

aparecen como mercenarios: Sansón enamorado de una ramera (XVI); una cortesana rodea la ciudad de Jericó como Josué, haciendo su llamado con "siete bocinas de carnero" y acompañada de fragor de trompetas, hasta lograr la conquista claramente erótica: "Aparecerás desnudo / ya sin armas / en el centro de la plaza" (XVIII); Ezequiel pasa con su carro de fuego (XX), o David recibe el mandato de disparar contra los filisteos, aprovisionado de una flor y una honda para apacentar el odio (XXII). En una tercera parte, encontramos una serie de iniquidad y miserias dentro del ámbito del Nuevo Testamento, en donde los pasajes y parábolas de Jesús se invierten con sentido profano. El padre da a su hija serpientes (XXXIV); en el huerto de los Olivos, la oración es significativa, pues con coraza y armadura puestas (a la usanza de los caballeros andantes), se vela la llegada de la escritura, apurando el cáliz amargo con valentía: "Que no se haga tu voluntad sino la mía" (XXXVII). En otro aparece Pilatos, pidiendo agua (XXXVIII), María Magdalena enjugando el rostro (del amado) en un lienzo que se impregna con una máscara distinta cada vez, mientras "sonríe / mordiéndome los labios" (XXXIX). En el poema XLII, muy bien logrado, invierte la figura de Judas Iscariote, siendo ella quien pende de la soga, mientras confiesa que su beso "todavía arde" cuando "aprietas la soga / con tus ojos anegados por el tiempo". El cuerpo pende movido por el viento mientras se escucha una lejana canción de monedas que tintinean. Y finalmente encontramos la intervención del ángel: "Pulsión de átomos / en alas de los ángeles", que se manifiesta como aquello que habitualmente llamamos curiosidad, así se corra el riesgo de no encontrar sino una verdad a medias (XLII).

Para terminar, los signos cabalísticos se repiten en la serie final, dentro del Apocalipsis. El dragón "desciende en medio de una nube", y los hombres son "una horda de enanos", en medio de orgías de reyes, mientras los signos del poema

se desvanecen misteriosamente (XLIII). Luego el develamiento de los sellos descubre la profecía del final de los tiempos: "La ausencia es mortal / porque te cortará el alma / en cada arremetida / y tu vientre será un halcón ciego / con una antorcha entre las garras" (XLIV). Profecía que viene cumpliéndose sin exageración alguna en estos tiempos en que el amor pasó a ser un mito, y la muerte ensilla cínicamente todos sus caballos. Y finalmente, vendrá el descenso de los ángeles que anuncian con su toque una nueva era: "Siete Ángeles con Siete trompetas / tocan el omega de estos tiempos". La parodia se cumple con la inversión profana de su carácter, pues aquí los ángeles "esperan con pasión / un nuevo siglo" (XLV). Así, a través de estos "poemas bíblicos", la mujer cobra su papel protagónico para recrearnos el ambiente de finalización de un siglo, cuyo sentido profano y poético, logrado en su mayoría, abre la posibilidad de una intervención angélica oportuna o la destrucción definitiva para la gestación de un nuevo génesis.

NELLY ROCÍO AMAYA
MÉNDEZ

Del texto colectivo al individual

Seis obras del Teatro La Candelaria: En la raya, Luna menguante, Tráfico pesado, Fémica ludens, Manda patibularia, A fuego lento
Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá, 1998, 331 págs., il.

Importante es reconocer la palabra *memoria* como parte del acervo de La Candelaria. Memoria individual y memoria colectiva, que entran en juego en sus procesos creativos, el legado de cada obra enriquece las siguientes. Es también la dialéctica entre lo sincrónico y lo diacrónico. Por tanto, hacer memoria es indispensable aquí para ubicar, dentro del

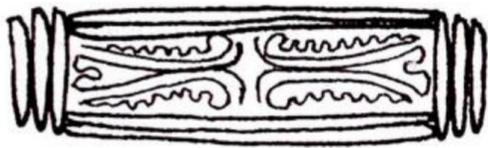
proceso de producción de textos, estas nuevas obras publicadas por La Candelaria.



