

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

JUAN RULFO EN ESCENA

CUENTOS: LUVINA Y ¡DILES QUE NO ME MATEN!

EDITORIAL:
HENRY DÍAZ VARGAS -

MOMENTOS DE CREACIÓN:
HENRY AMARILES MEJÍA

COLUMNISTA INVITADO:
MARCOS ROSENZVAIG -

TODOS LOS DÍAS TEATRO:
LEOYÁN RAMÍREZ CORREA:

BOTICA TEATRAL:
CINE SENTIDO:

OMAR ARDILA

EL VIENTO DE LUVINA Y LA SANGRE DE JUVENCIO:
REINALDO SPITALETTA

FRANCISCA O QUISIERA MORIR DE AMOR:
BENHUR CARMONA

MOTEL DE MALA MUERTE:
HENRY DÍAZ VARGAS

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO:
MOTEL DE MALA MUERTE:
ALFREDO MEJIA.



N.º 21 – Marzo 2025

Boletín de la Corporación Academia de Teatro de Antioquia

Boletín digital

Fundador-director-Editor: Henry Díaz Vargas

Consejo editorial: Henry Díaz Vargas - Felipe Restrepo David - José Assad - Rodrigo Rodríguez –
Fernando Vidal - Henry Amariles Mejía -

Columnistas permanentes:

Editorial	Henry Díaz Vargas
Rutas paralelas	Felipe Restrepo David
Todos los días teatro	Leoyán Ramírez Correa
Motivos de creación	Entrevistas – Henry Amariles Mejía
Columnista invitado	Marcos Rosenzvaig
	Benhur Carmona
Comunicadora	Luz maria Aljuri

Portada: Fotomontaje: Paulo Díaz Pizza. Fotografía: Reinaldo Spitaletta

Obra: ¡Diles que no maten! De Juan Rulfo

Diagramación y Diseño: Paulo Díaz Pizza & Diseño y Empaque

Fotografías: Archivo de la Academia de Teatro, los autores, Cortesía e internet

Los derechos de los trabajos publicados en este sitio corresponden a sus respectivos autores y son publicados aquí con el consentimiento de los mismos. A su vez, todos los textos reflejan, única y exclusivamente, las opiniones de sus autores. Se prohíbe la reproducción total o parcial en cualquier medio (impreso o electrónico) de las fotos, textos y archivos incluidos en este sitio virtual sin autorización previa. En caso de interés en una autorización para reproducir, distribuir, comunicar, almacenar o utilizar en cualquier forma los contenidos que aparecen en esta revista, debe dirigirse a la siguiente dirección de correo electrónico: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

La distribución del Boletín es completamente gratuita. Quien se quiera suscribir puede hacerlo en nuestras direcciones.



www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

boletindepuestasabiertas@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín – Colombia

Contenido

Página	Opinión:
4	Editorial: Henry Díaz Vargas: Literatura y teatro
8	Momentos de creación: Henry Amariles Mejía Jotavillaza: El teatro, el espacio para jugar a recrear el mundo.
16	Columnista invitado: Marcos Rosenzvaig La película inconclusa
20	Todos los días teatro: Leoyán Ramírez Correa: Una breve cita con los autores universales
24	Botica teatral: Cine Sentido: Omar Ardila El viento de Luvina y la sangre de Juvencio: Reinaldo Spitaletta Francisca o quisiera morir de amor: Benhur Carmona Motel de mala muerte: Henry Díaz Vargas
36	Dramaturgia en el espejo: Motel de mala muerte: Alfredo Mejía
49	Reseña de autores: En el presente número.



Henry Díaz Vargas

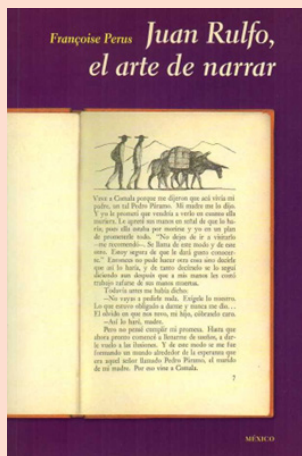
Editorial



Literatura y Teatro

Conversatorio
Mayo 7 de 2025
Teatro La Rueda Flotante

Procuramos entender que la literatura narrativa y la literatura dramática tienen entre sí un origen común: **La oralidad**. Una forma de hablar y gestualidad propia. Esto significa que son varios los participantes en el lenguaje y que *la oralidad es fundadora del sujeto y de lo social*, como señala Henri Meschonnic, en un adelanto de su libro *Ética y política del traducir*.



La oralidad (el oído tiraniza la vista rumbo a la imaginación), tiene el sentido de contar acontecimientos, crear mitos, buscar justicia, recordar poemas, cantar canciones, esparcir noticias, buscar la verdad, repartir memoria, entrelazar chismes, contar chistes, tergiversar conflictos, para atraer la compasión, destrozando sentimientos y juntar amores, también para criticar estados y gobernantes y vecinos, peregrinar entre los dioses buscando desbaratar el mal y tratando de cabalgar el bien para evitar infortunios y venganzas, y cuando se le agota el repertorio, inventar mentiras de los cinco sentidos nunca padecidos y personajes metidos en situaciones difíciles y triunfales, para ver gozar a los espectadores: “... Gente de toda condición, que en ningún otro lugar se hubiera reunido, comunicábase allí su regocijo, que muchas veces, más que de la farsa, reía el grave de ver reír al risueño, y el sabio al bobo, y los pobres de ver reír a los grandes señores, ceñudos de ordinario, y los grandes de ver reír a los pobres, tranquilizada su conciencia con pensar: ¡también los

pobres ríen”, como diría don Jacinto Benavente en su prólogo a *Los intereses creados* muchos siglos después. Estos juglares, contadores de historias, recorriendo el mundo, conociendo gentes y como si fuera poco sobreviviendo a las afugias de la vida, aun huyendo de las pedradas de los escépticos como les pasa a los presocráticos o de las balas como hoy en día en el mundo....

La escritura no nació por la escritura para contar historias, nació por el comercio según nos cuentan de Babilonia por la necesidad de la cooperación, compra y venta de productos, haberes, ganado y esclavos. Esto sin contar con las culturas de China, Egipto y la India. Pero la creatividad ociosa, en las universidades hoy aún lo llaman ocio creativo, del hombre al descubrir las consonantes primero y luego las vocales en el alfabeto griego, lo llevó a escribir historias, dar consejos sobre esas historias y escribir lo que pensaba... Al perfeccionar la forma de ser entendidos en medio de las ignorancias, analfabetismos, las pestes y las guerras, las ausencias de la compasión y la paz... pues decide procurar

gozo contra la aburrición, memoria contra la amnesia y sabiduría contra el oscurantismo para el espíritu que lea o de quien escuche la lectura. Estructuró entonces la fábula como mecanismo de cohesión narrativa sobre la condición humana y que será esencia de transformaciones considerables y desarrollo de la humanidad.

En el origen de la cultura occidental, en Grecia, a partir de la ritualidad y las fiestas, la *Ilíada* y la *Odisea* y los relatos de Heródoto y tal vez otros autores perdidos, hay una eclosión de la tragedia con un lenguaje accesible a las emoción y una reflexión sobre el ser humano, alejándose de otras formas del relato, aún del mismo acontecimiento real o ficticio. Es decir, ciudadanos que escribían para otros ciudadanos. Una cosecha que dura ochenta años y es la época llamada el siglo de Pericles. Corresponde esta fecha justamente al momento lúcido del florecimiento intelectual, evolución moral y político de Atenas, logrando la democracia. Hasta que se desvaneció la tragedia junto con el esplendor de Atenas después de los ataques guerreros de otras naciones.

Pero con el implacable paso de los vientos de la historia, y el invento del señor Gutenberg que reventó las palabras del silencio, el género literario evoluciona, se enriquecen las ideas y los sentimientos, los medios se transforman y sus formas de expresión varían, pero sostienen una relación entre estructuras literarias y la inspiración filosófica y poética.

La definición de lo épico, acontecimientos pasados y lo trágico como asuntos del destino nos llevan a las vertientes significativas del tema que nos proponemos por estos tiempos y en concreto con algo tan definido que se sienten pasos de confirmación propia de cada género, también de disolución, al mismo tiempo de integración y más aún con la aparición luego de la fotografía y el cine en cuanto al relato.



Sin embargo, a estas alturas de nuestro posible y personal saber y entender que podemos llegar a la conclusión certera, mediante un pacto de verosimilitud, de que una historia, un mito, una anécdota, un chisme en:

La literatura su literalidad **cuenta**, Lo hace mediante la voz del narrador lejano en un medio que es el libro, y

El teatro en su dramaticidad **muestra** sin mediador, en presencia viva, la experiencia del acontecimiento.

Y en medio de las dos está la fábula que aparece y desaparece, se recicla y se transforma, sufre y padece entre los espacios y el tiempo de la ficción y de las sociedades, civilizaciones, moralidades y sometimientos culturales. El objetivo de todo este convulsivo engranaje histórico está el sujeto Hombre anónimo, convertido en lector o espectador. Así Shakespeare nos convoca a hablar de nosotros y con nosotros mismos. Y don Quijote y Sancho se hablan y se escuchan de verdad entre ellos y cambian a través de lo dicho, mientras hoy en día, entendemos que las conversaciones son monólogos, individuales en la realidad real, mientras en la literatura y el teatro son diálogo que tienen efecto de verdad y acción justamente en el relato ficcional.

Cuando se intenta reunir lo teatral con lo narrativo, consciente o inconscientemente, aparece entonces como referente conocido y no único, *La celestina*, un texto liminal entre narratividad y dramaticidad, lo que abre el mestizaje de nuevo entre literatura y teatro. Don Quijote es el buen mecanismo de literatura y teatralidad a nuestra manera de entender en este momento de la exposición. Don Alonso Quijano, figura literaria, se viste de don Quijote y realiza sus hazañas y desafueros. Cuando lo ponen en orden y juicio mental deja de ser el personaje de ficción que se esfuma y muere don Alonso persona.

Concubinato que se sostienen entre ires y venires, infidelidades y traiciones, discusiones eternas sin apaciguamientos entre teóricos, sin dejar por fuera los creadores que hacen y deshacen sin pedir consentimiento, más allá de su intuición creativa para dar verosimilitud a su creación narrativa literaria, con presencia de su voz o narrativa dramática con presencia de la voz de los personajes.

Todo lo anterior como abre bocas de nuestro tema del conversatorio sobre *Literatura y Teatro* con Juan Rulfo:

Pedro Páramo y El llano en llamas son fascinantes. Son novela y libro de cuentos tan de sus categorías de novela y cuento que, como hombre de teatro siempre los evoco, analizo, medito y pienso con

considerable respeto y admiración. *Pedro Páramo* es de mi devocionario y corriente de aire cuando la página en blanco es un vacío en el vuelo de la escritura. Qué maravilla, y mi escritura es dramática. La magia y el soplo está en que la literatura narrativa de Rulfo, toda, se fundamenta en los personajes. Él mismo señala que es *un personaje, un espacio y el lenguaje*. Hasta que la realidad como memoria de vida propia y la ficción del genio hacen su gracia.

Con el tiempo fugitivo y el destino incierto, el respeto no se pierde y la curiosidad permanece. Así que la tarea se asume sin someter los textos al teatro. La idea no es sencilla: La construcción de la ficción teatral, buscarle y asignarle teatralidad al texto, vida escénica a los personajes y su condición, con la imagen en relación y movimiento, pensando más en "Yo espectador" que en el público. Quizás, como lector ideal de Rulfo, quiero ser "espectador implícito", como diría nuestro querido maestro José Sanchis Sinistera en su *Dramaturgia de la recepción*. Y ¡Oh sorpresa! Los textos *Luvina* y *¡Diles que*

no me maten! son teatrales en su propia dimensión narrativa y en la corriente interna, subtextual. Se ajustan a mi particular modo de concebir y escribir el teatro en su esencia: el personaje en su dimensión presencial en tiempo presente. El personaje como metáfora del hombre en su turbulenta condición de ser la medida de todas las cosas. En la literatura y el teatro.

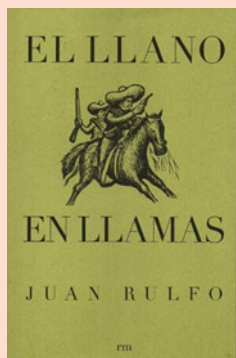
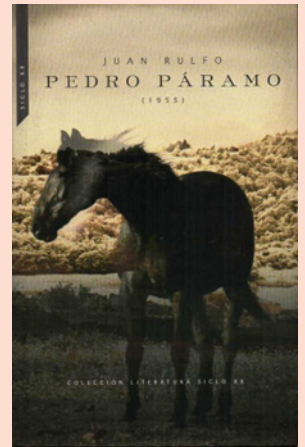
Juan Rulfo fue registrado en Sayula 1917, México. Sobre Juan Rulfo, uno de los más grandes escritores del siglo pasado, se ha escrito tal cantidad de literatura, que es fascinante y abrumador adentrarse en los estudios sobre su obra y su vida. En su infancia conoció la biblioteca familiar y desde esa época se relacionó con la lectura, y a la muerte de sus padres, fue inscrito en un internado en Guadalajara.

En ciudad de México asiste a cursos de Filosofía y letras y se convierte en un conocedor de la literatura histórica, antropológica y geográfica de México. Y

publica sus primeros cuentos. Se casa en 1948 con Clara Aparicio, mujer de suma importancia en su vida y en la literatura de su esposo.

En el año 1952 es becado por el Centro mexicano de escritores, por la escritura de ocho relatos. El libro de cuentos *El llano en llamas* aparece en septiembre del año 1953. En este libro aparecen los cuentos que proponemos en escena. En 1954 escribe su obra maestra, la novela *Pedro Páramo*. En 1958 aparece la segunda novela *El gallo de oro*. Luego incursiona en el cine y por último se dedica al Instituto Nacional Indigenista. Allí editó una de las colecciones importantes de la antropología contemporánea y antigua de México. Muere en Ciudad de México en el año 1986.

Juan Rulfo en escena, es una propuesta de puesta en escena de dos de sus cuentos: *Luvina* y *¡Diles que no me maten!* La iniciativa parte hace dos años del actor Jairo Mejía, uno de los fundadores del Pequeño Teatro, pero radicado en Francia hace 40 años. Me contó su deseo para que lo dirigiera en *Luvina*. Como admirador de Rulfo acepté gustoso el ejercicio. Y así fue en 2023 en una única función de *Luvina* en el Teatro El Trueque. Ahora, por razones que expusimos antes, que nos aventuramos a completar en estos tiempos el proyecto con *¡Diles que no me maten!* **La Rueda Flotante**, con Juan Diego a la cabeza, nos acogió de inmediato para hacer **Juan Rulfo en escena**.

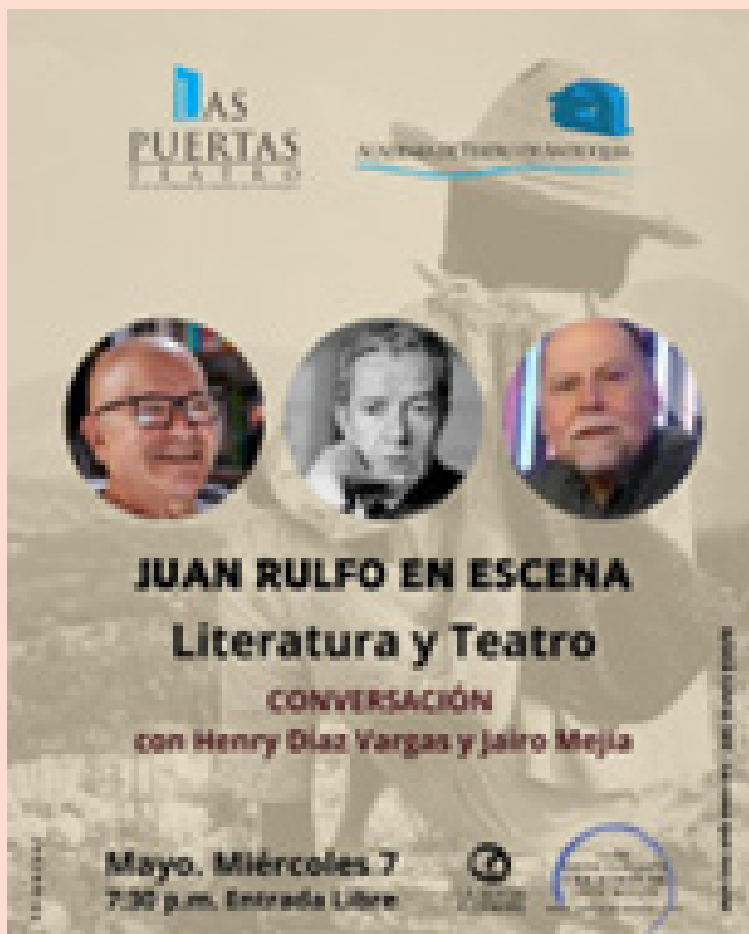


El montaje: Lo fundamental de la propuesta es asumir, en su integridad, al texto de los dos cuentos. La narrativa que tiende redes textuales y subtextuales entre lectores, creadores y en nuestro caso con espectadores. La concepción, fortaleza y belleza de la literatura de Rulfo es lo que nos convoca. Con respeto nos atrevemos a buscar y proponer teatralidad que es efímera a su narrativa literaria que es eterna. El equilibrio entre el lenguaje narrativo y el lenguaje escénico. Buscar en la poética de la voz del actor una invención a la poética narrativa del escritor. Estar a la altura de la calidad del ritmo inicial del habla de los personajes de Rulfo, que son a la vez poética y ética, de esas voces que son portadoras del alma y las turbulencias de cada quien. La escritura de Rulfo está sembrada de "voces" lacónicas, evasivas, sincopadas y fragmentarias", sin narrador onnipotente que los identifique, sino de caracteres brotados de las entrañas, en las propias palabras de sus personajes literarios, características propias del autor. Y por consiguiente literatura rompedora de esquemas literarios de su época.

