementos mágicos, sus orígenes son sagrados, legendarios, ancestrales, se da testimonio de estas en los petroglifos y la pintura rupestre, todas las civilizaciones han tenido contacto con la máscara, esta es mediadora entre los

seres espirituales y la comunidad, cumple un rol social puesto que da identidad a la tribu.

El conocimiento alrededor de la máscara es arqueológico, La máscara es esencial en las ceremonias rituales, cultos de los ancestros, en los ritos de iniciación, fertilidad y funerarios, ya que es animista, mágica, mimética y de poder o jerarquía, como un Tótem, quien porta la máscara debe tener una especial formación, para generar el efecto deseado.

La máscara es mediadora entre las fuerzas naturales y su comunidad, vehículo de transformación que permite que el Dios se encarne en su portador, permite al chamán ingresar al campo místico y como oficiante se comunica con la comunidad, la máscara es el puente entre 2 mundos el místico, creado por la imaginación y la realidad.

Ponencia de: Kadir Abdel Rahim (Teatro Teatrova de Bogotá)
Personificación con la máscara



Continúa el dialogo con el maestro Kadir Adbel Rahim, nos cuenta sobre su labor en Teatrova con el maestro Carlos Parada (Charlie Boy), y como llego a la máscara, en un taller con el maestro Eduard Fischer, del Berlin Ensemble, en la escuela nacional de arte dramático, taller de modelado en papel,

Desde ahí se enfatizó en la elaboración plástica de elementos para la escena, títeres, máscaras, recorrieron el país, y luego adquirieron la sala y como elemento identitario de la misma abordan la reflexión sobre la máscara, para que Teatrova, se reconozca como un centro de investigación y creación de conocimiento a partir del trabajo con la máscara, en este orden de ideas, realizan el festival de la máscara, donde cada año llevan un invitado nacional o internacional, se coloca al cuerpo en función de la máscara, de la expresión, de la comunicación y expresión corporal.

Al momento van por la versión #12 del festival, donde no solo se hace taller de máscaras, sino que se establece la reflexión sobre las formas de actuación con la máscara, donde ésta no solo sea un elemento decorativo, sino también expresivo, creador, que no tape identidades, sino que esté puesta al servicio de la escena.

Analizar la gestualidad de la máscara y de las acciones, ¿qué hay detrás del rostro, de la máscara natural?, actitudes corporales frente a la máscara; en estos 12 años han encontrado diversas tendencias en el trabajo de la máscara: la antropológica, nuestro patrimonio representado en máscaras es maravilloso, (invita a visitar el museo del oro en Bogotá), la imaginación no llega sola, se debe buscar; los rituales eran una locura creativa, el teatro griego lo representaban 3 actores con muchas máscaras apoyados en asistentes que les pasaban las máscaras de los personajes que continuaban en la historia.

La máscara evoluciona, desde Grecia hasta la comedia del arte con los personajes tipo y hasta la actualidad.

Formas de actuación con la máscara, donde se potencie la expresión corporal y el encuentro del gesto de la máscara con el gesto del propio rostro, ahí donde aparece el cuerpo expresivo, la extracotidianidad, la máscara es elemento esencial para la construcción de los personajes, se trabaja la relación con los personajes y con el público.

El cuerpo tiene que agarrar otra dimensión cuando usamos la máscara, ya que esta debe ser más que un decorado o parte del vestuario, debe ser un elemento plástico para la expresividad corporal y la creación escénica, el cuerpo debe transformarse en busca de la extracotidianidad.

Todos los elementos están al servicio de la puesta en escena, el cuerpo, la voz, la expresión, el texto para engrandecer a la máscara como elemento esencial en la construcción del personaje, y en relación con el par en la escena y el público.

Ritualidad vs teatralidad, máscara y Yage.

La máscara su naturaleza y su origen, utilizada por las artes escénicas para la representación, la máscara tiene relación con el cuerpo del actor, el texto y el público, un juego que provoca la interpretación de este, la máscara devela, destapa al cuerpo, no lo oculta.

El moderador nos cuenta que en el Sainete de la Loma (sainete tradicional representativo de la vereda la loma en Medellín) quienes al principio no usaban la máscara porque esta los ahogaba, pero el pasado diciembre los vio usándola. Nos pone en contexto de algunas máscaras que acompañan el sonido, la voz también le da el alma a la máscara, que a su vez es un transportador.

La máscara larvaria o neutra es fundamental en el desarrollo del personaje, y su expresividad corporal, el maquillaje es otra máscara.



Apuntes:

La búsqueda de salirse de la cotidianidad vocal.

Puede hacerse de todo con una máscara, siendo conscientes, porque es parte de la construcción del personaje ya que amplía la capacidad corporal y se convierte en herramienta fundamental de la expresividad corporal, para llevar al cuerpo a la extracotidianidad.

A todo el mundo lo han maquillado, el maquillaje también es una máscara, los payasos según su maquillaje están clasificados, el objeto sería el maquillaje, la máscara como objeto.

Producir emoción es el gran trabajo de la máscara.

Una joven Instituto Popular de Cultura de Cali, nos comparte su búsqueda, en un encuentro con la creación de una máscara que le permitió, cambiar la forma de razonar, en la creación colectiva pacífico, donde converge lo indígena, afro y europeo. El teatro le ha permitido abrir todas esas puertas, durante las búsquedas para crear la obra, pudo identificar sus conexiones con la cultura indígena desde sus apellidos.

Este sentir lo plasmó en una máscara, en la que convergen los cuatro elementos y la escultura, encontró bases en la cultura Embera Katío, simbología indígena, su personaje se llama careta. La técnica que usó fue con papel y engrudo.

Se habla de las técnicas para construir máscaras; materiales propios, espuma, cuero, papel, madera, yeso, estropajo, totuma y fibra. Es necesario investigar antes de construir la máscara, para que esta sea efectiva y no se deteriore muy pronto, ni te genere algún accidente o daño en la piel, debemos ser creativos en la cotidianidad de la vida, se debe investigar no solo la construcción de la máscara, sino también la plástica y la expresividad con la máscara.

Se construyó una propuesta de máscaras, con sus rostros, incursionaron en lo artístico proponiendo máscaras propias desde construir su máscara con yeso y decorarla.

¿Cómo especializarnos en la construcción de las máscaras, para la escena teatral?, debemos aprender para la escena, el carnaval ha permitido esa reflexión y ese crecimiento de las obras en cuanto a la corporalidad, en el caso de Teatrova les ayuda para las obras, para la puesta en escena, para los procesos creativos, se habla mucho de las corporalidades de sus obras con máscara o sin máscara, equilibran su producción teatral para no caer en clichés.

La máscara es una herramienta, te lleva a una corporalidad, lo que uno tiene que hacer es observar, ver lo que pasa con la vida cotidiana, y los seres humanos, toda esa cotidianidad, pasarlo a la escena, volverlo arte. En la dramaturgia, el director desarrolla los personajes.

Primero la dramaturgia, la dirección y luego la construcción del personaje.

Interviene Zeca Ligiéro, la máscara de anonymous, creada por Hollywood, es la fusión de varias máscaras y se convirtió en un icono de la protesta, fue algo inusitado,

es una síntesis de la conversión de algo teatral para la sociedad de consumo y los movimientos de protesta.

Conocía la máscara, pero no conocía su historia, de igual manera existen otras máscaras como la de Scream máscara también de Hollywood y en nuestro contexto tenemos la máscara de Los capuchos, como símbolo de protesta en las universidades. En Santander del sur asesinaron a un actor y la comunidad se escondió con máscaras, luego se realizó un montaje con la historia.

En Brasil, a los actores negros no les gusta verse representados con máscaras, lo ven como un signo de racismo y micro violencia, otro problema es al representar a los trans. No estamos relacionados con el movimiento, LGTBI, como para representar los Drag Queens.

Miguel Cañas, el muñeco títere es como primo de la máscara, aunque creo que son lejanos, el objeto no es nada sin la corporalidad. Ver la diferencia entre el escultor y el actor, en cuanto al Sainete en el Valle de Aburrá, en envigado encontramos que solo dos personajes utilizan máscara; el viejo y la vieja, la máscara le da unos atributos y licencias que no tienen los demás.

En la comedia del arte existen personajes tipo, Pantalone, doctore, capitán, los únicos que no necesitan máscara son los enamorados.

Para Camilo Ramírez de la ASAB el teatro es una vida extra cotidiana, la cotidianidad aquí no existe, el gesto facial potencia esa extra cotidianidad, la máscara da escala a lo extra cotidiano, la palabra, la voz, hay una extra cotidianidad que se manifiesta en el habla, en los énfasis y en las entonaciones, hablar en el escenario no es fácil, ya hablar allí en el escenario, es una extra cotidianidad. Se debe romper el paradigma ampliándolo, sin desconocer el pasado de la historia.

La máscara es un objeto petrificado, pero al ponérselo la persona, se le da vida, tenemos un cruce de lenguaje en el teatro, máscaras, voces, cuerpo, muñecos y otros. Las comunidades han creado sus propias máscaras, para las protestas, pero también para los actos festivos, cada clan tiene su simbología animal.

Guillermo Álvarez, Sainete vereda la Loma, utilizábamos los hombres hasta 1980, ahora utilizamos las mujeres, utilizamos la máscara desde el abanderado hasta el viejo. Girardota también involucra a la mujer, se realiza la danza de enmascarada, en la loma se usa la máscara de angeo y de yeso, en 1986 se presenta el Sainete de don Rosendo, en donde antes fue Coltejer.

En algunos sainetes, no se usan nombres sino cargos, alcalde, policía, novia, etc.

Cuando se estableció el protocolo para declarar el Sainete de San Andrés como patrimonio inmaterial, los de la loma dijeron que ellos copiaban el Sainete de un libro, llamado el testamento del Paisa y fue al revés, el que los copió fue el escritor Agustín Jaramillo Londoño, por tanto, es fundamental, confrontar las fuentes de investigación.

Para José Assad, Referente que tiene que ver con el Sainete como género dramático es el Sainete con el teatro de la representación, más que el texto literario, el tema de la formulación que hace Brech, con el tema del gestus, la máscara no opera sola, está en conexión con el sujeto que la porta, con el contexto y relación con el público, el público puede construir otra realidad con esto, la máscara su naturaleza y su origen, donde la narración épica también puede estar conectada al sainete por su componente narrativo, resignificar el juego con el público, eso logra la máscara.

La máscara social en la representación, La familia Castañeda, por ejemplo, la máscara que trasciende la individualidad, el gesto social y narrativo, vuelve protagonista al conjunto de individuos, y se convierte en arquetipo social.

Pregunta actor en formación: la máscara neutra, desconoce el tema ancestral, ¿cómo ser yo y no la máscara la que le está dando vida al personaje?, ¿cómo saber si la máscara está muerta y el actor no está proyectando la vida?, ¿cómo saber si no estamos permitiendo que la máscara nos habite? ¿Las máscaras que surgen en los territorios, en este mundo ancestral tenían arquetipos?

¿Máscara social y su diferenciación con las demás máscaras? Hay máscaras ceremoniales pocas y más son funerarias, los Tayronas tenían tres máscaras ceremoniales, los colonos se llevaron el oro derretido y no las máscaras.

Las máscaras en lo antiguo, no solo fueron fúnebres, ni seres antropomorfos o animales, también hay para la fiesta y el respeto por el agua, la naturaleza y la vida, la máscara lidera contenido, La máscara es un elemento de memoria porque expresa un arquetipo que todos llevamos, la emoción como un ámbito de acción, la máscara y el teatro son expresiones de liberación de contenido, no es una técnica, es un ámbito de acción, que permite jugar con las emociones.

El sainete no tiene nada que ver con la comedia del arte, este es más bien generador de otras disciplinas como la zarzuela, la mojiganga, la comparsa, entre otros, aunque no se puede desconocer el poder maravilloso de las máscaras tipo de la comedia.

Anecdotario:

Luis Alberto le compró una máscara a Rodolfo en Riosucio y se la puso todo el tiempo, el último día cuando se la quitó, los nuevos amigos no lo reconocieron.

Rodolfo le vendió esa máscara porque andaba sin un centavo, luego se vino a Medellín y con estas máscaras logró tener una cierta economía que le permite vivir. La historia de esa máscara de diablo es: un señor trajo una máscara de Venecia, hecha con papel servilleta (material demasiado frágil para ser usada en estos calores) y se le dañó, lo llamó a él, él la copio y la hizo de nuevo con ese molde, la hizo con un papel fuerte y el señor le permitió quedarse con el molde. Vender estas máscaras le permitió estar 10 días en el carnaval de Riosucio.

A Rodolfo le llegó un señor preparador, de los vendedores de seguros, indago por las máscaras, yo quiero premiar eso, vender las máscaras, del fracasado, el triunfador,

de personajes típicos, con estas máscaras montaron un espectáculo, con esos personajes pretendía el señor mostrarle a los vendedores como vender con otra cara, y cual cara funcionaba y cual no, tímido, aburrido, triste, triunfador, etc.

Glosario:

Talento: La palabra talento procede del griego “tálanon”, que definía el platillo de la balanza con la que pesaban los minerales y metales preciosos. Posteriormente fue designada como moneda con el nombre de Talentum en Roma.

Gestus: Un término acuñado por Brecht es el Gestus, una actitud física o un gesto que representa la condición del personaje independientemente del texto

Tótem: El primer significado del término tótem recogido por el diccionario de la Real Academia Española (RAE) menciona al objeto o al ser que, en ciertos pueblos, era considerado como el progenitor o el protector del grupo.

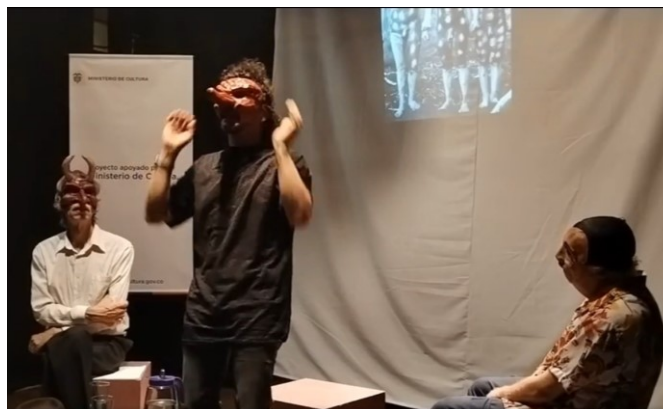
El tótem, de este modo, se vinculaba al origen de la tribu. Dicho de otro modo: los integrantes del clan, de acuerdo a esta mitología, descendían del tótem en cuestión, que podía ser desde un objeto inerte hasta una planta o un animal.

El término tótem surgió en la lengua de los Ojibwa, un pueblo nativo de Estados Unidos que se encuentra entre los más grandes del continente, y lo usaban los indígenas nativos para hacer alusión a una clase específica de monumento que hoy en día es fácil de hallar en las proximidades de la costa del Océano Pacífico de América del Norte.

A la serie de creencias y expresiones relacionadas con un tótem se la conoce como totemismo. Esta noción incluye ideas, acciones y rituales que hacen referencia a la manera en que los pueblos se vinculan con su tótem. Si bien se trata de una palabra proveniente de la cultura Ojibwa, el totemismo también puede apreciarse en el desarrollo de sociedades de muchas partes del mundo, a lo largo de varias eras.

Metempsícosis:

Doctrina religiosa y filosófica de varias escuelas orientales, y renovada por otras de occidente, según la cual las almas transmigran después de la muerte a otros cuerpos más o menos perfectos, conforme a los merecimientos alcanzados en la existencia anterior.



DIÁLOGO 2

¿Y dónde está el público? Experiencias exitosas

Moderadora: Catalina Murillo (Pequeño Teatro de Medellín)

Jueves 22, 2 PM

Ponencia de: Rodrigo Rodríguez (Teatro Ditirambo de Bogotá)

¿Qué es aquello que hace a una sala exitosa?



El maestro **Rodrigo Rodríguez**, resalta que, si bien no es gestor cultural, es director y dramaturgo, de todas maneras, está fortaleciendo los procesos de la formación de públicos y de actores y se pregunta a su vez, ¿qué es aquello que hace a una sala exitosa?, ¿sala llena? ¿Dramaturgia propia? ¿Sostenibilidad de la sala? ¿Qué es realmente un proceso de formación de públicos? En el caso de Ditirambo realiza algunas Juntanzas como el festival Off, la Festi bienal de teatro de Bogotá, en la idea de encontrar espacios y espectadores para compartir sus creaciones, en la idea de un teatro popular, mestizo y anatómico, se hace la diferenciación entre, ¿Qué es un espectador? Y ¿Qué es público? El teatro realmente ocurre en el cerebro, que logra vincular, texto, actor y espectador.

Hay 2 tipos de espectadores:

1. El ideal, que hace parte de escuelas de espectadores, que sigue al grupo, es fan, entiende el texto, entiende la propuesta dramaturgica y la puesta en escena, la estética y el concepto del grupo.

2. El otro: que es indiferente, pero también imagina, crea al tiempo con el actor, entiende que va a un ritual, no es el último de la pirámide, que fútbol y teatro le da lo mismo.

Estos dos imaginan y crean; luego viene el público que tiene que ver con la masa, público que atiende a la publicidad, asiste por invitación

3. Concurrente, prejuiciado, no logra entrar en la ritualidad, se queda en la literalidad de los textos que escucha.

4. Asistente, persona que regularmente va a las obras, pero no entra en contacto energético, no entra en la ética que ayuda a construir sinergias

5. El convidado, va con miedo, con pena, no interactúa con la obra, se distrae con el celular

6. Mirón o circunstante, no sabe por qué va a teatro, va a acompañar a alguien, obligado.

7. Hay gente para todo

Una cosa es sostenibilidad de una sala, otra la sostenibilidad de un actor, la sostenibilidad se busca con el estado, por medio de convocatorias, acciones pedagógicas, becas y programas, pocas veces ayuda la taquilla, el Turismo cultural, la editorial, el alquiler de los espacios, Margarita Rosa Gallardo, se ha encargado de dirigir los procesos de los espectadores y de la escuela, tiene como eje no solo a Ditirambo, sino al gremio teatral de la ciudad de Bogotá, su método para formar espectadores tiene varias etapas:

1. El prefacio: se invita a un experto para que hable del tema que tiene que ver con la obra, politólogo, sociólogo, etc.

2. El convivio, el encuentro entre actores y espectadores, proyección de la obra

3. Candadito, teatro foro, intercambio de ideas después del convivio.

4. El dispensador cultural, un personaje que sale a vender boletas por las calles

5. El trueque nativo, intercambio de implementos, el asistente a la sala paga con un producto que sirva para el teatro: café, azúcar, papel higiénico

6. Boletería a mitad de precio

7. Publicidad en redes, afiche y otros

No se puede perder el trabajo del actor, la creación de los grupos, el ensayo y las puestas escénicas, esto es lo que amarra al público, nuestra ética con el oficio.

Catalina Murillo: Nibaldo, por qué en 2017 ¿meterse a una sede teatral? Sabiendo lo difícil que es la sostenibilidad de una sede, de un sueño, teniendo en cuenta el contexto de Barranquilla.

Ponencia de: Nivaldo Castro
Yo público, soy parte de la escena



A Nivaldo le gustaría tocar 3 líneas:

1. Provocar una comunidad para las artes escénicas,
2. Para la formación de público es muy importante crear un ecosistema propio, individual, identificar su propuesta poética creativa, disfrutar la poesía del espectador con la poesía del espectáculo, el espectador es complemento del hacer.

Nivaldo, se sentaba en una esquina y pensaba ¿cómo hago para enamorar a otros de los que yo amo? Como hago para contarle a la familia y que esta entienda que la contaduría, no es su pasión, que a pesar de que los grupos ensayaban meses para 3 funciones, esto era lo que lo llenaba de vida, que aunque los grupos migraban a otras ciudades, él creía posible un grupo en su tierra, en ese momento entendió que si era importante la creación, también lo era la proyección y por ende los públicos, él viaja a Bogotá y cuando regresa, el Maestro Lucho Henao, estaba recogiendo los retazos un circo que había sido abandonado, él les enseñó la importancia de conseguir una sede y de guardar los cachivaches.

3. A partir de ese momento él entendió la importancia de tener una sala, ya venía trabajando en el encuentro internacional de teatro, sin querer tener salas, sino formar públicos el gremio decía que eran actores de colegio, en ese orden de ideas llevó al festival grupos de gran factura como la Candelaria y los llevaba a los mejores espacios de la ciudad, alquilaba los espacios.

Su formación de públicos también la logra vinculando a las Instituciones Educativas, donde empezó por pedirle a los profesores de español que de los 20 libros que deben leer los estudiantes, uno sea una obra de teatro, con la idea de generar pensamiento crítico. Ahora los padres también van al teatro, porque se estableció un ecosistema propio, a sus 51 años logra ver el proceso generado ya los que formó ya en el ejercicio creativo, en el hacer artístico.

Rodrigo Rodríguez nos habla de sus 3 espacios 2 salas en Bogotá y una sede rural Agro actor, nada más grande que un actor con un azadón, que hinca su ego, es un espacio laboratorio de creación e investigación, se está enfatizando en la puesta en voz para nivelar cuerpo y voz, no se antepone el tema del dinero, porque este fluye, llega.

Luis Alberto: acota que los públicos para Sainete los ha traído de otras ciudades y lugares, ya que el público teatral de la ciudad mira el Sainete como algo peyorativo y de poca calidad.

Nivaldo Castro, nos refiere a Brecht, cuando dice que cuando el público se aleja del teatro, algo pasa con el teatro, es importante reflexionar en esa búsqueda qué pasa con nuestro teatro, con nuestras creaciones, con el ejercicio de imaginar.

Se debe buscar no un público para nuestra sala, sino un público para el teatro, públicos dinámicos, sensibles, creadores.

Así como la gente se para en la esquina a hablar de fútbol, ciclistas, béisbol, y otro montón de temas, ¿Por qué no habla de Teatro?, ¿qué pasa con nosotros que no logramos ser un centro de interés?

Con estos procesos también se fomenta la contemplación estética.

Video, de la exitosa experiencia de Cofradía Teatral de Barranquilla, que vincula los espacios culturales como espacios de formación y creación, la ciudad como aula de aprendizaje en la verbena teatral.

Acercar al público al teatro, a las salas siempre será un reto y aún está todo por descubrir.

DIÁLOGO 3

Dramaturgia verseada

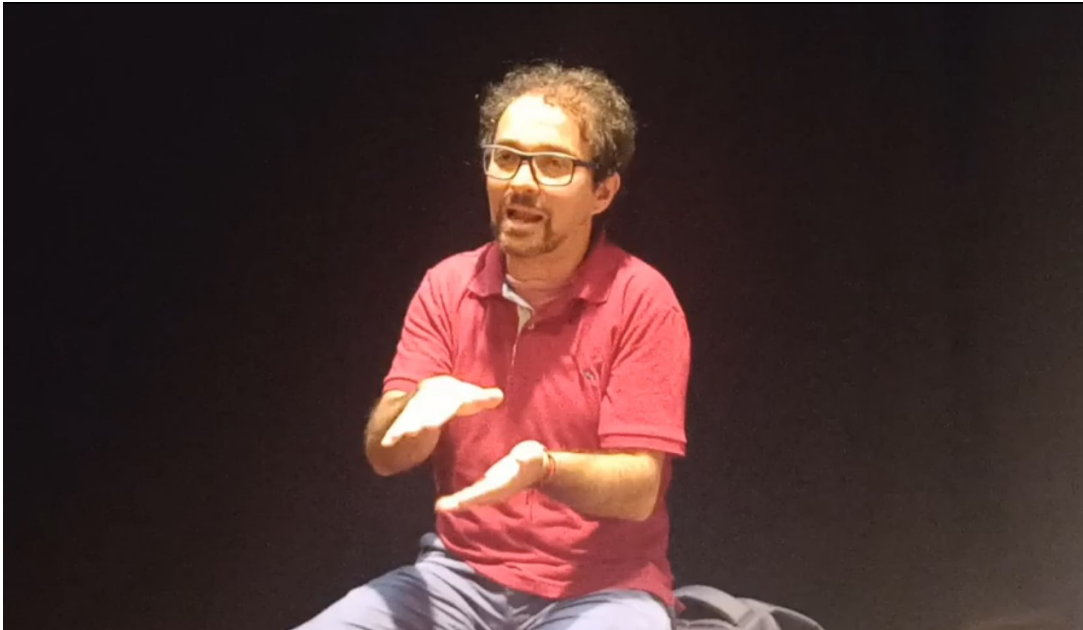
Moderador: Camilo Ramírez (ASAB. Bogotá)

Viernes 23, 9 AM



Camilo Ramírez: El verso es palabra hablada plena de sentido. El verso es ritmo. Y el problema tiene que ver con la cantidad de sonido que hay en el habla. Hay que contar las sílabas, el silabeo es fundamental, pero para eso primero hay que saber dividir en sílabas y es complejo por la variación entre las sílabas que pueden ser más grandes o más cortas, diferencias la acentuada, la no acentuada y el cómo se relación en las palabras. Otro problema es la entonación, sabemos que hay algo llamado pausa verbal. Debemos tener en cuenta el sirrema (palabra fea que conecta dos palabras en el sentido que no se pueden separar) para lograr la continuidad de sentido. Otro tema del ritmo en el verso es el acento, sabemos que en la lengua español casi el 80% tiene el acento en la penúltima sílaba. Porque el español es un lenguaje principalmente grave. Cuando la sílaba no es grave el oído se inventa un acento más, Josefina García lo llama “la propina métrica”, pero la también es anti propina, porque cuando la palabra es esdrújula se resta una sílaba en el oído. El lenguaje debe tener sentido.

Ponencia de: Abel Anselmo Ríos (Teatro Bitácoras de La Ceja)
Sainete o teatro campesino



El tema del teatro en verso tiene que ver profundamente con la tradición del teatro, el teatro prosaico es más reciente y se ha mantenido. Por lo menos en el contexto de Medellín es innovador hacer teatro en verso lo cual es una paradoja y es innovador estar volviendo al origen, es innovador que le estemos dando valor a la tradición sainetera de San Andrés de Girardota y de La Loma. Lamentablemente por demorarnos tanto se perdieron muchos valores del sainete en una cantidad de municipios donde se hacían, con la salvedad y aquí me disculpa el maestro Luis Alberto, nosotros le estamos llamando sainete a un fenómeno que es más amplio que el Sainete, nosotros lo llamamos Teatro Campesino, porque hay una cantidad de cosas que no son sainetes y que bueno que no lo sean. Acá hay un montón de autores que por lo menos para los municipios son claves, Flor Mejía, Aránzazu; y no son sainetes. En ese sentido empieza a darse esa libertad de salirse del verso. Con relación a la mencionada por Camilo Ramírez, yo creería que vale la pena pensar en la música, por una razón muy concreta, esa palabra lírica, de la que parten tantas cosas es esa relación intrínseca y concreta que tiene incluso la prosa literaria con la música. La literatura y la música están siempre conectas. No es el verso el que genera que la literatura tenga música. Pensar en el verso no solo pensar en el ritmo, sino en un montón de cosas que van generando música, ya en escena se tienen en cuenta las pausas, para no verlo únicamente como ritmo, ahí de pronto empiezan a verse, no sé si riquezas, fortalezas. Creo que valdría la pena esta reflexión porque de pronto

también ha pasado con la misma poesía, el género lírico hace ya mucho tiempo ha venido dejando de lado el verso, ahora lo raro es el soneto, la fuerza y potencia de un género que se puede considerar menor o muy menor, para muchos poetas. Es bueno volver versificar que no debió parar y la presencia del verso no como la única manera de la dramaturgia, es muy común obras en las que había mezcla entre verso, verso blanco y prosa. Es algo para pensar. Igual es bueno volver a versificar - que no debió parar- y ver la presencia del verso a veces no como la única manera de hacer dramaturgia, era muy común ver la mezcla entre verso -rimas- y prosa, obras en las que no todas las versificaciones son iguales. El año pasado en el 8 Sainetiando presentamos “El matrimonio de sobrino Conejo” y en ella nos enloquecimos para hacer que todos los personajes tuvieran una rima o versificación diferentes, algunos tenían octosílabos, otros septetos, otras décimas, arte mayor. Generamos ese juego, pero, ante todo, enriquecer lo básico, la combinación permite no destruir el verso sino notar que también en la prosa está esa música. Estas reflexiones son ya como escritor. Algún de los libros que más me gustan es precisamente por esa musicalidad. En caso nuestro cuando leemos en idioma original.

Entonces a veces es una obviedad, pero hay que recordar que en teatro griego y cuando lo presentamos en español ya no en verso, era en verso. Lo que pasaba con Shakespeare y obviamente ya la riqueza del "ciclo de oro".

Camilo Ramírez: ¿Cómo analizamos la conversación, preguntas?

Abel Anselmo: No pues contradigamos, hay que contradecir. (Risas) mentira que no, esa no es la idea, que nos contradigamos.

Camilo Ramírez: ¿Alguien quiere opinar ahora?



José Assad: Quería traer a colación digamos los pendientes que tiene un solo punto que usted dijo al comienzo y es la relación que hay entre el verso y el sentido y eso parece importante que tenga los parámetros para no entrar en detalles o en el análisis que también se escapan a mi alcance. En el año 95 o 96 llegó a la ASAB (Yeferson) es un profesor que había sido (amelitis) de Moscú que hoy es profesor de la universidad del Valle y estábamos en un ensayo porque hizo sobre un poco del atrevimiento de uno cómo docente tratando de abarcar un campo de conocimiento del cual uno tiene... pero me parece muy rico, los mismos referentes del estudiante, ósea la única diferencia que se marca es la edad no el conocimiento, ¿cierto? Y la experiencia incluso, entonces estábamos en el ensayo de una escena que era en verso, de ahí sale el famoso montaje del "ahí sueño, del auto sacramental" que fue el primer montaje en verso que hiciéramos en la ASAB. Y el viendo el ensayo, apenas en un español, un castellano que le quedaba grande porque con su clase se acerca y hace boche y me dice en el oído viendo el ensayo, Boza y yo le digo: "¿qué?", porque a ustedes los colombianos les cuesta tanto trabajo hablar su propio idioma?