En el principio fue la creación colectiva, fue la propuesta inicial del Teatro La Candelaria para consolidar una dramaturgia propia. Y en esta estética se encuentran sus profundas raíces. Dichas piezas colectivas fueron recogidas bajo el título de *Cinco obras de creación colectiva* (*Nosotros los comunes* [1972], *La ciudad dorada* [1973], *Guadalupe años sin cuenta* [1975], *Los diez días que estremecieron al mundo* [1977], *Golpe de suerte* [1980]). Después vino la creación de textos individuales. Si bien este paso no fue impositivo, se dio como resultado del proceso; el grupo sintió la necesidad de experimentar, para que el método colectivo no se convirtiera en un patrón dogmático que funcionara como un bumerán. Santiago García dice que estas obras, o pretextos individuales, surgieron como resultado de "lo ganado en la creación colectiva". Las obras de esta etapa se publicaron en el libro *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*, el cual contiene: *El diálogo del rebusque* (1981), de Santiago García; *La tras escena* (1984), de Fernando Peñuela; *Corre, corre, Carigüeta* (1985), de Santiago García; *El viento y la ceniza* (1986), de Patricia Ariza.

En 1991 La Candelaria publicó *Tres obras de teatro*. En este nuevo libro se encuentran las obras *El paso* (1988), creación colectiva; *Maravilla Estar* (1989) y *La trifulca* (1991), ambas escritas por Santiago García, las cuales marcaron los nuevos rumbos artísticos del colectivo. En efecto, los espectadores recibieron con gran entusiasmo *El paso*. Pero no ocurrió lo mismo con las otras dos.

La recepción de *Maravilla Estar* y *La trifulca* generaron una serie de interrogantes entre el público asiduo a la sede; en especial la segunda produjo malestar en el seno del grupo. Así que los Candelos decidieron retornar a sus raíces, a su más profunda "querencia": la creación colectiva, y montaron *En la raya*, estrenada en abril de 1993, la cual recuperó los fueros. Y, otra vez, algunos miembros del colectivo retornaron a la propuesta de componer piezas individuales, varias de las cuales se reúnen en el presente libro. A continuación se hace una corta presentación de ellos:



La esencia de *En la raya* es el tema urbano, y esto es consecuencia del interés que surgió por dicho tema entre algunos actores. Los protagonistas de la obra pertenecen a un grupo marginal de la sociedad, los habitantes de la calle o "ñeros", como se les identifica en el habla bogotana y en la pieza teatral. Dentro de esta forma dialectal, estar en la raya es estar en el límite, en una situación peligrosa; así mismo, es un desafío, es estar en un punto de no retorno. Este valor semántico, cristalizado en el título del drama, no sólo identifica las vivencias de esos individuos, sino que también cobija los textos artísticos que conforman la obra; por tanto, su estética radica en la falta de límites entre los diferentes lenguajes teatrales. Razón por la cual la exposición del argumento se realiza a través del teatro dentro del teatro, las secuencias de la acción se yuxtaponen o imbrican, los tonos alcanzan registros patéticos, dramáticos, humorísticos, y éstos últimos varían entre la ironía y la risa que produce la paradoja o la bravuconada. El final fusiona, en lo visual, estos textos.

Como es teatro en el teatro, la pieza que los ñeros pretenden escenificar es una adaptación de la novela de García Márquez *Crónica de*

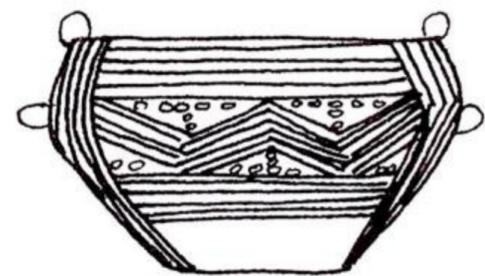
una muerte anunciada. Este montaje forma parte de un programa de reinserción social, auspiciado por una organización extranjera. *En la raya* comienza cuando los ñeros actores pretenden hacer un ensayo general, pero esto es imposible, debido a que sus relaciones interpersonales son inestables, siempre están a punto de estallar. Además, como una paradoja, aunque se trata de un grupo marginal que genera miedos e inseguridades, a su vez los ñeros están permanentemente amenazados, se sienten en peligro de ser asesinados, lo cual impide, así mismo, el desarrollo normal del ensayo.