No se busca adaptar los textos literarios al teatro, queremos proponer teatralidad a sus personajes, poner en pie, proveer carne y sangre a personajes de tinta y de papel, impresos. Procurar actividad estética a las situaciones dramáticas y dinámicas existentes en los relatos.

Repito, la literatura narrativa nos cuenta historias pasadas con paisajes y personajes literarios para imaginar por parte del lector. El teatro nos muestra el acontecimiento en tiempo presente para experiencia sensorial e intelectual del espectador y *brindarle la emoción de saber comprender*, como citan a Platón, Jordi Balló y Xavier Pérez en "La semilla inmortal".

En el Grupo Las Puertas Teatro confiamos en nuestro intento y en el buen entendimiento de los espectadores, de lo que significa merodear los linderos de la literatura y la puesta en escena para teatro. Pensamiento del lenguaje y del teatro.





Momentos de creación

Henry Amaviles Mejía

**El teatro,
el espacio para jugar a recrear el mundo.**



Jorge Ambrosio Villa, más conocido como Jota Villaza, es un reconocido cuentero de Medellín que muy sardino deja de ser Jorge para convertirse en Jota, cuando en el colegio sueña con ser un artista famoso, en tiempos en los que está de moda el Nadaísmo y los famosos eran gente con seudónimo: Pablus Gallinazo, X-504, El Monje... Él no quiere perder del todo su nombre: y queda Jota Villaza, el Villaza de Villa Zapata. Lo simpático es que su verdadero nombre ya parece un seudónimo, registrado en su cédula.

En su infancia, con sus amiguitos de la cuadra hace veladas, en las que cantan, recitan y montan pequeñas obras: payasitos o alguna cosa que se inventan. Incluso, llega a crear algo así como un grupo que se llama Jorge Villa y su elenco teatral, a los 8-9 años. Cobran a 5-10 centavos la entrada. Las funciones son en los amplios solares de las casas del barrio Florencia. Los integrantes del grupo se turnan donde hacer funciones: en la casa de Estela Diosa, la de los García, la de Miryam...

En la adolescencia se aficiona a la poesía. Primero, la gaucha, la que oía y recitaba en la escuela: el Indio Duarte y el Indio Rómulo.

Después, descubre a Porfirio Barba Jacob. Le encanta porque le dicen que es un poeta maldito, marihuanero, homosexual, un demonio. Y dicha imagen le cambia al leer "La elegía de un azul imposible", un poema tierno dedicado a su novia de la adolescencia y que le parece una belleza; "La parábola del retorno" y otros más.

En el colegio aún hace teatro.

A pesar de lo sardino, se mete de lleno al mundo del teatro. Su madre, ya muy mayor y él en un período de estrechez económica, le dice: "mijo, ¿usted por qué no se ajuicia?, consígase un trabajo serio,

un trabajo decente, una cosa así. Le dije: mamá, acuérdesese que usted, aquí en la casa, cuando veníamos a ensayar, nos preparaba galletas, chocolate, nos prestaba sus vestidos, las cortinas de la casa. Me dice: pero es que era un juego, mijo, era un juego de niños. Y yo le dije: todavía, mamá, todavía. Vea: ya estoy viejo, aún es un juego y se nos quedó. Aquí vamos".

¿En qué momento sintió usted que el teatro era su ventanita la cual iba a mirar el mundo?

De pronto, por ahí vi a un primo ensayando "A la diestra de Dios Padre". Por él me aficioné a esta obra, para presentarla en el colegio.

Luego tuvimos a un profesor en el colegio, Luis Alfonso Marroquín, que formó un grupo de teatro. Después, una hermana mayor me dijo: vea lo que salió aquí anunciado, díque unos cursos de teatro en la Escuela Popular de Arte¹, Allí fuimos a dar y me matriculé.

Tuve un problema pulmonar, ¡grave!: estuve cinco semanas hospitalizado, medio muerto, que me iba y me venía. ¡Tres operaciones en un pulmón!, ¡me extirparon un pedazo de pulmón! Estuve en total dos meses por fuera de clases. Yo estaba incapacitado cuando volví, me hacía mucha falta la EPA, qué me iba a quedar en la casa, guardado. Me retiré y a los tres años reingresé. Ahí fue cuando me tocaron Berta Nelly Arboleda, Miguel Cañas, Víctor Viviescas, Siervo García, de profes.

¿Cuándo decide dedicarse al teatro de manera definitiva, crear un grupo?

Salí de la EPA. En el barrio creamos otro grupo, con el que participamos en distintos eventos, y salimos de Florencia a hacer funciones², el Grupo de Teatro Independiente, que ya no dependía de la parroquia. Con este grupo participamos en un concurso que organizaba Telpo, lo hicieron en lo que hoy llamamos Teatro Porfirio Barba Jacob.

Ya luego, con compañeros de la EPA creamos un grupo que se llamó El Bufón, Juan Guillermo Rúa tenía una obra muy bonita llamada "El Bufón". Así que creamos el Teatro El Bufón y montamos una obra que ha sido un caballito de batalla de muchos novatos, de muchos primíparos, "El Monte Calvo", de Jairo Aníbal Niño; "Petición de mano", de Chejov y montamos un par de obras más, ahí, con ese grupo. Una, un juguete cómico. Lo perdí. Como a los 20 años, en un colegio, están representando esa obra. Yo me presenté. Cuando el profesor dice: vamos a representar una obra que es de autoría del cuentero que acaba de estar aquí. ¿Obra mía? A mi me habían publicado un par de cositas, pero... cuando veo esa obra y yo le digo: oiga, ¿usted de dónde sacó eso, por Dios? ¡Yo no la tengo! No, a mi me pasaron unas fotocopias una vez, por ahí las tengo. ¡Ay, hágame el favor, pásame las que yo la perdí! Y me pasó las fotocopias de la obrita. Se llamaba "De la tierra al cielo".



1. En lo sucesivo escribiremos EPA, que son las siglas, que es la manera como normalmente la conocen quien alguna vez tuvieron algún tipo de vínculo con esta institución educativa que fue cerrada por el entonces alcalde de Medellín, Luis Pérez Gutiérrez, en el 2002.

2. En el Teatro Junín, del edificio Coltejer, no el de antaño que aún se llama, participaron en varios eventos con este grupo.

¿Cómo fue ese contacto con Jairo Aníbal Niño cuando ustedes montaron el Monte Calvo, él se enteró? ¿vio la obra?

Se enteró mucho tiempo después cuando tengo contacto personal con él. Ya más desde la Cuentería. Me dice: yo creo que es la obra mía que más han montado. Para mí no es la mejor, ni la que más me representa, me gusta mucho. Pero entonces, me habló de otras obras de él que no conocía.

Jota, una cosa, ¿usted en algún momento pensó que por allá como 40 años después estaría hablando sobre su carrera teatral?

(Sonríe) No hombre, uno estaba ahí imbuido, primero una goma porque, no sé, nunca cobraba ni pensaba cuánto iban a pagar. Uno era reuniendo pesitos, pidiéndole a la mamá y sacando las cortinas de la casa para armar las escenografías y tablas viejas y cosas, ¿cierto? Pelucas, maquillaje. Uno mantenía asfaltada la casa. Cuando que blanco de zinc, que eso lo venden, que uno lo preparó, venga ¿cómo es eso? Que este otro maquillaje, "Caretas", no, eso tan caro. Uno aspiraba a tener...

Vea, muy curioso porque ahora le piden a uno: demuestre que usted no es mentiroso y sí tiene esa trayectoria. Entonces, dicen: bueno, algunas fotos, fechadas. No, hombre, ¿usted cree que en un barrio donde no había luz eléctrica ni alcantarillado iba a tener una cámara fotográfica? Y los que tenían cámara después no tenían con qué revelar el rollo. No, eso era una cosa... Bueno, algún recorte de prensa. ¿prensa? Si eso ni siquiera llegaba por el barrio, uno qué iba a saber. Mentiras, uno si veía al papá leyendo El Colombiano, que era lo que llegaba. No, no tenemos nada de eso. Yo tengo algo de eso por allá, con los muchachos de El Bufón, y luego creamos otro grupo que se llamaba Teatro Libre de Antioquia, con ese avanzamos bastante.

¿Cuánto tiempo con El Bufón y cuánto con el Teatro Libre?

Con El Bufón fue mientras estuvimos en la EPA. Ya luego creo el Teatro Libre de Antioquia, TELAN. Yo había ganado Mención de Honor en el Primer Concurso de obras de teatro de la Secretaría de Educación, creo que fue en 1980, con una obrita tipo sainete, "Que se jodan", sobre un problema de las aguas sucias-, y eso lo publicaron en un librito.

El Jardín Botánico hizo una convocatoria de libros de contenido ecológico para presentarle a estudiantes en el Jardín Botánico. Ofrecí dos obras, una de títeres y otra de teatro. Las tenía en la cabeza: la obra mía y la de Delio, que era de títeres. Me dicen: me interesa mucho, me interesa. Entonces me pregunta: ¿cómo se llama tu grupo?, ¿qué grupo es? Me acordé que había existido el Teatro Libre de Medellín, de Gilberto Martínez, Sergio Mejía, Jairo Aníbal, Piedad Córdoba estuvo con ellos.

¿Piedad Córdoba?

¡Sí! Ella era declamadora de esa poesía revolucionaria y todo eso, ¿no? (imposta la voz).

También conocía el Teatro Libre de Bogotá; ah, este es el Teatro Libre de Antioquia. Ve, me suena, me suena. Empezó y fue un año entero haciendo dos-tres hasta cuatro funciones al día. ¡Eso ganábamos un dineral! Eso fue por el 82, creo. Pero con esas dos obritas no más. Entonces, uno sentía que se estaba quedando estancado, que pendejada nosotros aquí.

En una época de vacas flacas usted se decepciona del teatro y no sólo se retira, sino que, además, le echa candela a todo lo que tiene que ver con teatro: Fotos, libretos, recortes de prensa. Usted dijo: hasta aquí llegó esta vaina, me voy a volver oficinista. Y alguien lo invita a un festival de Cuentería, usted va, todo el mundo lo saluda y eso como que abrió la caja de Pandora. A los cuatro meses usted renuncia a ser oficinista. ¿Qué dice su esposa?

Sí, ella me dice ¿de qué vamos a vivir? Afortunadamente, bueno, ella tenía una tiendecita ahí en la casa.

En la mañana acondicioné una pieza con una maquinita de escribir y le dije no me tocara esa puerta hasta las doce y media, para almorzar.

Como a los quince días de renunciar me resultan unas presentaciones acá en Medellín en las que me pagan más de lo que yo me ganaba en un mes en la oficina. Entonces llego con la plata y le digo a ella: mire, aquí está, ¿cierto? Y me dedico al teatro.

A final de año nos volvemos para Medellín con unos compañeros de la Casa Artística Teatral, Casa Arte. Trabajo con ellos. Por ese entonces vivía en Puerto Tejada, Cauca, en el 94. Ese año hubo acá en Medellín el congreso de teatro, creo que era el primer congreso de teatro. Yo vine.

A partir de ahí empiezo a dirigir grupos de teatro en un colegio donde había trabajado hace años, un colegio privado de monjas. Luego, me ofrecen trabajo tiempo completo, de profe, y digo no.

Y así pasa. Me dedico al teatro, a la Cuenttería. Me vuelven a invitar al Iberoamericano. Entonces ella me dice: bueno, esto está como bueno, ¿cierto? Para el 96 se alinean los astros y me dedico a trabajar, con los altibajos que tiene el teatro.

¿Cómo se sortean esos altibajos?

Hombre, es muy difícil, es que es muy complejo.



¿Cómo afecta eso la creación?

Afecta mucho, sobre todo, afecta la vida familiar ¿Cómo se concentra uno? No, no, no. A veces lo que hacía era que me presentaba en el Parque Bolívar, en la Universidad de Antioquia, en la plazoleta Barrientos o en el Teatro al Aire Libre y pasaba el sombrero, para solventar algo la parte económica, y ahí iba uno sobrellevando las cosas.

¿Qué activa su escritura? ¿a partir de qué surge una primera idea?

Siempre hay como alguna cosa, alguna idea. Vamos a escribir sobre esto. Podía ser un cuento para llevarlo a teatro. Pero es una lucha muy intensa. Ese texto de la "Espada de Damocles". Yo lo leo y lo releo. Y esa vaina me manda a leer el Apocalipsis. A su vez, El Apocalipsis me avienta a leer el Génesis Y nada. Y peor, cada vez parecía más loco.

Hasta que un día, conversando con mi mamá, tomándonos un tinto me dice, hijo: mataron a Pirri y al Profeta, de lo que se salvaron ustedes, mis hijos. Para bien o para mal ninguno de los cuatro hombres que nos criamos ahí, en medio de eso. no estuvimos enredados en estas cosas.

El Profeta fue un mancito drogo, muy apocalíptico. Se enloqueció con esas pepas y esos viajes. Esa gente no volvía. Entonces a él le dio por decir que era un profeta. Y leía la Biblia y predicaba en la calle.

Me despedí de mi mamá. Ahí mismo me fui para la casa a escribir. Como a las seis de la tarde se disparó. Yo ahí mismo lo relacioné con esa vaina de no futuro de estos pelados, tratando de acabar con los viciosos. Cuando eso había los tales grupos de limpieza entrecomillas. Sicarios tratando de acabar con los viciosos. Entonces relacioné con un policía que estaba aquí diagonal, al que acusaban de estar en cosas raras. Pero los hijos eran los más viciosos. Y uno de ellos era el jibaro, entonces, ahí mismo yo, venga, todo esto. Escribi esa obra, como un poseído, como un poseso.

¿Cuánto tiempo?

Hombre, yo llevaba trabajándole por ahí unos tres meses a eso. Tenía algunos bocetos que todavía no se disparaban. Esa noche la escribí toda, toda la obra de teatro. Se llamó "Cataclismo de Damocles en cuatro trabas", con prólogo y epílogo. No está separada en escenas ni nada, sino en cuatro trabas, en cuatro trabas de la obra.

¿Cómo es su trabajo como director? ¿le gusta darles libertad a sus actores o prefiere mantener el control de la puesta en escena?

Me había llamado mucho la atención el tema de la dirección. Había hecho un curso de teatro para maestros en la Universidad de Antioquia. Era un curso para escalafón docente. Ahí tuve de maestros a Gilberto Martínez, Mario Yepes, Thamer Arana, y Luis Carlos Medina. ¿Ah?, no, ¡hágame el favor! Esos eran los profesores de un curso de dos horitas diarias no más. Oiga, ¡Medina!

¿Todavía lo recuerdas mucho?

Mucho, mucho. Muy querido. Todas las cosas que él propuso con Carro Chocado, con Víctor Viviescas. Todos esos temas que propusieron ellos. Con ellos conozco la creación colectiva. A Enrique Buenaventura, que se presentó en la Universidad de Antioquia con, creo, "Golpe de Suerte". Conocía algunas obras, por otros grupos: "La Orgía", "La Maestra". Cosas. Buenaventura nos habla de la creación colectiva con dramaturgo. Algunos decían: Si hay Dramaturgo entonces no es creación colectiva.

Él es el que conjunta las ideas.

¡Conjunta esas dos cosas! Yo también participé en creación colectiva abierta y salían unas obras sin principio ni final, ni cabeza, ni patas.

Me di cuenta que ¡viéndola desde afuera!, es más, sin participar en la creación, sino desde afuera, haciendo improvisaciones, lluvias de ideas. Cada idea una improvisación, a ver por dónde sale, cómo empata con la otra. Entonces, me sentaba y escribía la obra, con la participación de todos los integrantes.

Para que la cosa no sea un caos. Y que cada escena no sea una obra distinta.

¡Una obra distinta! O una propuesta distinta. Ahora, cada actor proponía una cosa. Y, ay, donde los demás no le siguieran la corriente, porque cada uno quería ser el dramaturgo. Entonces no era una creación colectiva, sino una dramaturgia individual toda junta.

Era como un jam.

Sí, sí, sí. En el TEC fuimos avanzando y llegamos a esos acuerdos: una creación entre todos, pero con una dirección. No creo en la dirección colectiva, decía el Maestro Enrique Buenaventura

Y usted puso en práctica eso.

Sin tener más conocimiento profundo del tema, pensé: por aquí es la cosa. Y empecé a trabajar de esa manera. Decía: bueno, ¿cuál es la línea dramática que propone?... La línea la tengo que hacer yo. Porque empieza con una cosa y termina con otra.

Había que aplicarle la teoría del iceberg.

Exacto. Que son las que la van a sostener. Un conocimiento, un saber, un camino que nos llevó a este punto final. Hombre, en esa quemazón se fueron alrededor de unas 30 obras más.

¿En serio?

Sí. Todas habían sido montadas y presentadas al menos unas dos o tres veces. Por ahí 30 obras se fueron ahí. Unas de total creación propia y otras, versiones de obras.

O sea, te hizo caer en cuenta que tenías obras que no eran redondas, que tenían muchas puntas...

Por más que le buscara una unidad dramática no había por donde cogerla. Ni unidad de tiempo-espacio. Nada. Sin que esto sea una camisa de fuerza, pero hombre, algo tiene que mostrar la

obra. ¿Cierto? Que la gente salga al menos con una...sino con una idea clara, sí con una sensación clara.

De todas maneras, uno va a teatro para que le cuenten una historia.

Sí, sí, sí.

Después de haber digerido las enseñanzas de Buenaventura, de haber quemado 30 obras, de tener una trayectoria de más de 40 años, ¿a qué le apuesta Jota Villaza hoy, cuando escribe, cuando dirige?

Hombre, teatralmente estoy produciendo muy poco, aunque sí, más o menos cada año sacamos alguna propuesta en Vivapalabra... Por ejemplo, tengo una obra que primero fue un cuento y después la pasé a obra teatral. Un cuento mío a obra teatral que se llama "El fuego eterno de la luz perpetua o el día en que Tutaina, Anton Tiruriru Nanitaea y Natilla se fueron a recorrer". Algunos la ven y se asustan porque dicen: pero es que eso es pura política. Eso no es de Navidad.