Y entonces eso me pegó pero fuertísimo porque fue una reflexión que él cayó en cuenta y él percibió sin entender el idioma la dificultad que representaba hablar, digamos en la expresión máxima depurada pero también nutrida de la tradición porque la versificación es de un origen primitivo popular, campesino entre otras cosas y poder entender que el verso es una forma también que estructura el pensamiento y el cerebro, entonces le decía: "claro en Inglaterra aprenden al leer con Shakespeare" nosotros cuando nos enfrentamos al verso nos estamos enfrentando a la expresión más elaborada y más tradicional de nuestro propio idioma pero que por otra parte la desconocemos por completo.

Entonces le preguntaba yo "¿Qué tal si en Colombia y en nuestros países se enseñará a leer nuestra primera aproximación a la comprensión de lectura fuera del verso octosílabo? Claro, en Inglaterra aprenden a leer con Shakespeare. Qué es eso que me parece fundamental como un proceso también de formación, de comprensión y encontrar la lógica del pensamiento, entonces me parece que eso es lo más importante, creo que en eso se ha avanzado muchísimo en la herida del verso, y el verso hay que entonces dejar de entenderlo como una forma del pasado y entenderlo también su funcionalidad en el presente también como un instrumento que hay que devolverle esa habilidad cerebral a través de los espectadores. Porque dese cuánta que cuando el espectador (se salta el vídeo) venimos de una décima parte de lo que el camino (se salta el vídeo) como el público entra a pesar de todo y las dificultades y la convención teatral del ritmo y muchas veces suple inclusive las deficiencias que las teníamos grandísimas de comprensión y el público entendía más que lo que nosotros entendíamos diciendo el verso sin la perfección formal que hablaba Camilo. Entonces quería analizar esa referencia que no hay cosas pasadas ni cosas caducas sino en permanente renovación.

Camilo Ramírez: Una palabra más

Mujer del público: Gracias buenos días, recuerdo, yo soy egresada de Arte Dramático y en uno de los montajes estudiamos “La verdad sospechosa”. Él nos enseña mucho ver esa similitud que tenemos en el Pacífico Colombiano que es el manejo de la métrica, del ritmo que todavía uno lo ve cuando está en estos encuentros de poseía que se maneja tan naturalmente, por ahí empezábamos para quitar eso de antiguo, o sea por ahí empezábamos a ver qué sigues totalmente en tu abarcamiento, que luego con muchos años con la maestra (Macarena) de Chile y luego tuvimos la oportunidad también con el maestro (indistinto) en la ruta Shakespeare y hacía mucho hincapié en esto del encabalgamiento y del sentido para construir, para unir estas frases y luego llegamos al encuentro cuando estaban haciendo la sede Pacifico del Valle y lo que nosotros llevábamos ya dos meses de proceso lo pasábamos en una lectura jugada y llegaban los pelados de Buenaventura (onomatopeya: pa, pa, pa, tome para que lleve y tin) sin haberlo estudiado, y uno decía: "es que esto es, vamos a jugarlo" entonces asiento que por ahí es entrar en ese juego rítmico, además que ellos lo hacían en retos; porque es muy de ellos, de yo te la tiro y tú me la devuelves y aja como vamos y así surgieron cosas muy bellas que siento que es una manera cercana de entrar a ese verso.

Ponencia de: Milton Araque

Las formas métricas de la dramaturgia en verso



Antes de hacer mi intervención, les cuento que anoche, bueno yo he estado muy nervioso con este encuentro toda la semana y anoche cuando pensaba en como venir, como referenciarles el trabajo que hemos hecho en Teatro, El Nombre del trabajo o el estudio que he tenido, el placer de hacer entorno a las formas métricas, pues pensé: que mejor manera de presentarme que con dos decimitas que escribí anoche muy de afán antes de dormir con las que quiero empezar la intervención.

"Mi nombre es Milton Araque,
más si me he de presentar
será difícil nombrar
cualquier cosa que destaque
entre tantos almanaques
que ya cargo a mis espaldas
desde que una hija de Caldas
en mi padre se fijó
y mi ser allá alumbró
en la loma y entre sus faldas,
más no tengo la intención
de legarles con mi canto
el resplandor sacrosanto
de la lírica expresión,
más digo con su perdón
quizá de manera cruenta
que quien las sílabas cuenta
con la métrica se amarra,
yo no soy Violeta Parra
aunque soy perra y violenta.

Bueno yo quiero, ¿cuál es tu nombre profe?

Persona del grupo: José

Milton Araque: José, perfecto.

Profe, yo creo que lo que dices me cala mucho porque yo creo que precisamente parte del valor que tiene la versificación es su posibilidad de ser un contenedor de la memoria, no nos olvidemos que el verso y la versificación nacen en el contexto de la palabra hablada, es ahora que nosotros decimos: vamos a escribir la métrica, vamos a escribir la poesía versada, pero en realidad nace como recurso nemotécnico para un momento del mundo donde muy pocas personas tenían el privilegio del lenguaje escrito y era la posibilidad de capturar sentidos complejos sin que se perdiera una palabra de pueblo en pueblo, de generación en generación. Entonces ¿Cómo contar la historia del Mío Cid una cosa larguísima de un señor que hizo

cincuenta mil cosas y todas son importantes, con ese verso latino que es el origen del octosílabo en español, que era un verso largo una romancilla de 16 sílabas? Que salió Don Mío Cid la mañana, que venía con sus amigos muy bravos que así ta ta le decía, y de esta manera da mucho más fácil ligar una idea con otra antes de que pudiéramos escribirla. Yo recuerdo mucho, hace muchos años tuve la oportunidad de compartir en el taller de poesía del recientemente ocultado poeta X504 Jaime Jaramillo Escobar y cuando yo llegué a su taller de poesía, pues yo llegué desde mi vereda La Loma donde yo había aprendido a escribir con mi tío Bernardo Araque, que es un gran versificador y mis primeras maneras. - (El viene mañana a la obra, por supuesto, no pudo venir hoy, pero viene mañana a ver).

Digamos que cuando yo aprendí a jugar mis primeros juegos teatrales fueron en verso y era una cosa muy natural, lo aprendí desde el oído, cuando tuve la oportunidad de sentarme con el maestro Jaime Jaramillo me dijo: "usted se da cuenta de que lo que está haciendo es muy difícil, que hay gente que estudia para hacer esto" empezó a decirme: "esto es una sinalefa, esto es un hiato, esto es una diéresis, esto es una sinéresis".

Y empecé a darme cuenta de que precisamente es en ese valor fonético, en ese valor hablado que tiene el verso donde está su posibilidad de ser un contenedor de la memoria y de la cultura, porque las historias verdad pasan de oído a oído y van de persona a persona. Cuando podemos cantar la historia, cuando podemos cantar nuestra identidad es mucho más fácil de poderlas transmitir, poderla compartir. Por eso la Odisea es un gran canto, la Eneida, todas estas grandes obras pues que ahorita las leemos en traducciones pésimas al español donde muy posiblemente se pierda esa riqueza métrica. Hay que preguntarnos: Cuando leemos una traducción de estas ¿Qué tanto del sentido estaba en el verso más que en lo que se cuenta?

Porque es que el verso es portador de sentido, portador de música, portador de identidad. Ahora ¿Que tanto nosotros o que tanto muestra cultura o la cultura hispana en general también nos pertenece en buena medida porque tanto somos hijos de nuestras madres violadas como de nuestros padres violadores en la misma medida y en iguales cantidades, que tanto de esa cultura hispana que hemos heredado y que tanto de esa tradición del español pudo formar la poesía en verso? O ¿Que tanto nuestra manera de transmitir desde el lenguaje popular formo el español? Porque no es fortuito que en el verso de ocho silvas métricas se pueda contener casi cualquier sentido, que la frase básica del español con una relación entre un sujeto y un predicado, con su sujeto, verbo artículo y su... con su sujeto, con su artículo y su adjetivo y su verbo con su adverbio. Casi todas ellas la relación mínima llega a centrarse en esa estructura de las ocho sílabas métricas. ¿Qué tanto la gramática del español influye en nuestra manera de versificar o que tanto nuestra manera de versificar ha influido nuestras formas gramaticales, nuestras formas de expresarnos, de transmitir las ideas? Y termino con una reflexión de un autor de ciencia ficción

que se llama Arthur Sinclair del estadounidense, él habla de la evolución humana y del manejo de las herramientas, y dice, hace un estudio de cómo cambio con la invención de las primeras herramientas la mano del primate en su proceso de evaluación hasta llegar hasta nosotros.

La pregunta es: ¿Que tanto influyó la mano en la evolución de la herramienta o que tanto influyó la herramienta en la evolución de la que es hoy nuestras manos? Y creo que esa pregunta la podemos hacer con la manera en que transmitimos las ideas y la memoria a partir de toda nuestra tradición versada.

Camilo Ramírez: Muy bien, muy bien. Entonces bueno hagamos el diálogo.

Antonio: ¿En ese cruce de lo rural llamémoslo así, en el Rap y lo urbano en el verso, como se encuentran?

Milton Araque: Está es una invitación para todos, mañana en “Hasta qu’el Diablo no se pare”, que es una obra que empieza en verso, el verso se quiebra y en el sainete hay un número de rap en algún momento... Ellos empiezan hablando en décimas y luego en este sainete tiene varios sustratos, entonces los personajes humanos hablan en romancillas de octosílabos, pero cuando llega el diablo, esto se los cuento porque mañana quizá no lo van a estar pensado en la obra, se los digo como spoiler para que estén pendientes, luego cuando entra el diablo, entra en redondillas y cuando entra Dios, entra en sonetos. Cada personaje tiene con respecto a estas figuras como su estatus desde el metro y cuando el metro se quiebra, la única manera de retomarlo es a través de la modernidad, de los lenguajes de ahora, entonces llegan los corifeos y lo quiebran con un Rap en algún momento dicen algo como: - Está colapsando este universo, ha empezado con el verso, con un lenguaje diverso, adverso, transverso, inconverso y así es como tergiverso todo lo que yo converso y me tuerzo en este caos mal terso pero tuerzo, sin almuerzo ni pro verso. Y se va el Rap y comienza otra cosa.

Yo creo que esa es nuestra pregunta ¿Porque el metro, la poesía métrica nace de los lenguajes populares? Y no podemos ser ciegos a que el lenguaje popular de hoy cambio y que los pelaos que están haciendo Rap hoy en las calles pues son nuestros Lópe de Vega de hoy que están versificando su realidad.

Abel Anselmo: Frente a eso sí es muy clave como el Rap también significa eso, en esa otra manera de ver es el verso siempre ha traído, lamentablemente yo lo digo desde la experiencia propia en el municipio, lo que vi en Medellín en mucho tiempo si había a mi modo de ver un desprecio por las formas populares y un desprecios por la versificación, ósea a mí me tocó vivir y me llegaron hasta a llegar a sugerir que

eso ya no, pero el tema del Rap con todo lo universal que es, tiene que ver cómo ese llamado que es incluso originario, que es incluso más africano de lo que uno espera. Los que hemos visto (Gorcuedu) con su montaje percusionista, hay todas esas formas que son del Rap pero que no son del Rap sino que son de su aldea y de su tribu que tienen esas mismas maneras de la musicalización y por ejemplo, nosotros incluimos el Rap pero por una razón muy distinta en una obra. No la incluimos como por mirar que pasaba sino, porque nos pusimos a mirar que en las veredas de Antioquía el Rap para los chicos era muy importante, entonces no lo metimos por modernidad, lo metimos por mantener lo campesino, es decir aquí, si los chicos están interesados en hacer Rap, por eso es que está el Rap en ese caso. El Rap llegó a la obra por los campesinos, por identidad y por qué los campesinos, los jóvenes y algunos adultos jóvenes campesinos de las veredas en las que estábamos yendo estaban haciendo rap, nos preguntaron: "profe ayudemos a producir este..." Entonces es un poco distinto porque siempre tenemos esa preconcepción, yo había... hay preconcepciones; siempre creemos que para los campesinos es únicamente música popular de música que ya no oyen, o sea, uno asocia cierta... por ejemplo, aquí en Antioquía la música carrilera con los campesinos y los campesinos de Antioquía no escuchan música carrilera, escuchan música popular muy actual y de hecho escuchan Rap, entonces fue esa la razón para... Y que chévere porque el Rap tiene ese... está basado precisamente en esos golpes de música que se salen un poco de las otras formas, la versificación es más... La versificación no tanto pero el golpe de rima es más constante, tiene otros juegos. Es muy chévere que ahora estás súper estrellas del Freestyle y todo que ya se vuelven fenómeno de masas, de alguna manera traen todas esas posibilidades de la musicalización, y yo ya para terminar diría, y es que con el Rap pasa algo muy chévere, y es que insisto, juega a otra cantidad de maneras de musicalizar, de la palabra que van al origen que se parecen más a lo africano, se parecen más a... Si uno le pusiera un golpe a cada forma de rimar entonces en el octosílabo hay una y un rapero en las del rap, hay una cantidad impresionante en un buen verso de rap se están rimando en muchos momentos, es como lo que hace la décima, pero mucho más confesado y compuesto mucho más difícil.

Mujer del grupo: Personalmente me gusta mucho ambos lenguajes, me gusta mucho la prosa y también el lenguaje urbano y siento que es una oportunidad y una puerta para hablarle a las nuevas generaciones por decirlo así porque es muy chistoso pero el Rap se ha sentido también como algo externo, ósea de alguna forma lo percibimos como algo externo y por eso se siente la novedad, sin embargo también es una buena oportunidad para enseñar por medio de... o sea, meterse por ahí y hablar también sobre la prosa de acá, sobre nuestro lenguaje, sobre nuestras tradiciones porque es muy fácil de alguna forma perder nuestra propia identidad por también de alguna

forma entregarnos a este tipo de lenguajes pero también es una oportunidad y personalmente también me parece muy bacano, no sé si han visto el trabajo de Loquillo seguramente, yo siento que es un gran ejemplo de lo que se puede hacer con la trova y con lo del Freestyle, ósea ese tipo es un genio y eso incentiva mucho a seguir por ejemplo enseñando también sobre la trova porque pues llega un punto en el que, listo todos cantando Rap pero ya perdimos nuestra propia identidad que puede ser muy fácil, entonces como que si cantamos Rap, hacemos trova, o cantamos nuestros musicalizados del pacifico pero es importante seguir inculcando que nosotros tenemos nuestra propia identidad porqué cómo estamos ahora es muy fácil perderse por el tema de globalización.

Camilo Ramírez: Bueno entonces primero allá atrás, luego Luis Alberto y luego vemos.

Persona del grupo: Yo quería, hilando un poco lo que dice la compañera Maira, también va un poco por ese lado, si claro evidentemente actualmente con esto del Freestyle y en general en muchos países, pero ahorita acá en Colombia que se está volviendo también muy fuerte por temas como el raperero Valles T, ahorita Loquillo que es muy viral, evidentemente eso ayuda mucho a que las nuevas generaciones y nosotros vemos otras formas diferentes del verso, pero también es importante lo que dice Maira en esta retroalimentación de ambos, porque no sé si digamos, alguno está un poco más familiarizado con eso, pero cuando Loquillo va y compite, él tiene un poco más teórico el tema de la trova y que él es campeón de trova etc, etc. Cuando él allá en los campeonatos de Freestyle hace alguna rima, un ejemplo, una vez hizo una (quiniela) que los jueces no tenían ni idea de cómo calificar eso, porque era demasiado y se salía del conocimiento de ellos, porque aunque el Rap es un lenguaje urbano, un movimiento que coge fuerza y que conecta generaciones, pues también hoy en día se empieza a ver el tema del Freestyle y el Rap como solo (Poslrm) como solo ponch, ponch entiéndase como el golpe, el insulto y la rima más fuerte, la más hiriente y no como este tema de la musicalidad, el tema de las rimas, la redondilla, como se compone hay muchos, lo fascinante de estos movimientos es que muchos lo hacen por inercia, muchos raperos tienen un conocimiento de las formas, pero a la hora, ellos... sacarlas es un poco más espontáneo que sale por tanta práctica pero siento que es muy importante traer esta retroalimentación para que ninguno se pierda y lo que dice Maira: "con el tiempo simplemente se queda en el ponch, el Rap". Es importante que una retroalimiente a la otra para que nunca se olviden de esas raíces y lo importante y lo lindo de la transmisión del conocimiento y la transmisión de la palabra a partir de la refusion del verso.

Luis Alberto Correa: Primero que todo pues estoy feliz del encuentro que estamos teniendo en este momento, porque cuando tú dijiste: "entramos en el asunto", voy a hacer un pequeño recuento del proceso. Yo quedé enamorado de la Murga, busqué acá algo parecido no copiarlo; la Murga Uruguaya, encontré algo parecido en el Sainete, entonces empecé a averiguar el Sainete y una muchacha entro a trabajar conmigo, y resulta que era de la Loma, yo le dije: bueno quiero conectar con la gente de la Loma, bueno y ahí conozco gente para rato. Y quise hacer un festival de Sainete que no funcionó porque no había sainetes, había el de la Loma, Yenny, otra compañera muy querida que dirigía un grupo de la tercera edad con un Sainete, estaba el de San Andrés y me metieron también un golazo con una gente que me dijeron que era Sainete y no. Pero además yo iba a ofrecer un Sainete a la secretaria de cultura, pero me dijeron: "es que ese es un teatro mal hecho", entonces... Y además yo tenía también un cierto choque con el de la Loma porque para mí era un Sainete viejo y eran viejos, entonces no evolucionaban en el sentido de que no estaban nuevos, o sea, no enganchaba a los jóvenes, porque además eran los temas también de hace siglos, el romance, la estructura gramatical muy simple, el verso escrito, la misma música y todo eso, entonces le dije a unos amigos: vamos a montar un Sainete de creación colectiva. Yo no sabía de qué tema iba a ser porque cuando hago creación colectiva no tengo nada, o sea me limpio la cabeza de cualquier idea y entonces yo tuve que viajar y dejé a un compañero, y resulta que cuando llegue, por la metodología el sainete se llamaba: 500 por la de Atrás, por la problemática del transporte urbano que era como buscarle pues el conflicto y empezamos a trabajar, yo neofito en esto, yo soy más mimo que escritor, pero me gusta también, a veces me hago mis tiritos, escribo más por necesidad que por gusto, muchas veces, me da mucho gusto escribiendo, entonces empezamos a hacer, a buscar los personajes y todas estas cosas y digamos las diferentes situaciones, entonces como era distintos cada uno escribía distinto por metodología, pero entonces yo asumo o busco de que no haya el protagonismo, la persona protagónica que quiere acaparar todo. Entonces yo peleaba con uno, que él si escribía mucho: pero espere un momentico, que es que tenemos que escuchar a los otros. Y así se hizo una introducción de personajes en verso pero estaba por ejemplo el vendedor en el bus, era el estudiante que estaba vendiendo confites y cositas pues, el ladrón, pues el ladrón también es una cosa de nuestra cultura, los romances y todo esto, pero hubo una cosa muy especial, como era lo del bus, quería una música que nos reflejará el recorrido de un bus, o sea por un lado se lograba escuchar un tango y después está escuchando un vallenato, después una salsa, pues los recorridos del bus por la ciudad. Entonces contraté a un amigo que ya le había hecho una música de una obra, pero eso no funcionaba, o sea

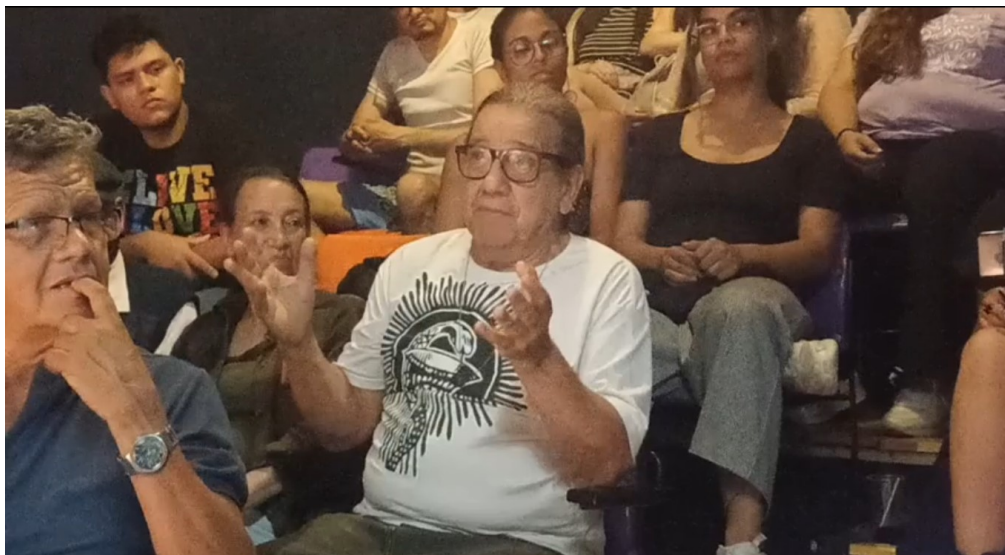
me hizo un Chotis raro ahí, no nos daba como el ritmo, no nos daba las cosas, eso no. Entonces bueno, ya lo teníamos y ahí estaba mi hija, todos neófitos en todo y ninguna formación mayor. Entonces empezamos la presentación de los personajes, ella hacía la grilla entonces que era en verso y le dije: bueno mi amor decime el verso. – “es que yo no soy capaz de decir eso en verso, yo no sé rimar yo no sé en verso”, le dije: bueno entonces cantando. ¿Y cómo? No... como te salga. Me dijo: "no yo no sé hablar en verso".

Y estaba Arnulfo, que es un Matachín de Riosucio, es una persona muy espontánea y entonces yo le dije: Arnulfo cántame un texto. Y lo canto como chirimía de allá, y yo: ¿Qué? (Expresión de asombro). Miguel canta el tuyo, ta, ta ta, salsa (onomatopeya).

-Hay hp, y llega el otro y una de estas guascas y dije: ahí está el recorrido, o sea, son las maravillas que pasan de esas cosas que se lleva uno sorpresa, que de la presentación de los personajes, cada uno puso su propio ritmo, es más cuando cambiaba algún actor, ya entonces entró el tango, entró la ranchera, y eso fue una cosa muy bonita, y ya pues, como para cerrar un poquito esto, que eso lo presentamos y buscaba yo también como un leitmotiv, había un muchacho que repartía periódico, que recogía los periódicos y los llevaba a los distribuidores de periódicos, entonces él iba grabando en los semáforos y cosas así. Empezamos a buscar algo y de pronto no sé, no me acuerdo como fue el proceso, pues salió: Chiqui chaca bum, chiqui chaca bam. Chiqui chaca bum, chiqui chaca bam. Chiqui chaqué, chiqui chaqué. Buenos nos inventamos el Sainetur, y bueno lo hicimos en el Retiro y luego en la Ceja, donde Abel nos cerró el parque de allá para hacerlo en el atrio, fue una cosa muy bonita y después llegamos a San Antonio, cuando llegamos a San Antonio un montón de gente: Chiqui Chaqué... Y luego por acá también, lo hicimos en varios parqueaderos de edificios y todo el mundo: Chiqui chaqué... Entonces fue muy bonito porque también era como poner la parte urbana, entonces lo que yo quería es que estoy muy emocionado porque una de las cosas era que yo me soñaba el Rap y porque es que yo creo que cuando las cosas se codifican, se estandarizan, mueren, y tiene que ser vivo, el vivo es que está evolucionando, por eso es que el lenguaje nuestro está vivo, porque ya es parece, antes teníamos unos nombres, ya nosotros por ejemplo, barra para los que no saben, la barra es un grupo de amigos, usted se va a las barras de la cuadra, entonces era el picadito de fútbol de la barra de aquí contra la barra de allá o de allí, entonces, por eso lo pusimos barra, pero ya la gente no sabe que es barra, de pronto las barras bravas es como lo más parecido que tenemos, que queda, ahora es el parche, el combo y tienen otros nombres, entonces es muy bonito

eso de que va quedando este lenguaje vivo y como se va adaptando y por ejemplo, José vio otro Sainete, que ya no es en verso, pero teníamos palabras ya en desuso y alguien me decía: "no Luis, si quieres trabajar para el turismo, -porque pensé mucho en el turismo-, tenés que poner palabras que no sean para ti mismo" y le dije: no, que investiguen chilinguando por ejemplo, o cosas como gurre, el gurre que es el armadillo, entonces me decían: "esto no lo van a entender". Ah, pero es que yo veo teatro en alemán y no entiende uno un carajo, pero lo veo, y además entiendo de acuerdo a las situaciones. De pronto conozco el tema o cosas así, entonces lo que quería decir era que estoy muy muy contento de los maestros, por qué realmente mis respetos, yo diseño esto para yo aprender, pero además, yo les decía también a los compañeros esta mañana que estaba muy muy feliz de darle esa alegría a los muchachos después de la función, que se fueron a rumbear y que estaban tan felices en este espacio para que la gente tenga esa felicidad y además la felicidad con el teatro.

Camilo Ramírez: Gracias Alberto muy bien, entonces, Zeca primero y luego Kadir y luego van ...



Zeca Ligiéro: Buenos días, estoy acompañando acá la discusión y me parece muy interesante, me ofreces que (no se entiende) de manera muy cortés de manera muy amigable, pero creo que es un conflicto entre el teatro tradicional y el teatro creativo contemporáneo, que creo que hay una diferencia también entre la métrica y el ritmo. Yo recuerdo que cuando tenía 13 años fui traído por una mujer que hacía ciertos

poemas, buscaba la rimas, buscaba los libros que tenían rimas, decidí ser poeta, pero era muy difícil para mí encontrar las rimas de... Hace que encontré el poeta (no se entiende), había un poema que me encantó, voy a hablar el poema: en medio del camino había una piedra, había una piedra en medio del camino, en medio del camino había una piedra y la piedra estaba en medio del camino. Punto. Entonces es una reflexión muy profunda sobre la existencia humana, sobre todo y más. Entonces pienso que la reflexión de la poesía... es algo que atraviesa todas las tradiciones, entonces creo que es muy interesante pensar las posibilidades rítmicas de la rima, de que eso es muy interesante. Pero llama la atención también que nosotros teníamos años de la tradición del teatro de la palabra, el teatro de la psicología, entonces contemporáneamente nosotros entendemos otras expresiones que están acá en América desde hace siglos que son las tradiciones indígenas, que son las tradiciones africanas que llegaron hace más de 500 años, estoy dando como las fuentes de la creatividad de nuestro pueblo, pero no entran en la academia, no entra en la universidad, es como un vacío entre las culturas, las tradiciones orales en la academia, las tradiciones están presentes en el Rap, están presentes en la samba, en la salsa, en todo los ritmos, que son ritmos africanos de origen mezclados con también la tradición española, portugués, inglesa etc. etc. Pero la base de la cultura popular, no me gusta el nombre de cultura popular, la cultura que tenemos en las Américas es africana y es Amerindia, pero claro, hablamos español, hablamos portugués, aprendemos todo en la escuela sobre las viejas tradiciones españolas, las viejas tradiciones portuguesas, pero no sabemos nada sobre las tradiciones indígenas. Pregúntale a los estudiantes: hable sobre 5 grupos indígenas brasileños. Aaa no saben, no se acá, pero en Brasil no saben, entonces nosotros no sabemos nuestro origen, pero ese teatro que los jóvenes están planeando, me parece que es un teatro que está encontrando esas tradiciones, eso es muy lindo. Encontrando de una manera abierta y libre, sin amarres, porque creo que el verso no puede ser una red de prisión para aprisionar la escena, la escena tiene que tener vida, es la palabra, iluminar la escena y no neutralizar, porque muchas veces el actor se siente comprometido para hablar bien, entonces se prepara para hablar bien, se torna muy aburrido así sea el actor que no está comunicando con toda la historia, con toda la intensidad, con toda las mitologías porque cada historia creo la escena, tiene su propia mitología, tiene su universo, ese universo no solo es la palabra, es la imagen, la música, la atmósfera, todo más. Entonces creo que esta discusión es muy buena porque nos ponen en posibilidad de utilizar, de traer para el teatro una escena, los lenguajes comunes como (ay chico) probablemente los grandes escritores estaban en la calle escuchando, entendiendo esa maravilla que hacen lo que miran desde el público, desde el juego.

Entonces felicitaciones, congratulaciones, voy aprendiendo también para la discusión.

Camilo Ramírez: Gracias

Kadir Abdel: Nosotros en Teatro Teatrova hemos trabajado muchísimo el verso, pero un verso que iniciamos con Carlos, el maestro Carlos Parada, casi toda su obra de los últimos 15 años fue verso que arrancó un poco (marcando con lo del maestro) a partir del rescate de la tradición oral, de la tradición popular. Iniciamos con una obra de verso que era el rescate de mitos y cuentos populares santanderianos donde por ejemplo además en el país, cada fonética, cada región tiene una fonética específica, tiene una versificación, en Antioquía hay una versificación, en Boyacá con todo el trabajo que hace Jorge Velosa del rescate del verso y ahorita tiene un libro muy bonito que se llama el Convite de los Animales de Jorge Velosa, donde pone a todos los animales a hablar en verso, es bellissimo todos se van presentado van hablando en verso. Nosotros teníamos por ejemplo uno que era el Anima Sola que se le apareció a Juan sin Miedo, el Anima Sola entraba: "San Antonio milagroso, yo te suplico llorando, que me des un buen esposo, porque ya me estoy pasando, ¿qué me pasó, que me pasó? Porque ya me estoy pasando, no te pido un general, ni duque, ni un marqués, que lo que yo quiero, es un hombre que sea cabal, sea el ladrón más criminal, escucha lo que te pido, el caso es tener marido.