Luna menguante, de Patricia Ariza, estrenada en julio de 1994, es una coproducción del Teatro La Máscara, de Cali, agrupación femenina, y el Teatro La Candelaria. Con ecos garcía lorquianos, Ariza presenta el tabú de la mujer menstruante, el mundo privado que este periodo implica. Pero, a diferencia del sentido que las comunidades indígenas le dan, como el comienzo de la vida fértil que asegura la supervivencia, y por ello el primer menstruado involucra a la mayoría de los miembros de la comunidad en un rito de paso, el mundo femenino que Ariza teatraliza es la primera sangre que anuncia peligros, la que genera restricciones por prevenciones fetichistas, la que produce infelicidad e inclusive puede llevar a la locura.

Ariza muestra, a través de tres generaciones de mujeres, la manera como afecta a cada una de ellas el comienzo y el final del ciclo fértil, de acuerdo con ciertos patrones sociales y culturales. Dichos personajes tienen como nombres: Abuela, Madre, Ana 1 y Ana 2. De las profundas impresiones que cada una tiene de su sangre catamenial, surge la colisión dramática. En la exposición de la fábula teatral, la autora expone conflictos de autoridad, fuerzas ideológicas tradicionales y otras que conducen al cambio, lo privado y lo público, lo lúdico y lo dramático, en un círculo familiar femenino, en donde el hombre está ausente debido a luchas armadas; esto último está apenas insinuado por medio de imágenes.

Tráfico pesado. Fragmentos de ciudad, de Fernando Peñuela, estrenada en agosto de 1994. La obra está compuesta, como su título lo indica, por tres fragmentos, que pueden obrar de manera independiente. Si se quiere traducir a la terminología tradicional, se trata de tres piezas breves, unidas por el tema. En cada fragmento, un hecho simple rompe el equilibrio al estimular temores soterrados, que las grandes urbes incuban en sus habitantes.

Cada fragmento tiene un título. Ellos son: I. El paradero; II. El inquilino; III. La comisaría. En el primero, Peñuela muestra ciertas inseguridades actuales, miedos que no permiten la comunicación; en el segundo, significa aspectos de la soledad y de las relaciones ambiguas, cargadas de tensiones; en el último confluyen tres situaciones dramáticas diferentes, con hondas implicaciones en los valores sociales e individuales.

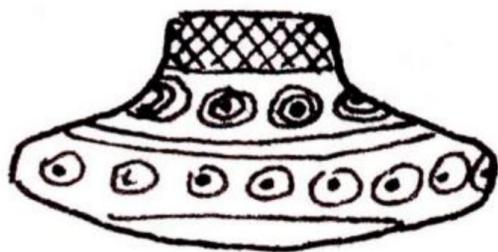


Fémmina ludens, dirección y textos finales de Nohora Ayala, estrenada en mayo de 1995. Esta obra creada y actuada por mujeres, con personajes y temas femeninos, rompe con algunas presuposiciones o prevenciones sobre dichos temas. También, contra cualquier pronóstico, la obra enfatiza en los lenguajes no verbales y no en lo oral, más asociado a la comunicación femenina. Por tanto, el texto que prima en la obra escrita es el de las acotaciones y no el literario. En dichas acotaciones se halla su cualidad dramática y están referidas al gesto que traduce personalidades y situaciones, al movimiento, a la música, a la luz, etcétera, elementos amalgamados y con valor semiótico.

Fémmina ludens recoge y enfatiza la exploración que La Candelaria

venía haciendo de los lenguajes no verbales, de la imagen teatral, fundamentos importantes en *El paso* y *En la raya*. Es un texto también de temática urbana, desde la perspectiva de un grupo de mujeres.

Manda patibularia, contundente e ingenioso título para una nueva exploración del maestro Santiago García sobre el personaje dramático, quien de tiempo atrás venía indagando este importante aspecto en talleres teóricos y en las obras *El diálogo del rebusque* y *Maravilla Estar*. García quería volver a encarar un drama que no fuera de circunstancias —dramaturgia privilegiada por La Candelaria— sino que resaltara la categoría del personaje. En la actual obra presenta un personaje que se halla abocado a la situación humana límite por excelencia: la inminencia de la muerte. Está basada en la novela de Vladímir Nabokov *Invitado a una decapitación* y se estrena en junio de 1996.