¿Una obra política con temática navideña?

No, político no. Trata de explicar de dónde nace la Navidad y cuál es el sentido de la Navidad. Son esos personajes: Anton Tiruriru, Nanitaea Nana, Tutaina y Natilla, que son la abundancia. El que lo tiene todo. Tutaina es el que lo ve todo, la sabiduría. La otra es el calor, el abrigo, nunca le da frío. El otro es la fuerza, la fortaleza.

Están casi muriendo cuando aparece el personaje salvador que los hace entender. Ah... mierda, es que si lo teníamos. Es que hay que compartirlo con los otros. Esto ya estaba. El personaje lo que nos hizo entender fue: hermano, si usted no comparte con los otros ni para qué sirve usted. Y los otros tampoco. Se van a morir todos.

Ese es Jesús entonces.

Cierto, sí. Esa es la obra de Navidad.

¿Cómo son las improvisaciones?

Ve hombre, es muy loco, tengo un equipo que nos sentamos: hay que improvisar y empiezan. Es una recocha, hermano.

¿Trabajo de mesa o sobre el escenario?

Ambas. Primero es un trabajo de mesa largo, largo, largo, largo.

¿Es como si hicieran una escaleta de la obra?

Pero va saliendo de esos ejercicios que hacemos.

Cada año estamos montando algo para Halloween, alguna obra de misterio, de espantos, de aparecidos, de muertos. Tenemos una que se llama "El velorio de Isaías". Es maravillosa. Toda la gente alrededor del muerto, contando historias. Cada historia tiene que tener un contenido. Que la gente se vaya con algo.

¿Y cómo tira tijera? ¿Cómo escucha, cómo lee las propuestas, cómo decide si una cosa funciona o no, cómo se maneja la intuición ahí?

Lo dijiste: muy intuitivamente. A veces uno dice: su idea es muy buena pero no da para esta obra, no da para estar acá. Yo me encierro a leer



todas las propuestas. A veces hago videíto de las improvisaciones, a ver videos, a leer las propuestas y hago una escaleta.

¿Cómo es ese proceso cuando está la escaleta y ocurre lo que está en la escaleta?, porque no siempre pasa. A veces la escaleta lleva a unos socavones...

Sí, sí llega a ocurrir, aunque en la mayoría de las veces la tengo tan estructurada que no la dejo salir. Y hago un libreto exacto, en el que le digo a la gente: ¡prepárense!, ¡pero para uno aprenderse esto al pie de la letra! Pero está todo, ya recogimos todo, no le podemos poner pereza. En el teatro, cuando trabajábamos con un director de esos de hierro, con un autor, juemadre. que uno se saltara una coma. Oiga. Eso era un problema.

Al montar a Hamlet, por ejemplo, no se pueden cambiar ni los suspiros del texto.

Yo a veces bromeo mucho con ellos, les digo: aquí hay algunos que les dicen: Ve, ¿qué estás haciendo? No, aquí arreglando una cosita de Borges. ¡Mejorando a Cervantes! No, no. Venga. Cojamos por ahí las cosas, como nos decía no recuerdo quién: díque para montar a un autor si es extranjero muy bueno y si está muerto, mejor, para que no lo jodan a uno.

José Sanchis Sinisterra dijo que para peinar una obra suya...no, no, no. Si la vais a montar que sea como yo la escribí, sino no la montes.

Si no, escriba su propia obra.

Sí, escriba su obra. Hay algunos que dicen: cambiando el final. Hombre, ¡la estructura de una obra está hecha para alimentar el final! Si no te gusta el final porque no te gusta la obra. ¡El cuento, la novela, todas estas cosas están escritas para alimentar ese final!

¿Entonces Beckett, Ionesco, Bertolt Brecht y el distanciamiento? ¿Usted se identifica más con la historia redonda, con el con el principio nudo y desenlace?

Mucho sí, pero, por ejemplo, en Cuentaría, podríamos decir, que es un distanciamiento total que a veces lleva a escena, a veces lleva a obra.



Porque le habla de una manera directa al público.

Claro. Sin embargo, hay en Cuentaría lo que llamamos el cuento teatralizado, o el personaje narrador. Algunos dicen que eso es un híbrido, pero eso lo tomamos del teatro. Los cuenteros lo tomamos y lo hemos aplicado muchos cuenteros que hemos sido teatreros y que tenemos muy clara la estructura. Entendemos la diferencia, pero para poder combinarla con conocimiento.

Es que si se tiene clara la estructura se puede romper.

Se puede romper, exactamente. Eso es lo que hacemos, montamos un asunto teatral; digamos que presento un espectáculo de la "Ínsula de Barataria" de Cervantes. Son 26 personajes. Yo logré actuar 15. Los demás los insinúo o el narrador lo menciona: esto dijo y el otro le contestó que no sé qué tal. Hago 15 personajes. Quería hacer los 26 pero también es que me creo Superman. Es una cosa muy esquizofrénica. Me creo Superman, pues no. Logro hacer esos 15 y muchos me dicen: oiga, pero ¿cómo hizo? Es que cuando están conversando Sancho y Don Quijote, y yo hago los dos, me dicen: no jodas, es que uno los ve a los dos. Eso es teatro, rompiendo constantemente la cuarta pared.

Jota es un agradecido con la vida que le tocó en suerte vivir, a pesar de los obstáculos y la incertidumbre que representa dedicarse al teatro en una ciudad donde pareciera que lo más importante es parecer, por encima de ser, donde lo cultural está muy detrás de otras prioridades, más ligadas al consumismo, al licor y a las apariencias. Sin embargo, se las ha ingeniado para seguir, ahí, tercamente, en el escenario. Es su vida. No habría manera de contar su historia, fuera de ese microcosmos cómplice que se crea alrededor de las butacas donde está el público y las tablas donde juega a ser otros sujetos; donde recrea las vicisitudes de la existencia humana, porque para él, sin duda, el teatro es el espacio para jugar a recrear el mundo.



EN BUSCA
DE LA POÉTICA OCULTA

**Cursos de dramaturgia
para teatro y audiovisuales.**

Personalizados virtuales.

Informes:
Whatsapp: +57- 3137334628
www.academiadeteatrodeantioquia.co
Medellín, Colombia

Maestro Henry Díaz Vargas

Creador de
Dramaturgia en el Espejo



ACADEMIA TEATRO DE ANTIOQUIA



Columnista Invitado

Marcos Rosenzvaig

LA PELÍCULA INCONCLUSA

Dramaturgia y Dirección: Marcos Rosenzvaig

Actúan: Eugenio López Arriazu, Liliana Marchini, Alejandro Mazza, Marina Padilla García, Laura Pons Vidal, Adriana Pregliasco, Gabriela Ramos, Luciana Ramos, Emma Rivera, Luis Solanas, Juan Salvador Trupia, Macacha Verón Halaris, Horacio Wuille Bill, Gisella Siera.



¿CÓMO SE INVESTIGA UNA OBRA?

“La caída, en el sentido moral de la palabra, es la explicación de lo trágico, es decir su justificación: ¿quién no comprende que querer justificar lo trágico es eliminar lo trágico?” La primera pregunta es cómo y por dónde empezar a crear una obra. La imagen es un punto de partida. En ella hay secretos ocultos, algunos vestigios que me llevan a pensar en pintores o escultores, artistas de otros siglos que me nutren con nuevas imágenes. Aún no sé lo que voy a contar, pero sé que el material reunido, todo aquello que pinté o dibujé en el papel o en la mente está provisto de ideas. Las ideas son el corazón de la obra, no porque pretenda hacer una obra de ideas, sino porque ellas se constituyen en el disparador de nuevas imágenes. Las ideas me remiten al estudio. Si mi idea provisoria es el mito de la infancia, el estudio del ensayo sobre los mitos y la infancia me brindará otras tantas imágenes escénicas y, a veces, futuros textos para la obra.

Lo que al final del proceso se constituiría en “La película inconclusa”, comenzó bajo la idea de tres ámbitos: la escuela, el parque de diversiones y el cementerio. El dueño de las sortijas se podía transformar en el Dios buscado, aquel que elige la vida y la muerte de los personajes, valiéndose siempre del poder de las argollas que intentarán sacar los viejos muertos de la plaza. He aquí una situación teatral que reúne los tres ámbitos a constituirse. Sin embargo, tropezaba con lo que a todos nos falta, dinero para construir una calesa gigante que reúna lápidas, caballitos junto a bancos escolares emplazados en el mismo carrusel. Así pues, de esa idea inicial en que los muertos salían expulsados de un tubo.



A lo largo de todo el proceso de creación debo estar suficientemente abierto para desechar y volver a empezar, para construir y destruir tantas veces como sea necesario. Convoco a los actores y no cuento con otra cosa que ideas y algunas imágenes. No hay obra, sólo el desafío de peregrinar el pánico de la incertidumbre, el caos que reinó que Dios hiciera la luz. Los actores se miran esperando un libreto, la seguridad de un texto en boca de un personaje, algo que no les puedo ofrecer puesto que el arte es desafío, es sentido de lo imposible. El proceso que nos espera es convertirnos en una barca con sus velas y de a poco aprovechar la energía del viento. La primera valla que atraviesan los actores es la feroz lógica de su manera de pensar. Ellos pretenden transmitir las ideas o vestirlas como algo concluido, saltar los procesos de creación y pensar en términos de puesta. Generalmente, se piensa el teatro como algo definitivo, imágenes terminadas, cerradas con la naturaleza del círculo. En ese momento la cabeza se cierra. El problema fundamental es aprender a pensar el teatro. No hay recetas ni fórmulas, sólo ciertas pautas que a lo largo de mi trabajo he logrado desentrañar, pautas que ayudan a orientar el pensamiento, sobre todo para aquellos jóvenes que sienten el impulso de afrontar el hecho teatral desde parámetros distintos a la dramaturgia tradicional. El intercambio de ideas y la puesta en práctica de las mismas,

nos debe llevar a un tema central y a un espacio protagonista (una clase escolar, un hogar, la guerra, un parque de diversiones etc.). Los personajes serán siempre el disfraz verdadero de los actores. Un director debe saber captar la esencia de cada uno de los actores, debe evitar que estos caigan en esfuerzos físicos que lo dispersen de su naturaleza, muy por el contrario, puede apoyarse en sus imposibilidades físicas, exagerándolas. Un director-autor debe escribir con el alma de sus actores, de manera que su partitura será lo que el actor es disfrazado de otro, su personaje. Todo aquello que distraiga lo orgánico y visceral, va en contra de la naturaleza de la construcción del personaje. Las mujeres, por lo general, son más viscerales que los varones, dado que nosotros fuimos educados más para pensar que para sentir. ¿Por dónde empezar el trabajo con los actores? Mi experiencia es la de iniciarlo en la búsqueda de sus propios personajes. El cuerpo no piensa, ni el cuerpo ni la voz; allí ubicó Grotowski su centro de interés. Él supo desarrollar su trabajo en la ejercitación exhaustiva de lo físico y los resonadores vocales. Su idea fue hacer del cuerpo y de la voz de un actor, una pluma inglesa surfeando en la cresta de las olas, escribiendo en la arena tantas veces como el agua la baña. El arte del actor se escribe en la arena como el instante, como todo lo irrecuperable, de allí su finitud. Es un arte tan vivo que muere de continuo.

Cuando investigamos una obra, se hace necesario saber que debemos tropezar con los mitos, allí encontraremos una multitud fresca de imágenes. Hay algo que es esencial, sucede la mismo en la novela, encontrar esa idea que me servirá de sostén en toda la obra. En el caso de "La película inconclusa" fue los 35 milímetros de un film, de manera que todos los personajes giran, dan vueltas sobre el escenario. La muerte y la vida están reunidos en el rollo de un film. Ellos viven allí dentro, son inmortales hasta que una inundación o un incendio termine con ellos. Un proyectorista (dimensión de la realidad) gira la cinta cinematográfica valiéndose de los pedales de una bicicleta-proyector, y los personajes actúan (dimensión ilusoria).

La investigación me conduce a la presencia de un ángel, en la obra un gran cantante lírico, Juan Salvador Trupia, que desde el espacio ilusorio se enamora de la proyectista, cantante lírica. Ellos no pueden tocarse porque ambos están en dos dimensiones distintas. Solo lo harán cuando al final de la obra, ella trasponga los límites del espacio ilusorio para morir de amor en el reino de la ilusión. De esta manera el Ángel podrá revivirla colocándola dentro de la cinta cinematográfica, y él trasponer la magia de lo ilusorio para convertirse en el proyectorista del film.

Todos los actores de la compañía son mayores, me place trabajar con rostros marcados por la vida, pero una joven de no más de veinte años (Macacha Verón), me disparó la idea de alguien

que busca a su padre entre los muertos durante toda la obra. Lo busca en el Paraíso y también en el infierno. La obra termina con un homenaje a "La dulce Vita", y es la pequeña llamándolo, y un padre (Alejandro Mazza) que cree escuchar el llamado, pero finalmente entra en la cinta consciente de su destino.

La síntesis metafísica de cada uno de los personajes está representada en un gesto. Un gesto fijo, mecánico, como el de un maniquí. Todos viven allí. Ese será mi punto de partida. El cuerpo me dará la voz del personaje. Por el momento, el actor vestirá al personaje a la manera como él cree verlo. Una obra teatral es como escribir una novela. El director se transforma en la pluma y los actores en la tinta. Dios escribe sobre la arena, esas palabras ofician como la puesta en escena; de algo estoy seguro y es que el tiempo y las olas se llevarán todo al fondo del mar. Con los años nos damos cuenta que todo es efímero.

El realismo está preocupado por describirnos la realidad, el expresionismo la interioridad. Mis sueños tienen que ver con la realidad, pero ésta aparece deformada, al punto tal que ya no reconozco mis ideas iniciales.

quirúrgica, de manera que ambos hechos se funden ante la mirada de un cura que oficia, que a l mismo tiempo es un médico que opera. En el teatro todo ocurre a la vez, no hay actores que esperen un diálogo. Satanás (Gabriela Ramos) lleva el maniquí con la cara del marido-enfermo y crea desorden en los que los asisten. La cinta continúa dando vueltas, a veces el proyector se descompone y los actores entran en pánico. La cinta se ralentiza o se acelera. Los personajes se desesperan dentro del los 35 milímetros, y la razón es que se asfixian, pero la proyectista los vuelve a la vida cuando arregla el proyector.

La enfermedad es una pesadilla, los personajes tienen algo de monstruosos. La historia del personaje está imbricada en la historia de la enfermedad. El tiempo está sectorizado y el protagonista enfermo juega los distintos momentos que sufre el paciente hasta la aceptación de la muerte.

Otra de las ideas madres de la obra fue el cementerio como espacio. Lo cómico y lo trágico se mezclan. Pero a lo largo de la obra. Nadie ríe, y es que lo trágico es tan fuerte que el humor se torna como algo implícito al drama. La madre echa a volar las cenizas de cinco soldados muertos. Las cenizas vuelan en el aire, y el hijo pregunta: ¿Cuál es papá?



El muerto tiene un representante (Luis Solanas) que lleva consigo la réplica de la cara del muerto, como un títere. El representante prohíbe al muerto hablar con la familia. Ellos también están muertos, pero simulan estar vivos.

¿Hay secretos en la creación? No lo sé, pero de algo estoy seguro, ser fiel a uno mismo es confiar en la memoria y sobre todo en el olvido. Hacer de ella una puesta dadaísta, otra constructivista, después una expresionista, para finalmente llegar a contar la historia con nuestro propio lenguaje, el de mi única e intransferible creación. No fui a buscar la simiente fuera de mí, sino en mis propios agujeros. Todos llevamos aberturas, distintas clases de ventanas clausuradas de miedos. El hombre carga una suma de marcos, son aquellos por donde dejó que la vida entrara y lo dañara, luego los transformó en ventanas de clausura desde donde contempló el pasar de la vida. El artista dejó de mirar para ser lo ocurrido. Mi alma sufre y se alisa como la arena después del baño matutino, escribo como un día lo hizo Cristo en la arena. El teatro se escribe en la arena; la espesura de los cristales del tiempo hace que las letras desaparezcan. El teatro es un arte fugaz. Sé algunas cosas, las imágenes han entrado en mi pequeña habitación, hasta un punto tal que intuyo cómo

comienza y cómo concluye la obra. Aunque el proceso de trabajo me conduzca a otro final, tener los dos puntos de partida me lleva a no perderme en una multitud de ideas y de imágenes surgidas de la conversación con los actores. No obstante, todo se registra, en algún momento volveré a las anotaciones, a los dibujos realizados con el devenir de los ensayos. De esa memoria de la obra podré rescatar ideas que en el pasado desconsideré y que ahora se tornan vitales para el trabajo. ¿Cómo se llega al texto? La improvisación en el teatro se parece al jazz o a la fantasía en música clásica. Por lo general es un medio anacrónico, una creación ocasional de la ilusión. Tiene alguna validez cuando, previamente, se escribe una partitura teatral mínima de lo que se actuará, para dejar el resto a la magia de lo desconocido. Ahora bien, cuando la improvisación carece de pautas y límites concretos se transforma en un desatino. Puede convertirse en una herramienta válida cuando la improvisación es planificada, cuando se ponen en práctica ideas estéticas. La improvisación poco tiene que ver con la creación, es un tubo de ensayo para encontrar gestos, actitudes físicas de los personajes, textos, una abigarrada cantidad de elementos para guardar en la memoria de la construcción de la obra. El texto será sencillo, sin artilugios del lenguaje. Se irá constituyendo desde el alma de cada uno. Serán las palabras del actor prestadas al personaje, palabras extraídas de sus vísceras, palabras intransferibles, tontas en una voz ajena, conducidas al ostracismo en un cuerpo ajeno, palabras que se irán configurando como música de la obra. Esas palabras nacidas de los actores, yo las mezclaré con la poesía de la palabra. Entonces, no sólo me estaré sirviendo de la creación de imágenes sino también de la belleza de la palabra mezclada con la palabra digamos ordinaria, naturalista. El resultado final será el texto.