Si, con todo ese cuento de los rescates y leyendas que hay muchísimas y partir de ahí empezamos a crear casi todas nuestras obras en verso, que al actor también le ayuda muchísimo y a la misma dramaturgia, porque es casi como ese Haiku japonés que sintetiza la idea, una cosa es para el actor tener así como decimos vulgarmente: aprender unos panelones de texto, que es una idea respetable, pero es una gran idea expuesta en un gran párrafo y otra vez poderla narrar en el verso la misma idea, mucho más sintetizada, por ejemplo con la che hay una serie de popularidad con la che, la che es una palabra muy general en Colombia; nosotros tenemos en nuestras obras una con la che que se llama: chingua, chagua, chupe, churupe, cachimba churumbela, chinchorro, chumbimba, ba ba ba. Entonces también como lo puede uno apropiarse porque... Y es muy colombiano porque también a veces se puede complicar cuando se mete en ese siglo de oro que es un laboratorio muy importante de estudio, muy interesante de estudio, pero es un español muy complicado.

Anoche estaba yo fascinado con el verso de los compañeros de Cali de la obra porque también se lo gozaban, o sea, fluía muy libre, no había como mucha represión al asumirlo, sino, como parte de una cotidianidad o de un texto teatral muy suave, muy

literario, sino, que está diciendo el maestro: “tratar uno como de no complicarse, pegarse unas enredadas que lo pueden llevar hasta por palabras mismas que uno no entiende o desconoce por su antigüedad también”. Entonces yo les recomiendo que lean a Carlitos Parada, traje los libros también, de todas maneras, la (cuña) que es bastante... Y esto es un verso mucho más contemporáneo, muy colombiano porque hay mucha colombianidad en lo social también, en lo que queremos nosotros, en nuestras obras, expresar en lo social. Entonces este tema es maravilloso porque también para el actor le sirve para construir su partitura musical, por eso de todas maneras esa partitura del actor en el texto se la brinda mucho el verso porque le ayuda a la entonación, a la intención, a la emisión. Entonces se aprende como tres cositas en una, cada que uno está recitando un texto teatral en verso. Toda esa interpretación, toda esa intención, toda esa emoción y ese sabor al cual, pues se le puede llegar al público mucho más rápido y también mucho más directo, que hay que hilar esa comedia, es fascinante lo que ustedes están proponiendo e investigando, muy sabroso.



Persona del público-Caleño: Para mí es muy interesante y muy curioso porque yo como actor es mi primer acercamiento, primero con lo del Sainete, cómo, y con la maestra yo fui el último que llegó a este grupo como por obra y gracia del Espíritu Santo, ya que soy percusionista empírico, entonces lo mismo que decía el maestro: “si uno coge un raperero y le pone un golpe o un sonido a cada sonsonete que él tiene, vas a crear una pieza de percusión”, o sea y es muy curioso y muy bonito, porque en

todo lo que hacemos, está la música o sea, desde lo más básico, hasta lo más complejo ¿si entienden? Y es muy bonito porque de cierta manera estoy encontrando las raíces, o sea, yo por lo menos me preocupe, yo me preocupo mucho de vez en cuando, bueno yo de adonde, yo digo, bueno, yo de dónde vengo, o sea yo soy caleño. Todos sabemos que Cali está muy premiada por la salsa, pero Cali va más allá de la salsa, o sea, uno puede hablar de Cali, pero muchas veces el error que muchas veces se comete es que solamente de la salsa, pero si uno se pone a ver, Cali tiene el Pacífico, vamos mucho más allá, no solamente somos salsa nosotros... Es una ciudad que está premiada por emigrantes y nuestra cultura se ha vuelto muy mixta, entonces es muy complejo realmente, uno como caleño decir: ¿bueno, yo de dónde soy? Porque es que, si uno ve las raíces, por lo menos la familia materna mía es del Cauca y mi otra familia es del Valle, entonces bueno, y aquí que yo para donde cojo, ¿Si me entiendes? Entonces con esto, es bonito no solamente rescatar, o de pronto llevar la salsa, porque también es feo y he notado mucho que la televisión ha dañado mucho el oído al decir de que el Caleño tiene un acento en..., que nosotros todo el tiempo estamos hablando así.

Persona del grupo: Una musicalidad.

Persona del grupo caleño: No, nosotros no todo el tiempo hablamos así, eso es mentira.

Voces indistintas del grupo: O sea el caleño nativo, el caleño original habla como estoy hablando yo, o sea.

Persona del público-Caleño: A lo que voy es a que digamos nosotros si tenemos palabras concretas como -mira ve, de amor a pegarle a los anillos-. Ese tipo de palabras si las tenemos como -ve-, pero no todo el tiempo tenemos ese cantadito que todo el mundo dice: ¿Ve, pero usted si es de Cali? Claro soy yo, pero yo todo el tiempo no estoy hablando así, ¿Si me entendés? Muchas veces los líos que yo a veces veo, de qué todo el tiempo el caleño está hablando así con una arrechera (mueve la cabeza), no somos así, por lo menos, si muy bonito y todo, un ejemplo muy grande, lo que hace el Chonto, un influencer caleño, él exporta mucho la caleñidad, pero creo que hasta cierto punto es bueno, pero no tampoco exagerar mucho, porque se crea esa mala costumbre de que nosotros todo el tiempo somos así y no.

Camilo Ramírez: En general lo recomendable es no suponer que ninguno de nosotros habla neutro, todos tenemos un acento.

Yo quisiera proponer un tema rápidamente si me permiten, y es que, porque tú lo mencionaste. La memoria habita en el verso y es un espectáculo la memoria y la tradición del romance, pero la relación entre la memoria y la historia es una relación compleja que tiene que ver más con la mirada desde afuera, es decir ¿Que es la historia para quien habla de ello? Y ¿Que es la memoria? Igual en el caso un poco de la relación entre el habla y la estructura, porque digamos que yo creo que está podría ser una afirmación que compartieran, o que compartiéramos, y es que el dramaturgo escucha a alguien escribir, entonces yo quisiera preguntar, por ejemplo: ¿Ustedes han andado esa relación entre la memoria y la historia en la palabra, en el verso? ¿ustedes han pensado, han trabajado, han pensado, entre la relación de un verso hablado y su escritura?

Abel Anselmo: Pues digamos, a nivel general como... Pues no me gustaría hablar en primera persona, pero, si ejemplificando como escritor. Esa es una dicotomía o una especie de primer conflicto que luego enriquece muchísimo esa idea de cómo hablo, como escucho a la gente, como siento que hablaría un caleño o un santandereano o un paisa, y como escribo eso, cómo hago para cierto... Y luego lo que efectivamente puede pasar y también tiene que ver con las apuestas que se hacen en un texto teatral o narrativo o incluso poético está esa posibilidad de intentar ser naturalista o tranquilizarse con ese tema, porque eso es clave también y de alguna manera uno se pregunta ¿Cuándo se empezó a romper en el género lírico? y los géneros líricos incluyen a teatro, cuando empezamos a no se quien pues pero ya se perdió el canon que había que tener formas de rima y empezar a liberar, cuando empezó el verso largo que ya no tenía que rimar y que ya hubo esa tranquilidad ¿A qué obedeció esa tranquilidad? Entonces en uno también pasa, en muchos casos, al contrario, todo el tiempo escribíamos en prosa y luego pasar a verso y al uno analizar el intentar escribir como diría alguien algo, creo que a veces en el teatro se pierde un poco eso, pero también eee... Yo recuerdo mucho una anécdota de una novela de Germán Espinoza que empieza con un personaje que luego aprende a hablar francés, el personaje cierto. Entonces cuenta que la primera vez que vio un francés y escribe lo que el francés le dijo. Entonces uno dice: hay como así, ¿cómo hizo para saber que le dijo si no hablaba francés? en ese momento ni español hablaba. Eso es una bobada, cierto, pero da como para hacer esa reflexión sobre esa diferencia entre como escucha uno, se escucha a uno mismo o a los demás en lo que está plasmando o esa libertad, porque es que existe también la libertad de no tenerse que ceñir a la naturalidad, por ejemplo lo que decía ahorita el maestro, yo por ejemplo siempre me he hecho esta está reflexión: todo el tiempo estamos buscando innovar, lo más innovador, más allá de las actividades es como. Nosotros tenemos un dicho en el grupo y es: piensa en lo

más extraño que se te ocurra para hacer en el escenario y tenga la seguridad de que alguien ya lo hizo. Y con eso uno se libera de no estar buscando una innovación que no es necesaria de no verme como... Pero siempre también me preguntó, me he preguntado: ¿Si tuviéramos la oportunidad de vernos una obra de teatro en griego, tal cual eran en ese momento nos parecería rarísimo? y ahí me ha parecido súper chévere lo que pasa con el Sainete ahorita original, cuando uno ve el sainete con las máscaras de angeo con esas formas hiper atípicas. Hace poco estuve en San Andrés y un señor nos decía: “no, es que el Sainete tiene que ser hecho por hombres sino ya no es sainete”. Para ellos es así y eso es interesante, ahí hay riqueza, ahí no hay a veces esas cadenas. Yo siempre he pensado que la técnica es una cadena que uno usa para volar, es un peso para volar, pasa con el verso, pero a veces uno... Pero entonces allá esa regla para él que es debatida por las mujeres Saineteras y con los niños saineteros. Ahí es donde entra esa renovación pero en equilibrio súper chévere, el Sainete es muy raro, si uno lo ve desde el punto de vista desde lo naturalista es rarísimo, el Sainete que hacen en nuestras veredas es muy raro, las formas son raras, incluso los conflictos ya no son de alguna manera, ya no son actuales ya eso no pasa y creería uno que ni si quiera en su momento porque se daban precisamente para burlarse de algo que era raro para los que escribían los Sainetes, las formas de los españoles eran raras para ellos, estaban en la urna entonces al ir allá eso raro, yo lo llamo raro por lo extra cotidiano que es también, ahí hay una riqueza. Uno podría asumir otras premisas poéticas o hasta muy existenciales y muy filosóficas usando esos mismos métodos y resulta que sería súper interesante, entonces yo creo que hay es como esa libertad de uno que quiere imitar o no, que memoria quiere cuidar o no, y bueno una última cosa, creo yo que hay algo muy chévere que pasa cuando se estudia el tema del verso que puede enriquecer mucho y es, el ya no verso, cuando ya no es verso, cuando es la prosa, como de todas maneras en un buen texto dramático cada palabra y sobre todo cada frase, cada idea, uno la podría pensar como pensó el verso y la potencia que da ahí es tenaz y es lo mismo se hace desde otras maneras de analizar el texto dramático, ir a estas unidades poéticas, y a la fuerza que tiene cada una de las palabras, entonces ya no nos estaríamos limitando a que su rima a que no rima, que su musicalidad cual es sino primero a esos sentidos poéticos pero luego volver a la palabra, porque yo les insisto, como lector lo siento así, un buen escritor de prosa es musical solo que es una música distinta en la que los ritmos van diferentes y eso creo que es una gran fuerza.

Yo les voy a contar una incidencia de lo que pasa en Medellín, aquí pasa lo que el maestro contaba de que a la gente le califican en la universidad la dicción y pasa una cosa muy dura y es que como nos contaba el maestro, traicionamos al español por la

idea errada de que eso es muy de Antioquía cierto, no sé si pasa en otras partes por lo que he visto creo que no, pero aquí si pasa mucho, traicionados a la edición porque se nos obliga, se nos quería pues obligar en la academia, a que cada palabra llegue tan detallada con una edición tan antinatural, que ya no es natural. Y no es un problema con el naturalismo, es un problema con el idioma español, porque en el idioma español yo no dejo separar una sinalefa, entonces aquí se le calificaba a los chicos por no separarla. Yo siempre he dicho en el grupo: vea muchachos, yo prefiero mil veces que al público le toque hacer un esfuerquito por la palabra que eventualmente pudo no haber entendido que eso no va a pasar a que les toque soportar unas dicciones que son antinaturales y que insisto, va contra el español. Pero siempre hay una excepción interesante para la regla y es por ejemplo cuando en Matacandelas hacen hiper ficción y a mí me parece divina, pero es porque es una decisión poética que tiene un nivel poético y una decisión concreta, el problema es cuando se imita sin esa intención, entonces todas esas discusiones creo que desde el verso se generan un monton de cosas y para terminar, la décima que hizo ahorita el compañero llegó un momento en el que me parecía prosa, a veces, algunos textos vale la pena convertirlos en prosa y después encontrar que ahí estaba en este caso la rima, y eso ayuda toneladas, porque no siempre uno va a tener la oportunidad de ser todo el tiempo el tema de los cruzamientos, sino revisar eso y pasa lo mismo con la prosa, como dividiéndola como si fueran versos que pasa también ahí.



Milton Araque: Muchas cosas que me detonan como preguntas e ideas. Volviendo a tu pregunta original, si yo creo que hay una gran relación entre... Cuando uno se sienta a escribir teatro en verso hay muchas cosas confluyendo, o sea, por un lado, hay una pregunta por los mecanismos técnicos de la escena porque el teatro es una tecnología, por otro lado, está lo que uno quiere contar, lo que uno quiere decir. Lo que anima eso que uno quiere contar y por el otro lado está entonces ese forzamiento técnico, ese forzamiento hasta cotidiano donde uno decide poner todo este contenido. A mí me pasa mucho cuando me siento a escribir mis personajes en verso, yo avanzo muy despacio de hecho las obras que he escrito en verso son las que más tiempo me han tomado en la vida porque me detengo a escucharlas mucho antes de poder... Como que no voy poniendo una frase y entonces a ver con esta que me rima si no que trato de escuchar cada secuencia, y a veces en ese afán hay cosas que se pierden. En estos días, en este momento han descubierto una cosa que se llama: El Cuento Tétrico Métrico de la Trágida Frígida, y en esa cosa ando pensándolo todo el día y está semana me desperté y abrí los ojos y sentí la escena que venía y me salió como una redondilla y dije: aaa juelinda la redondilla. Y me pare y empecé a buscar cuaderno, cuando llegue a mi computador, la redondilla se había ido, la redondilla se había perdido en algún lugar. Pero creo que es muy importante esto de sentir que el verso puede ser la manera por la que el personaje encuentra su voz, creo que ya a un nivel lingüístico, eso tiene muchas aristas. En los últimos años he tenido una experiencia maravillosa que yo aspiro y creo que va a ser muy positiva para mi trabajo escritural y es que le di como un viraje a mi trabajo teatral de siempre y por azares de la vida tuve la experiencia de empezar a trabajar como profesor de español como lengua extranjera y enseñarle español a alguien que no tiene ni idea de español es demasiado complejo, miren, miren lo complicado que puede ser el español con un ejemplo muy simple: en el presente simple del indicativo, ser e ir son dos verbos distintos, ser e ir, yo soy ingeniero, yo voy a mi casa, pero en el presente pretérito indefinido del indicativo son el mismo verbo, yo fui ingeniero, yo fui a mi casa. Eso no tiene ningún sentido, eso no tiene ningún sentido y para nosotros es natural, yo no tengo que pensar si fui ingeniero o si fui a mi casa ¿porque en el presente son dos verbos y en pasado uno? Nos pasa lo mismo con la versificación, yo no tengo que detenerme a pensar, a congelar ese sentido porque creo que sí lo hacemos de esa manera, precisamente esa pregunta técnica no nos va a ser eso del avión que me equilibra para volar, sino que va a ser el peso que no me va a dejar escribir, el peso que no me va a dejar desarrollar. Frente a cómo se vincula eso con lo que uno tiene para contar, lo que uno quiere contar. Yo creo que es importante también dejarnos permear por todas estos discursos, me parece muy interesante que hayamos hablado

del Rap, me parece muy importante que hayamos hablado de la academia, porque precisamente yo creo que sí queremos, creo que más allá de que lo queramos, yo creo que esta versificación es un síntoma de la humanidad así nosotros no la conservamos alguien se lo va a inventar, para mí creo que el asunto no está en que si la versificación se va a perder o no, sino, en cuanto los que la disfrutamos podemos estudiarla, podemos comprenderla, podemos disfrutarla y creo que desde allí está la misión de atacar como esa tan viciada ahorita la experiencia del de todas las Formas de Lucha, porque yo creo que precisamente en mi percepción personal ha sido un poco de algo que mencionaba Luis ahorita y es que llega un punto donde el teatro versado, el teatro tradicional se vuelve un teatro viejo y fue el motivo por el que dijimos: bueno en teatro no, pero vamos a escribir los Sainetes y vamos a hacer un Sainete, no el nuevo Sainete, nuestro sainete, que es el que nosotros podemos proponer pero yo creo que desde allí está todo ese discurso de que unas cosas florecen en la calle, otras cosas florecen en las compañías de teatro, otras en el teatro tradicional, y es muy interesante que la academia siga siendo ese espacio de contemplación, de estudio. Yo soy de esa academia, de nuestra academia de acá de la Universidad de Antioquía, y habiendo cambiado como cambio mi percepción y mi destino la experiencia maravillosa de haberme encontrado con la facultad de artes, cuando termine tenía una pregunta muy grande, y es que yo venía de hacer teatro folclórico con mi tío en la loma y después de profesionalizarme como maestro en arte dramático, me di cuenta de que en 5 años de carrera había estudiado teatro naturalista ruso, comedia del arte italiano, romanticismo francés, siglo de oro español y nunca, nunca, vi nada de nuestro sustrato tradicional y de lo que nosotros somos en los espacios que deben propender por nuestro pensamiento, nuestra inteligenciación de la escena local, de la nuestra, yo creo que la academia es ese lugar donde todas esas dudas deben llegar a ser contempladas, a ser pensadas pero creo que la calle sigue siendo ese sustrato del florecimiento y por eso me parece muy chévere que hablemos de estas iniciativas jóvenes hoy.

Camilo Ramírez: Claro que sí. Valga decir, por ejemplo, que la academia posiblemente sea el espacio donde la memoria, pero también la historia tenga que retractarse, seguramente las academias no tenemos las herramientas suficientes porque eso también es cierto.

Hoy en las artes hay una crisis de memoria bárbara, no hemos sido capaces de establecer una política de memoria de los productos académicos y tenemos 25 años de productos académicos sistemáticos que no podemos mirar como si no los hubiéramos hecho, uno va por ejemplo va para una concienciación al siglo de oro y

le puede poner una mirada acartonadísima, bárbara, espantosa pero le puede poner otras miradas, es que es como mirar la historia a mirarla con el aburrimiento con el que nos enseñaron la historia en el colegio, pero resulta que la historia es una posibilidad de relacionarse con el pasado como lo es la memoria y esa posibilidad de relación es riquísima para el teatro, por ejemplo nosotros cuando trabajamos Calderón los entremeses, yo estoy seguro que los entremeses, no solo Calderón sino los Entre Meses del siglo de oro que es origen de un montón de cosas que han pasado en el teatro en esta que es una cultura que tiene gran influencia de España. Digamos yo estoy completamente de acuerdo con Zeca, el pecado nuestro es no haber mirado a la mamá, nos quedamos ahí con un papá lejano, distante y cruel, pero ¿Qué es el papá?, ¿Qué hacemos? Y nos quedamos ahí un poco y además lo miramos de una manera respetuosa, neocolonial, bárbara intocable, no no no, es lo que hay es que tocarlo, amarlo porque o sino se queda en una vaina que no tiene lugar en el teatro actual porque claro nosotros somos academia pero nosotros nos enfrentamos con el público y el público es el público y el público no va a ver academia ósea, el público va a ver es teatro, entonces y que hacemos, no podemos montar la (Alob) porque es muy viejo de a Calderón, no podemos montar (Loriel) porque no es español, ¿no?. Yo creo que todo es parte de la tradición que nos corresponde culturalmente y que podemos mirarla, el pecado está en no haber mirado a la mamá de Zeca, ahí si pecamos, es bueno, pero todo esto hay que mirarlo y volverlo teatro y cuando se vuelve teatro se transforma. La experiencia que nosotros vamos a presentar con los muchachos El Espíritu Del Siglo tiene un poco ese formato y aquí los voy a puyar un poco para que vengan a verla. Esta es una obra escrita más o menos en el 1874, descubrió Laura Marcela porque la acción la describe el autor en 1871 pero la escribió poco después en un momento de tránsito de la República Liberal del Olimpo liberal radical a la República conservadora. Recuerden que en el año 1880 subió Rafael Núñez e instalo con los conservadores 50 años de hegemonía conservadora, en este momento en lo que cuenta esta obra gracias a ellos tenemos la constitución que duro 100 años. Este momento que cuenta esta obra, está haciendo tránsito a través de un coronel que se llamaba Gargacha, que fue el último liberal del Olimpo presidente y que le dio la entrada a Rafael Núñez. Los mismos liberales compañeros de él decían: “que no suba a la presidencia por qué ese le abre las puertas a Núñez” pero los mismos liberales un poco después por ejemplo, este historiador de López Michelsen, la historia famosísima en Colombia de Indalecio Liévano Aguirre dice de Rafael Núñez, por eso los vi haciendo caras a Luis Alberto porque dice de Rafael Núñez, que si Rafael Núñez no sube a la presidencia el país se disuelve, los radicales del Olimpo liberal eran bárbaros y está historia hay que comprenderla para

comprender esa obra pero yo no le puedo dar al público un manual de historia, yo tengo que volverla teatro presente en este momento y mi riesgo y mi obligación es que esa obra quede clavada como una comedia, como un sainete Literario, esa comedia yo tengo que actualizarla y ponerla aquí hoy y ese es el sentido del que hablaba con que se trabajó inicialmente y todavía se trabaja en teatro, digamos académico, pero es que este teatro académico, claro ¿cuál es la diferencia con el teatro que hacemos todos? pues que está en un diálogo formal y que tiene unas obligaciones como las tenemos todos por fuera de la academia y esas obligaciones hay que dar cuenta de lo que hacemos y hay que dejar memoria, tenemos que responder las preguntas que se nos hagan, por ejemplo ¿es música o no es música el verso? Tengo que responder esa pregunta, claro que el ritmo no es música en el sentido de que se vaya a cantar, tiene la musicalidad del lenguaje, es en el verso donde comprendemos el lenguaje entonces ¿la poesía porque es música? La poesía es música porque tiene sonido en gran medida, pero también música porque tiene pensamiento y tiene magia, es decir también la música estaría ahí, pero música está también en los sonidos, tiene unas sílabas, tiene acentos, tiene grupos acentuales, tiene grupos fónicos, aunque no esté en verso, pero es en el verso donde se estudia eso, porque eso es verso y es interesante y que la academia lo mantenga y que los grupos lo trabajen y lo desarrollen y lo critiquen es muy interesante. Nosotros hicimos eso en El Espíritu Del Siglo, lo criticamos, lo movimos, buscamos la manera de que tuviera sentido y tenemos un montón de falencias, pero nos dimos gusto y creemos que es el teatro y que vale la pena verlo y que vengan para que sigamos hablando.

Persona del grupo: Voy a echarme una coplita.

Allá arriba en aquel alto hay una mata de café, cada vez que subo y bajo se hace un tinto, allá arriba en aquel alto hay una mata de lulo, cada vez que subo un tajo me tomo la mata de Lulo.

Ángela Puerta: Espérate yo digo otra cosa, tiene que ver con lo que el compañero dijo y es que pues muchos egresados de la universidad de Antioquía desde hace mucho tiempo estamos pidiéndole a la universidad, no digamos como un cambio del currículum, pero si esa pregunta nuestra por la antropología teatral, siempre en antropología teatral vimos todo lo que tú dijiste ahora: rusos, alemanes, españoles de todas partes y nunca vimos realmente nuestro teatro popular campesino, entonces por eso muchos nos hemos puesto a esta insistencia por buscar las raíces del teatro en Colombia, por buscar dentro de nuestra investigación lo que nosotros somos desde esa misma antropología teatral, por eso también desde el instituto de cultura tenemos

el programa del teatro del campo y es donde vamos a mirar el territorio allá en la ruralidad y recogemos todo esa riqueza que hay allá, ancestral también y como propiciamos a partir de este reconocimiento de nuestra antropología, la nuestra la colombiana y nosotros aquí podemos hablar de la Antioqueña. Como nosotros al recoger todo esto permitimos que se oxigene el teatro y la nueva manera de ver el Sainete, como podemos renovarlo, como decir que hay ese ritual que se hace, ese mito cuando lo volvemos rito, cuando lo volvemos a hacer, entonces lo estamos re significando, lo estamos trayendo de nuevo a la puesta en escena y estamos contando nuestra propia historia. Algo que me parece a mí fundamental, es que el Sainete cuenta la historia local, el Sainete cuánta eso que nos transversaliza, que nos toca, entonces es muy importante también tenerlo ahí, que cuando escribimos nuestro teatro, cuando reconocemos el teatro antioqueño, caleño, bogotano, digamos el teatro de todo nuestro país, ese nos está contando la historia nuestra, la real, no la historia que algunos historiadores quieren escribir para decir que este país es esto y aquello. Que rico mirar todas esas dramaturgias del conflicto que están ahora haciendo ese sainete y que permiten contar la realidad del país, porque que hay que contar la realidad de una manera poética para que la realidad no nos absorba y nos enloquezca, o sea, es ahí cuando en el escenario nosotros ficcionamos de una manera poética nuestra realidad para contarla de una manera tan jocosa y ahí volvemos a Bécquer que decía que la tragedia es lo más cómico del mundo. Cuando contamos ahí de una manera muy cómica entre comillas, todo eso que nos ocurre, todo eso que nos transversaliza, estamos generándole también una reacción y una relación al público dejándole la pregunta por nuestro ser y por nuestro hacer. Me parece que es importante recuperar eso desde la antropología teatral.

Luis Alberto: Una cosita sobre lo que ella dijo. En uno de los encuentros, Henry Díaz, una de las anécdotas que contaba, era que en la universidad entraban los campesinos a estudiar en la universidad teatro, venían todos los campesinos de los pueblos. Venían orgullosos de ser campesinos, pero al tercer semestre ya no eran campesinos, ya eran obreros alemanes del trágico adverso. Entonces es eso lo que nos está dejando la academia. Esa era la anécdota.

Ángela Puerta: Aquí que hay académicos y personas que estamos trabajando en la academia, como desde la academia tenemos que ir transformando eso y eso lo estamos pidiendo. Yo por ahí desde el 2005 más o menos estoy hablando de la antropología teatral que nos están enseñando a nosotros en la academia y ¿cuál es la verdadera antropología que tenemos nosotros que aprender?, y a partir de tener todo ese conocimiento de lo nuestro, claro vamos a lo demás y encontramos que Bertolt

Brecht en su país si hacía sainete, porque estaba contando su historia, porque es que el allá estaba hablando de lo que ocurría en esos campos, él está hablando, está contando la historia de su país por medio del teatro, entonces es entender esa riqueza, o sea, es que el sainete no es esa cosita que, ay tan bobitos, que están haciendo, no, es recuperando nuestra historia y nuestra memoria, nuestra identidad por medio del teatro y por medio de una línea que es el sainete.

Camilo Ramírez: Bueno vamos a ver aquí.

Miguel Cañas: Me parece muy interesante, puede parecer sencillo, pero la complejidad que hay ahí es la misma que cuando uno estudia la Tragedia Griega u otro montón de cosas que es importante también estudiar, entonces, básicamente Misael reduce toda su teoría de actor festivo y empezar en el culebrero y a mí me parece muy impresionante es por lo que pasa con el culebrero, el culebrero, aparte de que me entretiene, me pone a comprarle una pomada que uno sabe que no sirve para nada, entonces, hay esa potencia de hacer que uno actúe. Y luego lo que hacen, es hacerle un trabajo teórico, al logro uno dice, bueno, porque solo lo hacemos con los europeos, sabiendo que ahí está y creo tiene que ver con el que siempre tendremos, que tenemos que superar el desprecio a lo nuestro, entonces por ejemplo, nos ponemos a actualizar, si a uno le dicen: vamos a ver un Hamlet tal cual era en la época y uno va y uno dice, voy a aprender un montón, pero nosotros estamos siempre con la idea de que es que hay que actualizarnos, de que hay que actualizar el sainete y yo creo que eso no tiene porqué ser un imperativo, puede ser una opción muy bienvenida. Porque no lo hemos analizado siquiera, simplemente lo despreciamos. Cuando hablo de la copla coja a mí me parece muy chévere tener esto en cuenta, el sainete real tiene cojeras en el verso, y a mí me parece maravillosas, me parece bienvenidísima desde la perfección, por decirlo así, esas cojeras a mí me hacen verlo aún más valioso. Cuando el verso se pasa un poquito o tiene menos, me parece que es muy bienvenido, porque de alguna manera genera esa naturalidad real que tiene y que no estamos en esa perfección total, pero, entonces nos perdemos otro montón de características, por ejemplo, el hecho de que es escrito por campesinos anónimos, el hecho de que te entregan un texto. En San Andrés a la gente no le entregan el texto, ellos lo llaman papeles, ellos te entregan los papelitos, te entregan la dramaturgia fragmentada y luego ocurre el milagro digo yo. Eso son... Ahí hay riquezas que nos perdemos por siempre estar occidentalizados. Lo que pasaba con lo de las momias es un decir, ustedes saben que el tema del realismo mágico, pues sí muy chévere todo lo que hizo Gabo, y muy latinoamericano, pero el realismo mágico de los escritores japoneses y africanos no es el realismo mágico, es como ellos ven la vida para ellos,

los muertos están ahí, para ellos los duendes del polvo son una cosa que está ahí, entonces el origen siempre ha sido como la materia prima de la innovación permanente, pero es importante también ver el origen, es importante no perdernos y disfrutar de esa cojera y no arreglarla.