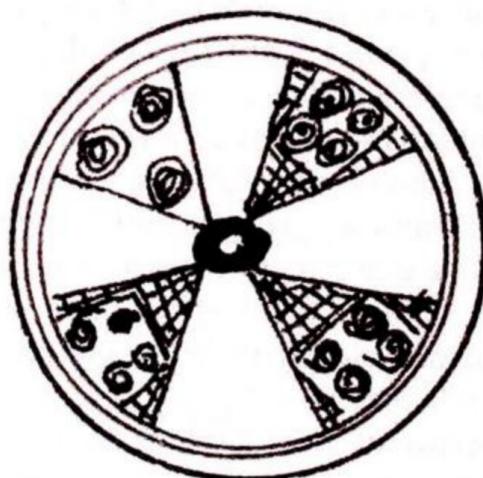


Si bien el personaje se encuentra condenado a la pena capital, con derecho a “algunos privilegios”, las autoridades carcelarias le impiden unos minutos de soledad para hacer una última reflexión sobre la existencia, como él quisiera, debido a la forma como aplican las leyes. La crítica del dramaturgo se dirige a la justicia aplicada por disciplinados y aconductados tecnócratas, que han alejado las leyes de los hombres a quienes norma, Y aunque ellas estén redactadas dentro de marcos filosóficos altruistas, su aplicación no se ajusta a la realidad. Por esto, el maestro García

presenta una cadena de acontecimientos, un tanto delirantes y absurdos, cargados de fino humor negro, que acompañan al condenado a muerte, en sus últimos días, sin darle tregua.

A fuego lento, de Patricia Ariza, estrenada en junio de 1997. El personaje principal de esta pieza está ausente del texto escénico. En efecto, Ella no tiene un rol ni gestual ni vocal dentro de la representación escénica, pero es una presencia constante, en el texto literario, por ser el referente de los parlamentos de los otros tres personajes (masculinos), y es Ella quien motiva la acción y la colisión dramática.

A diferencia de su pieza anterior, Ariza no muestra a la mujer a través de la mirada de sus congéneres. Aquí es traducida por tres hombres, quienes esperan, infructuosamente, su llegada. Son ellos quienes la delimitan a partir de los fragmentos de vida que han compartido y, tal vez lo más importante, a partir de lo que



cada uno ignora. Estos descubrimientos motivan la colisión. El argumento también permite a la autora dar una versión de la forma como tres hombres, con intereses distintos, se relacionan con una mujer.

Como una acotación final, es importante recordar que la espera, o el esperar algo o a alguien, se percibe de diferentes maneras en varias obras de La Candelaria, a través del texto teatral. Además de *A fuego lento*, también se presenta *En la raya*.

MARINA LAMUS OBREGÓN

Los actos del Acto Latino

Letras del Acto. Teatro de la locura

Sergio González León

Corporación de Teatro y Cultura Acto Latino y Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998, 240 págs., il.

Este libro de Sergio González (Bogotá, 1951), director de Acto Latino, es el testimonio de un teatrista y de una agrupación con treinta años de trasegar artístico. Es, ante todo, un relato sincero, contado en primera persona (singular y plural), sin impostar la voz, sin sobreactuarse cuando es sujeto de su propia relación. Reconoce a sus pares, a sus alumnos, aquellos con quienes ha compartido las experiencias artísticas. González divide cronológicamente el relato —desde 1967 hasta 1998— en diferentes etapas, se me antoja que a la manera de una pieza teatral, en escenas y actos. Su propia vida expuesta en este escenario de papel.

El autor comienza la historia cuando Acto Latino se funda y empieza a consolidarse dentro del movimiento teatral colombiano; después, los sucesivos cambios en la expresión estética, uno de los cuales repercute en la escisión del colectivo; por último, ciertas experiencias vividas con gran intensidad por González, que le han proporcionado un conocimiento de su mundo interior y que él utiliza como fundamento de su arte. Uno de los varios fragmentos que se encuentran a lo largo del libro sobre este aspecto, ejemplifica dicha imbricación: “En el fondo y cada vez más en la superficie soy bastante ecléctico. La vida es diversa y las inclinaciones del espíritu por naturaleza son múltiples. Por esto, entre otras cosas, la sociedad tiene que ser plural. Por eso me interesan las mezclas [en el teatro] que es en lo que estoy ahora” (pág. 26).

En cada una de las etapas demarcadas por el autor, o en cada nuevo montaje, se encuentra como una constante la palabra *laboratorio*, lo