La necesidad de la explicación. En los actores y en el público en general, hay una urgente necesidad de explicar. La primera pregunta que me asalta es si el arte tiene explicación. Miles de años y de estudios severos y afligidos dan cuenta de la imposibilidad de conocer el nombre de Dios. Partiendo de la idea filosófica de que no hay lugar en el mundo para la existencia de dos absolutos, Primo Levi se cuestiona: si Auschwitz existió, Dios, el otro absoluto, es una mentira o ha muerto después de Auschwitz. En otro apartado, Primo Levi dice que Auschwitz no debe ser comprendido, porque comprenderlo es justificarlo. La lista de Schindler, como tantas películas americanas que han hecho del tema un éxito comercial bajo la excusa de la memoria, no es otra cosa que un intento de llenar con palabras lo indecible. El horror carece de palabras y el artista, tras el intento por llegar al nombre de Dios, no hace otra cosa que salvarse transformando a las palabras en balsas inseguras en el desesperante océano del lenguaje. El silencio es tan abarcador como la nada, y las palabras que explican son el vehículo más seguro para que en el último de los senderos haya una explicación para todo, hasta para el horror. ¿Qué debo explicar? Soy un artista, no un médico del alma.



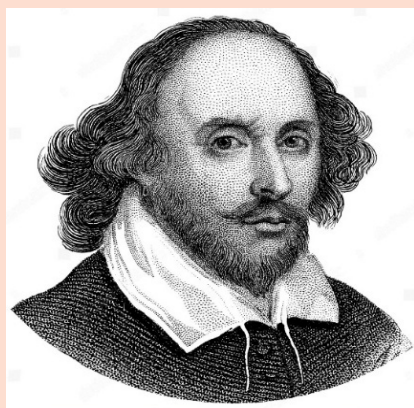
La película inconclusa termina con el entierro, la búsqueda de Dios, la búsqueda del padre, la búsqueda de la niña y la del amor del ángel con la proyectista.



Todos los días Teatro

Leoyan Ramírez

UNA BREVE CITA CON LOS AUTORES UNIVERSALES EL DIÁLOGO SHAKESPERIANO COMO MODELO DEL DIÁLOGO DRAMÁTICO



Observando la manera de conducirse de un maestro de maestros que trasciende toda temporalidad: William Shakespeare. En su obra nos deja un material valioso para estudiar desde varias funciones y roles del quehacer en el teatro, y porque no, también del cine y la televisión. En el eje del texto, sea texto dramático o guion literario. El desafío de crear diálogos es, sin duda, uno de los aspectos más complejos de la dramaturgia. En la obra de Shakespeare he identificado estrategias en el uso del diálogo como herramienta para generar diversos efectos en la trama. Estos se pueden clasificar en tres funciones frecuentes en el arte dramático contemporáneo, ya sea en teatro, cine o televisión:

- a) diálogos que impulsan la acción,
- b) diálogos que ralentizan el desarrollo,
- c) diálogos independientes que se establecen como entidades autónomas.

El diálogo no se limita exclusivamente a avanzar la acción. Si nos enfocamos únicamente en esta función, corremos el riesgo de crear diálogos mecanizados, demasiado directos y carentes de elementos de la realidad que otorguen profundidad y autenticidad. En la obra shakesperiana, el diálogo encuentra su forma más genuina en la *discusión*. Los personajes jamás reafirman lo dicho por el otro; en cambio, ofrecen respuestas agudas y llenas de réplica, un antídoto contra el error frecuente del diálogo no reactivo.

Este sistema de *discusión* produce efectos sublimes, especialmente en las escenas de amor, concebidas como ingeniosos intercambios de réplicas y contrarréplicas. Un ejemplo paradigmático es *Romeo y Julieta*, donde el lirismo aparente disimula la tensión y dinamismo en las palabras de los enamorados. Este análisis de *Romeo y Julieta* revela una conjugación de emociones y sentimientos que no se articulan en armonía absoluta, sino en un diálogo *adversativo* que, lejos de anular el sentimiento, lo intensifica y lo hace crecer. Esta esencia, inherente a la comedia romántica y la guerra de los sexos, también encuentra cabida en tragedias como *Antonio y Cleopatra*, donde Shakespeare demuestra igual maestría.

Para ejemplificar cómo incluso la historia de amor por excelencia se construye no a base de buscar la concordancia en los diálogos sino justo lo contrario. Observemos...

El beso en los labios:

Romeo y Julieta dialogan sobre la posibilidad del beso en los labios... Veamos cómo se crea la discordancia a pesar de que el sentir de fondo es el mismo:



Romeo: *¿Y no tienen labios los santos y labios también los piadosos peregrinos?*

Julieta: *Sí, peregrino; labios que deben usar en la oración.*

Veamos, ahora, cómo usa Romeo la analogía de la premisa para demandar la acción de Julieta y lo que replica ella...

Romeo: *¡Oh entonces, santa adorada, deja que hagan los labios lo que las manos hacen! ¡Ellos te ruegan, otórgales la gracia, para que la fe no se cambie en desesperación!*

¿Cede Julieta ante esa argumentación? Veamos cómo reacciona con una negativa que no implica cerrar puertas sino todo lo contrario...

Julieta: *Los santos no se mueven, aunque accedan a las súplicas.*

¿Captamos el esquema? ¿Vemos cómo no dar lo esperado de la forma esperada se convierte en dar lo esperado de una forma más eficaz y superior a toda expectativa?

La expresión de sentimientos:

Veamos ahora como el juego entre la moderación de Julieta y la impaciencia de Romeo vuelve a ponerse en acción en otro diálogo... Romeo pide a Julieta que exprese los sentimientos mutuos de felicidad...

Romeo: *¡Ah, Julieta!, ¡Si la medida de tu ventura se halla colmada, como la mía, y tienes mayor arte para expresarla, perfuma con tu aliento el aire ambiente, y deja que la melodiosa música de tu voz cante la soñada felicidad que cada uno experimentamos con motivo de este gran encuentro!*

¿Los expresará ahora ella? Constatemos cómo responde...

Julieta: *El sentimiento, más rico en fondo que en palabras, se enorgullece de su esencia, no de su ornato. Los que cuentan sus tesoros son simplemente unos pordioseros.*

Lo que llamaríamos hoy en día un corte tremendo, en apariencia, porque no es tal en su fondo, puesto que le da a entender lo que siente en el subtexto de la propia frase. Una vez más, Shakespeare no nos da lo esperado de la forma esperada sino a través de una réplica adversativa más eficaz y superior a la expectativa original que pudiéramos tener.

La partida tras la noche de bodas:

El tercer caso ejemplifica cómo el diálogo adversativo también está en boca de Romeo. En este caso, en una situación en la que los enamorados se debaten entre la necesidad de que Romeo parta al exilio y el deseo de permanecer en el lecho nupcial.

Julieta: *¿Quieres partir ya...? Aún no ha despejado el alba... Era el ruiseñor y no la alondra, que hirió el fondo temeroso de tu oído...*

Romeo: *Era la alondra, la mensajera de la mañana, no el ruiseñor...*

Dejando hasta acá Romeo y Julieta. Ahora veamos breves ejemplos en la tragedia histórica basada en la vida de **Marco Antonio y su relación con Cleopatra**.

El trasfondo romano de Antonio, su destreza marcial, las ambiciones de Octavio y Pompeyo hace imposible su amor, sobre todo porque Antonio quiere vivir en ambos mundos, el mundo de la sensualidad y el amor a los egipcios y el mundo de la conquista romana. El problema es que estos dos mundos son incompatibles, y Antonio no puede elegir entre ellos. Entonces, cuando Antonio se entera



de que tiene noticias de Roma,

Antonio: *Me reja, la suma. ¡Deja que Roma en Tíber se derrita, y el arco ancho*

¡De la caída del imperio sonó! Aquí está mi espacio...

Antonio parece despreciar a Roma y optar por Cleopatra; pero poco después, escuchamos que ella responde de manera dialógica:

Cleopatra: *Se desposa a la alegría, pero en la repentina. Un pensamiento romano le ha acariciado.*

Cleopatra, como hace tantas veces, aquí se burla tanto de Antonio como de la seriedad de Roma. Este

contraste entre “alegría” y un “pensamiento romano” define los extremos entre los que opera Antonio. También nos hace preguntarnos qué tan seria es Cleopatra acerca de su amor por él. ¿Ella realmente lo ama? ¿Ella lo mantiene cerca solo por su propia seguridad? ¿O simplemente está pasando un buen rato? En esta etapa de la obra, no podemos decirlo.

El problema de Cleopatra es más evidente en el acto tres y la escena trece, cuando Thidias, el hombre de Octavio, le ofrece la excusa de que se alió con Antonio no desde el amor sino por el miedo, y está de acuerdo:

Antonio: *Mi honor no fue cedido, sino conquistado meramente.*

Cuando Antonio la reprende por parecer abandonarlo en favor de Octavio (aunque ya está casado con la hermana de Octavio), ella responde:

Cleopatra: *¿Aún no me conoces?*

La respuesta a esa pregunta es “No”. Antonio no la conoce, y nosotros no la conocemos. Deberemos esperar hasta las últimas escenas, donde podemos ver con bastante claridad los dos papeles de Cleopatra en la escena de la muerte de Antonio. Antonio ha caído sobre su espada, pero sólo ha logrado herirse mortalmente a sí mismo en lugar de suicidarse de lleno. Al morir, él mismo se ha llevado a la torre donde Cleopatra se ha refugiado y le pide que se acerque a él para que, en verdadero estilo de tragedia romántica, pueda besarla por última vez. Bien podríamos esperar que venga corriendo, y si fuera Julieta, lo haría. Pero esta es Cleopatra, reina de Egipto, y en verdadera angustia dice:

Antonio: *No me atrevo, querida...*

Cleopatra: *Querido mi señor, perdón, no me atrevo para que no me lleven.*

Ella ama a Antonio y quiere estar con él, quiere darle ese beso de despedida; pero como reina de Egipto, no quiere ser capturada y desfilada por las calles de Roma. Ella puede amar a Antonio, pero no a la distracción. En cambio, en lo que debió haber sido una escena increíble en el teatro de Shakespeare, Cleopatra y sus asistentes jalan a Antonio hasta la torre, donde puede conseguir su beso y morir.

Los ejemplos ilustran perfectamente lo expuesto anteriormente: el empleo del diálogo adversativo, de la réplica adversativa para lograr *tensión, conflicto a pesar de la unión esencial, ruptura de expectativas*

y predicciones de la mente del público, en un modelo que sirve para llevar al diálogo a convivios más potentes.

El arte del diálogo es fundamental para transmitir los contenidos de una historia y su trama. La habilidad o carencia en la construcción de diálogos puede marcar la diferencia entre encumbrar o arruinar una narración. Shakespeare, con su maestría, creó diálogos que permanecen vivos siglos después, demostrando que estos otorgan eternidad a las historias. Sin embargo, el arte de dialogar va más allá de la mera aplicación de técnicas: requiere comprender cómo construir comunicaciones textuales y subtextuales que resuenen y dejen un impacto duradero.

Otras aportaciones además de los diálogos que la obra shakesperiana nos brinda, son:

Estructura: Tramas complejas con giros, revelaciones y actos bien definidos. Subtramas como refuerzo temático y de desarrollo de personaje.

Personajes: Arquetipos humanos universales. Personajes complejos, contradictorios de gran impacto.

Relaciones: Uso de vínculos potentes. Padres e hijos, amantes trágicos, rivales filosóficos. Relaciones que impulsan la acción.

Ritmo: Alternancia entre tensión, humor, introspección y acción. Usa el ritmo como herramienta dramática.

Conflicto: Integral: interno, externo, moral, político, social. Acopla deseos opuestos, deberes y circunstancias con maestría.

Idiolecto: Domina la voz individual: cada personaje tiene una forma de hablar propia (nobles, bufones, soldados, reyes). Diálogos reactivos.

Acción: Las decisiones cambian destinos. Todo diálogo impulsa o frena la acción con intención dramática.

Temática: Explora la existencia, el poder, el amor, el destino, la identidad... sus tragedias funcionan como tesis filosóficas sobre la condición humana.

Al desarrollar una historia para teatro, cine o televisión, es esencial integrar alta intensidad dramática, dilemas éticos profundos, personajes arquetípicos y monólogos memorables. Estas características son clave para construir tragedias, dramas políticos, thrillers emocionales o guiones con tramas complejas y entrelazadas. Además, entender el deseo como motor dramático y convertirlo en un destino inevitable aporta profundidad y resonancia a la narrativa. Por ello, resulta invaluable continuar explorando los clásicos, como en este caso la perspectiva siempre enriquecedora de Shakespeare.



El diálogo teatral

Botica teatral



Omar Ardila

Introducción

La imagen cinematográfica como problema filosófico

Las aproximaciones analíticas al universo cinematográfico usualmente han estado vinculadas con perspectivas excluyentes y de alguna forma ortodoxas – en su mayoría, surgidas de enfoques históricos, psicológicos, lingüísticos, culturales o semiológicos-, las cuales nos proporcionan una lectura inscrita en discursos que quieren mantenerse al margen de lo específico que supone el cine como nueva práctica artística y de pensamiento. Sin embargo, diversos brotes opuestos, aflorados en diferente momentos, nos corroboran que el cine se ha instalado en el mundo moderno y ha tratado de definir su propia territorialidad con elementos específicos que no rechazan otros mecanismos precedentes, pero que se gozan de plena autonomía y, por lo tanto, vale la pena entenderlos como parte de un nuevo proceso. Sobre algunos de esos brotes que han intentado preguntarse sobre lo propio del cine (unos, dentro de la misma praxis cinematográfica y otros, desde la reflexión filosófica), me concentro en este libro, con el fin de darle fuerza conceptual y llenar de contenido la propuesta *Cine Sentido*.

Desde tiempos remotos varios pensadores se han planteado problemas relativos a la mecánica de la visión y la relación de esta con la imagen; dos preocupaciones obligatorias para toda reflexión que



pretenda indagar sobre cine. A partir del enfoque clásico, se nos ha dicho que en el mecanismo de la visión hay una serie de elementos activos (fisiológicos y neuropsicológicos) que se integran para que, a través de las labores perceptivas, los estímulos se conviertan en una significación mental, llamada imagen (del latín *imago*) o icono (del griego *Eikon*). Según el mismo punto de vista, la imagen es el resultado de una comunicación visual en la que retenemos un fragmento del evento perceptivo y le damos permanencia en el tiempo. Teniendo en cuenta este postulado, desde la lingüística se sostiene que constantemente nos vemos inmerso en la construcción de imágenes, a las que les damos un sentido para establecer canales de significado que nos ponen en relación con los otros (*hecho social*) y que nos afianza en la intención de cultivarnos (*construcción cultural*). En similar sentido se ha sostenido que el cine como expresión tiene otras características propias del mundo ideológico: se presenta como un aparato textual que se expresa a través de estructuras visuales y sonoras; muestra o da a conocer una impresión de realidad, sin que esta sea un fin en sí mismo, sino el resultado; y también es el reflejo de una ilusión, derivada de la manipulación de un mecanismo encargado de proyectarla en la pantalla. Estas rigurosas observaciones, nos permiten corroborar que la

aprehensión del cine es un acto complejo, en el que se ponen en funcionamiento diversos elementos internos y externos, que nos aproximan a nuevas experiencias para pensar el mundo.

Hay también otras lecturas de la imagen, como la realizada por Gilles Deleuze, quien busca aclarar cómo es que actúan los dispositivos que producen las imágenes y cómo se llega a la instrumentalización de ellas, pero antes se detiene a considerar que desde los primeros años de la filosofía occidental surgió una imagen canónica del pensamiento (relacionada con Dios o con el Logos), de la cual se desprendió una filosofía de la *representación* concentrada en la producción de modelos y copias, es decir, detenida en el reino "de lo mismo"¹.

Un punto de inflexión se produjo en el Renacimiento, cuando la imagen dejó de ser el vehículo para la comunicación con los dioses y se instaló en la orilla profana de la razón, queriendo comunicar de forma distinta algunos movimientos o acciones que resultaban precisos para establecer nuevos horizontes. Posteriormente, en la Ilustración, se promovió, de cierta forma, el abandono del culto a la razón para buscar la apropiación de la naturaleza como referente iconográfico; es en ese contexto que nace la fotografía, la cual se instala como precursora del cine.

Teniendo en cuenta estas variaciones conceptuales sobre la imagen, Deleuze nos recuerda que en cada época ha habido una imagen del pensamiento – respaldada por posturas filosóficas –, aunque en el decurso de la filosofía occidental moderna se ha mantenido una imagen dogmática del pensamiento (una imagen general como fundamento subjetivo de la filosofía) que, en casos muy notables, ha tenido como cimiento a la verdad.

Por su parte, la búsqueda que emprende Deleuze tiene como objetivo la construcción de una "nueva imagen del pensamiento", - "pensar es siempre pensar de otro modo", dice en, - su *Lógica del sentido*. El basamento que sustenta este enfoque sostiene que "lo verdadero no es elemento del pensamiento". Los elementos del pensamiento son el sentido y el valor. "Las categorías del pensamiento no son lo verdadero y lo falso, sino lo noble y lo vil, lo alto y lo bajo, según la naturaleza de las fuerzas que se apoderan del propio pensamiento"². Lo que ha hecho el citado pensamiento dogmático es buscar una imagen de la verdad, que para Deleuze ya es preexistente, por eso llega a plantear que, incluso, puede haber un pensamiento sin imagen. Pensar en sentido estricto; lo que no supone una búsqueda de lo mismo, sino la apuesta por la novedad. "El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. Mucho más importante que el pensamiento es "lo que da a pensar"; mucho más importante que el filósofo, el poeta (...) El poeta aprende que lo esencial está fuera del pensamiento, está en lo que fuerza a pensar"³.