Camilo Ramírez: Mira las coincidencias tan particulares, ya para darle la palabra al señor yo quisiera mencionar que nos dimos el gusto en la academia de darle una tesis y un trabajo de grado meritorio a esta muchacha que comentaba ayer yo, que trabajó sobre la semana santa a lo vivo en Boyacá, en tres municipios de Boyacá y el procedimiento es el mismo originalmente, antiguamente no le daban el texto a los actores, les daban papelitos y luego ella tuvo que reunir todo eso para descubrir una dramaturgia que había ahí y que están renovando hoy en día y que sigue funcionando.

Para darle la palabra quisiera porque es que ella... Me da pena, pero voy a hacerlo yo también he cometido dramaturgia en verso entonces me voy a permitir leer esta barbaridad: Corre el famoso año 1861, yo me quedé en el siglo 19, atardece en el patio de la hacienda sabanera de Usaquén, cuyo nombre no quiero mentar, fue a ver una fuente cantarina y algunas urracas de rojo pico parloteando como comadres chismosas.

Urraquita: ¿Viste lo que dije?

Urracon: No vi que dijiste.

Urraca: Dije que ya pronto vendrá el aguacero, ¿Ahora sí lo viste?

Urracon: Que quieres que vea si solo lo dices, dices que ya pronto vendrá el carnicero, te lo oigo decir, pero no lo veo, hambrienta, ciegon, vez por la barriga y más porque quieres que vea a estas horas.

Urraca: ¡¡¡Tengo hambre, tengo hambre!! y aquel Ciprianillo aquí no se asoma viejo revejido tacaño cobarde.

Urracon: Ruca mentirosa puede ser de todo, sangron y violento, mandón y tosudo, gritón, raspa vientos, terco y asañado, pero no cobarde, cobarde no he sido y menos tacaño, tacaño no he sido Ruca mentirosa.

Y están hablando del Ciprianillos que es como el Cipriano (Mosquera).

Guillermo Álvarez: Muchas gracias, el sainete que yo tengo es tradición oral, esa tradición oral implica la historia y la historia hay que recordarla para no repetirla, entonces me distanció un poco de lo que Alberto dijo ahora que había que actualizar los Sainetes, nosotros manejamos el mismo contexto, las mismas versiones que nuestros tatarabuelos nos dejaron y veo que hoy en pleno siglo XXI se manifiestan esas inquietudes y esa problemática que rebela el Sainete mismo, problema de la mujer, la explotación, todas esas situaciones que se viven ahora, el feminismo, todo

eso lo refleja mi sainete, eso era lo que yo quería mencionarles, mi sainete se llama El Casorio de Blanca Rosa de la vereda la Loma, corregimiento de San Cristóbal y ustedes el sábado van a tener la oportunidad de verlo.

Persona del grupo: Bueno, con respecto a lo que se está construyendo, digamos que una de las grandes preguntas que a mí me empezó a quedar en general en la academia, es que cada vez que uno empieza a ver una obra, si uno la saca de contexto, pierde su valor, porque nos quita memoria y es importantísimo a la primera, construir nuestra memoria de lo que ha pasado, es decir, desde el momento en que nacemos estamos en un lugar que fue construido por un alguien más, por unos alguien más, por unas grandes comunidades, entonces, digamos que el proceso de estar trabajando además un camino, lo que nos queda es muchísimo que sollarnos. La idea de la historia y de empezar a conocernos desde después que pasó de todo el tema que a uno le meten ese cuento en el colegio, que Simón Bolívar llegó, nos libertó, bueno y ¿cómo llegaron hasta todos estos edificios? y ¿cómo llegue a coger un bus y como llegó esta tecnología? Esta es una pregunta que a mí continuamente me está resonando. Cuando uno empieza a ver las obras, uno obligadamente tiene que, o por lo menos desde mi punto de vista, uno obligadamente empieza a hacer conexiones históricas, a este llegó por acá, y a esto llego por acá, ah miren, y este presidente trajo está vaina y después lo utilizaron de esta manera acá. Entonces me parecía muy curioso porque digamos estás tradiciones orales que tienen unas formas verbales particulares, uno las encuentra en distintos lados del país, con lo que llamaría Diana Uribe: “las distintas Colombias” porque, aunque somos un grupo de países que tenemos un mismo lenguaje que es el español, no somos los mismos, ni tenemos las mismas tradiciones, ni hacemos lo mismo. En la misma Colombia nos hemos dado plomo y muerte, al que mata por esas diferencias, por esas posturas políticas diferentes y filosóficas, que en el fondo están, entonces, yo me ponía a mirar y decía: que nada más en Colombia tenemos por lo menos tres cosas claras, que son la trova paisa, la trova llanera y el vallenato, y vienen de tres, son tres formas verbales que han dado el verso y cuando las ponemos a dialogar se vuelven muy ricas. También porque, por ejemplo, una cosa que yo había escuchado, no tengo la comprobación, tengo que hacerla (la semana que viene) y es que digamos, ¿Cómo usted hacía si usted vivía en Bogotá y tenía que mandar un mensaje a Cundinamarca? En ese caso, en la Costa, la gente lo que hacía era mandar a alguien a dar el mensaje, pero ¿cómo lo hacía si no sabía escribir? esa es una pregunta importantísima, pues se lo aprendía en un verso y esos versos se les pagaba como mensajeros para dar la información. Pero ¿cómo se la daban, en forma de canción?, Porque cuando usted coge y se aprende algo en una forma de canción que generalmente es un verso, puede

aprenderse de memoria más rápidamente las cosas. Yo no sé si a ustedes les pasa, pero a mí me queda más fácil aprenderme los textos con una musicalidad que me envía el mismo texto, que de otra forma, y hay muchas entonces, eso me ponía a pensar, porque digamos, yo amo la salsa con todo mi corazón, empecé a mirar digamos, en la salsa está el sonido y el sonido no es muy diferente a lo que se hace también en la trova, en las distintas trovas, o lo que también encontramos en los corridos, que son variaciones en los textos en donde todo el tiempo está cambiando, pero le está dando el mismo mensaje. Eso me parece súper importante tenerlo en cuenta y en ese sentido una cosa que me parece interesante, es como todo lo que estamos haciendo empieza a darnos cuenta de historias que estamos contando, pero que están ligadas a un contexto, nada más ayer vimos la obra, nosotros venimos de una, en dos posturas políticas clarísimas que es el conservador y el liberal, que ahorita se deformaron y hay 30 mil formas de ver la misma cosa, pero en el fondo es apertura, el mundo, o se va a producir lo nuestro para ser concretos, entonces, tomando en cuenta ese contexto político que no se nos va, aparece el alcalde, aparece la esposa del alcalde, aparece una obligaría, aparece uno encima de otro, aunque no lo queramos ver qué se juntan. Ya en el tema de los deseos pasionales, que es lo que se mezcla y nos propone Shakespeare en cierta medida, pero eso no solo lo propone Shakespeare, lo propone mucha gente antes de él, y claro nos toca ver, que creo que es una persona a pensar y si debemos mirar a estos manes desde afuera, a los europeos, pero cuando empecemos a ver lo que se hace acá, también es igual de valioso y poderoso, y es un tema de llamarnos a nosotros mismos a valorarnos y a darnos un lugar, y no estar bajándole los calzones a los de afuera, cuando sabemos que tenemos una riqueza muy profunda en cada uno de nosotros, que lo expresan desde el mismo verso, porque por ejemplo, la primera vez que yo entré a un verso, describo a un maestro colombiano contemporáneo que se llama Mauricio que tiene una obra que se llama El Lagorero, voy a recitar un par de versos que dice: Oiga usted señor vidente lo que dice el Lagorero, le sucedió a Catalina encima del basurero, era una niña exquisita dos bolsillos y nuez, unas tantas artistas y disque un novio a la vez, estudio en el externado, Andes, la Javeriana y terminó aquí en la Barra del Silencio (voces indistintas) con un exministro calvo ensimismado y gordete (que buen Camilo).

Entonces píllense que es un texto contemporáneo, que lo escribe contemporáneo, que se vuelve muy rico en donde no se está hablando de cosas del día a día, pero no nos desliga de una situación real que es contar historias, una cosa que me parece interesante y es la idea de que tenemos una gran... Somos una realidad convulsiona por la velocidad y por la tecnología, todo el tiempo nos está entrando unas

(onomatopeya: tin, tin, viene de acá, pum, pum) y curiosamente cuando empezamos a describir la historia, la encontramos en la música y en las canciones, ahí es donde encontramos nuestra historia contemporánea porque los historiadores no alcanzan a escribir a la velocidad que va el mundo y aquí es cuando me remitiría por ejemplo, a lo que empieza a contar Canserbero, René, Rubén Bládez, toda esa cantidad de raperos que nos abren la realidad y las ponen en unos colores que se vuelven ricas y poderosas. Como diría el maestro Camilo, que en cierta medida hacen un proceso interesante de ficstorias, que también con el maestro Camilo Ramírez hace unos 4 años vimos una obra escrita a tres manos. Eso fue una locura, que se llama La Renegada de Valladolid, tres manos escribieron esa vaina que la montamos con el maestro Camilo y ahorita, con esta obra empezamos a ver las diferencias y los cambios que se van haciendo a media de que los autores van metiendo mano y ya.

José Assad: Si, yo simplemente quería plantear algo porque creo que en la academia pasa algo, la academia encierra su propia paradoja, yo creo que el hecho... Cuando yo llegue a la U., nosotros veníamos de la tradición de la formación de nuestra escuela como hablamos en estos días en el autodenominado del nuevo teatro colombiano, lo cual también tenía algo de usurpación de la propia tradición y del ejercicio que habla de lo saludable, también que es para una sociedad fomentar el olvido. Entre otras cosas el mecanismo del cerebro frente a las grandes dificultades es el proceso de negación, cuando las personas sufren choques traumáticos que no pueden manejar desde la conciencia el cerebro resuelve olvidando y es la única manera de superarlo, mandarlo al archivo, ahí queda y ahí puede despertar otra vez, pero eso le pasa a la sociedad y ojo con eso, pero los que llegamos a la academia... Aquí estamos ya tres vejetes de la academia de, bueno cuatro porque Crispulo andaba por ahí.

Mónica está mucho más joven, a ella no le pasan los años, pero ¿qué pasó?, Que nosotros veníamos de esa escuela, de García, llegamos a la academia a enseñar teatro ruso, la teoría de los géneros dramáticos, todos estos referentes que de alguna manera desde afuera comprometían el juicio de la academia como una estrategia llamémosla pensada, para darle la espalda al nuevo teatro colombiano, es decir para renovarlo y replantearlo, pero los profesores veníamos de allá, a ver si me explico ¿Sí? Entonces nosotros que no teníamos salvo la influencia del teatro ruso en la obra de (Crispulo) que es una obra que después veremos los trabajadores del sindicato, pero lo que quería decir es este, sin embargo ese teatro de espaldas a nuestra realidad hoy en el presente si miramos, dramaturgos, actores, grupos de teatro que han surgido y que hacen teatro colombiano, por los egresados que no tuvieron como objeto de estudio

el teatro colombiano y con unos profesores que sabían mucho del teatro colombiano pero que no podían hablar de él, ¿Si me entienden? Entonces eso es muy importante en las paradojas de la academia, es decir, el conocimiento no es la acumulación de información sino, que el conocimiento es la capacidad asociativa que se tiene y no solamente en el nivel de lo superficial aparece contenido, nosotros de todas maneras que veníamos del teatro colombiano en lo que se llama el currículum oculto o lo que ustedes llamen, por ahí estábamos compartiendo nuestra experiencia porque esa era la experiencia derivada de nuestra práctica, no de nuestro intento, digamos de ponernos a tono por los conceptos teóricos del teatro, llamémoslo universal y creo que esto es un ejemplo, aquí con el conocimiento es transversal, creo que en ese sentido si es uno de los grandes vicios de la academia y es categorizar el conocimiento en una estructura piramidal que es de empoderar el conocimiento académico, porque la academia se alimenta del conocimiento venido del oficio, de las prácticas sociales, lo demás es carreta, yo creo que serviría muy poco analizar nuestros referentes, para eso están también los posgrados y ya surgieron los trabajos meritorios de esta chica que hacía este trabajo sobre las semanas santas que replantean también la definición de lo que es teatro de las romerías etc. Eso se da y se da en su momento como es este espacio en donde hace unos años me parecía increíble, porque recuerdo la tesis de una niña de acá de Marinilla, ¿cómo llama ella? Que escribió la tesis de los Sainetes ¿Cómo?

Persona del grupo: Luz Dary

Continua **José Assad:** No, que escribió y que fue de la universidad de Antioquía que nadie le paró bolas y llegó... Yo tengo el documento original y está en el fondo de memoria de la facultad, nosotros tenemos la memoria de los demás, pero no la de nosotros, si allá están las obras de Crispulo, pero no están las obras de lo que hemos inventado en la academia, pero ahí pasa algo interesante, está niña quería preguntarle al profesor Correa ¿Cómo se llama ella? Esta niña de Marinilla que escribió una tesis sobre el sainete.

Y qué vergüenza no acordarme, porque ella fue mi primer contacto, que despertó mi interés en el Sainete y la primera reflexión que todavía repito como un loro, porque cuando me tocó aprender teatro Brechtiano para poder entrar a la academia, verso, leer, no aprenderlo, ¿qué paso? Que dije: lástima lo que se perdió Brecht.

Comentarios de personas del grupo: Marina, creo que es Marina, Luz Marina Jaramillo.

José Assad: Claro, paradójicamente Brecht se murió con el teatro campesino alemán Bávaro, en donde los actores que representaba eran reconocidos como personas por su comunidad, o sea, veían era al personaje teatral representado por el vecino, ahí está el distanciamiento o el tipo que se reía del personaje porque le cogía el ataque de risa y lo vi en un video que ella aporta ahí, unos personajes disfrazados y hay un viejo que se caga de la risa de lo que el personaje dice, pero uno ve que es el actor el que... Uno dice: qué maravilla. ¿Entiende? eso es lo que nosotros tenemos que estimular en nosotros, esa capacidad de conectar, no que nos enseñe, sino el ejercicio práctico de juntar el presente con el pasado, porque en el arte no hay tiempo, en el arte no hay forma, entonces quería como repetir eso porque ese permiso hay que desmontarlo, ojalá la academia siga negando la existencia de nuestro teatro para estimular estos espacios de la necesidad de recuperarlo, pero eso le corresponde a los que se dieron cuenta de la perversión, no a los perversos que impusimos el criterio.

Milthon Araque: Bueno yo quiero un poco como señalar también ahorita en relación algo que mencionaba Óscar, ahora hay formas diluidas que nacieron de la necesidad precisamente, de innovar otras formas fijas que habían antes, lo que pasa es que lo dice Joseph Capbell en el libro de Las Mil Caras y psicoanálisis del mito, todo el que descubre una nueva verdad, una nueva percepción de la verdad viene y la cuenta y a todos nos parece maravillosa y creamos otro Paradigma y se tiene que cristalizar y se tiene que embellecedor antes de que otro venga y la rompa con otra cosa que se va a fijar después entonces, precisamente los Sainetes tradicionales nacieron para cuestionar las maneras del poder asumido del teatro clásico, del siglo de oro, de esas tragedias larguísimas. Dentro de nuestro trabajo en concreto en El Nombre nuestra búsqueda ha sido precisamente buscar como implosionar desde adentro, digamos nuestros vicios de la antioqueñidad, como desde una manera teatral muy antioqueña preguntarnos por lo que no nos gusta de nuestra cultura y de nuestra idiosincrasia, entonces publicidad pagada, por ejemplo mañana en “Hasta qu’ el Diablo no se pare”, que espero que vengan todos y todas nos preguntábamos mucho por esa imagen del hombre blanco paisa vivo que resuelve todo, entonces en nuestra obra todos los hombres son estúpidos y en realidad los únicos personajes que tienen la voluntad de encarar a Dios y al diablo en un conflicto cósmico son las mujeres de la familia, los hombres se orinan de miedo cuando llega Dios y el diablo y son ellas a las que les toca resolver el problema. Tenemos otra que me permito la libertad de compartir un pedacito porque me relaciona mucho este ejercicio porque está es una obra de pájaros, donde todos los personajes son pájaros y es un poco esa voz del oprimido, está es la historia de un gallo que no quiere ser más el gallo de la finca, él quiere tener un trabajo, quiere cobrar un sueldo, está mamado de levantarse a cantar y que

no le paguen y el trabajar por comida, está se llama: La Tragicomedia del Hombre Emplumado, y les quiero leer unos verdugos del prólogo, esta tiene un prólogo, dos coros en realidad, un coro es un coro lúgubre porque la obra es una tragedia y una comedia es una tragicomedia y un coro es un coro lúgubre de gallinazos, aboga por la condición de tragedia en la obra y otro coro festivo que es de Loras, aboga por su condición de comedia y este es el primer diálogo que tienen al principio, tiene entonces esto dice:

Los gallinazos entrando de manera ceremoniosa al escenario acompañándose con el sonido de un laud: Esta forma hemos tomado. para cantar otra historia que es muy cruel en la memoria frecuente nos atormenta, es el relato que cuenta de cómo un gallo chiflado padeció un terrible ado por su enredada cabeza.

Entran las Loras con una algarabía de pitos y tambores: Démos principio a la pieza, porque el sol ya se aproxima, y con su luz ilumina, el comienzo de la escena, ojalá resulte amena, nuestra cómica canción.

Gallinazos: Con ustedes el perdón, creo que se equivocaron, de cómica titularon está terrible tragedia porque no es una comedia lo que vengo a cantar yo. Todo lo que sucedió lo hubiera querido Esquilo para ganar con estilo en el festival de Atenas, ante este montón de penas, Shakespeare se quedó cortico de neuro distinto ante este cuento que narra una fábula bizarra, más peor que tragedia griega, el genio Lope de Vega, contarlo hubiera querido, por el habría reñido, con Calderón de la Barca, porque su fábula abarca, oscuras profundidades narradas, por animales que sufren, negros destinos infernales, y divinos como los de los don Juanes, el de Tirso el negro hades, y en la gloria el de Zorrilla.

Loras: ¿Hacer una pesadilla con un cuento de animales?, ¿Hablar de calamidades por medio una gallina? Junto al Tirso de Molina, junto a Lope y Calderón, y al héroe de maratón, situar al pobre poeta, que es esta trama tan choneta, se atreve a dilucidar. Lo que yo vengo a cantar, es un sencillo sainete, que diversión que diversiones promete, para la gente vulgar, que ha venido a disfrutar, lo que al público le divierte.

Gallinazos: El cómico siempre miente, y el trágico siempre eleva, porque el espíritu lleva, a ese plano al que trasciende.

Loras: La comedia siempre advierte el fin de la terquedad, esa es su finalidad porque así enseña y reprende, más sin siglas trasciende, el mero entretenimiento, que no es más que el ordenamiento, por el que siempre se vende, pero al público que entiende, su noble finalidad, reta en su moralidad y algo nuevo siempre aprende.

Gallinazos: ¿Y qué hay del que no discierne?

Loras: Del chiste flojo es vasallo.

Gallinazos: Pues el destino malayo de estos pobres personajes es más de líneas salvajes que de sátiros lacayos.

Loras: He sabido que los gallos son malos de entendera, les falla la pensadera que les pesa sobre el cuello y obviamente fue por ello lo que a Pascual le pasó, merecido se llevó por sus extrañas locuras.

Ambos coros en un coro total: Entre risas y amarguras, que ya este drama comience, y que el público destreñe, sus intenciones ocultas, estás gallinas robustas, que a la escena vienen, entrando un gallo vienen, buscamos con cerebro de frijol. (aplausos)

Persona del grupo: Yo quiero comentar algo que habían dicho antes, pero... Durante mi pasó por la academia siempre cuestione la perversión que ahorita mencionaba el maestro José en los profesores. (Risas). El quinto llegamos a texto y el sexto que llegamos al montaje de versos siempre pensaba como bueno, sigue Calderón o sigue Lope, pero dije: no, voy a esperar tiene que haber un autor colombiano y esa era mi necesidad, espere hasta noveno semestre para verlo, también porque me daba miedo llegar al verso, entonces llegue, la primera clase con Camilo fue: “tenemos autor colombiano” y yo: siiiii, lo conseguí!! Pero la obra es de 1871 y yo: aaachh. Y yo pensaba: no, yo quiero algo más actual. Y en ese momento entonces empieza esa inquietud que ahorita mencionaban de modernizarlo y durante todo el proceso que estuvimos haciendo el trabajo de verso yo pensaba: sería Chévere modernizarlo pero que no se vuelva teatro panfletario, donde digamos esto ahora ocurre, esto ahora ocurre. Y con la fortuna de que en 1871 se tratan todavía cosas que en la actualidad siguen siendo vigentes, el hablar de la mujer y que la mujer en ese momento se trata de una manera, y en este momento se quiere revelar, el hablar de cómo está separada y fragmentada la política y lo social que todavía sigue siendo vigente y encontrar digamos dinámicas y formas de hablar de esa época. Pero que el domingo que lo vean a las 11 de la mañana se den cuenta que estamos hablando también de este ahora de cosas, que en este momento siguen siendo muy presentes y tuvimos que llegar a recursos de lo que se está hablando, de lo que se está moviendo actualmente, sino, que la misma trama, el mismo texto, el mismo contexto de ese momento, pues está inmiscuido en el ahora, y bueno yo sí tuve la oportunidad de llegar a hablar desde el teatro colombiano y eso es valioso, viendo que ustedes quizás no lo hicieron y ha habido... o sea, es interesante que pues fuera de la academia están hablando de eso y todo se da para llegar a este momento, y lo agradezco mucho, eso quería mencionar.

Persona del grupo: Bueno yo quisiera hacer un pequeño comentario como actriz acerca de la importancia de entender la historia y el contexto que se sitúa en una obra que uno está actuando, porque digamos en la academia pasa que hay montajes en verso u obras en verso que uno las ve y no entiende y uno, pero ¿cómo? Y tiene mucho que ver con lo que hablaban del sonsonete y el sonsonete es debido a que no

solo la actriz o el actor no entiende lo que está diciendo, no solo en plano superficial, o sea, en el sentido de no entender no solo la intención del personaje, lo que quiere en escena, sus relaciones con los otros personajes sino, también ese sonsonete y ese no entender la obra se debe a no entender el contexto sociopolítico y económico en el que está situada la obra. Entonces pasa que digamos en nuestra obra, El Espíritu Del Siglo básicamente está escrita en código, donde los personajes tienen una pelea del marido y la mujer, que uno ve superficialmente, pero por debajo... Esa es la punta del iceberg pero por debajo hay todo un entramado político muy profundo, donde se está contando la lucha que hubo en el país en un momento muy importante, al igual que pasa como en la obra que nos presentaron ayer Puro Bochinche, que se ve esa lucha entre conservadores y liberales, que no nos lo muestran como literalmente: está es la historia del partido conservador versus el liberal, sino que lo hacen a través de la metáfora de la esposa con el señor del que se enamora o la hija que se enamora del artista entonces, es entender eso porque cuando uno como actriz o actor no entiende las referencias políticas a las que hace el texto entonces no vas a poder. Si uno de actor o actriz no lo entiende pues el público menos lo va a entender entonces, solo quería como mencionar eso.

José Assad: Un paréntesis, la autora de la que hable hace un momento que no recordaba su nombre era Rosalba Quintero para que la tengan en cuenta de ahora en adelante. Es que yo leí el nombre de la hermana que es Luz Dary, pero es Rosalba, es la hermana de Luz Dary.

Maira Alejandra: Yo pues entre tanto sentido, me tomé el atrevimiento de escribirlo, obviamente no escribo como el maestro allá, pero... Este encuentro de sainete, ha sido todo un deleite, ha sido una gran muestra, de maestros y maestras, abrazamos cada día, desde el principio hasta el fin, como nos han abrazado, los de Bogotá y los de Medellín, hemos compartido obras de teatro, versos y dramaturgia, con el alma hemos palpado, la alegría de la sinergia, estamos agradecidos por estas, y muchas más razones, por iluminarnos con sus conocimientos, y habitar nuestros corazones. (Aplausos)

Críspulo Torres: Yo me acerqué al sainete porque me acusaron de sainero. Fue una acusación que me hicieron desde muy joven, "eso es sainete, lo que usted está haciendo es un Sainete, ah no, pero eso no vamos a ir a un sainete y además, ¿para que un sainete? solo hace reír" y a mí eso me quedó sonando, claro yo llegué a construir unas obras que hice al principio porque hacía teatro en los espacios abiertos y necesitaba encontrar las formas de llegar a ese público y sin conocer mucho, por intuición llegué a esas formas por la cual después me acusaban y empecé a investigar

un poco, bueno ¿a mí porque me enciende eso? "Sainetero, sainetero" me señalaban, por las noches no podía dormir escuchando las voces de algunos academicistas que me decían: "sainetero, sainetero" y empecé a investigar como acercándome al tema y de verdad que encuentro. Si lo que yo hago no es mucho sainete sino acercando a la mojiganga, por ejemplo, al entremés, a los pasos de Lope de Vega y no tanto al sainete, porque es por inercia que trabajamos y veo que en la mojiganga que es como una prima hermana del sainete, que es toda una familia del teatro campesino, son formas del teatro campesino. Empiezo a acercarme a formas como, por ejemplo, las de Luis Valdez en teatro chicano en México y uno encuentra allí una riqueza maravillosa en esas formas mexicanas, ellos han procesado eso y además con un teatro de resistencias sin ser un teatro propietario, un teatro que resiste a una versión cultural permanente. Con este cuento de las mojigangas me puse a ver y uno descubre que mojigangas se ha hecho en este país desde hace muchísimos años, la mojiganga nos llega por dos lados: por el lado español sevillano Andalucía que es esa frontera con lo afro y ese nombre... Es donde aparece el nombre bocicanga que tiene que ver con los dioses de madera que idolatraban los afros, ahí va apareciendo ese nombre, por ahí se crea ese género, va apareciendo ese género conocido como la mojiganga que es un teatro bailado, cantado y contado, es así de sencillo. Pero también nos llega esa misma cultura afro, esa misma forma de la representación gramatical a través de las personas esclavizadas, a través de los esclavos nos llega todo eso y se encuentran acá con dos destinos, un destino trágico que es el de los esclavos y destino de los invasores, y uno siente que encuentran la manera de expresarse a través de la mojiganga, esos pueblos, esos sectores. Por ejemplo, hay registros de representaciones de mojigangas en los permisos que daban los amos a sus afros, armaban unas fiestas, no les gustaba mucho dar esos permisos, pero les tocaba porque si no, eso se les reventaba y son mojigangas donde está el tambor y todo y se va contando y se representa que hizo usted hoy o que hizo ayer y como está... Y todo es bailando y cantando y claro los españoles consideran eso como un subgénero, como algo ahí una locura pagana de estos locos, pero ellos están contando cosas y sobre todo están haciendo es una asamblea de esclavos, entonces una asamblea es para saber que se debe hacer, por donde nos escapamos, por donde nos vamos para el palenque, pero todo eso es cantadito, bailado y contadito.

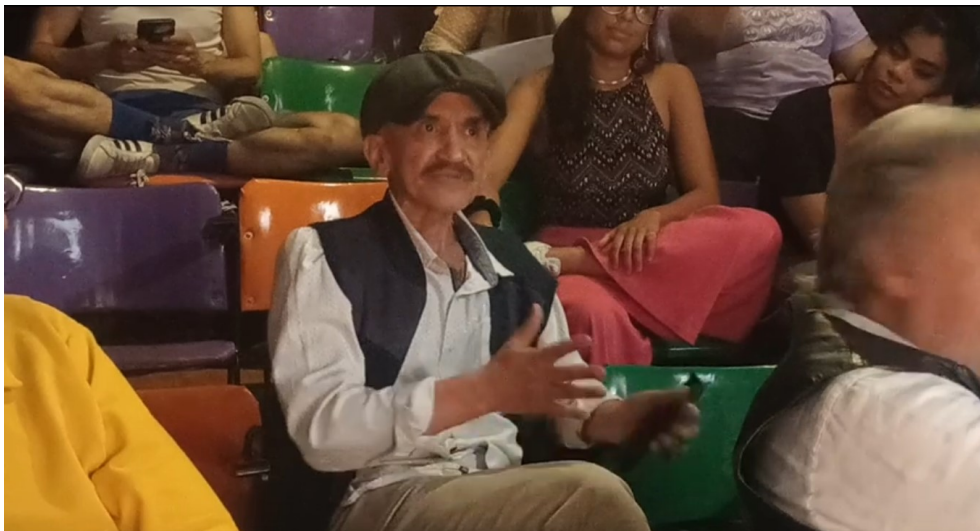
Son teatros de la existencia, por ejemplo, si uno sigue investigando hay un grupo de artesanos que hace una representación teatral que fue excomulgada en 1700 años por haber hecho esa representación teatral que está cercano a lo religioso, pero esto lo que hacen es coger y mamar gallo, entonces son excomulgados. Y por ejemplo, hay un relato, esto lo elegí, pero mañana hablamos, me parece que he hecho una

investigación muy buena sobre estos temas donde en una representación en el que un cura escoge a un afro para que haga de diablo, el tipo es muy histriónico y es como el perfecto para que haga de diablo porque era el esquema y eso es lo que se pretende y este muchacho es muy histriónico, es un loco increíble a la plantación, pero lo escogen a él para que haga de diablo y en esa representación que es en el atrio de la iglesia, creo que en Mompóx también este señor se enloquece y entra en un trance y hace que todo mundo entre en empatía con él, entonces la gente en lugar de irse con Jesús se va con el diablo. (Risas) Pero, ¿qué pasa?, El cura entra con un palo y mata al actor a palos, a garrotazos, y eso está registrado en los archivos de Monpóx. Yo pienso que si hay un mártir en el teatro colombiano es ese. No tenemos el nombre.

Persona del grupo: ¿Cómo se llama?

Crispulo Torres: Es que no sé cómo se llama porque, porque está registrado, pero mañana hablamos y encontramos las referencias.

Persona del grupo: ¿Mañana hablamos?



Crispulo Torres: Si, mañana hablamos. Y eso lo hace uno estudiando y preguntando, bueno y estos ¿porque me siguen acusando de sainetero? Con esa tormenta pues en la cabeza y yo me di cuenta por ejemplo que Enrique Buenaventura conserva la mojianga para hacer la famosa versión de La Bestia y El Adiós Padre, es una mojianga versada y va contando está historia que es un juego en la cual se desacraliza lo que es sagrado hasta entonces, y hay una obra que se llama El Ánima

Sola también de Enrique que es una verdadera mojiganga en verso completo, y es maravillosa entonces, esos referentes me parecen importantísimos, y hay otra persona que a mí también me impactó muchísimo es Juan Guillermo Rúa, que en los años 80 apareció en Bogotá con unos Sainetes, unas mojigangas y un teatro en verso maravilloso y super espontáneo que nos dejó a todos con la boca abierta.

Persona del grupo: El Teatro Ambulante.

Crispulo Torres: Si, el Teatro Ambulante, entonces esos referentes me parecen importantes cuando estudiamos el teatro y yo no sé, o sea, como que ha sido siempre una necesidad de expresar cosas, de decir cosas y encontramos en este teatro popular, en este teatro campesino, encontramos las formas que nos permiten expresar eso. Yo no sé si sea renovar o no renovar, de todas maneras, siento que el teatro son como tres páginas ahí como nos enseñaba el maestro Santiago que tiene que ver pues con el actor, que tiene que ver con la dramaturgia pero también tiene que ver con el público y así no le toquemos una coma a esos Sainetes o a esas obras, hay alguien que si cambia, que es el público, el público cambia y él va a leer lo que estamos haciendo, él va a darle otros significados u otras miradas a como le decíamos nosotros, y eso va a ocasionar una comunicación distinta, es imposible hacer un Shakespeare como se hacía en la época de Shakespeare, porque podemos hacer todo lo que ustedes quieran, pero el problema es que tenemos que traer al público de la época, es imposible, entonces es importante tener en cuenta esa dinámica tan maravillosa que tiene el teatro y quería hablar de esto así en general gracias.

Arnulfo Arias: Yo vengo de Caldas, el género tan particular allá es la quirata, es una pulla política oportuna y eficaz que surgió de la rivalidad de los pueblos, los indígenas frente a los blancos españoles que también venían apoyados por los africanos a quienes esclavizan en la fila, hubo que hacer una cerca y los blancos siempre quitándole las tierras a los indígenas. La malicia indígena empezó a manifestarse contra estos usurpadores, entonces ahí empezaban los textos, estaba la empalizada de guadua entonces, los indios (onomatopeya tan, tan, tan) y se llegó a formar un género tan especial, que yo ofendía, insultaba a la gente, pero con altura. Entonces eso llega al movimiento, pues lo que son los decretos, las caravanas, todas las letras de los carnavales vienen con este principio que puede denunciar el abuso del gobierno, de todo lo que ocurre, pero con altura, ahí el carnaval de los rusos es diferente a todos los carnavales del mundo porque allá el carnaval es la palabra. No es más.

Jorge Prada: Bueno muchas gracias. (Aplausos).

ACTIVIDAD ESPECIAL

Viernes 23, 2 PM

Lanzamiento del libro de: Zeca Ligeiro EL OTRO TEATRO

MINISTERIO DE CULTURA

9no encuentro Sainetiando diálogos de la memoria
Medellín, 22 al 25 de junio de 2023
Un encuentro para que dialogar con expertos sobre diferentes temas del quehacer teatral.

DE LO RURAL A LO URBANO

PROGRAMACIÓN ACADÉMICA

Viernes 23 2 PM

Lanzamiento del libro de: Zeca Ligeiro
EL OTRO TEATRO

Otro teatro es cómo este libro designa todo tipo de escenificación que no sigue la tradición occidental del teatro ortodoxo. Con características variadas, puede nacer del ritual de las grandes tradiciones no eurocéntricas (Teatro de los Orígenes), o ser escenificado como un proceso cultural de preservación de la memoria, como puro entretenimiento popular (Teatro de Tradiciones). También se puede presentar como Performance Solo, en el que el subjetivismo de cada individuo en su vida cotidiana se lleva a la categoría de arte, o como Arte Público, derivado de las manifestaciones y puesta en escena en espacios públicos que van desde el teatro de calle hasta las grandes protestas políticas. El Otro Teatro es, entonces, algo que está de nuestro lado, pero que no sospechamos que sea teatro.

Zeca Ligeiro
Otro teatro
Prácticas, performance y arte público

Después de haber leído y releído este libro, tengo la sensación de que la idea de un nuevo mundo posible, eternamente nuevo y eternamente viejo, ha estado flotando en el aire, con peso y volumen. Un mundo como el Teatro.
Amir Haddad

Organiza Barra del Silencio

El maestro Zeca Ligeiro comienza con un ritual performático improvisado sobre sus orígenes y cómo llegó al teatro.

Otro teatro es cómo este libro designa todo tipo de escenificación que no sigue la tradición occidental del teatro ortodoxo. Con características variadas, puede nacer del ritual de las grandes tradiciones no eurocéntricas (Teatro de los Orígenes), o ser escenificado como un proceso cultural de preservación de la memoria, como puro entretenimiento popular (Teatro de Tradiciones). También se puede presentar como Performance Solo, en el que el subjetivismo de cada individuo en su vida cotidiana se lleva a la categoría de arte, o como Arte Público, derivado de las manifestaciones y puesta en escena en espacios públicos que van desde el teatro de calle

hasta las grandes protestas políticas. El Otro Teatro es, entonces, algo que está de nuestro lado, pero que no sospechamos que sea teatro.



DIÁLOGO 4

Teatro originario - Decodificando la memoria

Moderador: Víctor Manuel López (Universidad de Antioquia)

Viernes 23, 2:30 PM

Ponencia de: Zeca Ligiéro (Universidad de Rio de Janeiro. Brasil)

El otro teatro



La pluralidad de culturas traídas del África negra es paralela a la multiplicidad de culturas nativas en las Américas. Para comprender mejor el paralelismo de sus actuaciones culturales, es importante pensar en los respectivos contextos sociales, étnicos e históricos, así como en sus concepciones filosóficas y creencias condensadas en los elementos comunes que los componen, sometidos a procesos que he definido como “impulsores culturales”.”, empleados en la restauración/reiteración de comportamientos ancestrales tanto en el contexto del ritual como en las arenas de entretenimiento contemporáneas. Por ello, este estudio busca abordar tanto disciplinas como la antropología, la historia, la filosofía, además de estudios sobre las artes escénicas, la danza, la música, así como las artes visuales y su rica literatura oral, con el fin de comprender la continuidad de un teatro arcaico y/o predramático

en diferentes países de África, América y en diferentes comunidades brasileñas, no sólo con la intención de mantener y preservar las tradiciones sino, la mayoría de las veces, de dialogar con el mundo actual a través de técnicas milenarias de sus interpretaciones, basadas en el inseparable trío canto/baile/tambor o incluso, en algunos casos, en las que detecté el uso de la “narrativa”, componiendo un cuarteto inseparable con el “contar”.

La propia fuerza de la dinámica se encarga de centralizar en el cuerpo del performer lo que normalmente se percibe como algo separado en la centrifugación del consumo occidental, donde los universos de la música, la danza y el teatro se han separado para desarrollarse como un arte autónomo. En estas representaciones tradicionales o creadas por artistas contemporáneos, como analizaremos a continuación, el cuarteto de canto/baile/percusión/conteo se une en un todo inseparable para suspender el tiempo cronológico y entrar en un ciclo mítico, trascendental, establecido por el ejecutante en presencia de los espectadores, la mayoría de las veces invocando o encarnando las fuerzas de la naturaleza. Estos motivos son conocidos por maestros, sacerdotes o chamanes como el fundamento mismo de la tradición, ya sea amerindia o africana. También se advierte que se pueden agregar muchos otros elementos de acuerdo a los contextos donde se desarrolla la escena y, en este caso, pudiendo transformarse y travestirse, absorbiendo diferentes vestuarios, objetos y atrezzo del mundo contemporáneo sin, sin embargo, perdiendo su identidad original.

Como algo que puede tener distintos paquetes, pero manteniendo dinámicas en sus cuerpos con procesos similares, aunque ocurriendo en culturas que, en la mayoría de los casos, no tienen contacto entre sí. En sus contenidos explícitos, podemos observar tanto en los africanos, en la diáspora brasileña, como en los amerindios, en sus procesos de resistencia al interior de los pueblos o en contacto con la sociedad de consumo, un profundo respeto por la naturaleza en todo su estado físico. desarrollos y simbólicos, combinados con principios éticos preservados por la memoria de los más antiguos o por maestros, actores, sacerdotes que unen prácticas filosóficas humanistas con ejemplos de entrega. Los rituales, danzas, ritmos y mitos de estas culturas han constituido una enorme fuente para autores, pintores, compositores, bailarines y artistas plásticos, que no necesariamente pertenecen a las comunidades o fueron iniciados en sus ritos, pero que incorporan tradiciones y algunas de sus dinámicas culturales diversas. Aunque la investigación ha sido cuidadosamente realizada por antropólogos o sociólogos, estas representaciones culturales no han sido analizadas juntas, como fundamentos estéticos y filosóficos, en estudios comparativos.

Se sabe que el intercambio entre indígenas y negros es notable durante los procesos de esclavitud y fuga, sufridos por igual por ambos pueblos, obviamente en diferentes circunstancias históricas, aunque se ha hecho muy poco estudio comparativo en este sentido de sus culturas con respecto a a sus espectáculos culturales. Las pocas

referencias siguen siendo un obstáculo para profundizar en esta fase de mis estudios. El intento de acercar los mundos de las tradiciones afro y amerindia no pretende apuntar a orígenes comunes o creencias similares, o incluso equivalentes. Es un ejercicio de comprensión de procesos singulares de creación y presentación comunitaria, donde se repiten algunos procedimientos técnicos para elaborar espectáculos de carácter litúrgico, en los que también se prevé el entretenimiento como una forma comunitaria de devoción y reconocimiento de signos y símbolos comunes a través de la escenografía. idiomas En ambas tradiciones, la convivencia con lo sagrado y con la sabiduría ancestral se opone a la adversidad de la globalización, la banalización y la mercantilización del arte.

En los últimos años, como metodología de trabajo, para poder comprender la dinámica de las distintas manifestaciones que provienen de distintas matrices culturales africanas y que se reprocessan en las Américas, desarrollé el concepto de “motores culturales”, ya publicado en varios artículos. y siempre aplicado a las performances afrobrasileñas, concepto que también usaré en relación a las tradiciones amerindias y que resumo aquí para una mejor comprensión de este análisis. El concepto de motivos como base cultural Comprender la relación entre el cuerpo y la espiritualidad y la filosofía africana, principalmente dentro de los rituales (Candomblé, Umbanda, Jongo, Folia de Reis, etc.) y también en situaciones de entretenimiento (samba, fútbol-arte- negro, etc.), en el sentido de salvaguardar la tradición, desarrollé el concepto de “motivo cultural” como un proceso de comprensión de la continuidad de las representaciones africanas en Brasil, en lugar del término “matriz”, ampliamente conocido y utilizado entre seguidores y admiradores. de performances africanas Afrobrasileños (Cuerpo a Cuerpo: Estudios de Performances Brasileñas).

Traté de resaltar “un conjunto de técnicas aplicadas simultáneamente con el canto-baile-percusión”, expresión acuñada por Fu-Kiau para indicar el denominador común de las performances africanas negras. También considero otro valor agregado a estas dinámicas, el de la ocurrencia de la simultaneidad de ritual y juego dentro de una misma performance, para lo cual utilizo los conceptos de juego y ritual de Schechner. Otra clave es el concepto de “recuperación de la conducta”, del mismo autor (Schechner, Entre el teatro y la antropología), utilizado para entender el establecimiento de dinámicas que generalmente pertenecen al campo de las artes (música, danza, canto, dramaturgia) para crear el cuerpo dilatado del ejecutante, induciéndolo a un trance y al contacto con el mundo de los ancestros. La performance de origen africano, al mezclar el actuar con el ritual, presta a toda la tradición popular brasileña un tono y un ritmo propio, creando una literatura corporal que muchos identifican genéricamente como “brasileña”. Una fuerte característica de las performances afroamericanas, en general, es precisamente el doble camino entre el actuar y el ritual.

Aspectos comúnmente vistos como opuestos en las religiones occidentales, encuentran en las llamadas celebraciones afroamericanas tradicionales un campo fértil de relajación y reencuentro con las fuerzas de la naturaleza, a la vez ordenadas y caóticas. Entre estas actuaciones, destaco la presencia del canto-baile-tambor, así como la incidencia del juego dramático en el ritual, lo que sin duda construye una actuación afrobrasileña sin que, sin embargo, el elemento étnico sea el predominante. De esta forma, muchas veces, la mayoría de los participantes no pertenecen a la misma etnia y el ritual se desarrolla de la misma manera, como si toda la comunidad estuviera compuesta exclusivamente por la misma etnia. Siguiendo el análisis, destaco la importancia del cuerpo danzante del devoto/participante, donde ocurre todo el proceso, en el caso del afrobrasileño. La dinámica de los motivos culturales se procesa en el cuerpo del actor como un todo. En este sentido, el cuerpo es tu texto. Encarna una literatura viva, desarrollada en cada presentación, que refleja el conocimiento que se tiene de la tradición. Frases contemporáneas de carácter académico como “pensar sobre el cuerpo”, “discurso sobre el cuerpo”, etc., importadas de pensadores europeos o norteamericanos, ya eran bien conocidas en la tradición afro en Brasil desde hace al menos 100 años, por lo tanto, el dicho popular “hay que decir en el pie” utilizado para definir la actuación de un buen sambista. En la performance, la cultura de la escena más que por marcas, símbolos y formas (matrices), se hace efectiva por el conocimiento que el performer trae en su propio cuerpo cuando realiza la combinación de sus movimientos en el tiempo y el espacio. De esta manera, trato de percibir una asociación de matrices culturales diversas en la construcción de motivos afrobrasileños, capaces de reconstruirse en la diáspora de las Américas, reconfigurando elementos étnicos provenientes de diferentes países africanos en rituales y festividades también provenientes de esa misma región. continente, pero reprocesado y recreado en el opresor contexto colonial portugués o español, muchas veces tutelado por la iglesia y bajo el paraguas de un santo patrón, en el que el ritual africano se restituye dentro de un nuevo marco cristiano, como fue el caso de la congada o la hoja de reyes. El elemento de transmisión de saberes es muy importante, pues como tradición, se legitima a través del contacto de rituales/celebraciones; el conocimiento se ejerce a través de la práctica misma en la que el neófito se inicia a través de la convivencia con su maestro. En muchos casos aparece también la aportación personal del ejecutante, no sólo haciendo lo que aprendió del maestro, sino desarrollando él mismo un estilo propio capaz de reordenar los materiales aprendidos y las técnicas tradicionales en nuevas restauraciones de viejas conductas, tal y como examina Richard Schechner

Ponencia de: José Assad (U. Distrital Francisco José de Caldas. ASAB de Bogotá)

Miradas sobre los acontecimientos teatrales



De los dos textos de Zeca podemos concluir que el teatro es una manifestación cultural, no solo antigua, sino común a todos los grupos sociales, el teatro es una manifestación de lo humano, es una de las características que nos permite reconocernos como especie.

La idea del otro teatro que viene por la tradición ha sido invisibilizado a pesar de ser un teatro vivo, siendo una paradoja. El teatro de los griegos, por ejemplo, es un teatro que en la actualidad está muerto, subsiste por el texto, lo escrito. Dándonos testimonio de lo que posiblemente haya pasado, el texto da cuenta que ese teatro existió, pero el texto por sí mismo no es teatro.

Pero también podemos reconocer la existencia de otro teatro, no por la huella de carbono del texto dramático, si no a partir de la existencia, o la subsistencia mejor de ese teatro aquí y hoy, es decir, el teatro que se trasmite por vía de la representación. En el teatro occidental hay una predominación de trasmite por el texto como evidencia, en el teatro oriental podemos observar en las diferentes manifestación que viene por vía de la representación y a partir de su observación en el presente, podemos inferir que esas técnicas, relatos, estéticas, viene de una manera continua heredándose de generación en generación, (aunque se haya transformado necesariamente, porque las expresiones culturales son inmanentes no por ser estáticas, si no por ir transformándose) lo que me permite inferir que ese teatro viene

de una tradición milenaria y que efectivamente no solo se representó en algún momento, sino que todavía sigue representando en el presente, por decirlo de alguna manera, de forma ininterrumpida, ese teatro ha subsistido como una heredad que incluye la oralidad, una construcción performática.

Es muy importante entender esto para ampliar el espectro de posibilidad para indagar sobre nuestros orígenes y poder entender que en nuestro presente existe otro teatro que se expresa a través de estos rituales, que incluye lo festivo, lo religioso, que podrían ser consideradas teatro pero que no son reconocidas como teatro.

El planteamiento es cambiar estas miradas del teatro que surgen de un momento muy preciso de la historia, pero que básicamente recoge las observaciones que hace Aristóteles sobre el teatro griego, el no tuvo la oportunidad de verlo en su esplendor, pero tuvo la documentación y referencias necesarias para construir su texto, sobre el cual se basa para construir una definición de qué es el teatro, entonces lo que no pasara ese filtro no era considerado teatro, es decir, lo que no se ajusta a la definición que dio Aristóteles en la poética.

Sin embargo, lo que hay que poner en tela de juicio es precisamente la noción misma de lo que se define como teatro y más bien plantear las expresiones teatrales dentro de la definición del teatro, hay que entender que el teatro no se corresponde a un modelo, sino que el teatro incluye expresiones cargadas de teatralidad.

Habría que comenzar por relativizar el concepto mismo de teatro, como si hubiese una especie de teatro puro y un teatro contaminado de otros componentes que hacen parte de otras expresiones culturales. La reflexión nos llevaría a hablar de “las teatralidades” y no del “teatro”.

Cuando hablo de teatralidades, se me amplía el espectro para reconocer al teatro que está siendo invisibilizado, no por su inexistencia en la cotidianidad, sino, porque no encajan en una definición que es producto de un momento histórico muy concreto, pero se ha empoderado de tal manera que invisibiliza, a pesar de que esta allí, vivas, presentes, otras maneras de practicar el teatro. El teatro es un acontecimiento que ocurre, pero no en estado puro. Aquí encontramos al teatro como un articulador de las diferentes expresiones artísticas (plástica, música, danza).

Esta noción de las teatralidades permite un redescubrimiento y entendimiento de nuestras propias prácticas. Nos abre horizonte, ya que relativizamos la definición y por encontrar características comunes en diferentes expresiones.

Si nosotros no cambiamos nuestra mirada sobre los acontecimientos, vamos siempre a realizar un ejercicio reduccionista y esquemático, en las cuales algunas expresiones no entran. Hay que entender que el teatro en estado puro no existe. Existen expresiones teatrales de diversas naturalezas que se desarrollan a partir de diferentes acentos y terrenos del lenguaje y la expresividad que cumplen diferentes misiones dentro de la vida cotidiana de las culturas. Este tema relativiza la hegemonía del discurso sobre lo que es teatro, ya que de alguna manera nos encoquece frente a lo que nosotros mismos hacemos.

Esto me lleva redescubrir el mundo y redescubrir estas temáticas de las expresiones teatrales, y las diferentes funciones que el teatro puede en determinados momentos, incidir en la vida cotidiana. Aun en las expresiones de otro orden, por ejemplo: tendríamos que identificar, cuáles son los rasgos comunes que me permiten reconocer allí esa forma del teatro que se diferencia de otras múltiples formas de teatro, desde las máscaras de guerra hasta las manifestaciones o rituales que se practican en las religiones afro indias. Entonces lo que se hace es incluir esta definición aristotélica del teatro en el abanico de formas, maneras, funciones del teatro a través del tiempo.

Un punto de partida para indagar acerca de nuestra historia del teatro y poder evitar discusiones que parten de un prejuicio, por ejemplo, la pregunta de que, si existió o no el teatro precolombino, esa pregunta se elabora a partir de la idea de lo que nosotros reconocemos precisamente como teatro, la prueba fundamental está en conseguir esta evidencia a través de un texto dramático que haya podido ser traducido para poner el ejemplo de la teoría ...o recogido y que me da cuenta por vía del texto de que existió un teatro antes de que llegaran los españoles a América, lo cual me parece absurdo, el teatro es una manifestación inherente a todas las culturas, y sería muy extraño que, en algunas de estas culturas, por fenómeno misterioso no se diera el teatro, como decir que en alguna cultura no se dio la expresión pictórica, sea en las paredes de la caverna, o sea en los dibujos sobre la piel, o sea en las esculturas, o en los monolitos, etc. que inclusive pueden tener como fuente o como modelo representaciones de rituales de origen teatral, que retoman estas especies de íconos y que se convierten en símbolos de las culturas, para poner un ejemplo la maravillosa balsa de Guatavita que está en el Museo del Oro, es una creación maravillosa, es una exaltación a una estética y a un nivel desarrolladísimo de manufactura del oro de esta práctica de la orfebrería, y realmente si usted la observa, es una puesta en escena maravillosa, llena de personajes encima de una balsa, pero esto no fue una inspiración de cero, que tuvo quien la haya elaborado, sino que obedece a un ejercicio

de retratar un ritual que se representaba o que ocurría en una laguna y donde los personajes iban con sus vestidos y sus elementos que son propios y cargados de teatralidad, y a esa laguna donde ocurría este rito cuando lanzaban el oro al fondo y se investía al heredero del gobierno etc., asistían cantidades de pobladores de la región y diferentes familiares de diferentes familias pertenecientes a este universo específico concreto, donde este mito era un lugar de reconocimiento social y cultural de una familia más grande, y estos Muisca venían de diferentes lugares, y tenemos entonces la presencia del público que participaba, quizás cargados de teatralidades o de teatro, era un espectáculo diferido en el tiempo que tenía diferentes maneras de expresiones carnalescas, festivas y que concluían esa noche o esa tarde en donde hacía la puesta en escena del ritual mencionado, entonces esta pequeña balsa del Museo del Oro es realmente una foto tridimensional que recoge particularmente un ritual cargado de teatralidad, entonces dejemos de buscar este punto en donde podamos identificar el teatro en estado puro, aún el teatro Aristotélico es un teatro que no es un teatro puro porque está relativizado por la función que el teatro Griego cumplía en la sociedad, es decir cumplía una función de estado para reafirmar o confrontar ciertos valores que hacían crisis en la sociedad Griega, y que eso generaba un conflicto en el personaje, en el caso de Antígona que prima una concepción de preservar una tradición, que en determinados momentos no tiene la legitimidad que tenía antes, y eso determina que sea juzgada y condenada por pretender enterrar a su hermano en obediencia a esta obligación de sangre, frente a una obligación cívica, que es no enterrarlo por disposición del gobernante supremo. Aquí lo que habría que mirar es entonces como el teatro se expresa de diferentes maneras, pero también cumple diferentes funciones en determinado momento de la historia, en algunos para reafirmar valores, para reconstituir los principios que pueden mantener cohesionada a una comunidad y este es un teatro que reafirma, pero puede haber un teatro que pone en cuestión por vía contraria determinadas formas de entender la política o la filosofía o el contexto, eso no quiere decir que un teatro sea más importante que el otro, sino, que cumple en determinados momentos funciones distintas, siempre habrá algo en común para poder reconocer estas teatralidades, y que en ambos casos son una necesidad de la sociedad y que demanda del teatro determinado enfoque para poder dilucidar, y para poderse ver representada para poder crear un acercamiento con su propio drama, y por otra parte un alejamiento para poder reelaborar su propia concepción como sujetos frente al mundo del cual ellos hacen parte. Entonces aún este teatro no es un teatro puro, es un teatro contaminado por una función que desarrollan entorno a una política de estado, y que le público no iba a ver representado desde un interés estético y no tenían seguramente la conciencia que

nosotros tenemos cuando nosotros vamos hoy en día a una representación teatral, más bien tenían la idea de que iban a un ritual o sea en su mentalidad, el referente no era el teatro, sino participar en un evento ritual, como cuando uno va a misa, es decir tiene muchos elementos de puesta en escena, cuando voy a misa, voy movido por un sentimiento y por una emoción religiosa y no voy a juzgar si el cura afina o no afina cuando canta, pero obviamente que veo desde otra perspectiva, allí hay expresiones teatrales, hay una disposición escénica, un texto, hay una representación de los acontecimientos y hay unos componentes interactivos entre el público asistente y lo que ocurre allá, y lo que se narra allí en el fondo es un drama, el drama de un personaje que da su vida por amor a nosotros, es teatro, pero cuando uno va a misa no está pensando que está asistiendo a un espectáculo, sino, que está asistiendo a una especie de ritual, en donde yo me reconozco conjuntamente con los que participan en él, dentro de una serie de elementos que me permiten identificarme como parte de ese grupo social, entonces en ese sentido habría que mirar este aspecto y entender que el teatro no es algo que está en estado puro, y eso nos amplía el horizonte de poder decir que es inútil pensar, o siquiera reflexionar si existió el teatro antes de que llegaran los españoles en nuestros territorios de América, porque lo más lógico es que si existían estas teatralidades, desde luego que no existan textos dramáticos, pero que seguramente habían formas y expresiones, como lo es el Sainete, porque podemos constatar que el Sainete existía antes, porque lo podemos observar hoy, y esto no lo deducimos por la preexistencia o el hallazgo del texto publicado o recogido de la obra que estamos viendo representada, entonces en este sentido habría que replantearnos la definición misma de teatro, en donde todas las formas de teatro tuviesen cabida, y reconocer en un término más genérico que serían las teatralidades, definir el teatro desde las miradas de las teatralidades, y que todas ellas se corresponden a un momento preciso de la historia de la cultura, y que todas ellas cumplen diferentes papeles que son los que la sociedad demanda de ellas, esto es lo que haría y permitiría que el teatro subsistiera, porque el teatro no es posible como lo entendemos y habría que mirar hasta qué punto es una definición cerrada sin la presencia del espectador o público, pero vale también un teatro como lo plantea ya Grotowski, un teatro para ellos mismos, se llega a pensar, si bien puede haber un teatro sin conflicto como algunos autores muy contemporáneos, como Becket tratan de rehuir en algunas de sus obras un factor determinante de la estructura dramática, también podría pensarse en relativizar el tema del público.

MUESTRA TEATRAL

Obra: **Puro Bochinche.**

Grupo: **Instituto Popular de Cultura. Cali**

Jueves 22 de junio

Creación colectiva



Todo se remonta al año 1956 donde tenemos dos bandos políticos, uno de estos al ver que el otro pierde votos aprovecha la oportunidad para enviar a su hija caprichosa a estudiar derecho en la universidad, haciéndola vestirse y actuar como hombre debido a que en aquel tiempo a las mujeres no se les permitía estudiar. Al pasar los días, la niña tiene un inconveniente, pierde su bigote y queda al descubierto de sus compañeros, provocando burlas por parte de ellos. Destrozada por este acontecimiento, llega a un convento donde se encuentra una monja artista que la invita a ser parte de la Institución de Artes, la niña engaña a sus padres haciéndoles creer que cada día va a la universidad a cumplir el sueño de sus padres de convertirse en una prestigiosa abogada, pero en realidad iba a estudiar artes. Debido a las aspiraciones políticas y de estatus de su padre, la obliga a casarse con un conservador, pero esta se enamora de un liberal con el que mantiene un vínculo a escondidas. entre

todo esto ella queda embarazada y justo en la boda da a luz a sus cuatro hijos. Finalmente, y después de tantas locuras termina quedándose con el liberal y las criaturas, quienes representan cada una de las artes que se enseñan en el Instituto Popular de Cultura (música, danzas folclóricas, teatro y artes plásticas). Con esta obra de un grupo de 18 integrantes a ritmo de salsa comenzamos la muestra teatral. Fue muy bien acogida, en especial por los participantes de Bogotá que están haciendo el montaje de una obra musicalizada con salsa y esta función les aportó elementos para su propuesta.



Obra: La Gotera. Lectura dramática e investigación.
Grupo: Teatro Bitácoras. – La Ceja del Tambo
Viernes 23 de junio

Escrita en 1873 en primera persona, con el autor como protagonista y sujeto de burlas y vejaciones por su condición de gotero. El investigador Juan C. Valencia descubrió que todos los personajes existieron, lo que la convierte en un tipo de "dramaturgia de no ficción", de teatro histórico.

Esta función se realizó al aire libre en nuestro escenario alterno en el antejardín de nuestra sede: La tarima del vecindario, para la que sacamos 40 sillas y ofrecimos todas las condiciones técnicas adecuadas para la realización de la lectura, incluyendo el clima que estuvo perfecto.



Obra: El casorio de Blanca Rosa
Grupo: Alma de Antioquia. Vereda La Loma. Medellín.
Sábado 24 de junio



Sainete escrito en verso octosílabo por Juan Crisóstomo Álvarez en 1.961. En ese tiempo los viejos se vestían de mujer, animando las fiestas decembrinas con mucho color, folclor y música de guitarras, tiple y bandola. Su argumento, un hombre acomodado y otro pobre se pelean por una mujer, en ello intervienen la vieja y el viejo, pero este lío lo resuelve el alcalde con apoyo del policía.

Sainete escrito en verso octosílabo por Juan Crisóstomo Álvarez en 1.961. En ese tiempo los viejos se vestían de mujer, animando las fiestas decembrinas con mucho color, folclor y música de guitarras, tiple y bandola. Su argumento, un hombre acomodado y otro pobre se pelean por una mujer, en ello intervienen la vieja y el viejo, pero este lío lo resuelve el alcalde con apoyo del policía.