El cine participa de la fascinación y del instrumental tecnológico, así mismo asume y hace suyos muchos de los valores que fundamentan algunas artes tradicionales como la pintura, el teatro o la

1. Me refiero a la idea expresada por Foucault en las palabras y las cosas cuando dice: "la historia del orden de las cosas sería la historia de lo mismo".

2. DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1986, p. 148.

3. DELEUZE, G. *Proust y los signos*. Madrid: Nacional, 2002. P.142. Cit. por Álvarez Asáin E. en: "La imagen del pensamiento en Gilles Deleuze. Tensiones entre cine y filosofía". *Revista Observaciones Filosóficas* (5) 2007.

literatura. Por esta razón, el cine constituye un lugar privilegiado para acercarnos reflexivamente al discurso de lo visual como objeto hegemónico de los últimos tiempos.

Según sostiene Paul Virilio, en los procesos contemporáneos podemos evidenciar que día tras día hay una industrialización de la visión, desarrollada por medio de una imaginaria virtual. No podemos permanecer ajenos a esos procesos cuando se trata de pensar el audiovisual. Incluso la neurofisiología ha empezado a hablar ya no de imágenes, mentales sino de objetos mentales. Asimismo, ciertas preocupaciones filosóficas y científicas han virado de la objetividad de las imágenes mentales hacia la actualidad de las imágenes virtuales, instrumentalizadas por la ciencia. Virilio propone tres periodos que demarcan una lógica de la imagen: 1. Lógica formal (pintura, grabado, arquitectura) que va hasta el siglo XVIII; 2. Lógica dialéctica (fotografía, cinematografía, fotograma); y 3. Lógica paradójica (que inicia con la videografía, holografía e infografía)⁴.

Con Cine Sentido me propongo, en parte, hacer una aproximación a lo específico del cine, teniendo en cuenta que este abre nuevas posibilidades de creación y le genera una nueva imagen al pensamiento, ya que el cine puede pensar por sí mismo y también de *otro modo* (sin concepto e incluso sin imágenes), pues una imagen puede ir más allá de la imagen (de aquella que solo piensa para representar). Cuando Godard habla de construir un cine del "entre" (entre representación y representación), reafirma la intención predominante de sostener una representación por medio de la imagen, pero al mismo tiempo, nos indica la posibilidad de instalarse en las fisuras, en las líneas de fuga allí donde se rompen los vínculos sensoriomotores y nos quedamos sin qué decir, donde la imagen nos deja anonadados frente a ella misma. Lo que hace Godard es llamarnos a establecer una nueva relación con la imagen, con el ánimo de "crear, pensar y resistir", de forma tal que nos genere una nueva ética de la vida, un "nuevo arte de vivir". Este planteamiento también está muy emparentado con la nueva subjetivación expresada en la "ética del cuidado de sí" que propusiera Heidegger y luego retomara Michel Foucault.

La imagen, entonces, está vinculada con la realidad, de ninguna manera separada de ella, pero no es una representación de esta; la imagen es realidad, está en "su construcción, la configura, le da sentido, percepción y le otorga valor (significación)"⁵. El cine, al crear imágenes, también las rodea de un mundo donde deben moverse, es decir, les crea sus propias relaciones y vínculos. Asimismo, en el cine se da una producción de imágenes vinculadas con el deseo. "Todo el juego de la imagen, del cine, implica siempre un juego de tensiones donde mostrar algo implica, al mismo tiempo, ocultar otra cosa"⁶. La "sociedad del espectáculo" promueve un tipo de imagen que es, justamente, aquello que no vemos. La lógica del capitalismo respecto a la imagen pretende que "verifique, que garantice y reafirme lo ya determinado, lo ya producido"⁷. Y que esconda lo que no le conviene mostrar. Por esa razón, el cine adquiere cada vez mayor interés para las fuerzas que buscan crear y mantener una imagen dominante de la realidad, pero también para aquellas que resisten desde las periferias.



Este trabajo mantiene el interés por desnudar alguna de esas imágenes recurrentes que han poblado el universo del cine, indagando sobre cómo estas nos miran, nos piensan y nos tocan. Para ello, establezco aproximaciones entre algunos conceptos de la filosofía y las ciencias humanas, con ciertas prácticas del cine que, usualmente, se han mantenido por fuera de los cánones. Apoyándome en teóricos como Adorno, Eisler, Bergson, Flusser, Epstein, Deleuze, Chion o Didi-Huberman, vuelvo sobre conceptos como funcionalidad, experimentalismo, duración, materia, imagen, memoria, identidad o movimiento, los cuales desarrollo y reinterpreto a partir de la obra de realizaciones como Jancsó, Pelechian, Farocki, Di Tella, Servais, Calдини o Campo.

4. Virilio, P. *La máquina de la visión*. Madrid: Cátedra, 1998.

5. PARODI, R. Seminario: *Desconfiar de las imágenes*. Harun Farocki y la teoría de la imagen contemporánea, clase 6. 2007.

6. Ibid, clase 5.

7. Ibid, clase 6.



Reinaldo Spitaletta

El viento de Luvina y la sangre de Juvencio

(Una puesta en escena de dos cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo)



El actor Jairo Mejía en su interpretación de Luvina, cuento de Juan Rulfo. Foto Reinaldo Spitaletta

Luvina es el viento silbante, fúnebre, de almas en pena. Luvina es un no-lugar, para referirnos al término moderno, antropológico, de aquello, a veces siniestro, donde ni siquiera hay saludos ni nombres y en el cual las soledades pesan con angustia en el alma y en el cuerpo. Se dice en la única novela de Juan Rulfo, en *Pedro Páramo*, que hay pueblos que saben a desdicha. Luvina es uno de ellos, con habitantes de la nada, que habitan en medio del desarraigo y de las eternas desolaciones. Luvina es un pueblo de barrancas hondas de las cuales los de allá dicen que “de aquellas barrancas suben los sueños”, pero ¿cuáles? Si lo único que hay en Luvina, por lo menos lo más evidente, es el viento, viento pardo, aire negro, que muerde las cosas, las zarandeas, las estremece hasta transmutarlo todo en silencio. Luvina son las ausencias, la noción de la nada, el vacío existencial.

Luvina, con su viento eterno que cala los huesos, raspa las paredes, levanta los techos y expande un rumor que no es otra cosa que la melancolía. Luvina duele y sabe a sombras fantasmales, es música fúnebre, es un pueblo de muertos-vivos, y es como una condena de la que es imposible librarse, sin reducción de la pena.

Este cuento, del libro *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, es eso. Pura depresión. Es una lágrima larga que ni el viento perenne de tal destierro puede secar. No puede haber otro pueblo de tanta tristeza junta, con mujeres que madrugan con su reboso protector a cargar agua en cántaros y a las que, cada año, cuando aparecen sus hombres, les dejan una semilla en el vientre.

Hoy vuelvo a referirme a *Luvina*, la del horizonte cenizo, caliginoso y manchado, porque acabo de ver un montaje teatral, un monólogo protagonizado por el actor Jairo Mejía en una salita de Medellín, la de La Rueda Flotante, en la carrera Villa con la calle Bomboná. Es el mismo texto, solo que interpretado, en el que uno, debido también a los efectos de sonido, a la escenografía sin pretensiones de abultamientos o sensacionalismo, siente la tristeza de un pueblo triste y lo que se le espera a alguien que debe ir allá, donde todo parece estar llorando.

Sí, vuelve uno a sentir en la voz de alguien que allí vivió, y diciéndole a otro, al caminante, que tiene a Luvina como meta, lo poco prometedor que es estar en un pueblo sin pueblo, de desconsuelos permanentes. "Allá viví, allá dejé la vida... Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado", dice el hombre que le va narrando a otro, que parece ya haber perdido las esperanzas, cuál es el destino que le aguarda en Luvina, pueblo de maldición, de tenebrosidades, con una iglesia de socavones en los cuales no hay nadie a quien rezarle.

Vuelve uno a sentir las tristuras de Luvina en la voz y actuación de un actor que, hace cincuenta años, fue uno de los fundadores de Pequeño Teatro de Medellín, dirigido por Rodrigo Saldarriaga.

Pero no solo era el viento agonizante de Luvina en una noche en que en Medellín no llovió. También, en un segundo momento, se representó otro cuento de Rulfo, con la misma poesía, las mismas desesperanzas y otras desilusiones sobre la vida y la muerte: *¡Diles que no me maten!*, una puesta en escena, con lo necesario

en el proscenio, dirigida por Henry Díaz. Actuaron Jairo Mejía, con roles de narrador y protagonista, como Juvencio Nava, y Jaime Rendón como Justino, el hijo de Juvencio.

Luvina, un relato que hace pensar y que duele y el espectador se siente atravesado por el viento oscuro y pegajoso, y *¡Diles que no me maten!*, una historia de sangre, de venganza, de muerte ineludible. La escena final, estremecedora, con Juvencio arrastrando el cadáver de su padre, en un magnífico simbolismo teatral, con una ancha cinta roja, la sangre de un hombre que, para que no le dolieran los balazos, sus verdugos lo hartan de licor.

Dicen los de Las Puertas Teatro, encargados del montaje, que "lo fundamental de la propuesta es el respeto al texto de los dos cuentos en su integridad. La concepción y belleza de la literatura de Rulfo es lo que nos convoca. Con el mayor de los respetos nos atrevemos a buscarle teatralidad a su narrativa". Y, en efecto, no es una adaptación de los textos maravillosos de Rulfo al teatro. "Buscamos agregarle teatralidad a sus personajes y a las situaciones dramáticas" planteadas en estos dos cuentos maestros.



Representación de *Juvencio*, por Jairo Mejía.
Foto Reinaldo Spitaletta



¡Diles que no me maten! El actor Jaime Rendón representando a Justino. Foto Reinaldo Spitaletta

El viento de Luvina y la doliente angustia de alguien que está frente a lo irremediable se conjugan en estas teatralizaciones de Las Puertas Teatro, muy bien interpretadas y sin que la fuerza de los relatos de Rulfo se pierda. Puede ser que ganen en la transmisión de las zozobras y, en especial, de la poesía rulfiana.

Una combinación de teatro y literatura, en la que, en todo caso, el espíritu de Juan Rulfo, y el de estas dos historias, no sufre adulteraciones. Al contrario, el dramatismo subyacente en ellas, gana con la puesta en escena, con las actuaciones, el vestuario, las escenografías... El espectador revive la narrativa rulfiana y tiene, además, una plusvalía: ver y sentir toda la intensidad, incluidas las penas y los nudos en la garganta, que transmiten estos mediadores de los dos cuentos.



Los actores Jaime Rendón y Jairo Mejía en ¡Diles que no me maten! Foto Reinaldo Spitaletta

Recordemos algo de *¡Diles que no me maten!* Su protagonista, Juvencio Nava, mató hace treinta y cinco años a Don Lupe (Guadalupe) Terreros, porque este le mató un novillo que se había metido a pastar en las tierras de su propiedad. Y después de tantos años, el hijo del muerto, con grado de coronel, cumple una venganza que ya parecía olvidada, enterrada, muerta. Pero qué va. Así el otro, el que mató al papá del ahora coronel, por viejo que esté, los años no le darán ningún pasaporte de exención. Las culpas se pagan tarde o temprano, y en este caso, tras mucho tiempo transcurrido. No hay perdón, no hay olvido.



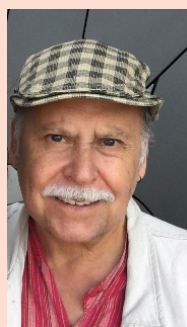
Publicado por: [Reinaldo Spitaletta 11 de mayo de 2025](#)

Publicado en: [Artículo](#)

Etiquetas: [Juan Rulfo](#), [Juvencio](#), [Luvina](#), [Medellín](#), [teatro](#)

El Grupo. *Las Puertas Teatro*, es una agrupación perteneciente a La Academia de Teatro de Antioquia fundada en 1981 en Medellín y en actividad permanente tanto académica como artística. Nuestro montaje en repertorio es *Azabá*. A este repertorio le agregamos en cartelera **Juan Rulfo en escena**.

Reparto:



Jairo Mejía



Jaime Rendón



Wilberto Sánchez

Ficha técnica:

Sonoridad:

Creación y realización:

Manuel José Mejía y Samuel Barahona

Luces:

David Felipe Díaz A. y Leoyán Ramírez C.

Escenografía:

La Rueda Flotante

Vestuarios & maquillaje

Martha Ofelia Piza

Dirección:

Henry Díaz Vargas

Motel de mala muerte

Henry Díaz Vargas



Obra estrenada por Escena3 este mes de junio en su sede, ubicada en la población Copacabana, perteneciente al Área metropolitana del Valle del Aburrá. Es un teatro pequeño, 80 espectadores, justo para las condiciones teatrales sin pretensiones espectaculares, de edificios grandilocuentes. Es un espacio apropiado para la creación, acorde a los intereses del Grupo en los momentos actuales. El director y dramaturgo Alfredo Mejía y su equipo, saben cómo generar la producción teatral de sus obras, en la mayoría de los casos propias. El lugar Escena3, también es sede de importancia regional de reuniones de investigación, encuentro y diálogo, foro artístico teatral de importantes Grupos y personalidades de la escena local, nacional e internacional.



Motel de mala muerte, es el más reciente texto escrito por Alfredo Mejía y puesto en escena por el Grupo bajo su propia dirección. Hay muchas y opiniones convulsivas, por suerte, (como todas las opiniones en teatro), sobre la dirección de las propias obras. Tema interesante del que hablaremos en el próximo *Boletín, de Puertas Abiertas*.

La vocación de Alfredo por la actuación, la dirección, la escritura no es de ahora. No escribe por chispazo, se ha preparado para ello, (*Dramaturgia en el espejo* y *Antioquia Vive el Teatro*, *Profesionalización en Teatro*, por ejemplo). Es hombre de teatro, de oficio por intuición creativa, preparación y elaboración. Y de lucha. Estar donde Escena3 está, no es hobby. Es un trabajo serio, ético, de años en gestión y proyección, sostenimiento, mantenimiento, crecimiento artístico, físico y espiritual.

Motel de mala muerte: La fábula de un feminicidio en un motel. Es la historia de un par de amantes, adúlteros, transgresores ambos y una empleada del establecimiento, narradora en su espacialidad dramática. En la narración escénica se supera la coartada humorística propia en estos temas y locaciones permeables de moralidades y doble sentido, que legitima la presencia positiva en el interior de la ficción, para entrar en terrenos trágico-fársico, en cuanto género dramático. Un texto orgánico, elaborado en una estructura rica en su ficcionalidad y que, con la puesta en escena, con el transcurso de las funciones, se logrará el ajuste poético de ambos lenguajes que se proponen. Una puesta escenográfica significativa y estética, con carácter escénico y con identidad teatral de Escena3.

Los personajes, de identidades diferentes y matices de carácter variado, en el equilibrio escénico, son propuestas del elenco: Marisol Graciano Ospina, Diana Torres Abaunza y David Mesa Hernández con la dirección de Alfredo. Interpretar sin pretensiones histriónicas, nada de vocalizaciones ultrateatrales, ni malabares corporales, solo sinceridad

de la acción dramática en la exploración del objetivo del personaje, condiciones propias para la estética de la realidad escénica de la obra. Los actores comentan que están comprometidos en el hallazgo del equilibrio corporal, gestual y contención expresiva que los desborda a veces. Por ello cuentan con Asesoramiento corporal: Raitza Castañeda Torres. La obra es una ficción teatral cargada de extrañas ambigüedades, secretos descubiertos, explosivas decisiones sentimentales, razones de amor, condiciones de vida, artificios del azar y piruetas de la muerte.


Un estreno no es un fin, es el comienzo del proceso, de la madurez del pensamiento artístico, de la escritura, la puesta, la actuación y el contenido acompañados de efectos técnicos diseñados y realizados por David Stiven Díaz Barco, de *Motel de mala muerte*. Por fortuna para el disfrute del espectador.



Cursos
Dramaturgia
para teatro y
audiovisuales.


Informes:
Whatsapp: +57- 3137334628
www.academiadeteatrodeantioquia.co
Medellín - Colombia

Personalizados
virtuales.



Maestro Henry Díaz Vargas

Creador de
Dramaturgia en el Espejo


ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA



Columnista Invitado

Ben-Hur Carmona

“... El teatro, en su verdad más radical, no imita la vida, la subvierte.”

Cordial saludo

A modo de recomendación: **FRANCISCA O QUISIERA MORIR DE AMOR**, puesta en escena, cortesía Casa del Teatro de Medellín. Dirección: Gilberto Martínez Arango. Dramaturgia: Gilberto Martínez Arango & George Mario Ángel Quintero. Actuación: Berta Nelly Arboleda & Diego Casas.

Presiento que Francisca (Berta Nelly) me dice: *Ya no sé si el fuego que me habita quema o alumbra. Pero no quiero apagarlo. ¡No quiero más certezas! ¡No quiero más juicios! Quiero... arder.*



Bertha Nelly Arboleda - Actriz de Francisca...

El teatro como revelación, el cuerpo como palabra

En *Francisca o quisiera morir de amor*, el escenario se transfigura en altar y cadalso. Berta Nelly Arboleda no interpreta: se consume. Su presencia escénica trasciende la representación para convertirse en hierofanía, en manifestación de lo sagrado a través de la carne rebelde. No hay aquí mimesis, sino metáfora encarnada: el cuerpo que se hace verbo, la palabra que se hace llaga.

Desde el primer instante, asistimos no a una función teatral sino a un rito de pasaje. La actriz no se oculta tras el personaje; se desnuda en él, se reconoce en su sed y en su fuego. Francisca emerge como cifra de todas las mujeres que han elegido la hoguera antes que la domesticación, el éxtasis antes que la prudencia. Su voz no declama: invoca. Cada palabra es una piedra arrojada a la fuente de los deseos, generando círculos concéntricos de revelación.