Obra: Hasta qu'el diablo no se pare
Grupo: Teatro El Nombre. Medellín
Sábado 24 de junio



Inspirada en los sainetes tradicionales de La Loma, en San Cristóbal, San Andrés de Girardota e Ituango. Hasta Quel Diablo No se Pare, expone las paradojas de la familia tradicional antioqueña frente al poder, el dinero, y el amor familiar, por medio de una trama en la que la mujer es heroína, reivindicamos su lugar central en la narrativa costumbrista, dominada la mayoría de las veces por hombres

Es una obra jocosa, en verso, que retrata arquetipos, paradojas y mitos de la cultura antioqueña, por medio de una trama costumbrista, pero también

legendaria, que ubica nuestro territorio en un lugar específico de un canon mítico. ENRIQUETA y JACINTO son una pareja disfuncional, que viven de forma humilde en a las afueras de una mítica Medellín del ayer; durante la visita de ROSMIRA, hermana rica de ENRIQUETA, y RAMIRO, su esposo, se da una pelea familiar que tomará dimensiones cosmológicas cuando EL DIABLO interviene.



Obra: El espíritu del siglo

Grupo: Facultad de Artes ASAB Universidad Distrital FJC. Bogotá

Domingo 25 de junio

El "Espíritu del Siglo" presenta a una pareja bogotana afanada por casar a su hija "Críspula" con un buen partido. La discordia se genera cuando deben escoger entre el candidato paterno y el materno. Los pretendientes se diferencian por sus inclinaciones políticas y por el proyecto de vida que ofrecen a la novia. La codiciada joven, asistida por la consabida criada, queda en medio de un conflicto que habrá de resolverse con dosis anacrónicas de impetuosidad, y dará lugar a un inesperado desenlace.



Es un sainete grotesco, que aprovecha el humor y la sátira para caricaturizar rancias tradiciones culturales colombianas. Escrito por el bogotano José Manuel Lleras, en versos octosílabos, situado en 1871. El debate social por la inclinación de los liberales en el poder hacia el modelo norteamericano y federal, criticado por los draconianos, quienes preferían una vía nacional, militar y centralista, conduciría a la caída del partido liberal y el triunfo de Rafael Núñez y los conservadores en 1880.



Obra: **Domitilo, rey de la rumba**
Grupo: **Corporación Cultural Nuestra Gente. Medellín**
Domingo 25 de junio



Donde hay fiesta negra, indígena, blanca... mezcla de sonidos, carnaval de danzas, enlazados por la historia de un hombre sencillo, común, que unió la tierra con el cielo en un gran fiestón para que el mundo viviera mejor, más feliz, para que los gobernantes gobernaran desde la alegría que purifica el alma y nos acerca al cielo.

Para no olvidar, para recordar que somos esta bella mixtura de razas llenas de bailes y de color, de fuerzas y resistencias, negro, indio y blanco, baile música y teatro puestas para inundar de fiesta la vida, la cotidianidad. Un viaje, una historia que se va contando con el transcurrir de la pieza teatral.





ENTRETELONES



Moderador: Jorge Prada (Teatro Quimera. Bogotá)

Camilo Ramírez: ... la obra Bernabé y que todo el movimiento de la esclavitud, no en el momento de la muerte propiamente, sino unos años después, cuando ocurre la abolición de la esclavitud en Colombia que la ordena, la dicta, la consigue José Hilario López en el año 51 y empieza a regir en 1852 con estas maneras extrañas en que se mueven las leyes en este país, y que van para allá o vienen para acá, y que entonces el negro Bernabé se encuentra con un heredero de Caldas. Porque los Caldas tenían una hacienda en el Sotará, que es llegando allá al páramo de Popayán, donde tenían un molino que todavía existe, y ahí ocurre la obra cuenta hasta el momento de la abolición de la esclavitud y la memoria de Caldas, sobre todo, en el período de la muerte. Quisiéramos presentarla y moverla mucho; entonces yo dejo como esas tres cosas, puestas aquí en el tapete, la posibilidad del semillero con el teatro y la memoria histórica, y la posibilidad de mover esta obra, que nos interesa mucho presentarla...

Señora: ¿Cuántos actores?

Camilo Ramírez: Dos. Y hoy, claro está, el espíritu del siglo, que mañana se presenta a las 11...

Yo quisiera no desaprovechar la oportunidad de tenerlos a ustedes aquí para dos minutos del tema del Espíritu del siglo, porque es que, además para hacer el comentario de lo que pasó ayer viendo a estos muchachos haciendo esta reconstrucción histórica tan interesante sobre ese texto que porta claves culturales importantísimas, entonces yo digo, esta lectura dramática es una lectura muy avanzada en un sentido de reconstrucción histórica, que a mí me parece muy valioso lo importante, rico, además sabroso para el público y para el teatro. Pero quiero decir que no es la única opción; mañana ustedes van a ver una opción completamente distinta, nosotros no hacemos reconstrucción histórica ni en el vestuario, ni en la música, porque hace ya tiempos llegamos en esta investigación a la idea de que nosotros no somos historiadores. Entonces nosotros cambiamos todas las coordenadas, por eso les decía yo ayer que, a la hora de la puesta en escena del montaje mismo, seguramente la cosa tendrá que cambiar porque nosotros hacemos una cosa que José, lástima que no esté, criticaba ayer que era la presentización.

Otro señor: El presentismo.

Camilo Ramírez: A mí me parece que, desde el teatro con referencia histórica, por lo menos lo que nosotros llamamos la ficc-historia, lo que nosotros hacemos es presentismo. Todo el tiempo. Porque tenemos que hacer presente para el público eso que leemos en la historia y entonces, de alguna manera, traicionamos a la historia, pero no para... Tal vez el término no sea traicionar, sino que le somos infieles.

Esa es la pregunta interesante. Nosotros veníamos en un momento a darnos cuenta de que lo importante tal vez no es que la historia no exista, sino, que tiene un lugar desde donde es enunciada. ¿Quién cuenta la historia? ¿Desde qué lugar se enuncia la historia?

El pasado no es de los historiadores, el pasado es nuestro, y a partir del pasado diseñamos el futuro; y entonces es por eso que vamos al pasado, porque necesitamos hablar en presente, y lo hacemos presente, presentizamos todo eso que ocurrió en el pasado, como lo de José Manuel Lleras, ya lo van a ver mañana.

Pero entonces, lo que queremos es que esto nos ayude a pensar el futuro, y de allí, que hallamos descubierto un montón de cosas con este Lleras que ojalá podamos hablar mañana, porque la relación con la historia es bien interesante, entonces ahí quedan mis tres, cuatro invitaciones.

Personas: Muchas gracias.

Zeca Ligiéro: La estética es una estética afro, entonces claro que tal vez a la gente pueda tener otros elementos. Siempre que hay mezcla, la danza, la música, el vestuario es poderosísimo. La danza me parece más típico de acá, pero tiene una influencia africana, pero lo que me llama la atención también es que esos sainetes, en Brasil, no tenemos ese nombre, pero tenemos varios tipos que llamamos folgueiros. Entonces hay siempre un cuadro icónico, pero es interesante porque es una tradición familiar que son llamados “Mestres” son los que patrocinan la danza,

la música, el vestuario. Es muy típico de nordeste. Lo que llama la atención es que son tradiciones que también trabajan con la contemporaneidad, con el tiempo afro, el día a día de la comunidad, es una tradición que se transforma entonces pienso que muy interesante ustedes estar en estos encuentros con algo que preserva la tradición pero que alimenta la reflexión y la expresión del cuerpo hoy, entonces

Jorge Prada: Entonces, vamos como a concluir...

Camilo Ramírez: Es que me olvidé de una cosa, lo que me olvidé fue que desde la ASAB nosotros estamos haciendo la maestría en Voz. Nosotros llevamos 8 años trabajando sobre eso, tiene un programa, un pensum estupendo, aprovecha la antigua especialización en Voz que se cerró y queremos abrirla nuevamente, pero la administración tiene dudas porque no cree que haya población suficiente interesada para abrirla, entonces a nosotros nos serviría mucho si los interesados de aquí, de Cali, se reunieran y escribieran una cartica y nosotros ir a la administración y decirle “Mire, abramos esta maestría que esto le sirve a todo el mundo” entonces la maestría está a punto de abrirse y la solicitud, pues que se pronuncie.



Crispulo Torres: El maestro Camilo está proponiendo un encuentro que a mí me parece muy importante tenerlo en cuenta, digamos de pronto articulado, organizado o generado desde la universidad, pero contando con la potencialidad de estas caras que manejamos nosotros acá, que son muy pilas allá en Bogotá. O sea, si tenemos esa opción, tenemos estas 4 o 5 salas, el evento está organizado. Por infraestructura y por la parte administrativa no se preocupe. De todas maneras, es un esfuerzo titánico que han hecho los amigos de la Barra del Silencio, casi que solitarios, allá y

padeciendo estigmas, y padeciendo muchos asuntos de aislamiento, y vale la pena seguir, porque mire todo lo que está generando esto, todas estas reflexiones. Esa es la respuesta de por qué estamos acá todos nosotros, no es porque estemos tan despachados por allá ni nada, sino porque nos interesa algo. Trabajamos este asunto de las culturas populares, este teatro distinto que no es un teatro que está contado en la historia, que está por ahí como en la existencia, en el subterráneo, que se ha mantenido. Formas de teatro que nos llaman mucho la atención al fin y al cabo de alguna manera, pongámosle el nombre que le pongamos, eso nos atrae acá.

Mire que hemos encontrado acá un lugar donde podemos hablar de eso, porque casi que ha sido como una tarea individual, cada uno en lo suyo, reflexionando por allá, y me parece que no podemos perder esa oportunidad, Camilo, si se compromete y la logramos, le metemos al asunto y hacemos un encuentro como este, primero como un homenaje a los amigos de la Barra del Silencio que han abierto el espacio y tener en cuenta lo que hemos visto acá, y esas reflexiones que hace el maestro, el todo es hablarlo y creo que saldríamos muy contentos ese día.

Miguel Ángel Cañas: En relación con esa idea que moviliza mucho y es que, en el caso de Medellín, la academia no tiene ningún interés en ese tema, es decir en la Facultad de Artes. De pronto hay unas búsquedas que tienen que ver por ejemplo en lo musical, pero en la parte teatral no hay nadie que esté haciéndose esas preguntas, absolutamente nada, es un adefesio. No hay interés, no se considera bueno. Entonces, a mí me interesa particularmente, pues esta investigación se hace por fuera de la academia, pero como si fuéramos académicos porque de alguna manera hay un rigor ahí, porque es muy importante vincular a la academia, es lo que quiero decir. Hay que meterla, y hay que construir una comunidad académica para este tipo de preguntas, porque además son dinámicas donde están los antropólogos, los etnólogos, los músicos que han trabajado, que tienen unos caminos, porque esa inter-multi-disciplinarietà es muy naciente, muy matriz de todo este fenómeno; de fiesta, de representación, de juego, tal. Entonces, esas perspectivas con otros saberes que las universidades permiten también, es muy importante, porque es el encuentro de esas intersubjetividades para construir comunidades de pensamiento en ese camino muy importante.

Jorge Prada: Una oracioncita, como tenemos varios la palabra y hay varias salas, entonces hasta ahora han expuesto Camilo y Zeca, entonces sería que continuemos, si acaso hay una o dos preguntas, para la persona que expone y al final hacemos una lista de... ¿Tú estás haciendo relatoría?

Ángela Puerta: Sí, pero también voy a decir una cosita pequeña y es, si bien Miguel Ángel habla que digamos en Antioquia, la universidad no ha estado vinculada en el interés por investigar, a pesar de que ha sido el operador de cuatro seminarios de Sainete que se han generado desde el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. En ese proceso de Sainete que el instituto tiene, hay en el momento en repertorio

varios Sainetes. Muestra de ello es el Sainete de La Ceja, que tenemos el vídeo porque además es espectacular, y digamos que casi que todo este año el proyecto de “Antioquia Vive el Teatro” ha estado en representación del Sainete, entonces sí hay un material con el cual trabajar en Antioquia sobre el Sainete.

Jorge Prada: Entonces llevamos tres propuestas más una, cuatro.

Mónica Camacho: Yo creo que en estos momentos hay en Colombia una oportunidad enorme de poder encontrarnos en muchísimos sitios, porque estamos hablando de una dimensión más o menos de 240 salas en Colombia. Hay un programa que se llama “Salas concertada” hay una voluntad como hacía mucho tiempo no la había, de que las salas podamos acoger a otros grupos que vienen de otros departamentos y podamos hacer una circulación nacional grande, pero estoy hablando de un proyecto enorme; porque casi todas las salas han expresado su voluntad en muchísimos foros, muchísimos encuentros, de querer tener grupos de Medellín, Cali, Bucaramanga, Barranquilla... Porque es una necesidad, o sea nosotros digamos duramos mucho tiempo sin vernos, muchísimos de nosotros no sabemos cómo es tu trabajo, como es el de los demás. Entonces hay una necesidad ahorita bien importante, y yo estaba pensando “Qué chévere que pudiéramos hacer esto en todas partes del país” y tuviéramos como una especie de proyecto, digamos a tres años, en que “Primera” va a estar en 10 departamentos, digamos. Porque sí lo podemos hacer, en este momento por ejemplo en TECAL en Bogotá se está presentando el grupo “La mosca araña” que también va con Sainete, está Alexander ahorita en Bogotá haciendo función, hizo ayer, hoy y mañana. Están tres días allá. Entonces es una propuesta que está ahí, pero cheverísimo ver cómo por ejemplo el TECAL están dispuestos a todo el año ver la posibilidad de ese intercambio, hacerlo real, ¿Cómo podría ser? Echarle cabeza entre nosotros mismos. Nosotros mismos lo podemos hacer, es una oportunidad buenísima que no podemos desaprovechar.

Nosotros tenemos ahorita un festival de la dramaturgia es bogotana, lo digo porque lo estamos haciendo en Bogotá hace tres, cuatro años. Nosotros tenemos un intercambio con las salas y por ejemplo en el TECAL se presenta Quimera, Ditirambo, el taller de Colombia, estamos haciendo intercambios bien interesantes, y también estamos haciendo un foro con los directores que se vuelve bien importante para la ciudad. Ese es como el principal que tenemos ahí.

Crispulo Torres: Tenemos encuentros de teatro de calle, tenemos una escuela de teatro de calle, tenemos el taller de formación que lleva más de 25-30 años ahí, hacemos la muestra de teatro breve y son varios elementos que permanentemente estamos haciendo que se pueden aprovechar para poder, digamos, circular entre nosotros, es como la propuesta que más o menos tenemos como TECAL. Deseamos volver a esos tiempos donde podemos hacer las cosas porque se nos da la gana, y no depender tanto de la respuesta... Claro, ya somos expertos en pelear allá y buscar los recursos, y algo tendrá que salir. Pero, que tengamos la iniciativa, que aprovechemos

esto, estar haciendo esto en distintos lugares importantes; esa es un poco la propuesta. En el TECAL ahorita tenemos 8 obras en repertorio que son 4 de salas: Está “Débora”, que es coproducción con el Santo Domingo, está “Ciudad Vacía” que también fue coproducción con el Santo Domingo, está “Canción Bel” y “Delirio para andantes” Tenemos ahí 5 obras de sala, que tienen que ver algunas con la historia, siempre hemos estado por ahí jugando. Y algunas incluso, por ejemplo, porque algo que a mí me ha tocado mucho es ¿Cuál es la estructura gramática del sainete? ¿Cuáles son sus características? ¿Cómo se maneja en algunas partes de Colombia? Y hemos intentado coger esa estructura y armar obras de teatro con eso. No es montar un sainete, no es traer un sainete, sino es cómo coger esa estructura, esas características, ese tipo de personajes, esa manera cómo se hace y plantearlo en nuestras obras. Tiene una particularidad y es que llega mucho a los jóvenes, le metemos bastante este cuento del RAP, jugando con lo que encontramos en el sainete. Además, hay indígenas en la obra, y actúan en Wuscoju y rapean en Wuscoju. Todo eso, imagínese, eso un historiador nos mata, o un antropólogo. Pero bueno, afortunadamente van muy pocos historiadores.

Y para la calle tenemos tres obras que movemos muchísimo que es el llamado al Homicidio que ahorita cumple 42 años y vamos a lanzar una nueva versión, entonces cambiamos mucho, mucho, la necesitamos poner a estos tiempos; fue hecha a principios de los 80. Está basada en la cultura popular, en la feria popular, y eso transmite una serie de valores que vale la pena pegarles una mirada. Entonces la obra ya no se llama Domitilo, dios de la rumba, sino Domitilo y Alicia, el rey y la reina de la rumba. Ahí está todo, ese es el cambio que le hemos hecho, porque genera otra mirada. Y al principio sí tuvimos la resistencia de hacerlo, pero después dijimos “Bueno, ¿por qué no intentamos?” Fue algo maravilloso, y de aprendizaje también. La otra obra que tenemos es El Álbum, que la valoro muchísimo y ya es otro juego en estas búsquedas de espacios abiertas, una mezcla de lo performance y lo narrativo, ¿no? Y la otra que tenemos que fue obra de creación del Ministerio de Cultura del 19 y también la Alcaldía de Bogotá que se llama Tríptico del Paraíso Perdido y es un intento de hablar de la liberación que es uno de los asuntos que se viven en Bogotá. Allí ya intentamos otra manera de hacer el teatro y estamos buscando cómo organizarlo.

Zeca Ligiéro: Parece que es un momento de Colombia extremadamente positivo, es favorable, porque nosotros en Brasil no tenemos estos representantes. Entonces ustedes ya están en una actuación mucho mejor, y para llamar la atención es el momento preciso para crear una asociación, un foro permanente de discusión online para facilitar los contactos y crear la agenda de trabajo del grupo. Pienso que estamos muy bien, eso es lo primero que quería hablar. Otra cosa es decir que la universidad no existe como universidad; universidad son los profesores, son la administración central que está organizada para preservar el saber de docente. Son puntos externos

de la universidad que la universidad también alimenta. Siempre hay muchos problemas con los maestros para dar cursos, conferencias porque mis colegas no consideran eso importante, las tradiciones. Entonces, ¿Qué es esto? Yo creo que es un momento muy bueno que ustedes están viviendo, es momento de considerar cómo se puede esperar que la universidad venga y desee este material, porque la universidad, en la escuela de teatro, está preocupada en la literatura. Tenemos que trabajar con ella. Es muy importante que se informen, que cada uno vaya a su casa después y piense ¿Cómo vamos a comunicarlo? Con un foro de internet permanente, donde hablemos cómo entrar a las salas, quiénes son los directores, cuáles son las agendas cada sábado y la programación, porque eso va a facilitar la movilidad. Va a ser un conocimiento que está por toda Colombia.

Me llama la atención que este es un movimiento que está a favor del verdadero teatro colombiano, eso me parece muy positivo. Es diferente el apoyo del autor nacional; es muy importante para la cultura. Tiene una ideología de transformación de la sociedad y de apoyo a los movimientos culturales, entonces si ustedes tienen eso más fundamentado, están proponiendo una transformación social, práctica y cultural. Entonces creo que eso es muy importante, lo que están haciendo como Sainete.



Lina Silva: Pues el instituto popular de cultura está en un momento muy clave para, yo diría que para la escena nacional y es que este año pues recibimos un edificio nuevo, ya estamos camino a convertirnos en la universidad popular de las artes. Eso ya es una visión que venimos trabajando hace unos más de 10 años. Exacto, el instituto de formación para el trabajo a universidad, ¿cierto? Es un salto que requiere

una fuerza pues sobre todo para no perdernos en el camino en lo popular que es muy fácil que ocurra. Cali pues yo creo que sobra decirlo, pero lo quiero repetir porque acá hay estudiantes míos y es que tiene escuelas de teatro tres escuelas de teatro, todas con una orientación pues distinta, y un origen distinto, sin embargo. La Universidad del Valle, Bellas Artes y el Instituto Popular de Cultura.

Con énfasis distintos, y que hemos intentado pues como desde el instituto también aclarar muchos de lo popular en la escena nuestra, por cosas de la vida pues a teatro llegan muchos menos estudiantes, la mayor cantidad están en música y danza. Este año tuvimos también un evento interesante, muy jalonados por danzas, pero que también con teatro, los teatreros dijimos: ¿Porque no estamos ahí? Y fue el primer encuentro mundial de culturas populares y estuvo muy en la danza y muchos nos sentimos muy aludidos y muy relegados, pero también fue como que nos miraron y nos dijeron: ¿pero que hay, cierto? y siento que esto también.

¿y tú cómo vez este contacto con la universidad de Keivin?

Lina Silva: Ya había hablado con Camilo, ya lo busque ayer, lo aborde, le dije tenemos que hacer aquí, es necesario este diálogo porque yo estoy con Mónica cuando ella decía como hubo un momento en el que ya no nos miramos más y yo estoy en la mitad de ese momento, como que yo los conozco a todos lo más es que acá por lo que los he leído, me los han mostrado pero nunca los había visto, o sea es como hay muchos de ustedes que yo no había visto nunca si, y no puede ser, yo tengo 38 años entonces fue como un.. como una cosa extraña.

Y realmente pues yo estuve en el cuarto encuentro Saineteando estuve y empecé con Ángela, hago parte de esa camada porque viví aquí 19 años y volver a salir y encontrar como que había una fractura, como que vení Cali, todo eso del Teatro, pues, o sea ¿dónde está, porque están como lejos? Siento que este es un momento de volver a retenerlos y darnos cuenta, por ejemplo, yo creo que nadie aquí sabía lo de la universidad popular de las artes, es raro que no lo sepamos, o sea, dice mucho, hace mucho ruido esa distancia que tenemos y eso pasa también porque aquí somos varias generaciones. Porque están ustedes, aquí estoy yo también, que hay como una mitad y que además soy migrante, porque soy hija de una antioqueña con un valluno, entonces regreso a mi tierra, veo esta fractura y digo tengo que hacer algo ¿no? Y algo es encarretarnos en esto, digamos que llegar al Instituto Popular y darme cuenta que muchos de los maestros no sabían que era un sainete, para mí era como no, es que eso es de Antioquía nada más. ¡¿Que?! Si no, no esto no puede seguir ocurriendo porque estamos perdiendo una memoria importante a propósito de lo mal que han hablado de los historiadores, porque soy historiadora, pero... Mi trabajo más que contar la historia fielmente, después de haber aprendido la rigurosidad de la historia que lo agradezco enormemente, de irme a un archivo a navegar no sé qué, mi trabajo ha sido, esta es la historia pero amo jugar con ella, o sea en el teatro la historia es para jugar también, entonces por ahí el año pasado hicimos una obra que estamos

circulando ahora que es "pacífico" que ha tenido como muchas miradas raras porque pues Pacífico era como la ruptura de la productera del pacífico, si? Y hemos estado pues también hablando no solo del pacífico negro sino del pacífico indígena entonces como dialogan estos, pues nuestro universo mitológico acá hasta tengo dos actores de la obra. Entonces ahí ha sido también la experiencia vital de la ritualidad, uno dice aaaa que gente tan rara como gente indígena, como son de raros sino de entenderlos allí y de hecho "Pazífico" la obra es con Z porque, claro llego a una ciudad que enfrentó el paro de una manera muy fuerte, o sea, a Cali lo dejo diezmado el paro física y emocionalmente, cívicamente, ósea uno ve otra Cali, la Cali que yo dejé ya no está, ¿sí? Y estos muchachos llegan y me dicen: "no, estamos cansados del paro, no queremos saber". Y yo digo bueno hay que hacer recuperación y la memoria también está, es el lugar de la memoria de lo bello, no solamente decir vamos a hablar, el dolor y la resistencia, si se vale, pero la resistencia también es poética, entonces ha sido el camino de que busquemos la resistencia poética, la re-existencia poética. Entonces "Pazíficos" es la obra que estamos también circulando.

Cali tiene el (FIDTIC), el Festival internacional de Teatro de Cali. No, el año pasado fue en noviembre, pero este va a ser en agosto, ellos van a Puro Bochinche para el fin, pero pues también fue como: Ay, pero a Puro Bochinche, eeee jumm, eso no es como tan internacional, ¿no? Lo primero que nos dijeron es: "pero es que eso es muy de escuela", entonces la respuesta fue "pero es que nosotros somos una escuela y de teatro popular, así que, como vamos a presentar repertorio de clásicos y no sé qué si esta es la oportunidad, estos chicos no lo saben pero tienen una oportunidad increíble de mostrarnos lo popular en un festival de teatro internacional, para que le muestren a los compañeros que fueron a dar una vuelta por Medellín, pero eso es meterse a donde es, entonces meterme donde es, fue sentarme ayer a él ahí "vea así, yo quiero estar ahí", ¿sí?, Entonces pues yo lo que digo es que tenemos un aparataje, pues mi interés es recuperar estos vínculos porque cuando uno los escucha a ustedes, pues aprende demasiado, todavía me siento una estudiante, cuando me siento allá como que me borró y digo, hay verdad que yo soy la directora y tengo que regañar a los muchachos.

Lina Silva: Todo mundo me y dice ¿profe, usted de que grupo es?, Y nadie me cree, pero eso no me importa porque siento que es el puente que tenemos que hacer, entonces, pues por un lado les ofrezco el interés del Instituto Popular, la fortaleza que estamos en este camino de construcción que necesita estás voces en el teatro, porque como les digo, danza y música lo vemos muy fuerte, pero el teatro todavía está muy lejos...entonces me da un poco de miedo porque yo pues, eee, si estudie en la Débora Arango y sentí que cuando la Débora paso a ser una institución más formal, como que uno sabe esa línea, o sea, renunciar.

¡Eso! Entonces yo allá en Cali decía, uno insiste es por conocerlos hacia adentro, ojo con la idea de universidad, no nos perdamos, es como la voz cantante de esas

experiencias que ya vi, porque yo, pues llegué aquí y ya me contaron la historia de la EPA, y vi también lo que mi escuela era, y dio un viraje muy raso, ¿no? Y bueno, es que hay una potencia también en cada una, en esto que ha sido la vida, sí. Es que no es más cuidado el estuche que lo joven que pueda estar, pero, el avatar no te da, pero...

Lina Silva: Entonces pues yo me ofrendo como para hacer ese puente, para hacer eso y me encanta que sea la circulación nosotros tenemos espacios pues que ahora están muy caídos en el sentido en que están muy, pues estamos esperando que lleguen los nuevos espacios, se está construyendo, encima tenemos, nos han dado un edificio que es como patrimonial, entonces nos han puesto las trabas que usted se imagina. "No que se le pueden subir los miembros que se va a caer" y uno dice bueno. Pero también hay una voluntad política en este último año que debemos aprovechar para dar un salto, entonces ahí estamos.

Jorge Prada: Muy bien Linda, muchas gracias

Lina Silva: Con gusto

Lina Silva: Este muchacho quería hablar, sería bonito.

Persona del grupo: Bueno desde lo cómodo, como estudiante. Es muy enriquecedor a uno que está en este proceso de formación, de compartir con todos estos maestros, de aprender, de escucharlos, de uno, uno aquí, yo ni se yo como llegue acá, si ósea es muy enriquecedor y creo que a uno como estudiante todo esto lo nutre a uno de muchas maneras porque yo realmente yo fui el último que llegó al grupo y yo no sabía que existía el Sainete, yo cuando los vi a ellos por primera vez yo dije: no a eso le falta música profe, me fui metiendo, me fui involucrando y creo que ya me estoy metiendo más para allá y creo que también es como las vueltas del destino a donde uno lo lleva, no? Porque en Cali realmente el Sainete no existe, o sea, el teatro popular de nosotros, el teatro comunitario, es muy diferente al de acá de Medellín, porque nosotros allá si recogemos la historia de los barrios de nosotros y los contamos a nuestra manera, pero no de una manera como tan poética y tan bonita como lo hacen acá, entonces creo que eso también es muy enriquecedor, de que digamos, nos muestren otra manera, otra visión de cómo contarlos de una manera las poética y más centrada a nuestra propia historia, o sea, allá lo máximo que uno puede encontrar en Cali, es que los grupos de la ladera tienen un sonsonete, pero no es un verso, es lo máximo que uno encuentra en Cali, y eso que muchas veces en Cali también está fracturada, porque entonces los de la Ladera se perciben como los de la Ladera, y los que somos de allá, somos de la ciudad. Entonces los de Terrón son Terrón y lo de acá de Cali, somos de Cali, y todos somos Cali entre comillas, entonces también es como esa fractura que tenemos nosotros allá dentro. Porque yo me acuerdo mucho que los mapas andantes, antes de no extenderme mucho, a nosotros nos hacían la pregunta: ¿ustedes cómo perciben a los de la Ladera? Y les preguntaban a los de la Ladera: ¿ustedes cómo perciben a los de abajo?

Y uno ¿cómo así? Entonces, había como unas reflexiones pequeñas de que ellos decían: no... que eso parece un este... de estrellas. Porque claro, ellos nos ven desde la parte alta de la montaña y nosotros vemos hacia arriba y les decimos lo mismo que son como estrellitas, porque uno en la noche ve todo eso lleno de lucecitas allá.

Persona del grupo: Qué bueno ver así.

Jorge Prada: Muy bien, muy bien. Vamos a darle la palabra a Kadir Teatrova, estaba en la máscara, si, y enseguida va Rodrigo Rodríguez del Teatro Ditirambo y los demás, los que han pedido la palabra espérense un poquito si?

Kadir Abdel: Bueno, primero que todo agradecer de estar acá en este Saineteando, tampoco conocía el Sainete y más ha sido muy novedoso el conocerlo, el verlo, también el oírlo hablar, y quiero decirles que de todas maneras, yo inicié en el teatro a partir de eventos como este, como fue el festival nacional del nuevo teatro, que era donde podía estar uno todo un festival, habían conversatorios, habla, aprendizaje, este es un festival que me ha enseñado muchísimo y estoy muy agradecido maestro Luis y compañeros acá de la Barra del Silencio porque se va uno con una ganancia más, y la casa nuestra es una casa que lleva 29 años trabajando, se adquirió como una casa lote en ruina, lo adquirimos a punta de títeres, el trabajo de los títeres porque los títeres a nosotros nos brindaba la posibilidad de andar por todo el país.

Persona del grupo. Con sudor de muñeca

Kadir Abdel: ¿Cómo?

Persona del grupo: Con sudor de muñeca

Kadir Abdel: Si, con sudor de muñeca y de mucha voz. Y de mucha voz porque eso requiere los títeres y se ha ido levantando, es una sala que ha recibido dos apoyos de espectáculos públicos, uno para mejoramiento, pero mejoramiento, pues mejoramiento y dotación, porque con taquilla no podemos tener los reflectores que tenemos ahorita y otra que tiene ahora con una tarima multifuncional, entonces que se puede distribuir para cualquier lado, en círculos la puedes armar, siempre pensando en esa sala multifuncional y tiene una capacidad de 100 espectadores sentados, 100 con silla, porque antes teníamos 150 arrumados, pero ya es colocar las 100 sillas entonces si va a ser ...

Persona del grupo: ¿Exactamente 100?

Kadir Abdel: Si 100 exactamente, entonces eso ya le brinda a uno la posibilidad de organizar. Nosotros tenemos dos eventos que hemos venido desarrollando, ya ahorita se vamos a tener el 12° Festival de la Máscara, que lo hicimos también como parte del aprendizaje, o sea para nosotros, los eventos no se nos han vuelto comerciales, tratar de sacar dinero del mismo evento. Obvio que vamos a producir algún dinero pero no es el objetivo, no es el dinero, aunque está ahí presente, pero el objetivo es el aprendizaje permanente con la máscara, hemos traído cada año un invitado internacional, hemos traído a México, Argentina, Cuba, Ecuador, Perú y cada uno trae una técnica diferente; no solo en la elaboración de las máscaras, sino, en la

actuación con la máscara que es pues como lo que estuvimos aquí echando, exponiendo lo que hemos un poquito aprendido de ese desarrollo artístico y ahora que tenemos otro, que ya vamos para la cuarta versión, es en homenaje a nuestro maestro a nuestro dramaturgo que escribió en prosa todo el tiempo, en verso que es el maestro Carlos Prada, que se llama "El festival Charlyboy de las Artes escénicas", inicialmente lo teníamos como de teatro cómico puesto que la dramaturgia de Carlos es una sátira es un humor político permanente, es con ese verso, con ese lenguaje, la comedia, porque pues, la tragedia ya existe y la cargamos todos los días, entonces hay que hacerle el quite a toda hora porque lo persigue a uno, y uno es paradójico de la tragedia.

Ve a este país y a la vuelta de la esquina encuentra la tragedia si quiere, pero él siempre buscando eso, la dramaturgia, una dramaturgia propia, una dramaturgia que nos identifique y como sala también hemos estado buscando algo que nos identifique, algo que brinde un sello a la casa, que le brinde un sello. ahorita estamos con todo el cuento de aplicar en el sentido la casa, estamos detrás de comprar un camerino un lote que está al lado que lo usamos como camerino nos colocamos de usar de tres espacios, camerino un taller de máscaras y un taller privado del grupo estaría realmente ahí todo y ambicionadamente y proyectado porque siempre hemos pensado que nuestro proyecto de pintura es un proyecto de ciudad, es un proyecto de y para la ciudad, o sea, a partir de ahí estamos detrás de él algún momento poder comprar la esquina y construir un gran centro de desarrollo y experimentación de las artes escénicas, porque eso es lo que hacemos, buscar y experimentar, ya con vinito y aguardiente yo me puedo extender mucho más.

Persona del grupo: Después de las 9

Kadir Abdel: Después de las 9 de la noche, después de las funciones. Están cordialmente invitados, hago el mismo llamado que hace Mónica, también a los intercambios pero ya que hay academia, yo he estado yendo bastante a la academia, que la academia y la academia, y que le estamos echando toda la responsabilidad a la academia u que la debe tener al nivel investigativo y formativo, pero también en la academia debemos crear unos acuerdos para el público, para que también esos estudiantes vayan al teatro, tengan la posibilidad de asistir a todas las salas de teatro a través, por ejemplo, con un convenio tanto con la universidad distrital, en Bogotá, ya hay 7 universidades, sino 8 más no sé si me equivoco, que dictan teatro, está la javeriana muy costosa, entre 30 millones y 15 millones que cuesta el semestre en la Javeriana, hasta los 300 mil pesos de la Distrital.

Personas del grupo: Matricula 0 (cero)

Kadir Abdel: Hay una cantidad, pero no, eso debería verse reflejado en público, eso debería verse donde todos esos estudiantes puedan acceder a ver los trabajos, entonces como también crear convenios, así como convenios investigativos y todos esos convenios para público, donde ya a través de un mecanismo los estudiantes de

teatro puedan asistir ir a todas las salas en el caso de Colombia o de Bogotá por lo menos, y tener unos convenios que nos ayudarían a esa formación permanente en público. Esa sería como una propuesta que hemos venido elaborando y que nos tocaría hacer, sería muy chévere poder hacer una reunión con esas 7 u 8 universidades y decirles cómo, porque es parte de la formación artística, porque uno si no ve teatro ¿qué hace? No sirve, o sea, el médico tiene que estarse actualizado a nivel de medicina permanentemente, ¿que se está innovando?, El abogado tiene que estarse permanentemente actualizando, y es viendo teatro, porque muchas veces los estudiantes de la academia solo ven lo que se produce en la academia, y no saben cuál es el contexto de lo que está sucediendo en la ciudad, entonces eso también encierra el conocimiento, lo vuelve como en un búnker

Persona del grupo: Lo encapsula

Kadir Abdel: Lo encapsula, lo encripta, la idea es que, ellos mismos, estos estudiantes van a abrir nuevas sedes, el futuro es que van a abrir nuevas sedes, van a abrir nuevos conocimientos. Grupos que van a necesitar sede porque nosotros más o menos tenemos una programación de unas 260 funciones al año en la sala. El 70 % de la programación la mantenemos con el repertorio nuestro.

Persona del grupo: ¿70%?

Kadir Abdel: El 70%, gracias al 30% porque hay momentos, tampoco ni solicitar la sala, la mayoría de voleo, la sala viene en el segundo semestre, pero la mayoría la mantenemos nosotros en repertorio de teatro y títeres que tenemos, tenemos más o menos 6 obras activas con el proyecto de seguir juntando más, nos podemos llenar de un gran repertorio, pero como se hace para la difusión y la circulación de ese repertorio que es lo que más nos preocupa.

Persona con gafas y camiseta negra: Entonces hace la recopilación de las obras de Charly Boy

Kadir Abdel: Además en ese sentido hemos publicado, o sea, también hemos motivado a la comunicación, que es muy triste que el 90% de las bibliotecas de el país digámoslo así, puede ser, no tienen teatro colombiano, entonces seguimos en las bibliotecas con los Lope de Vega con los Tirso de Molina, Shakespeare valiosísimo, con todo lo de afuera, pero no tiene nada de nuestras obras, entonces nosotros si con Carlos empezamos desde el principio "lo que no se publica desaparece, así de sencillo" y yo creo que se ha perdido mucha dramaturgia y mucha creación porque no ha sido publicada, nosotros tenemos las ediciones "La Mor-cilla". (Risas)

Y es una "Mor-cillita", una morsa, porque la Mor-cillita la echamos nosotros, entonces eso es como la propuesta, dos propuestas ahí porque han de existir convenios con las universidades para la formación del público, donde todos los estudiantes que tengan acceso de alguna manera, ahí si tendríamos que ser creativos para ver de qué manera se pueda controlar eso, pero hacerlo y motivar las publicaciones a que existan en las bibliotecas públicas del país, porque ahorita nos

quedamos con las fajas del libros, saca uno libros de mil y termina uno quedándose con las cajas y como estos estados que tenemos hace ya es muchas veces de...

Persona del grupo: ¿Y porque no las reparte si tiene mil libros?

Kadir Abdel: Yo los voy vendiendo mamita, yo no tengo afán. (Risas indistintas)

Persona del grupo: Por eso no están en la biblioteca

Kadir Abdel: Porque el estado no quiere comprarme, creo que por ahora ya saben que con vinito y aguardiente soy más sueltico de lengua

Jorge Prada: ¿Cómo hacemos la propuesta?

Kadir Abdel: Si, pero también hacer una propuesta con relación a estudiar y planificarnos, emplear los convenios para que los estudiantes de teatro vayan a las salas de teatro a través de convenios económicos.

Conversaciones indistintas.

Jorge Prada: Muy bien ya, teatro Ditirambo

Rodrigo Rodríguez: Bueno, primero agradecerle a Luis y al teatro Barra del Silencio y a todo el equipo de orientación, eso me parece fundamental como casi no puedo hablar en Bogotá, por eso vengo a estos eventos. (Risas indistintas)

Kadir Abdel: Y como usted es amigo de Prada, pues cada espacio habla su palabra.

Jorge Prada: Cállate

Kadir Abdel: Que hable Rodríguez

Rodrigo Rodríguez: Bueno no, obviamente me tengo que sumar a lo que ha dicho Mónica, evidentemente de Luis Vargas Tejada y Las Convulsiones, creo que la mayoría hice a la bruja, a la Fulgencia desde los 18 años, entonces el Sainete, pues en ese momento, digamos que lo conocí, sin embargo ya desde el primer semestre en la escuela de teatro que era en dos sótanos que fue Odín a Bogotá, la primera llegada de Barba a Bogotá y a mí me impresionó mucho la manera de hacer teatro y la logística, ambas cosas. Porque veía un actor en la mañana que iba a la Universidad Distrital, yo estudiaba ahí una licenciatura en la mañana, era Tony Cops, iba a hacer un trabajo de cuerpo con influencia Balinesa, me impresionaba, por la tarde iba a escuchar al maestro Barba a una charla o a una demostración, una clase abierta, por la noche y cenizas del led o análisis o suma de esas piezas, y veía al mismo actor que tocaba el saxofón y hablaba en tres idiomas y tal.

Persona del grupo: Integral

Rodrigo Rodríguez: Y a otro día los veía subirse en zancos de 4 metros y entonces caminaba por la cinemateca y veía la película, están dando película de Odín, del proceso de creación de la obra que voy a ver esta noche, es decir a mí me impresionó muchísimo eso, y además estaba en un momento en el que entraba a una clase y cada profesor tenía como sus énfasis, sus autores, sus referentes, sus carretas cada uno, pero en cada clase tampoco encontraba, no me encontraba, en ninguna. En todos eran muy dioses, profesores. Pero yo decía, ¿qué teatro hay que hacer en un país en guerra, que hacer, yo que teatro debo hacer?" Porque es Drama Tosltiano que este, más

Brechtiano,” ¿qué teatro es el que yo debo hacer?” Estaba muy confundido, terriblemente confundido y sigo. (Risitas indistintas)

No me encuentro. Entonces de ahí, de todas esas preguntas, y no saber por joven, sin salas, sin espacio, si obviamente estaba en grupo de teatro y tal, pero ese buscar el camino, pues empiezo a desarrollar la idea de que es lo que hago aparte de... es partir se la carencia, solo cuento con pocos objetos, no tenemos recursos, con las uñas y con unos compañeros de primer semestre con ganas de hacer teatro, y yo llevaba bajo el brazo un texto escrito, y obviamente había partido todo el texto de los comuneros, es decir todo lo que habíamos leído en el bachillerato, de la historia crítica de Colombia en la masacre de las bananeras, entonces yo hacía obras de teatro sobre las banderas y todo eso, y llegué con un texto, pero desde el primer semestre yo iba mirando a este puede ser tal, este tal otro, luego le dije a los compañeros: mira después de clases nos podemos ver, ya tenía repartido y así empezó la cosa, entonces una cosa era la clase, los profes, tal, pero como puedo usar esta infraestructura ya que no tengo sala y ensayar aquí y crear un grupo a parte de la sala. Bueno entonces se hace "Alexia" que fue una obra con la que arrancamos allá en la escuela. Y bueno y se va formando el Ditirambo y la idea de esas características de un teatro popular mestizo y analógico cada vez se fue configurando más y fui escribiendo como unos principios que obviamente tomaba de la práctica misma, sobre todo y también de los maestros y de la filosofía, etc. y de ahí poco a poco, pues se nos pasaron estos 35 años que se han hecho 44 obras, montajes de mi autoría

Voces Indistintas...

Y con temporadas

Voces Indistintas...

Si, de mi edición, entonces ahí ya hay unos materiales, monólogos, obras grandes, etc., etc. Bueno, pero más por obviamente negado a la academia un poco ahora, pero por temporadas, porque no encajaba mucho, es decir, dando clase en universidades, pero no encajaba, por ejemplo, en la Pedagógica, yo tenía un libro en la Pedagógica por que le decían a los estudiantes: “eee vea usted, aquí no viene a formar artistas, sino maestros, docentes, y era yo decía; ¿cómo alguien si enseña teatro no hace teatro?”

Voces Indistintas...

No hace teatro, alguien que no habla. Un médico cómo va a enseñar a operar si no conoce un quirófano”

Voces Indistintas...

Siiii, Entonces claro, yo llegaba, me ponía la camiseta que decía: “aquí también formamos artistas” y entonces claro, ese profesor es un poco extraño, en todos lados siempre esa manera de pensar, creo que me aleja, sin embargo, en los últimos años he estado ligado a una corporación universitaria que creó una profesionalización

Voces Indistintas...

Entonces pude estar al frente de la parte teatral de Cenda, 6 cortes salieron, pero ya perdió el registro calificado, por que se interesaron más en creaciones Cenda, que lleva dos semestres, entonces eso es un nuevo juego digamos, y me gusta mucho porque puedo hablar a los estudiantes de teatro popular, mestizo y analógico; yo estoy ahí, es por eso ¿si me entiende?, no estoy aquí por la universidad, la universidad él que haga su vida y tal, yo trato de influir en los jóvenes desde esa perspectiva ¿sí? A contar mi carrera, que opinión y qué concepto en cada cosa, y ese es el sentido de eso. Ahora, Ditrambo claro arranca en varios lugares, pero una de las sedes más importantes tiene 2 salas de teatro pequeño de 40 sillas y de eso me obligaba a escribir monólogos, por que los actores me pedían monólogos para esa sede, entonces gracias, me parece maravilloso eso, oportunidad porque le pude escribir a distintos actores, y esa eso fortaleció un poco la dramaturgia en monologo, pero claro las obras de mayor formato ¿dónde las presentamos? Y de ahí surge la idea de tener esta sala ya más grande con... Si, ya 3, volver a los 3, 4 meses de temporada de la misma obra, si uno no se confronta con el público ¿cómo mejora? Uno necesita estar de enero a diciembre sobre el escenario ¿sí? Es ahí, es ahí donde se forman en el ensayo, allá donde se pulen, y entonces por eso las piezas tienen más de 1000 funciones, otras de 700, otras de 400 funciones por eso, tenía esta invitación y me decía Luis, para participar de un conversatorio, le dije: no, yo no sirvo, no voy a ir a hablar, yo tengo mucho que decir.

Pero, pero a mí me gusta exponerme ¿sí?, me gusta exponerme, me siento como un hombre público, un servidor público, pongo la cabeza ahí para bien o para mal, me expongo y creo que eso me encanta del teatro ¿no?; el riesgo, el riesgo aquí no se puede: “uy ¿no se puede? Creo que sí”.

El riesgo, la inestabilidad y obviamente, como todos ustedes, he aprendido a vivir en la crisis y desde la crisis, es lo más maravilloso, vivir en la cuerda floja del circo ¿sí? Y luego de esa sala, bueno pues entonces, viene este nuevo espacio del Agroactor, que yo diría, que esas tres infraestructuras están disponibles para lo mencionado por ustedes por supuesto, ese último ingrediente es muy bello, es todo el tema de la naturaleza, las experiencias aquí, ya algunas personas, por ejemplo, el compañero que participo en el primero Agroactor

Antonio estuvo allá un mes viviendo eso, esa experiencia con otras personas del todo el país, en el IPC Juanito esta ahora de coordinador, tengo entendido.

Las personas que han pasado un poco ahora por la idea de ese concepto, y esa metodología de teatro popular y claro, desde la dramaturgia he intentado teorizar y que se convierta en práctica, teoría y práctica puesta ahí, que se vea eso, el dramaturgo analógico, el autor analógico y al espectador analógico, en esa preocupación ando, entonces, pues es lo que hacemos de eventos para terminar juntas, no estamos esperando que el iberoamericano nos invitará, no, no, juntémonos, entonces apareció una juntanza que se llama el festival OF del cual van

3 versiones, el último, salas que no estaban, ni en el alternativo, ni en el iberoamericano, nos juntamos 32 salas, 150 funciones llenas sin un peso, dice la demostración de que sin el dinero y el estado también podemos reunirnos y yo decía "la publicidad que tuvo eso en los medios era impresionante" yo decía "tiene más, esto es increíble, está juntanza" 150 funciones en 32 teatros de Bogotá, si vi así, que las juntanzas son posibles, no? El festival también lo hacemos, una era una respuesta a la alternativa de que hacer en semana santa cuando no hay ni alternativo ni iberoamericano y el otro era la resistencia, el OFF, la resistencia al Iberoamericano, con el cual he tenido mucha crítica siempre, entonces tenemos ya 69 años en la maratón de monólogos, quien tenga un monólogo que esté aquí o sepa, en agosto está la maratón, todavía hay algunos días que pueden ir a Bogotá a presentarlo, hacemos ya como la 12 maratón del teatro cómico también piezas de humor de todos los géneros que quieran hacer. Eso, digamos hacemos eso, yo diría como un resumen así super rápido...

Jorge Prada: Muy bien gracias por exponerse.

Risas y conversaciones indistintas.

Jorge Prada: Vamos con Nivaldo Castro de Barranquilla para que nos cuente.

Nivaldo Castro: Yo alcé la mano de primero porque iba a decir algo para Kadir, pero voy a decir, no importa que sea Raúl.

Persona del grupo: Algo para cerrar

Nivaldo Castro: No, no para cerrar, sino que yo no sé porque el evento se llama Entretelones, pues yo no sé porque, y voy a hablar de la región Caribe cada vez que se habla de economía o se habla de la economía en el arte y la cultura hay cierto temor, no sé qué pensar que cuando se habla de eso, se comercializa el arte, se prostituye el arte, y yo estoy muy en desacuerdo con eso, porque siempre que hablamos de proteger la poética del espectador y la poética del espectáculo, tratar de alguna manera, siempre entramos en el vivir económico, de cómo se puede sustentar, la sustentabilidad de un proyecto o la sostenibilidad de un espacio, yo creo que no hay que mirarlo como una distancia, porque está muy cerca de nosotros que al final, cada vez que hacemos un proyecto de infraestructura cultural, de nuestras poéticas, de nuestros talleres, de alguna manera tenemos que hablar de cuánto cuesta, sea que nosotros seamos los que lo impartamos, o seamos que invitemos, creo que no es necesario olvidarse que eso está ahí, que es cercano y ya tuviste que hacer un presupuesto, y que tuviste que saber que podías traer, que no podías traer, que podías hacer o que simplemente no lo podemos hacer. Eso quería como para también pudiéramos nosotros hablar de nuestras estrategias, no solamente poéticas, sino, de estrategias de sustentabilidad y sostenibilidad para ver cómo podemos aprender del otro, me pareció que pude agarrarme de varios de los libros, de Oquendo, del proyecto que usted ha hecho que me parece fantástico, de no pensar en el sábado sino la juntanza, merece que es, si es una economía que permite generar un público que

no está pensando en la gratuidad, sino que está pensando en invertir en él a través de lo que nosotros hacemos, de alguna manera, es una inversión personal a través del lado poético. Esa primera instancia era lo que yo quería conversar porque quería escuchar cuales era esos tipos de estrategias, como Cofradía yo siempre he dicho esa palabra que tengo como 16 años en esa avaricia, esa ambición y enamorar a otros de lo que nosotros amamos. Igual cuando uno ya decide hacer teatro tiene que decidir qué va a decirse, o sea, uno sabe que está ahí delante de mucha gente para bien o para mal, estoy yo también de acuerdo con esa frase con mucho que ustedes han dicho y así lo hicimos nosotros, sobre todo en una ciudad donde no se vive el teatro. Cuando yo inicie la única palabra que existía en ese momento, era la palabra de lo que queríamos desear, porque los otros estaban en Bogotá o Medellín, buscamos nuevos horizontes, porque allá no había, fue como, ahí si había, pero exhibirse y tratar de buscar que la gente nos apoyará, ¿no? Y por eso nuestro proyecto siempre ha sido el primer proyecto de autogestión en la formación de público, íbamos creciendo con ellos en la medida que íbamos dando, había una autofinanciación en la creatividad, en los espacios, en los lugares en todo esto y por eso nuestro proyecto más largo es este que hacemos con las escuelas y que financio el (empresa) con los colegios, nosotros nos presentábamos al Matacandelas, al Teatro Libre, al teatro La Candelaria al Teatro de Cora Zallo cuando comenzó, me estaba riendo porque llevaron una obra de Teatro Estático y de poca iluminación y entonces no sé, ellos tenían miedo con nuestros estudiantes de que se presentará, me decía el director y el dramaturgo "Marica no se puede presentar, los pelaos no van a entender esa vaina marica, yo no voy a entender nada de eso, le dije Rey en un solo acto" le dije "pero si tú no conoces nuestra formación de público no puedes decir eso, ya que se presenten" y los pelaos se presentaron, un silencio total, los cogieron a preguntas y dice esos pelaos parecen otro tipo de cosas, pero es que ya tienen 15 años yendo a teatro desde primero de primaria hasta 11 grado y nos van a venir otros estudiantes, o sea, han visto teatro, Danza Butoh que pensé que iba a ser un fracaso y la gente lo aplaudía, o sea, eso es una cosa bien horrible en una ciudad como nosotros (movimiento de hombros), yo soy parrandero yo soy... Mi primera tesis es sobre la estridencia, el licor y el bailarín, pero el bailarín que no baila, el no virtuoso en un cine, me entiendes, entonces todo ese tipo de cosas pasa.

Persona del grupo: Allá mismo de hacer teatro estático.

Nibaldo Castro: No, y quedaron que sí, y quedaron que si, porque mira lo que te contaba la vez pasada, una de las cosas que yo uso es el silencio y la parte estática de nuestras obras y la gente sé, de Barranquilla que iba a verme, esperaban mucho ruido y mucho movimiento.

Persona del grupo: ¿Y pocas nueces?

Nibaldo Castro: Y pocas nueces, entonces también es una contraposición. Nosotros hemos venido haciendo el encuentro internacional de teatro de Barranquilla en un fin

que se llama festival sin encuentro por los diálogo creativo y para que la gente conociera la producción poética de todos los grupos igual que el maestro, yo muy poco hablo con la gente o muy poco hablábamos, porque, por lo que decía al principio afuera, que yo soy contador público, entonces la gente no toma a veces bien el trabajo poético de nosotros, entonces como la gente decía también que nosotros estábamos haciendo este ejercicio con los colegios, de que no éramos un grupo profesional sino un grupo estudiantil, porque era para colegio, ahí se nos fue lo internacional de teatro. Para hablar de teatro, para acabar el estigma y las sobras profesionales de los diferentes grupos más importantes del país, hasta donde pudimos llegar nosotros, lo llevamos para que se presentarán con colegios y también se presentarán en la noche y cambiamos el estigma, este encuentro llegó hasta su 14 versión, este año vamos a hacer la 15 ya yo no pienso hacerlo más, este años se va a hacer la 15, porque unos amigos de Argentina, otros de México, otros de Chile que han ido al festival saben que yo no lo iba a hacer más, me llamaron por interno y dicen que: "marica vamos a dejar esa cosa de cultura, nosotros no hemos dado circulación y queremos ir a hacer en tu casa el décimo quinto.

Persona del grupo: La despedida.

Nibaldo Castro: La despedida, vamos a sepultar ese festival de una vez.

Persona del grupo: Ay no

Persona del grupo: ¿Porque lo acabas?

Nibaldo Castro: Porque logramos hacerlo durante 15 años consecutivos con la plata de los estudiantes, o sea, si nosotros nos hubiésemos querido ser ricos, te juro que yo hubiese sido rico, simplemente que con eso pagamos 22 millones al grupo de Argentina, los hoteles, porque nosotros comenzamos con 5 milloncitos en el primer festival, después 10, 9, entonces el ministerio si a veces, no a veces, si y cuando llegamos a 70 millones lo hicimos 15 días arbitrariamente y creamos 15 días de teatro para el transeúnte, o sea, lo que hagan unos y traemos a la gente desorientada y luego cuando remodelamos la casa pasaron ya no a 70 sino a 35, después a 20 y hoy en día abrieron una convocatoria está, y el festival debe tener 3 años seguidos para 20 años y nosotros tenemos, 20 no lo hemos hecho sino virtual. Ya no podemos participar y si, no hay una política cultural para eso.

Persona del grupo: ¿Por qué no pueden participar?

Nibaldo Castro: Porque no llevamos 3 años seguidos, aunque llevamos 14 de haber hecho.

Persona del grupo: Pero tienen 15.

Nibaldo Castro: Pero tenemos que ser 3 años seguidos aunque uno entiende la política cultural, no nos permite seguir, pero ahora sí tenemos una casa donde podemos recibir durante todo el año, donde también podemos hacer temporadas, pero no podemos financiar un festival porque ahora mismo tenemos lo que es Seríta, nosotros no participamos en sala concertada porque tenemos nuestras cuentas

embargadas, la de la fundación por la hipoteca y la mía hasta 44 millones pero eso no nos han dejado, y la hemos hecho, y la hemos parado, y la hemos hecho porque bueno, para eso sirve la contaduría algún día, ¿no? (Risas indistintas)

Tenía que servir, hemos tenidos 12 años y hemos seguido creciendo y hemos llevado grupos, y ahorita va Cali con los cuales hicimos eso que tú dices: "la circulación" pero nosotros los vamos a hacer con ustedes, ellos nos dijeron para llevarlos porque ellos conocen nuestro trabajo, y nosotros los traemos porque tenemos también buenos proyectos, lo que te decía: ayer no pude venir en la tarde por el dolor estomacal que tenía, pero cerré un buen negocio en el hotel. Entonces apenas nos estamos reactivando, hasta ahora lo vamos a hacer sepultar Perón Sala Teatro Cofradía, no se va a perder, de alguna manera la salvaremos y tienen la puerta abierta para hacer lo que, para sumarnos con nuestra poética, tenemos 10 trabajos en repertorio fue lo primero que se me pasó por la mente, me olvidé de la deuda y dije: "la única forma de salvar la deuda es creando". Tenemos 10 obras que se han presentado en diferentes entidades del país, con eso mantenemos el repertorio permanente de la sala, , y es con la obra que se llama (Seid) no llevamos grupos internacionales, nos abren en los colegios si no está en nuestras obras para salvar la casa y decirle a la ciudad: esto que tú también dices que me parece maravilloso, que la estructura cultural, no solamente la pública, sino también, la que nosotros hacemos privada y es un proyecto de ciudad que ya en el mar no está, pero es una, hay una presencia de un lugar donde no solamente van a transitar por 15 días, sino, por 365 días muchas cosas más. Por ahora estamos así, esperamos ya el 30 de noviembre que es el plazo que tenemos para operar, librarnos de esto y de pronto, ya después de eso con más calma verdaderamente pensar si volvemos a hacer un festival internacional como antes lo hacíamos de 10 días, 12 días, 4 salas de teatro concertadas con Serrano, pagadas, arrendadas, para que los cursos que se montarán, pagarles los tiquetes a los grupos que era lo que nosotros hacíamos, que era una barbaridad, pero con base en eso la economía no se podía perder, porque era la sumatoria del número de estudiantes que debíamos llevar para poder darle una oportunidad a la ciudad de diálogo creativo para los artistas, para los espectadores, para la diferenciación de obras de teatro y para nosotros como grupo, también estábamos haciendo algo muy importante que era decirle a la ciudad, miren la calidad de los grupos nacionales e internacionales, pero cuando ellos se vayan, quedamos nosotros y eso nos tenía que dar la oportunidad de vernos a nosotros mismos, y levantar el nivel y estar en un nivel, y hoy esas mismas oportunidades que les dábamos a los grupos que venían, a nuestros amigos que nos visitaban hoy, la tenemos nosotros y por eso es que tenemos muchas obras en repertorio, porque nos la piden cada día más y pues nos contratan otros teatros, y eso nos ha dado la oportunidad de vernos de una manera distinta y hoy de cuidar una sala de teatro.

Que hacíamos antes, pero si para tener la oportunidad de albergar todos los grupos que podamos durante los 360 días que podamos tener, y hoy tenemos otra visión, hoy esa visión es esa, y gracias a los amigos, le vamos a dar esa sepultura, 15 años con una estética que están, con un número de población que se ha llegado y que se desconoce en el país, que hemos logrado hacer eso, hemos hecho 7 verbenas teatrales en los barrios de Barranquilla, le hemos llevado una cantidad de cosas, hemos llevado grupos de Francia con la cual tenemos una gran relación, con la que hagamos un proyecto de cooperación internacional como lo hemos imaginado, nunca hubiéramos montado esa obra, pero la montamos y llevamos 7 años con ella maravillosamente y así hemos tenido la oportunidad de hacer una circulación muy importante en nuestra ciudad de Barranquilla, porque ni el distrito, ni el estado habían permitido que la Candelaria u otros grupos del país volvieran a la ciudad, después de 22 años que no se hacía nada por circulación que no fuera circulación ganada por otro.