La grandeza de Arboleda radica en su capacidad para sostener la paradoja sin disolverla, para habitar la contradicción como se habita una casa en llamas.

Su Francisca es simultáneamente santa y pecadora, víctima y victimaria de su propio deseo. En ella —no como personaje, sino como lugar de enunciación— se anuda la cadena significativa donde los opuestos no se resuelven, sino que se tensan hasta la fractura: clausura y libertad, divino y humano, cuerpo y alma, todos como semblantes que orbitan alrededor de un real que no se deja decir. No es la unidad del yo lo que se representa, sino su fisura: lo que del sujeto se escapa en el acto mismo de nombrarse.

Allí donde el ser creía afirmarse, se topa con su resto: un goce que no puede simbolizarse, una verdad que no se articula en el registro de lo sabido, sino que irrumpe como retorno de lo reprimido. Ella —sujeto dividido— encarna eso que llamaríamos la otredad de sí: el lugar donde el yo se descentra, se ve desde fuera, y al verse, no se reconoce. Pero es precisamente en esa extrañeza donde algo del sujeto adviene, no como identidad, sino como acontecimiento del deseo.

El hombre frente al abismo de lo femenino

Diego Casas, por su parte, construye un personaje que es espejo y contrapunto. En su actuación se revela esa verdad incómoda que el teatro, cuando es auténtico, no puede eludir: el hombre frente al misterio de la mujer, el poder frente a la rebeldía, la institución frente al individuo. Casas no representa al opresor; encarna la opresión misma, pero también —y aquí reside su complejidad— al hombre que intuye su propia prisión en las cadenas que impone.



Diego casas – Actor de Francisca...

Su trabajo escénico es de una sobriedad que duele. No hay en él gesticulación innecesaria ni efectismo. Cada movimiento, cada pausa, cada inflexión de voz surge de una necesidad interior, de una comprensión profunda del peso histórico y simbólico de su personaje. Casas comprende que no está interpretando a un hombre, sino a un sistema; no a un individuo, sino a una época que se resiste a morir.

La dramaturgia como poesía del tiempo

La escritura de Gilberto Martínez Arango & Mario Ángel Quintero no cae en la tentación del anacronismo fácil ni en la denuncia panfletaria. Su dramaturgia es arqueología del presente: excava en el pasado colonial para desentrañar las raíces de nuestras contradicciones contemporáneas. El texto respira con el ritmo de la prosa poética, alternando momentos de intensidad mística con otros de crueldad casi insoportable.

Los dramaturgos comprenden que el teatro histórico solo cobra sentido cuando logra iluminar el presente, cuando el pasado se revela como máscara del ahora. Su Francisca no es solo una monja del siglo XVII; es toda mujer que ha tenido que elegir entre la sumisión y la hoguera, entre la vida prestada y la muerte propia.



Diego Casas – Actor de Francisca...

La dirección como arquitectura del tiempo y el espacio

La dirección de Gilberto Martínez Arango & George Mario Ángel Quintero revela una comprensión profunda de lo que el teatro puede y debe ser: ceremonia y revelación, espejo y transgresión. Su puesta en escena no decora el texto, sino que lo despoja, lo reduce a su esencia más pura. El espacio

escénico se convierte en celda y en cosmos, en convento y en tribunal, en cama y en catafalco.

Martínez Arango comprende que dirigir no es ilustrar sino revelar, no es explicar sino sugerir. Su dirección funciona como la poesía: por concentración, por síntesis, por la capacidad de hacer que cada elemento —luz, sonido, movimiento— irradie significados múltiples y a menudo contradictorios.

Teatro como experiencia límite

Cuando el teatro deja de ser espectáculo para devenir signo absoluto, no representa: expone. Expone lo que el lenguaje social encubre, lo que la mirada domesticada evita: la extranjería del yo en el cuerpo del otro. *Francisca o quisiera morir de amor* no se limita a representar; ejecuta un desplazamiento: del cuerpo ficcional al cuerpo simbólico, del artificio escénico a la verdad como construcción sensible. Lo real, aquí, no se encuentra fuera del teatro, sino que es el resultado de su más extrema teatralidad.

Al término —¿pero hay realmente término? — de la representación, lo que queda no es un cierre, sino un resto: una huella, un temblor, algo que no se deja nombrar. No se trata de haber “visto” una obra, sino de haber sido atravesados por lo que excede toda puesta en escena, lo que desborda los límites del marco, del texto, del cuerpo incluso. *Francisca o quisiera morir de amor* no se presenta, se disloca. No representa: difiere. Y en esa diferencia, deja entrever —sin mostrar nunca del todo— la posibilidad de una verdad que no se posee, que solo se roza.

En un tiempo saturado de imágenes, de significantes autorreferenciales, de espectáculo que se consume a sí mismo, este teatro no dice: convoca. Retira, desplaza, interrumpe. Nos sitúa en un umbral donde la palabra se vuelve incierta y el sentido, en fuga, nos obliga a escuchar —más allá de lo audible— el eco de lo indecible.

Y es quizás allí, en ese borde donde el lenguaje falla, donde el teatro retorna a su condición originaria: no como repetición de lo mismo, sino como inscripción de una ausencia; no como representación de la vida, sino como ceremonia de lo viviente.

No asistimos, pues, a una obra, sino a una suerte de liturgia profana en la que el texto ya no habla, sino que arde. El espectador, despojado de su rol pasivo, se ve implicado en un doble movimiento: ver y ser visto, sentir y ser sentido. Al concluir la representación, no queda el aplauso como clausura, sino una especie de resto: una evidencia muda, un temblor. La obra ya no está, pero tampoco se ha ido. Ha dejado, en cambio, una forma de saber: que el teatro, en su verdad más radical, no imita la vida, la subvierte. No representó una historia, sino que nos ofreció —como un espejo roto— la escena imposible de nuestra propia revelación.



Mario Ángel Quintero



Bertha Nelly Arboleda



Gilberto Martínez

Aplausos & Felicitaciones

DRAMATURGIA EN EL ESPEJO

Textos

Dramaturgia en el espejo

Motel de mala muerte: La fábula de un feminicidio en un motel. Es la historia de un par de amantes, adúlteros, transgresores ambos y una empleada del establecimiento, narradora en su espacialidad dramática. En la narración escénica se supera la coartada humorística propia en estos temas y locaciones permeables de moralidades y doble sentido, que legitima la presencia positiva en el interior de la ficción, para entrar en terrenos trágico-fársico en cuanto género dramático. Un texto orgánico, elaborado en una estructura rica en su ficcionalidad y que, con la puesta en escena, con el transcurso de las funciones, se logrará el ajuste poético de ambos lenguajes que se proponen. Una puesta escenográfica significativa y estética, con carácter escénico y con identidad teatral de Escena3.

Henry Díaz Vargas

Alfredo Mejía Vélez



MOTEL

Personajes:

ELLA: (Constanza) Mujer de 40 años, estilo conservador pero juvenil, educada pero sencilla, no muy elevada en el estrato social.

ÉL: (Alberto) Hombre de 40 años, a todas luces un hombre de gustos simples, su ropa no es muy costosa, su lenguaje y forma de expresarse habla de alguien que disfruta del fútbol dominguero y cerveza barata.

MUJER: (Luisa) Tiene aproximadamente 32 años, trabajadora del motel, experta en probabilidades y estadísticas, viste uniforme.

La escena sucede en una habitación de un motel, todo está dividido, los objetos están como seccionados a la mitad, dejando ver su intimidad, y el atrás que se oculta en las paredes donde los trabajadores del lugar ofician y orquestan toda la logística para disponer los lugares al sexo, al amor quizá.

En total oscuridad, se escuchan gritos, gemidos, palmadas, puños, golpes, camas crujiendo, sonidos repetitivos que quizá develan una faena erótica fuerte o hasta una pelea.

En los alrededores de la habitación del motel, por donde los empleados atienden sin ser vistos a sus clientes, esta una mujer que oficia como proveedora de servicios

a la pareja que acaba de tener sexo, su desenvolvimiento tras las bambalinas del lugar debe ser con una facilidad tal de una persona que lleva mucho tiempo en el oficio.

MUJER: Bienvenidos al motel el caminante, estamos ubicados a las afueras de la ciudad, kilómetro 15, somos parte de los últimos moteles en la vía que conduce al mar, el próximo lugar con características similares se encuentra a unos 350 km de distancia, aquí las habitaciones son todas regulares, cama doble, agua caliente, televisor a color, wifi, mini bar con dos botellas de champaña económica, media de aguardiente antioqueño, media de ron Medellín, dos gaseosas, una chocolatina, dos botellas de agua, una bolsa de maní salado y una dulce, dos latas de salchichas viena, dos sal de frutas, tres condones lubricados, un tarrito de aceite con esencia de coco, y ventilador, la comida especial se pide por el teléfono, el costo es de noventa mil pesos las seis horas, ciento diez mil pesos las doce horas, ninguna de las habitaciones tiene parqueadero. Mi turno empezó a las seis de la tarde y terminará mañana a las seis de la mañana, es un martes del mes de mayo, nada especial y significativo para un motel se celebra en mayo, a diferencia de meses como el 14 de febrero o la temporada vacacional de junio y diciembre y el top de todas las fechas, el mes de septiembre, para esas fechas el motel cuenta con un equipo de hasta siete empleados, pero hoy, un martes de mayo donde no se celebra nada alrededor del sexo, estoy yo sola.

La pareja que ven, entró hace veinte minutos a la habitación 42, llegaron en taxi, pasadas las seis de la tarde; uno ya no se detiene a reparar a las parejas, antes cuando empezaba en este trabajo, me parecía fascinante tratar de encontrar algún conocido mío ingresando al motel, pero no me va a creer, nunca ha venido nadie que yo conozca, sumado al hecho que hoy estoy sola atendiendo las pocas habitaciones que están ocupadas, dejé hace mucho tiempo el espíritu voyerista que me embargaba al principio, todo quejido, grito, alarido, o estertor, son para mí sonidos paisajes, como cuando trabajé en una embotelladora de gaseosas y al principio me abrumaba el sonido de las botellas vacías chocando en la cinta transportadora, al paso de unos días, el ensordecedor ruido se silenció en mi

cerebro; igual me sucedió con los ruidos del sexo... *(al público)* ya sé que piensan, el ver a otra pareja teniendo sexo es estimulante, las posibilidades de sus cuerpos, las posturas, pero no, nada de voyerista, el uso de los espejos dobles, se hace por temas de seguridad, tanto para nosotros como para ellos, gracias a estos espejos de doble cara hemos podido prevenir: El robo de 45 gaseosas, 15 medias de aguardiente, el televisor de la 25 y la 31, 22 sobredosis con estupefacientes, 45 intoxicaciones etílicas, y 1 caso de ahogamiento con maní salado al que tuve que practicarle la maniobra Heimlich; todo gracias al sistema M.I.R.O.N, MIRROR INTERNATIONAL RATE ON NATURE son sus siglas en inglés que traduce Sistema Internacional de espejos permitidos para minimizar riesgos, se emplean en joyerías, vestidores de tiendas por departamentos, baños de centros comerciales y moteles. Han pasado 25 minutos y la pareja de la 42 aún están teniendo sexo, en los Estados Unidos se analizó el tiempo de latencia intravaginal eyaculatorio I.E.L.T, INTRAVAGINAL EJACULATORY LATENCY TIME, y se concluyó que en promedio el sexo dura 5,4 minutos. Además, detallaron que entre más edad tenga la pareja, menor será el tiempo de la relación sexual. Es decir que podemos calcular la edad de esta relación si empleamos una regla de tres: tenemos a X, pero conocemos la variable... *(La pareja termina de hacer el amor, la MUJER mira su reloj)* ...17 minutos, ella aparenta unos 40 años, él unos 35 a 40, dividido 17 minutos, obtenemos que X es igual a...*(hace cálculos)* esta relación puede estar entre los 2 a tres años de edad, amantes diría yo, ninguna pareja de casados sale de su trabajo para un motel o al menos el porcentaje está por debajo del 2% y tampoco son novios, *(Él mete la mano en la nevera para sacar una botella de agua, LA MUJER le mira la mano desde el atrás)* ÉL lleva argolla de matrimonio, ELLA no.

Hace cuatro años trabajo en este motel y he visto de todo, las historias me tomarían noches enteras contarlas, lo que ustedes se puedan imaginar y más, tríos que salen mal, cuartetos que salen mal, quintetos que salen mal, orgías que salen mal, heptas gang bang que salen mal, toda el álgebra de Baldor que sale mal, pero la historia de hoy es la más extraña, la que jamás alguien podría imaginar sin que las probabilidades más absurdas se alineen, y aunque me encantan las probabilidades, el porcentaje de que se repita lo que hoy sucederá en esta habitación es tan lejano, que bien podría servir como fuente de inspiración para una novela de Agatha Christie, lástima que nadie más que yo conozca la historia y no la pueda contar más que una vez.

(ELLA se dirige al baño, entra y no cierra la puerta, ÉL toma el celular y se sienta en la cama).

ELLA: Mañana madrugo.

MUJER: *(Él está escribiendo por el celular, la MUJER desde el atrás de la pared, fija su mirada en el celular del hombre y lee en tiempo real la nota que ÉL está escribiendo)* Terrible que siempre me pase esto a mí amor, es el colmo "carita enojada". mi vida, entro ya a la reunión, "no usa tildes ni comas" cualquier cosa me escribes, no te puedo responder audios, pero si texto, "Texto se escribe con X" vale mi amor, te amo "corazón, corazón rosado, corazón grande rojo" *(Él deja el celular en la mesita de noche, Ella termina de usar el baño, la puerta está abierta, no hay afán por parte ninguno de los dos)*

ELLA: Ponlo en silencio.

ÉL: Ya. A mí me cayó como mal esa hamburguesa.

ELLA: *(Sentada en el inodoro)* A mí también, ¿Cuándo vamos a dejar de buscar piqueteaderos oscuros y lejanos?

ÉL: *(Revisando el minibar)* Cuando a tu marido se le quite esa desconfianza tan hijueputa que te tiene.

ELLA: Me pasas los pañitos que están en mi bolso.

Él: *(saca los pañitos del bolso de ella, mira un sobre (La MUJER también desde el atrás fija su mirada en el sobre, luego sigue en otra acción, ÉL lo guarda de nuevo en el bolso, va hasta el baño, le entrega los pañitos a ELLA y se queda en el lugar con total tranquilidad)* Si quieres solo vemos el partido y nos tomamos una cerveza.

ELLA: No coja nada de la nevera, todo eso es muy caro, en la bolsa hay mecate y polas frías,

mételas en la nevera para que no se calienten, qué calor tan hijueputa está haciendo.

ÉL: (Intenta encender el ventilador, no funciona, llama a recepción)

ÉL: Señorita el ventilador no funciona... si, ya le giré la perilla, pero no enciende, será que me puede ayudar, esto aquí es un infierno, gracias.

(El ventilador enciende de la nada)

ELLA: por fin, que le hiciste.

ÉL: Nada, solito encendió, en estos moteles son así, hasta para eso hay que llamar.

MUJER: En todos los moteles es así, se llama ahorro de gasta energético, sólo se encienden los aires si el cliente verdaderamente necesita ser refrescado, pues en total son cuarenta y nueve habitaciones con un ventilador, cuarenta y nueve ventiladores con un consumo de entre 15 y 100 vatios por horas, 15 en las mejores marcas...

ÉL: (Mirando el ventilador) Es que es una chafa de ventilador.

MUJER: ...pero evidentemente éste no es el caso, es un ventilador viejo con un consumo de 89 vatios por hora, multiplicado por cuarenta y nueve aparatos son 4.361 vatios por hora, mucho más que un sistema de aire acondicionado regular, por eso no los encienden hasta que el cliente es obligado por el calor.

ELLA: Qué le dijiste a tu mujer.

ÉL: Reunión, trabajo hasta tarde, el jefe de mierda, la vieja confiable.

ELLA: ¿Nunca has pensado en la posibilidad que tu mujer tenga otro?

ÉL: ¿Estela? (ríe) Jamás, Estela es de lo más fiel que hay en este mundo, yo fui su primera y única vez.

ELLA: Una mujer no deja que su marido llegue tarde a la casa dos o tres veces a la semana sin armar pelea, créame, tiene a otro.

ÉL: ¿Y a vos tu marido te arma pelea?

ELLA: Siempre, pero a mí me da lo mismo, me dejo que me coja en la mañana antes de bañarse y se le quita todo enojo, luego le hago la moga y sale feliz, comida y sexo, ustedes no necesitan más.

ÉL: Pues yo no soy así, a mi si me hace falta mucho más.

ELLA: ¿Pola y cigarrillos?

ÉL: Aventura.

MUJER: (Mirando fijamente a ELLA que aún está sentada en el inodoro) A ella le pasa algo que va más allá del momento que está viviendo en este motel, su postura es de ansiedad, al inodoro no ha caído ni bolo fecal, ni orina y en cuanto al semen de ÉL, o fingió un orgasmo o sus niveles de testosterona están tan bajos que su eyaculación apenas sumó un par de gotas que aún no salen de ELLA.

ÉL: Además mi mujer no tiene por qué sentirse abandonada, hoy mismo le hice el amor antes de salir para la oficina.

MUJER: Esa era otra posibilidad.

ÉL: Necesito el baño amor.

ELLA: Ya voy, estoy mal de estómago.

(El ventilador se apaga)

ÉL: Maldita sea.

ELLA: Que ya voy, no me demoro.

ÉL: No es eso, el ventilador se apagó.

ELLA: Llama otra vez.

ÉL: Que mamera. (Llama) Señorita, el ventilador de la 42 se apagó, me colabora... y ¿usted cómo sabe que ya la habitación se enfrió?

MUJER: En los moteles todo está medido, la cantidad de agua que una pareja en promedio necesita, la cantidad de papel, de jabón, de agua, de aire fresco, todo es dosificado, así como cuando vas y compras una hamburguesa y te dan un pote diminuto con salsa roja, no se necesita más, ellos no necesitan más aire fresco, sería tan absurdo como pedir que las barritas de jabón en los moteles fueran más grandes.

ÉL: Créame señorita el calor es impresionante.

MUJER: Seguro que se lo encenderán un par de minutos y luego nunca más, esta pareja ya va por su tercera hora en el lugar, el promedio de tiempo que se emplea en una habitación como esta es de tres horas y media, a veces cuatro, muy pocas veces seis, pero eso es cuando se duermen, en realidad gastan más tiempo durmiendo que teniendo sexo, a menos que...

ÉL: ¿Saco el pollo ya? Yo tengo hambre.

MUJER: Lleven comida de contrabando, por lo general es pollo asado.

ÉL: Está caliente, ¿quieres?

ELLA: No, estoy mal, quiero que la próxima que salgamos a comer sea a un lugar bonito.

ÉL: Lo bonito es caro y no siempre es bueno.

ELLA: Conozco muchos lugares bonitos, y sirven comida deliciosa, no hamburguesas de carne que uno no sabe que animal fue en vida.

ÉL: (para sí) Exagerada (saca un muslo y lo muerde, se sienta en la cama a comer.)

ELLA: (suelta el inodoro, se limpia y sale del baño, guarda los pañitos en su bolso, saca el sobre, lo lee, la MUJER desde atrás mira el sobre, ELLA lo guarda de nuevo, se sienta en la cama a vestirse).

ÉL: ¿Por qué te estás vistiendo? Faltan tres horas.

ELLA: Y que vamos hacer tres horas más aquí, la televisión solo tiene dos canales, el internet es una mierda, ya no tengo datos, y creo que ya no tienes más balas para disparar.

ÉL: Espere que me coma el pollo.

MUJER: (La MUJER de atrás se ubica en la cabecera de la cama) Un motel le cobra a una pareja por una habitación como esta, un promedio de noventa mil pesos por seis horas, ciento diez mil por doce horas, es decir que el promedio de una hora es de quince mil pesos, si reducimos el gasto al tiempo que esta pareja empleo para tener sexo, que fue de unos diecisiete minutos, esta pareja gastó cuatro mil doscientos cincuenta pesos de los noventa mil teniendo sexo, los restantes 85.750 pesos los han usado en: Ella fingiendo usar el baño, ÉL, mirando el celular y comiendo pollo asado frío.

ELLA: Yo tengo que madrugar mañana a trabajar, llévase ese pollo para usted y se lo empaca para el almuerzo, así Estela no tiene que madrugar a hacerle coca.

ÉL: no pues, que considerada, le voy a decir a Estela que mi moza le ahorro la madrugada.

ELLA: A mí no me diga así, que yo no soy moza de nadie.

ÉL: A perdón, entonces como le puedo llamar sin que se ofenda.

MUJER: Amante, compañera de aventuras, concubina, affair.

ELLA: Constanza, ese es mi nombre.

ÉL: Está bien amor...

ELLA: Nada de amor, Constanza, yo no soy nada suyo, y moza suena a calzón sucio.

ÉL: Bueno mi amor... Const..., me parece bien tratarnos así, por los nombres, mucho gusto, soy Alberto.

ELLA: Deje de ser pendejo y lléveme pa' la casa que tengo que madrugar.

ÉL: Amor... Constanza... Coni, pero por qué venir hasta aquí, y desperdiciar la noche peleando.

MUJER: En los moteles se tiene sexo en un 95%, se hace el amor en un 2% y se discute en un 35%, si, las cuentas no dan, pues estadísticamente se tiene sexo y se discute, a veces se pelea, a veces, se va más allá.

ÉL: (Parándose de la cama y buscando algo en el minibar) ¿Quieres una sal de frutas?

ELLA: No.

ÉL: Hay cervezas importadas, gaseosas sin azúcar, o si quieres destapamos la champaña.

ELLA: ¿Tienes con que comprar una botella de champaña en un motel, pero no puedes llevarme a comer a un lugar decente? no jodás Alberto.

ÉL: No le veo nada de indecente al puesto de hamburguesas.

ELLA: ¿A no? será acaso porque está fuera de la cobertura del sistema GPS de la ciudad, Alberto, te da pena que te vean conmigo, yo no soy boba.

ÉL: Para nada, me da es cosa con tu marido, no quiero problemas en la vida Estela...

ELLA: Constanza.

ÉL: Constanza, si, no quiero problemas ni con Estela ni con tu marido.

ELLA: No, acabas de decirme Estela.

ÉL: ¿De qué estamos hablando amor?

MUJER: Constanza, se llama Constanza, ya te lo ha dicho. Es una escena común, el amante que por error nombra a la pareja ausente en medio del acto, y aunque no lo estaban haciendo, la falta se cobra por igual, por lo general, esto termina en pedida de taxi, cachetada, vestida a toda carrera y un hombre a medio vestir detrás de una mujer furiosa.

ELLA: (Le da una cachetada, se viste rápidamente, toma su bolso y se para en la puerta de la habitación) Pídeme un taxi.

MUJER: Bueno, el orden de los factores no altera el resultado.

ÉL: Constanza, Coni, (Toma la champaña y hace volar el corcho) brindemos, por ti y por mí, porque esta relación es perfecta, somos dos adultos, independientes, inteligentes, que les gusta el sexo, que nos gustamos el uno al otro, sentimos una gran atracción por nuestros cuerpos (se le acerca a besarla en el cuello con la botella en la mano) ¿Te gusta mi pene?

MUJER: El 78% de los hombres le hace esta pregunta a las mujeres, ella puede variar de forma, pero de fondo responde a lo mismo.

ÉL: ¿Te gusta mi verga? ¿Te gusta mi chimbo? ¿Te gusta mi polla? ¿Te gusta mi tranca? ¿Te gusta mi miembro? ¿Te gusta mi pipí? ¿Te gusta mi pirula?

MUJER: ¿Pirula? Esa es nueva en esta habitación; las respuestas en cambio por parte de las mujeres ante semejante pregunta siempre es la misma.

ELLA: A mí eso no me importa Alberto.

MUJER: Les decía que en el fondo esta pregunta tiene contenida una pregunta más profunda, a veces sale a luz, a veces la mujer responde a la pregunta subjetiva, a veces responde a la pregunta tacita y a la subjetiva al mismo tiempo.

ELLA: Me gusta tu pene, pero no me gusta que a ti no te guste, o por lo menos que sientas que todo se resuelve por ahí Alberto. Quiero un taxi, mañana madrugo.

ÉL: Esta champaña está deliciosa, y sabes qué Patricia, hace veinte minutos me tomé la pastilla y adivina quién acaba de salir de la banca y quiere salir a meter goles.

MUJER: El porcentaje de hombres que utilizan el futbol como metáfora para hablar de sus relaciones sexuales es un porcentaje que no quiero nombrar por temor a herir susceptibilidades. (Pausa) que más dá, el 97% de los hombres hablan de futbol y de sexo en el mismo plano conceptual, (al público) lo siento.

ELLA: Ya me vestí Alberto, vámonos, échele agua a esa botella y vuela a ponerla en el minibar.

MUJER: Lo hacen con cervezas, gaseosas, enlatados, frituras y cualquier cosa que pueda taparse y destaparse, el ingenio colombiano para hacerle conejo a cualquier cosa que se pueda obtener gratis es maravilloso.

ÉL: Mi amor, Coni, (bebe champaña) de aquí no sales, (ÉL le ayuda a quitarse de nuevo la ropa) vamos para la cama, aún nos quedan horas de juego, Constanza (enfaticando las sílabas), tú me gustas mucho, demasiado, mirá como me pones, (Él señala sus partes íntimas) ahí no puedo decir mentiras.

MUJER: Idiota, le acabas de decir que te tomaste una pastilla de Viagra de 50 miligramos, con eso vas a tener una erección cada vez que alguien te toque el hombro, pendejo.

ÉL: Esta deliciosa esta champaña, prueba un poquito, por qué desperdiciar este encuentro Constanza, mira todo lo que falta para la próxima quincena.

ELLA: Alberto para, (Él la besa por el cuello, le intenta quitar la ropa a como dé lugar y llevarla a la cama, poco a poco ella cede y terminan de nuevo listos para tener sexo). No quiero que me vuelvas decir moza, yo te he apoyado en todo Alberto y las mozas no hacen eso.

ÉL: Si mi vida.

ELLA: Yo he luchado para que podamos seguir juntos Alberto y no quiero volver a comer o a tener una cita en un radio de más de 35 kilómetros.

ÉL: Si mi vida.

ELLA: Yo me sueño un día en que estemos juntos, de verdad, como una pareja.

ÉL: Si mi vida.

ELLA: Por eso, esta tarde yo hablé con Estela y le conté todo.

ÉL: Si mi vida.

MUJER: Sordera por erección se llama, muy común en hombres caucásicos de entre 30 a 78 años que consumen pastillas vasodilatadoras, es una especie de tinnitus o zumbido.

ÉL: ¿Qué tu qué Estela... Constanza?

MUJER: Cachetada, vestirse, taxi.

ELLA: (Le da una cachetada a Alberto, se viste) Quiero mi taxi.

MUJER: ¡Si! 75% de acierto, y podrán caballeros decir que ante esta situación se sienten en desventaja, o peor, que esta mujer que les habla desproporciona la masculinidad rebajándola a una tontería o, que presento a un típico idiota de clase media para comicidad de ustedes, y que en realidad este hombre que les expongo, no representa más allá del 15% de la población masculina y que, abro comillas "no todos los hombres son iguales" es verdad, pero lo que es cierto es que en algún momento de sus vidas si lo fueron, y eso es suficiente para mí. No, no es una venganza hacia ustedes, por favor, ni más faltaba, yo he tenido a hombres maravillosos en mi vida, verdaderos troncos en donde flotar... (Pausa) lo admito, el 45% de las mujeres usa metáforas florares para hablar de sexo, pero que prefieren, un tiro de esquina para referirse a una postura de penetración de lado o a una orquídea Catleya para describir los labios lúbricos una vulva palpitante y deseosa de ser polinizada; señores, ¿notan la diferencia? Pero tranquilos, yo puedo jugar de visitante si se sienten más cómodos, es más, en la siguiente escena me voy a dejar meter un par de goles, sólo en función de equilibrar las cargas, pues lo admito, las mujeres también tenemos nuestras edades y nuestras cagadas, no somos perfectas, a veces también necesitamos que nos saquen la roja.

ÉL: ¿Le contaste a Estela qué, Constanza?

ELLA: Pues creo que ya era tiempo que ella supiera la verdad.

ÉL: ¿Cuál verdad?

ELLA: Que tú me amas, que esto lleva ya meses y que nos queremos tener con exclusividad Alberto.

ÉL: Constanza, yo no te amo, tú me gustas, esto siempre ha sido sexo, fuimos claros desde el principio, tu aceptaste, fue un acuerdo, dijiste que sí, Constanza, yo amo a Estela y no la voy a dejar.

(TODO SE TRANSFORMA EN UN RING DE BOXEO, LA PAREJA TOMA SUS ESQUINAS Y LA MUJER ASUME LOS DIALOGOS POR LOS DOS PELEADORES MIENTRAS SE DESPLAZA EN EL AFUERA POR ENTRE LOS OBJETOS)

MUJER: Eso no me decías antes Alberto, me decías que querías todo conmigo. (Golpe)

- Todo es todo lo que podamos hacer en un motel, hacerlo en el jacuzzi, en la silla del amor, usar vibradores, aceites, todo era por el sexo, nada por lo romántico. (Golpe)

- Entonces porque nunca me llevas a un motel con jacuzzi o silla del amor, siempre me traes a moteles de camioneros y le echas agua a la cerveza para que no te la cobren. (golpe).

- Es para protegerte de tu esposo que es un violento, machista y asesino. (Golpe)

- Es porque le tienes miedo, y envidia, estás conmigo por la envidia que le tenés (Golpe)

- La envidiosa sos vos que no tiene lo que tenemos Estela y yo, me dijiste que si sólo por joder a tu mejor amiga. (Golpe).

- Te dije que sí para que te vengaras Alberto, Estela tiene un amante. (Nocaut).

(ÉL cae abatido por el golpe de ELLA).

ÉL: Eso es mentira, Estela no tiene a nadie.

ELLA: Lo tiene, me lo ha confiado a mí, su mejor amiga.

ÉL: Eso no tiene sentido, quién sería tan pendejo de contarle semejante cosa a una mujer que puede abrir la boca.

MUJER: Aquí es donde los porcentajes se invierten, el 85% de las mujeres tienen dificultades para guardar un secreto.

ELLA: Por eso lo hizo, ella ya sabía lo de nosotros, me lo contó para que yo te lo dijera a ti, no era capaz de hacerlo, me dio esa tarea, yo creo que esa es la maluquera que tengo en el estómago.

ÉL: ¿Con quién?

ELLA: ¿Eso importa Alberto? (Toma champaña) Esta buena. Ahora te vas a dar una ducha fría, te vistes y nos vamos, aquí ya no hay nada que más hacer; (toma más champaña) está buena esta joda (Bebe un trago largo) ¿hay más de esto? (Busca en la nevera, saca otra botella) de haber sabido que esto es tan rico no hubiese tomado tanto aguardiente en mi vida. (Bebe a tragos largos).

ÉL: ¿Con quién?...

MUJER: Desde cuándo, en dónde lo han hecho, es blanco, es negro, es alto, es chaparro, es atractivo, es feo, es rudo, masculino, es amable, es tosco, es parecido a mí, le hace lo que yo no le hago, y por último, la pregunta recurrente en los hombres que se enteran que sus mujeres han tenido sexo con otro hombre pero que no la dicen abiertamente... (al público) ¿me ayudan? (Puede quedar abierta la puerta para que el público se haga la pregunta) están tímidos los voyeristas de hoy, la pregunta que un hombre se hace cuando se entera que su mujer le ha sido infiel con otro hombre es... ¿lo amará de verdad? (al público) ¿Qué? ¿acaso hay más preguntas? No me sé más, mis porcentajes son limitados, de lo que estoy segura es de la rabia interna que siente un hombre al enterarse, de cómo todo su cuerpo se dispone para el odio, el desprecio, y el silencio.

ELLA: ¿Sólo vas a preguntar eso?

MUJER: Según Google, "Los hombres suelen tener más reservas para mostrar sus emociones. Su maduración psíquica, en caso de conflicto, favorece la negación de sus afectos, lo que es una forma de defenderse de ellos porque lo viven como incontrolables. Además, culturalmente se les permite menos expresarlos" esto puede solucionarse con dos reacciones, veamos la primera:

ÉL: Nos vamos (ÉL se viste, rellena las botellas con agua, las mete en el minibar, y llama) Señorita ya vamos a liberar la habitación, me da la cuenta por favor y me pide un taxi, gracias... no señorita, no tomamos nada del minibar. (El hombre paga por la ventanilla de la habitación y salen, apagón)

MUJER: La segunda reacción.

ÉL: (Comienza a destruir todo en la habitación, las acciones son violentas con su cuerpo, pero la habitación está diseñada con un desorden preestablecido donde los objetos se auto desordenan sin ser tocados, todo cambia de posición, ropa, comida, botellas, hace un completo desastre, termina en el piso vencido, se acerca a ELLA, la tira con brusquedad en la cama y tienen sexo fuerte por un par de minutos, él se voltea y queda en silencio respirando).

ELLA: ¿Te desahogaste? ¿Qué fue eso?

ÉL: Yo también ya sabía.

MUJER: Quiso decir, lo intuía, la intuición masculina, aunque poco frecuente se da siempre, en un

100% en casos de infidelidad femenina.

ELLA: ¿Y ahora qué?

ÉL: Estamos en tablas, es lo justo.

ELLA: ¿Qué significa eso?

ÉL: Yo se la hice, ella me la hizo, estamos iguales, no hay nada que decir, ojo por ojo, es lo justo.

MUJER: Aquí podría terminar todo, la pareja se viste, rellenan las botellas con agua, pagan, el taxi llega y cada uno para su casa, ÉL seguro tendrá mucho que explicarle a Estela, ELLA seguro no le dirá nada a su esposo, pero la promesa dramática no quedaría cumplida si así fuere; porque cuando hay una infidelidad femenina siempre hay culpables y deben pagar.

ELLA: ¿Qué vas hacer?

ÉL: ¿Qué más te dijo ella?

ELLA: (Parándose de la cama, toma champaña de la botella) ¿Pa' qué te vas a torturar sabiendo todas las cosas que ella me contó que él le hace a ella? No es necesario, sea varón, frentee la vaina y hable con ella.

ÉL: ¿Sea varón? ¿Cómo así?

MUJER: ¡Atención! Acaban de sembrar duda de debilidad en un cuerpo masculino, esto es a veces peor que decirles que la tienen chiquita.

ELLA: Así, párese frente a ella, pídale que le explique todo, eso sí, usted también tendrá mucho que explicarle.

ÉL: ¿Qué le dijiste?

ELLA: Que hemos salido, que nos gustamos, que hay algo, que puede haber algo, y que yo a usted lo amo.

MUJER: 78% de las mujeres se meten con hombres que no les convienen, hombres que bajo presión se tornan así, como ÉL, ahí es donde nos equivocamos mujeres, nos enamoramos de no sé qué cosa.

ÉL: ¿Usted me ama? Si usted me amara se hubiera quedado con la jeta callada, usted acaba de destruir todo.

ELLA: (Se viste, saca el sobre de su bolso y lo deja encima de la mesita de noche, ÉL está ebrio en la cama semidesnudo).