Jorge Prada: Vamos con Luis Alberto

Luis Alberto Correa: Se dio cuenta que él dijo que estaba viendo unas cosas a resolver problemas que no faltan cierto, bueno Barra del Silencio comenzó como un grupo de una universidad que sintió la necesidad de tener un grupito aparte como mimos y siempre desde que comencé era un laboratorio, curiosamente teníamos uno de los ejercicios que logré resolver problemas, cuando se hace improvisaciones yo veía bulla, ósea todo el mundo moviéndose al mismo tiempo, entonces no había punto focal y empecé a hacer un ejercicio con sonido, sonido ósea a tocar cualquier cosa, pegábamos un timbre paradójicamente si era por ejemplo tocar puertas yo no sé qué, botellas lo que sea y lo grabamos y cuando escuchábamos se escuchaba bulla y entonces estábamos permitido escuchar al otro y saber cuándo entrar, cuando ser, hasta donde y que los otros. Entonces nos permitió encontrarnos y no buscábamos música escuchamos cierta armonía se puede decir y salieron cosas muy bonitas entonces dentro de todos estos laboratorios también trabajamos luz negra que nos pasó una cosa una obra que es como una pelea, eran tres lenguajes distintos y uno de los lenguajes era con luz negra y a no y si también pero también era una con la ostroboscópica y en la pelea de pronto paaa! sonó un golpe de verdad, ya aprendimos que con esa luz había que hacer constancia. (Risas indistintas)

Persona del grupo: No se podía pelear con esa luz.

Luis Alberto Correa: Entonces siempre fue a partir de la experimentación. (Risas indistintas)

Y aprendimos, no había mayores teorías, entonces Barra del Silencio se fundó con esta gente. Yo terminé la carrera yo soy arquitecto y otras personas entonces un compañero se fue a embarazar la novia y a trabajar a las fruterías, a él otro se le murió el papá él era el mayor tenía un granero, a manejar el granero para sostener la familia, otro compañero pues termino la universidad en diseño y monto su empresa de diseño cierto entonces eso pasa y yo tenía las condiciones ideales para viajar ósea no tenía

trabajo, no tenía plata, no tenía comida y sabía y sabía para donde iba y dije si otros han podido yo puedo y yo había soñado siempre con ir a Brasil y dije me voy y digo que me voy y me sale trabajo y sale todo pero entonces el caso es que a pesar de que salieron para hacer un edificio en bragueta bueno conseguí novia y no sé qué y dije no, me voy pero entonces cambio un poquito y le dije a la compañera le dije: ¿nos vamos? Y no me había dado cuenta que estaba loca como que... y nos fuimos a andar tres años por toda Sur América y esa fue mi universidad. Yo hice un taller de pantomima de 48 horas con un discípulo de Manso, se llama Julian Gabriel, técnica, técnica y ya la parte conceptual teníamos unas cosas, pero yo he sido muy inquieto e investigador y entonces también he venido desarrollando nuestras propias cosas con eso por allá en Brasil me enamoré del mamulengo entonces los títeres eso es una cosa una cultura única ojalá la gente supiera que los mamulengo, es comedia del arte y títeres ellos no tienen, o sea uno que casi todos tienen a Cobra a Bruja pues unos personajes comunes y como anécdota, un amigo de pronto en una función salto la bruja en la cobra y eso eran los dos malos, entonces los puso a pelear, él era después muerto de la risa porque nunca había hecho eso, entonces son cosas muy bonitas (Risas indistintas)

Pero también era esa guerreada en la calle, por allá un miembro justamente judío en un taller que dicto me dijo: "yo hice una función allá pero yo no hablaba yo hacía una pequeña introducción de lo que yo hacía pero no hablaba" y él me dijo: "Luis usted es muy bueno pero tiene que hablar para poder conseguir plata porque la gente lo ve y se va entonces aprendí una técnica de pasar el sombrero muy especial y es la que me sostuvo durante mucho tiempo, así rápidamente hacer una pequeña demostración de lo que se va a hacer y entonces no pasar el sombrero al final sino generar una expectativa de lo que iba a presentar, la gran obra.

Persona del grupo: El culebrero

Luis Alberto Correa: Si, pero generando una expectativa, pues ahora vamos a ver esta pero luego vamos a ver la otra, entonces al tener la expectativa la gente. Ya cuando iba a presentar la obra que era "el sombrero mágico" yo sacaba el sombrero y bueno ahora vamos a este, que es personaje, la gente decía : ¿la plata? pero no sé equivocaban pero decía: es un personaje de una obra no solo me sirve para dar sombra, para protegerme de la lluvia, para ayudarme a ventilar para darle chimenea sino también para recibir la colaboración del distinguido público porque gracias a ustedes es que podemos hacer eso, entonces la otra parte de la técnica es la lista del mercado yo saco un pedacito para el maquillaje, otro pedacito para la ropa, otro pedacito para el transporte, para el hotel, ósea porque estaba en Brasil y además era divertido entonces la gente era dando plata divertidamente. (Risas indistintas)

Se me quitaron el reloj, se me quitaron la corbata, bueno cosas así y plata, y a veces unas sorpresas con unas cantidades demasiado buenas, o sea, de pronto a veces un billete de dos mil que así que quedaba (cara de decepción) porque era el único que

daban, cuando lo habríamos, un billete de 100 mil, cierto pues cosas de esas, pero también, una de las cosas, que yo trataba de dejar el cigarrillo y cigarrillos me daban, y me daba pesar botarlos, pero pues, en Buenos Aires, lo primero que me dan, un bareto. (Risas indistintas)

Persona del grupo: Y le daba pesar metérselo

Luis Alberto Correa: Entonces estaba la policía ahí que me quería sacar, pero como acababa de entrar la democracia, sabía la ley 227, no sabía ni que decía, pero le decía a la policía: "pero por ley 227 nosotros podemos estar aquí" ellos tampoco se la conocían, pero sí. (Risas indistintas)

Entonces cuando yo veo eso es que eso es una escuela maravillosa y además desde controlar la gente, porque es que embale, ¿cierto? está el de la música, el borracho, el vendedor, un montón de cosas y yo nunca confronte con esas personas que te invaden o yo no sé qué, sino que era el público el que me defendía o hasta la policía, porque por allá en Córdoba, en una peatonal estábamos al medio día y tiraron bombas de agua, y entonces al lado había un banco, no se podía hacer uno al lado del banco pero nos corrimos y todo el público se corrió, a los 5 minutos bajo la policía por el que había tirado las bombas de agua. Entonces es esa solidaridad de la calle. Llegó acá a Medellín y pues yo ya no tenía grupo, me dediqué un tiempo a la escultura muy dura porque, estás son obras mías (señala los cuadros del espacio) entonces eso no tiene utilidad y la utilidad es la contemplación y a veces la gente espera como ¿qué significa eso? Y no, lo que usted quiera que signifique. (Risas indistintas)

Si cosas de esas, siempre fui laboratorio entonces, títeres, pantomima, trabajo con luces, he investigado mucho las sombras, las luces dinámicas yo las llamo luces dinámicas, son luces de movimiento para transformar las sombras y la iluminación no trato de ocultar las sombras, para mí son parte vital. Los otros llegan a iluminar las sombras y yo no sé qué, no, para mí son importantes las sombras y eso también lo aprendí con la fotografía, la fotografía que se lleva maga, en cambio la sombra visibiliza las dimensiones por eso hay que aprender fotografía en blanco y negro, pero también ya cuando ir por circunstancias pies de que ya yo tenía una hija que nació en Monte Vídeo y acá ya no podía estar andando, yo salía con ella. Aprendí de César Vieira. ¿Era el que te pregunte cierto? (Señala a Zeca) él tenía la operación Robín Hood, me pareció muy importante, yo llegaba por ejemplo a Pasto en enero, allá el calendario es B y aquí es calendario A, no hay nada que hacer, yo me iba para Palmira se portó super bien o Popayán o Pasto o Cali que tenía una novia entonces también me ayudaba, lo que hacía era funciones en los colegios de plata y después a lo que me dieran. Y me iba con la plata para una semana, a la semana si yo no había conseguido funciones me moría de habré entonces también era una cosa de exigirse además muy duro, yo llegaba el primer día 7 colegios, 5 colegios, nada, nada pero a la semana empezaba ta ta ta (chasquido de dedos) me sacaba muy buena plata ósea me daba para vivir 5 meses, seis meses, por ejemplo en el 79 u 80 que estuve en

Palmira ya uno se inventa (ruidos exteriores) fuera de eso había pagado hotel, alimentación, tienda, me daba mis paseos pero yo hacía 3, 4, 5 funciones diarias en colegios, entonces en este quehacer, me enseñó a guerrear, a no depender de nadie, sino de mí.

Persona del grupo: Gestionar

Luis Alberto Correa: Hubo un tiempo en el que me cansé del sombrero mágico, porque esa obra se llamaba el sombrero mágico, aunque no tiene afiches por ahí si hay una postalita de esa obra, pero estaba muy mal económicamente, yo estaba haciendo la escultura y fue cuando me fui a Palmira y me conocí. Trabajé en todas esas partes y a ese sombrero divino, precioso, aprendí a quererlo, entonces yo he sido más un laboratorio, o sea, a mí me decía una amiga Luisito, es que vos haces mimo, haces títeres, haces comparsas, haces esto, pégate de una cosa, pégate de estos, son titiriteros, o estos son teatro de calle, esto es cierto, pero yo no puedo, con mi escultura yo tuve una idea y es romperme a mí mismo, también he hecho obras en que rompo las cerámicas y las pegó y las reconstruyó, o sea, siempre buscado, o las derrito, las elaboró y en barro cruda les hecho agua para que derritan hasta cierto punto, siempre como que..., porque el estilo de pronto es un truco o una cuestión para conseguir plata, entonces como esa identidad, y no quise traer nunca en el estilo, como esa forma de identidad para siempre conseguir plata, sino, digamos yo no utilizo la palabra riesgo que hablo ahorita Rodrigo, sino atreverse, atrevimiento, estar aquí ya es un riesgo, vivir es un riesgo, la vida misma es un riesgo en cualquier momento, pero atreverse es otra cosa, ¿cierto? entonces siempre he querido atreverme a hacer cosas, y de diferentes opciones, y cumplir pequeños sueños, por ejemplo esta obra (señala un cuadro) que ahora le contaba a Zeca que fue en un cementerio, una versión de la llorona, yo me lo soñaba, me lo soñaba, de pronto por acá está Luz María (mira alrededor) si hay cosas que me las sueño, empiezo a pensar y las comparto, y resultan a los 8 años, a los 10 años y me dicen: Luis es que vos tenés una idea y tarde que temprano resulta, entonces como sin afán también, de pronto en el camino le sale una u otra, entonces dentro de todas estas cosas por ejemplo, Divertimentos que es una obra que está en repertorio en este momento, le digo a una amiga: hagamos una obra con manos, yo ya había hecho tres maniobras, pero es así, yo le dije: pero ¿cómo? No hagamos está tan tan tan, eso fue un miércoles y estrenamos el viernes y las terminamos por la noche, porque no sabíamos si era para niños, pero había una niñita que entró, eran tres niñas fascinadas, al otro día regresaron con 7 y paso una cosa de la que me siento muy orgulloso, yo soy muy anecdótico más que teórico, y es que en esa función era la niñita: ve, va a hacer esto, va a hacer esto, va a hacer esto y entonces nosotros a la salida le dijimos, vea niña nosotros la queremos mucho pero no la queremos ver. (Risas indistintas)

Si no tiene capacidad de asombro, ustedes no le pueden decir al público lo que va a pasar. Si no tienen capacidad de asombro no van a poder volver a entrar. No, no, no nosotros sí, si venga, entonces al otro día eran disque: ay... ay... (Risas indistintas)

Pero digamos que eso también es como una retroalimentación del público, porque es terapia desde la visión del público, que es nuestro sentido, nuestra razón de ser ¿sí?, entonces, yo tengo una obra en la que le vendamos los ojos al público, de Henry Díaz, que ni él la entendió, él no entendió lo que escribió y fue ganadora del premio Nacional de Dramaturgia para teatro infantil y Juvenil, fue publicada en España junto con las obras ganadoras, es muy bonita poéticamente, pero nunca la pudieron hacer, porque es en un espacio a oscuras y desierto, “El salto y las voces”, que están unos actores tras escena, se van por que se perdió un actor, y se quedan las voces flotando en el aire y crean el dialogo con una mariposa, entonces, nosotros la estudiamos mucho, hablé con Henry y yo le dije “Henry cómo se hace eso, ah no, yo hice lo mío, ya lo que viene es problema suyo ” (Risas indistintas)

Y es así, entonces pensamos en cómo hacer las voces flotando, buscando efectos sonoros, con micrófonos, con cosas y dijimos “no, son los actores los que están aquí, hablan naturalmente, se van, y quedan las voces impostadas de los personajes” y entonces como era en una casa; trabajamos alrededor de la sala y con luces le vendamos los ojos al público, todo apagado e íbamos con unas linternitas para poder leer un poco los textos, y éramos alrededor, siempre moviéndonos por todos lados.

En la última función aquí, Henry no se quitó la venda, se la podían quitar y luego y le pregunto “oíste Henry ¿por qué no te quitaste la venda? y me dice: “No Luis es que me da pena, con los énfasis que ustedes hicieron, yo terminé de entender la obra, esta obra es de ustedes”. Entonces, supimos después, como la trató de montar y no funcionó, es una super tragedia, pero tragedia, entonces son cosas que también aprendí, que uno a veces escribe unas cosas y las lee después de unos años y se asusta ¿yo escribí esto? Para bien o para mal. (Risas indistintas)

Por la noche jugamos, brincamos, nos revolcamos, sacamos linternas, telas, hacemos de esto, funciona, esto puede ser, ¿cierto? entonces desde el delirio empezamos a descubrir cosas que luego las vamos aplicando en determinadas obras, entonces, así como hacemos una obra que son unos ojos así de grandes, hay una muñequita de este tamaño, que camina en una montañita, se sienta en un arbolito a mirar un paisaje. Es una obra que no tiene texto, no se ven personas, no tiene historia porque el parpadeo es que cada vez que abre los ojos son sucesiones de sentimientos.

Jorge Prada: Si nos toca cerrar ya.

Luis Alberto Correa: Esto es un laboratorio y más allá también esto surge, así como hicimos con el festival de teatro infantil, porque creo que hacer teatro no es solo montar obras de teatro sino facilitar que exista el teatro, los escenarios, la crítica, la prensa la dramaturgia, la elaboración de muñecos, las luces, todo eso es hacer teatro,

entonces es facilitar esto y gracias a esto estamos todos acá y entonces ya miramos después para donde nos vamos o para donde no queremos ir.

Jorge Prada: Ya casi es la hora del almuerzo entonces la propuesta es la siguiente. Luis Alberto muy bien muy chévere las conclusiones. (Risas indistintas)

Kadir Abdel: Fundador de la calle de Bogotá, Fundador de muchos grupos.
Risas indistintas

Jorge Prada: Voy a ser extenso brevemente, no, solamente es esto, yo lo que he escuchado de las propuestas, claro me parece importante lo que decía Mónica que somos muy fuertes, somos muy potentes para hablar de 240 salas del país, nosotros llevamos 38 años, nos picó ese bichito de retener seres, como también en esa época se dieron muchos procesos, nos fundamos en el 85, en el 90 tomamos una bodega en arriendo, la pusimos en funcionamiento y en esa época tuvimos mucho público, algo que hablamos con Nibaldo ahora, los convenios con colegios y universidades y en el 98 nos metimos en el lío de querer comprar una casa, y logramos comprar esa casa.

Persona del grupo: ¿La casa de la 71?

Jorge Prada: Si la de la esquina, si eso era a una cuadra, cerca a la casa de arriendo, pero todo lo de taquilla iba para la señora dueña del sitio y en el 98 nos pasamos a una casa vieja y logramos después de 2 años construir una hermosa sede que la tenemos desde 2001 hasta la fecha, nos ganamos dos lep una de dotación de mantenimiento y la otra de estudios y diseños, entonces tenemos ahora "De Ensueño", la primera de construir un edificio de 4 pisos que no parece de 2000, 1500 millones a la fecha de hoy vale más. (Risas indistintas)

Persona del grupo: Mientras nos tomemos el tinto va creciendo.

Jorge Prada: Ahora pasa de un mes. (Risas y conversaciones indistintas.) Pero me parece muy bien ahora, digo yo para ir cerrando, es ver cómo concluimos, si es que se puede, hay unas propuestas por ejemplo, las del Maestro Camilo que son tres propuestas, la del Maestro Miguel, la de la Maestra Mónica, básicamente esas son las propuestas, el mambo es que nos expusimos aquí ¿no?

Voces indistintas

Un sitio para las convenciones y las reuniones claro.

Jorge Prada: Entonces a ver si les parece antes de que nos caigamos dormidos.

Persona del grupo: De todas maneras, las propuestas se recogen en una y la necesidad de la juntanza, de circular, que compartamos saberes, que generemos nuevos contenidos de teatro, yo pienso que esas propuestas de todos van a lo mismo, apuntan a lo mismo.

Jorge Prada: Pero Ángela, ¿Cómo lo podemos complementar?, ¿cómo sería esa propuesta? El maestro Zeca hablaba de un foro un poco permanente.

Persona del grupo: Permanente, virtual, la idea de una red, no sé. Como que veamos cómo de todas estas propuestas podemos llegar a una conclusión.

Persona del grupo: Un segundito ahora, sé que no lo hemos hecho, pero todos los datos que tenemos, vamos a meterlos en un chat que tenemos en WhatsApp que se llama Sainetiando que están los del año pasado y vamos a quedar incluidos ahí para que sepamos que es que ya vamos creando la función.

Jorge Prada: Entonces por ejemplo como podemos concretar lo del maestro Camilo que son 3 propuestas no, lo de Sainete es allá y lo de Mónica que es como a partir de esta fuerza que tenemos de 200 y pico salas. No se Kadir si tenga idea.

Persona del grupo: Yo creo que como está la propuesta de Yuli también es el chat.

Jorge Prada: Sí, un primer paso.

Persona del grupo: Ahí empezar a hacerlo, fechas no sé, podemos hacer compromisos, pero a partir como de ese,

Persona del grupo: Yo no sé, yo no creo mucho en organizaciones. Nosotros como movimiento teatral colombiano hemos tenemos varias experiencias que no han sido tan buenas.

Ángela Puerta: Cada grupo va por su puesto, por ejemplo yo desde mi sede que es también un espacio rural, es el nuevo teatro rural, y allí estamos en este momento acercando a la comunidad del municipio de Marinilla, es un municipio del Peñol, porque estamos en la frontera entre dos municipios lo que estamos generando allí es unos procesos de apropiación del territorio por medio del teatro, que los niños entiendan que no se tienen que venir a estudiar a Medellín, que cuando terminen el bachillerato no se tienen que venir a parquear a una calle de Medellín, que no les está brindado ninguna opción, ninguna oportunidad, sino, que les estamos enseñando la importancia de los cultivos, la importancia de sembrar, la importancia de tener una autonomía alimentaria, estamos con eso ahí y también el cuidado de nuestro medio ambiente, ese sector de Antioquía, es el sector de las aguas, allí es donde están las represas, donde está la mayor cantidad de agua, entonces estamos en el cuidado y la defensa del agua, estamos pues en el teatro, sensibilizando esa pertenencia con ese territorio y ahí también podemos hacer encuentros en ese espacio. Cuando sueñe algo, cuando tenga esa primera, bueno voy a hacer un encuentro acá en la agro sala, entonces se los hacemos saber a ustedes, tenemos está propuesta, digamos ya la parte creativa mía, es en la música, pues obviamente y frente a los presupuestos y cosas, entonces cuando de alguna manera, tengamos un presupuesto, poderles decir: bueno tenemos un presupuesto para que vengan 10 grupos, se vienen para donde mí y hacemos un trabajo en estos territorios, lo mismo vos lograste alguna, obtener cierta posibilidad, muchas, tengo esta posibilidad, esto es lo que puedo ofrecer, ¿quienes pueden venir? Yo creo que es ahí donde podemos hablar ¿cierto? Que estemos fuertes.

Persona del grupo: Está poniendo un calendario ahí

Nibaldo Castro: A mí se me ocurre nosotros vamos a hacer el festival en la última semana de septiembre que es con los grupos, más movilizarse con la historia y lo que

han conquistado ustedes, los que están aquí, los que han estado aquí, sobre el espectáculo público, me parece que puede abrir un espacio para iniciar, para lo largo de la vida, y el espectáculo público no solamente hablarlo, sino que lleven diseños, muestras todo lo que tienen, o sea, como vemos la infraestructura titular, como un espacio de protección al apoyo, yo creo que ese sería la segunda cosa que quiero connotar es la siguiente: Bacanisimo poder juntarnos, no desde la convocatoria del Ministerio, sino, sin la convocatoria del Ministerio, que yo por ahí veo mucho más fácil y mucho más real nuestras propuestas, que algo que pasó el año pasado con las salas concertadas, no sé qué va a pasar este año, nosotros no participamos, pero si participamos en la programación de nuestros compañeros. Yo no sé si esto se ve bien o se ve mal, pero es una situación que quisiera comentarla, es que yo participo en la programación del Ministerio, hay 200 mil pesos, y la mitad de la convocatoria del aforo es para "vamos paisa" comenzamos, pero no sé si el ejercicio de las salas concertadas es un ejercicio que de pronto nos puede dañar a nosotros, porque debería ser para infraestructura, para mantener, para provocarnos y no para ponernos a negociar a nosotros lo que tenemos, porque tenemos que hacer 70 funciones, entonces, ¿a cómo sale cada función? no sé, como lo hacemos, como manejamos ese criterio, ¿sí? Como negociar con un compañero que sabemos que eso no vale, que eso no es, y cómo hacemos para valorar la sala y el espectáculo.

Persona del grupo: Como ser creativo

Nibaldo Castro: Y ser poético, la poética de cada uno, creo que es bacano que si hacemos algo entre nosotros, sabemos los compromisos a qué vamos, cómo vamos y generamos mayor credibilidad, mayor protección a la poética.

Persona del grupo: Pero, por ejemplo, lo que planteaba él ahorita y sobre cómo se podría por ejemplo ahí generar información.

Nibaldo Castro: Yo quisiera, cómo ubicándonos en el contexto donde estamos aquí, el estado de esa cuestión en qué va, en donde está, entonces ese, ese...

Persona del grupo: Foque jajajajaja

Nibaldo Castro: No, no, no ese sofo, ese foco de esas indicaciones que la música, que la alza, que los versos, ese componente del popular, es decir, ese encuentro de las soluciones, el encuentro o los encuentros que se den como a partir de allí, deberían de tener ese camino, por ejemplo, Camilo me parece muy cierto, aspectos que se desarrollan ahí, por ejemplo, ayer escuchamos todo lo de las máscaras ¿cierto? Las máscaras nos mantienen que las máscaras que tal, yo me hago preguntas cómo funcionan, cómo pegan, que, si son dramáticas etc, etc, es decir, aunar en esos campos por ejemplo literarios y ahí hay un ámbito o que hay un grupo de investigación tal, a ver me parece importante que hay los grupos, los problemas generales que tenemos y la crisis que tenemos en este momento tan tesa, pero ese foco me parece que es el que desarrolla preguntas por la memoria, por los ancestros. Hay un núcleo ahí de preguntas que se pueden ir organizando. Dijéramos en énfasis,

de manera que podamos comprender más, entonces nos vamos a seguir investigando lo que vamos a desarrollar, etc.

Jorge Prada: Muy bien.

Persona del grupo: A mí me parece que ya. (Risas indistintas)

Camilo Ramírez: Es que mire la cosa puede ser, claro asumirlo desde allí, pero asumirlo con las posibilidades que funcione, a mí se me ocurre esto; en la ASAB, desde por ejemplo el centro de documentación de artes escénicas en asocio con el de Cali, Quimera, Teatrova, Ditirambo, la Vargas Tejada, ¿porque no? también.

Persona del grupo: Claro

Camilo Ramírez: Podríamos hacer un espacio para que en Bogotá se vea el trabajo de los Sainetes que se ha hecho en Medellín, en Cali y en otros y no solo eso, porque digamos, todos los demás tenemos también una suerte de trabajos paralelos como dice Miguel Ángel, vemos la máscara, el trabajo con la palabra, la expresión corporal

Persona del grupo: La historia del dramaturgo.

Camilo Ramírez: Bueno, un poco de cosas y podríamos encontrarnos y el Sainete podría ser como una corona, una cosa allí que convoque, que tal y esto, pero ahí caben otras cosas, y nos metemos ahí, entonces digamos organizaríamos en Bogotá por su puesto en relación con Luis Alberto porque Luis Alberto es el que lo hace y convocaríamos a la gente de Cali y en Cali se podría hacer lo mismo, y convocarlos, y serian dos momentos que podríamos pactar, desde aquí en dos fechas distintas y entre los grupos vamos viendo cómo seguimos en la pista, en la jugada, volvemos a Medellín en un año.

Ángela Puerta: Y nosotros, el Instituto, generar un estímulo que permita que los Sainetes circulen, un estímulo de circulación para que digamos 5, 6 Sainetes de estos puedan ir, entonces para eso sí es bueno tener fechas y ustedes puedan decir: si le entrega la invitación a este grupo para que puedan participar en la convocatoria.

Persona del grupo: O sea. a través del grupo es que se puede ir hablando de fechas, empezamos.

Persona del grupo: Como ir organizando.

Persona del grupo: Quizá en Medellín

Persona del grupo: Yo sé cuándo hacemos la circulación y les digo con anterioridad.

Persona del grupo: Hay que planear algo para que los grupos vayan.

Luis Albert Correa: Mira este, viajaron por el país con el Matrimonio de Sobrino Conejo, se ganaron la beca de teatro callejero con el Ministerio, ¿cómo es que se llama? la beca Juglares cierto, se hace y con eso vinieron acá, y luego fueron a La Tebaida, fueron a Dorada, han salido a varias partes, por toda Antioquía cierto, además porque los conocían, entonces las invitaciones se dan.

Persona del grupo: Una moción de orden aquí, controle al moderador.

Kadir Abdel: La primera, la segunda me parece que dice monitoria.

Persona del grupo: La otra tiene que ver con justamente, las convocatorias del Instituto, yo creo que todas las salas de Bogotá y Cali y los que estamos acá estaríamos dispuestos, si esa convocatoria va allá en el texto de la convocatoria, circulara en la ciudad de Bogotá porque ya los esperamos allá, si me entiende, que vaya enganchada.

Persona del grupo: Lo que pasa es que cuando uno manda la convocatoria dentro de los lineamientos están: que van a ir a circular con su trabajo creativo que además es producto de los proyectos, si nosotros, los que vamos al Instituto, ellos tienen dentro de su documentación para entregar, es una invitación a, entonces ellos dicen: "vamos a circular a la ciudad de Bogotá con el Sainete tal" en el marco de esta propuesta y tienen que buscar la invitación, entonces dicen: "la ESAB invita al grupo tal a venir a presentar tal", entonces bueno, ya uno tiene esa invitación

Persona del grupo: Le hacemos de una eso es ya

Persona del grupo: Van a venir, entonces chulito

Nibaldo Castro: Entonces primer paso es hablar por la WhatsApp

Persona del grupo: En el grupo de WhatsApp cuando, ¿qué es lo que hacemos nosotros? cuando ustedes tengan, vamos a hacer tal cosa yo les puedo decir ahí: "saquen una convocatoria de circulación tal fecha" cierto entonces podemos plantear el evento y entregar a los que están en, a los que quieran ir la carta de invitación, ya ellos hacen toda la propuesta, obviamente tienen que hacer la propuesta, entregar un informe y eso. ¿Pero es que nos garantiza? Unos dineros para transporte, alimentación y hospedaje.

Jorge Prada: Sellado

Aplausos

-Gracias al moderador

Voces indistintas.

Agradecimientos

Teatro
Barra del Silencio
Historias del pueblo en escena



9no encuentro
Sainetiando
diálogos de la memoria
Medellín, 22 al 25 de junio de 2023

**GRACIAS
GRACIAS
GRACIAS**

A todos los maestros, instituciones y colaboradores que con su apoyo, amistad, presencia, calidad, servicio y solidaridad permitieron que este evento fuera posible superando las expectativas.

Apoyo:
Ministerio de Cultura
Rocco Gráficas

<p>Ponentes: Zeca Ligeiro (Brasil) José Assad (Bogotá) Kadir Abdel Rahim (Bogotá) Rodrigo Rodríguez (Bogotá) Nibaldo Castro (Barranquilla) Abel Anselmo Ríos (La Ceja) Milton Araque (Medellín) Rodolfo Gómez (Medellín)</p>	<p>Moderadores: Jorge Prada Prada (Bogotá) Camilo Ramírez (Bogotá) Catalina Murillo (Medellín) Víctor M. López (Medellín) Luis Alberto Correa (Medellín)</p> <p>Invitado especial: Crispulo Torres (Bogotá)</p>
<p>Equipo de trabajo: Luz María Penagos Eliana Úsuga Ana Elvira Mejía Avilés Alejandra García Yeison Henao Carlos Arturo Alzate Luz Helena Agudelo</p>	<p>Oscar Botero Ángela Puerta Jackeline Barreto Peña Santiago Guzmán Galeano</p> <p>Proveedores: Hotel Family Restaurante Talara Fusión Perú Escénica Teatral</p>

Y a todas aquellas personas que con su asistencia llenaron varias veces nuestra sala en las funciones, le dieron calor humano a las actividades académicas y enriquecieron el pensamiento teatral con su participación en los diálogos. Esperamos encontrarnos en el 10mo encuentro Sainetiando del 2024 para seguir compartiendo inolvidables momentos teatrales.



Apoyo Concertado:



Apoyaron:



Sainete de La Loma
Alma de Antioquia



Organizó:



Historias del pueblo en escena