MUJER: Y este dialogo podría durar horas y horas para llegar al mismo lado, culpa, culpables, venganza llanto, quizá sexo de nuevo entre los dos, más champaña, ÉL enciende un porro, ELLA lo ve hacerlo, la champaña se acaba, destapa media de aguardiente, ÉL de un sorbo se manda media botella, intenta vomitar, lo contiene, ÉL está perdido, y en este punto, sucede algo que está por debajo de cualquier promedio, ELLA se viste, saca el sobre de su bolso y lo deja en la mesita de noche y se va; ÉL queda solo, en una habitación semidestruida, ebrio, mal viajado, deprimido, con la ira comprimida, destruir la habitación no ha sido suficiente para desahogarse, mucho menos tomarse el minibar, el taxi llega, ELLA paga en efectivo y se va, sólo el 3% de las mujeres que llegan a un motel hacen esto, y fue gracias a este pequeño porcentaje de variabilidades que se presentan en una habitación de un motel, que hacen que entre yo a la historia de ÉL, he sido trabajadora de este lugar desde hace cuatro años, limpio, atiendo, abro rejas, enciendo ventiladores, destaqueo sanitarios, limpio sabanas de sangre, orina, semen heces, vómito, pollo asado, sudor y lágrimas, pongo avisos de esterilización sin haber esterilizado nada, reviso botellas, cobro, cambio billetes, pido taxis, todo en un turno de doce horas, la noche en que ELLA y ÉL entraron a la habitación 42 del Motel el Caminante Km. 5 vía a San Clemente. (Un telón o velo que deja entrever las acciones cae y cubre la habitación y solo se ven siluetas o cuerpos velados). Vamos a retroceder unas 10 horas el reloj de ÉL y veamos lo que sucede en el trabajo, horas antes que los amantes llegaran al motel. (En este momento la habitación del motel se convierte en el espacio de trabajo de Alberto, una oficina en el centro de la ciudad, está ÉL y la MUJER).

ÉL: (Hablando por teléfono) No se puede armar un esquema de seguridad en menos de 24 horas mi señor, esta empresa es cuidadosa en eso, tenemos al menos que conocer las rutas de hombre al que vamos a cuidar, sus domicilios, sus rutas, que tipo de vehículos conduce, las direcciones de los lugares que frecuenta, restaurantes, tiendas, supermercados, tenemos que saberlo todo de él, (en secreto) usted me disculpará pero hasta debemos saber si tiene amiguitas o amiguitos, usted me entiende, una vez tengamos ese estudio, le podemos proveer el mejor servicio de seguridad de la ciudad... (Llama a su asistente o practicante) Hágame un favor Luisita, me trae las copias de todos los salvoconductos de los escoltas que le asignamos al diputado, muchas gracias (le da una palmada en la nalga y sigue en la conversación telefónica) ... Que pena concejal, le entiendo... agéndeme una reunión con el paciente y en una semana le tengo todo el esquema armado... así me gusta mi querido... eso lo cuadramos después... listo concejal, nos vemos. (Cuelga, entra la MUJER con los documentos que ÉL le solicitó).

MUJER: Don Alberto aquí están los papeles, faltan los salvoconductos de dos escoltas, el de Ramírez Ocampo Sebastián y el de Gómez Gómez Eduardo de Jesús.

ÉL: Par de maricas que no han pasado las pruebas de tiro. (La Mujer intenta irse). Venga Luisita no se me vaya, que la necesito, ¿usted porque está tan seria conmigo hoy? ¿Ya le llegaron con chismes? Vea mi amor, aquí usted no le puede parar bolas a nadie ni creerle a nadie nada porque lo que son todos es una manada de envidiosos y de chismosas, yo a usted la quiero harto sabe, vea que hasta hago horas extras para llevarla en estos días a comer a un lugar bien parchao que conocí, venden unas hamburguesas de esas artesanales, que son hechas con vainas caras y sin salsa de tomate... en serio Luisa usted me gusta mucho, atiéndame la salida. MUJER: Don Alberto muchas gracias por la invitación, pero en serio me queda imposible, yo tengo otro trabajo en las noches, y no me da para salir, solo descanso cada 30 días.

ÉL: Usted es por sacarme de lado.

MUJER: No diga eso don Alberto, usted también me parece muy querido, y quédese tranquilo, a mí nadie me ha dicho chismes de usted.

ÉL: ¿Y cuándo descansa?

MUJER: Ya me toca hasta el 20 de otro mes.

ÉL: Listo, yo me aguanto, eso me pasa por enamorarme de usted.

MUJER: Tan coqueto don Alberto, (ÉL se le acerca, la braza e intenta besarla). Don Alberto nos pueden ver.

ÉL: Y que tiene, que nos vean, yo no tengo que esconderle nada a nadie, eso es lo bueno de ser un hombre soltero.

(La tela o lo que cubre la habitación cae y la MUJER continúa su labor en el Motel).

MUJER: Así es público, las cosas son así, en el día tengo un trabajo como practicante en la empresa donde trabaja Alberto, no conozco nada más de ÉL, sólo que es soltero, escolta y que me gusta; ahora lo tengo como cliente en el turno que tengo hoy, ya les había dicho que todo es una serie de probabilidades increíbles, sigamos como veníamos en la escena anterior, yo soy una empleada de un mote en el turno nocturno, una pareja llega en un taxi y piden un habitación. (Cambio de intención en la MUJER) Tenemos la habitación 42 señor, cuenta con ventilador, parabólica, internet y agua caliente... las seis horas le cuestan noventa mil y las doce horas ciento diez mil... seis horas... perfecto, habitación 42 al fondo señor, bienvenidos. (Acciones de contestar y colgar el teléfono de forma repetitiva) Aló, Motel el Caminante, ya mismo le pido una pizza. (cuelga, recibe otra llamada de otra habitación) Aló, recepción, si señor, ¿desea encender el ventilador? Por supuesto que sí, permítame le solicito al técnico de turno que revise la instalación. Aló recepción motel el Caminante, no le funciona el sanitario, ya le digo al plomero de turno que lo. Aló recepción motel el Caminante, con mucho gusto, los tengo lubricados, sin lubricar, con sabor a banano y (Busca) sólo banano... no sabría decirle señor, no lo he probado... un banano sí, pero un condón de banano no... con mucho gusto señor, ya mismo se lo llevo. Recepción buenas noches buenas noches, desea cancelar la habitación 42, (pausa) claro que sí, permítame reviso su minibar y le doy la cuenta, serían noventa mil pesos, desea un taxi, claro que si mi señora, en portería hay disponibles ya mismo se lo mando llamar. (Cambia de teléfono) Pacho, entre y recoge a una pareja en la 42, pero despierte mijo, ya sabe,

el 2% para mí, yo veré Pacho (para la MUJER la habitación 42 ya está lista para ser intervenida y puesta a punto, la MUJER entra por la puertecilla del servicio, lleva guantes, balde, bolsa de basura, trapero y artículos de aseo, ÉL está en la cama aún, balbucea incoherencias, la MUJER queda perpleja al verlo).

Aquí es donde me quedé muda, cuando les decía que gracias a ese mínimo porcentaje de mujeres que se van de un motel y pagan en efectivo es que yo estoy aquí sin saber que hacer, en cuatro años que trabajo aquí nunca me había tocado entrar y encontrarme esta imagen, ÉL, Alberto, está en la cama, semidesnudo, aparentemente desorientado y lo entiendo todo perfectamente, se han tomado el minibar y han rellenado con agua las botellas. (A ÉL) Alberto. (Más fuerte). ¡Alberto! levántese, tiene que irse.

ÉL: ¿Luisa? ¿Pero qué putas es esto? ¿Ya pasó un mes y hoy es 20 de junio? ¿Luisa?

MUJER: Sí, soy Luisa, y la mujer con la que vino ya pago la pieza, debe irse o me van a echar.

ÉL: ¿Por qué me voy a ir?, yo pedí seis horas y me quedan (Mira su reloj) veinte minutos de motel.

MUJER: Señor... Alberto, ELLA ya se fue, ya está pago, sólo debe pagar las botellas de Champaña y la media de aguardiente, son doscientos mil pesos.

ÉL: Cuál hijueputas botellas de champaña, yo no he tomado nada de eso.

MUJER: Alberto, por favor, le ayudo con su ropa, tiene que irse ya mismo.

ÉL: Vieja malparida me quiere robar, policía, hay una sirvienta que me quiere joder la vida, yo no me he tomado ninguna botella de nada, revise. (Cambia) Luisa mi amor, que está pasando, yo creo que me escopolaminaron y me querían hacer el paseo millonario Luisa, me querían robar mis cosas.

MUJER: Aquí está todo lo suyo Alberto, le ayudo con sus cosas, (la MUJER, recoge todo lo de Alberto, revisa su maletín, tiene todos sus documentos, su billetera, dinero en efectivo, su arma de fuego, Luisa saca un dinero de su billetera para pagar las botellas que consumió).

MUJER: Alberto, no le robaron nada, tiene todo en orden, usted está borracho, ya le saqué la plata de las botellas, vístase que le voy a pedir un taxi.

ÉL: Esos fueron otros, nosotros no.

MUJER: Alberto, por favor, tiene que irse.

ÉL: Usted es amiga de Estela, yo le he visto, Estela la mandó para vigilarme, ayúdeme, dígame a Estela que yo no soy yo, que soy otro, alguien muy parecido a mí, pero que no soy Alberto, que soy otro Alberto, dígame, si me ayuda le doy la propina.

MUJER: Alberto no sé quién es Estela, estás borracho Alberto, no le entiendo, yo trabajo aquí en el Motel y la mujer con la que vino ya se fue, yo pensé que habían salido los dos, pero le ruego que salga, mire que me pueden echar del puesto.

ÉL: O esto es una trampa del marido de Constanza, ese animal que se dio cuenta de lo que aquí pasó y se la llevó y usted es cómplice de ese animal y de Estela, una espía que se hace pasar por mi secretaria para seguirme los pasos, esquema de seguridad básico, infiltrar al objetivo hasta en sus más íntimos círculos.

MUJER: Alberto no le entiendo nada, este es mi otro trabajo, del que le hablé.

ÉL: Debe tener cuidado señorita, sus socias son personas peligrosas, lo que sea que le estén pagando, yo lo duplico, usted sólo debe esconderme a mí detrás de las paredes, guardarme por unas horas y esperar a que amanezca para salir sin miedo a que me maten, tranquila que estoy armado. (Toma su arma de fuego).

MUJER: ¿Quién lo quiere matar?

ÉL: El animal, el esposo de Constanza, es un asesino, si sabe lo que aquí ha sucedido, me va a matar y hasta usted podría salir perjudicada.

MUJER: Alberto yo no puedo dejarlo entrar a las instalaciones de los empleados, es muy delicado, ahí hay cámaras y si lo llegan a ver me despiden.

ÉL: Lo siento Luisa, es mi vida la que está en juego y su empleo me importa un culo. (ÉL se mete por la puerta de servicio hacía el atrás, corre como loco en calzoncillos por el túnel de servicio, desconecta ventiladores, apaga luces de habitaciones, mira por los espejos dobles de cada habitación, está loco y frenético) Uy pero quién pidió pollo, no tranquilos, sigan en lo que estaban, esto es sólo de rutina, soy inspector del motel y reviso que los clientes estén a gusto con las instalaciones y como hemos recibido queja por los colchones duros quería ver si el suyo presentaba alguna anomalía pero veo que en ese colchón todo rebota muy bien (corre hacia otro espejo de doble de otra habitación). Despierten, pendejos, como así que a dormir, esto es un motel aquí todo mundo lo quiero es pichando como un hijueputa, (golpea las paredes) Todos a lo que vinieron manada de malparidos y malparidas, están en un motel hijueputa, los quiero activos (Mira por otro espejo doble de otra habitación y se queda mudo).

MUJER: En un mundo de probabilidades infinitas, un motel a 15 kilómetros de la ciudad, en una ciudad con un millón de habitantes, en un área donde hay registrados más de 75 moteles, para un total de 3750 habitaciones, ALBERTO, ÉL, tenía que encontrarse en estas condiciones, con esta imagen.

(ÉL sigue mirando por la ventanilla del servicio, no modula una sola palabra, llora.)

MUJER: Alberto debe regresar a la habitación 42. ÉL se aleja lentamente del espejo doble cara de la habitación 43, se dirige a la suya, la 42, no habla, solo camina despacio, se golpea con el marco pequeño de la puertecilla de servicio que da al atrás, entra a la habitación, se sienta en la cama, llora, yo no soy capaz de volver a entrar a ese cuatro, técnicamente le quedan 10 minutos del tiempo de seis horas que ya están pagas, el protocolo dice que no podemos sacar a nadie por la fuerza, eso sólo lo hace la policía, ÉL parece estar sólo ebrio, y trabado, espero del otro lado que se vaya, en un porcentaje muy bajo los empleados de un motel nos interesamos por lo que oímos tras las paredes, pero lo de Alberto no me había pasado en cuatro años de trabajo, a quién vio en la 43, por qué la mujer se fue y lo dejó sólo, cómo es posible que el hombre que me gusta esté en estas condiciones en el propio motel donde trabajo. Pongo mi oído en la pared para escuchar, se perfectamente que está llorando, los empleados de un motel somos como los que escuchan el sonar de un submarino, sabemos reconocer una caída de botella, de celular, la caída de una persona ebria, mujer u hombre, sabemos cuándo quiebran el espejo o el control del televisor se les cae y lo sacan del forro protector, sabemos cuándo se machacan el dedo cerrando el cajón de la mesita de noche y sabemos cuándo alguien abre un sobre de papel y desdobra una carta, lo que no podré saber nunca es poder leer el contenido de esa carta, si la hubiese leído en voz alta, pero no, lo hizo sólo con un movimiento de labios que por la pared no pude ver, solo escuchar, de ahí, escuche un sonido que me demoré en identificar, fue mecánico, de resortes, metálico, un clic preciso, mi oído completamente en la pared, *(El hombre saca su revolver y ella se dirige a mirar por el espejo doble de la habitación 42)*. Qué porcentaje existe en el mundo en que una bala disparada de esta forma mate a una persona que se encuentra detrás de un espejo de doble cara. Los espejos no son buenos deteniendo un proyectil de un revolver calibre 38 recortado, creo que sería el 0.0000000001% pues bien, ese porcentaje me ha tocado a mí. *(Alberto dispara en todas direcciones y un disparo impacta en el espejo doble cara y mata a LUISA, luego ALBERTO se dirige de nuevo al pasillo de servicio e intenta disparar a través del espejo de la habitación 43 pero se detiene, sólo en ese momento ve a LUISA tirada en el piso y muerta, la levanta y la lleva a la habitación 42, mete su cuerpo en una bolsa de basura, termina de vestirse, desde atrás sale el espectro de LUISA, observa toda la acción de ALBERTO, él no puede verla ni oírla, ALBERTO levanta la bolsa con el cuerpo y sale de escena.*

LUISA: Soy la víctima mujer número 745 del año 2024, hago parte del 48% de crímenes sin resolver en este país, pero no quiero ser recordada por un numero o un porcentaje, quiero que me recuerden por mi nombre, soy LUISA.

Apagón.

Semblanza de los autores del presente número:

Henry Díaz Vargas. Armenia, Quindío 1948. Dramaturgo, director de los montajes de Las Puertas Teatro, de la Academia de Teatro de Antioquia, actor, editor y director del *Boletín de Puertas Abiertas*. Su obra está compuesta por más de 50 textos con varios guiones para cine. Sus obras han sido publicadas y puestas en escena por grupos del país y algunos del extranjero. Autor de textos teóricos, ponencias, artículos y conferencias sobre dramaturgia.

Felipe Restrepo David, Chigorodó, Antioquia. 1982. Doctor en Humanidades, Universidad EAFIT, 2019; Magister en Letras, Universidad de São Paulo, 2013; Filósofo, Universidad de Antioquia, 2008. Autor. Ensayista. Profesor universitario. Editor. Premios: Metropolitano de ensayo y Memoria de ensayo UdeA. Publicación: Alexander Von Humboldt: Homenaje. 2019. Ganador de la Convocatoria para estímulos 2020 con el libro Piedras para Hermes (ensayos) 2020 de Secretaría de Cultura Ciudadana,

Henry Amariles, Medellín, es Licenciado en Educación: español y literatura (1992), Periodista (2008) y Magíster en Literatura Colombiana (2000), UdeA. Especialista en Literatura: Textos e Hipertextos (2012) de la UPB. Autor del libro: El espejo fragmentado: Reportaje en cinco actos al teatro de ayer y de hoy en Medellín (OjoxojO, 2011). Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar 2011 y 2012. En la actualidad es docente y es periodista-realizador del programa Voz en el espejo de U.N. Radio.

Leoyán Ramírez Correa, Medellín 1977, es licenciado en educación artística UPB, Tecnólogo en Teatro y dramaturgia de la Débora Arango de Envigado. Dramaturgo, actor y director. Técnico en luces y sonido. Jurado de Antioquia Vive el teatro durante cuatro años. Docente y miembro de Balam Quitzé Teatro. Autor de Díptico bíblico de la región, ganador de Estímulos El poder de estar unidos. 2020 del ICPA.

Ben-Hur Carmona: Abogado, dramaturgo, escritor bilingüe, estudió Teatro Europeo en Washington University, dramaturgia en H.B Studio, New York City, como actor & dramaturgo participó con Immigrants Theater Project, de sus obras puestas en escena así mismo en New York, entre otras está Oddyseus Homecoming, Vineyards Theatre, Twister with an Octopuss, Puerto Rican Traveling Theater, Sunset on the Brooklyn Bridge, Duo Theater, Diplomado en Dirección Escénica, UdeA, cofundador de Obra Inédita, como dato histórico; fue actor de Pequeño Teatro.

Reinaldo Spitaletta: Bello, Antioquia. Comunicador Social-Periodista de la Universidad de Antioquia y egresado de la Maestría de Historia de la Universidad Nacional. Presidente del Centro de Historia de Bello. Docente-investigador de la Universidad Pontificia Bolivariana. Es columnista de El Espectador, director de la revista Huellas de Ciudad y coproductor del programa Medellín Anverso y Reverso, de Radio Bolivariana. Galardonado con premios y menciones especiales de periodismo en opinión, investigación y entrevista. En 2008, el Observatorio de Medios de la Universidad del Rosario lo declaró como el mejor columnista crítico de Colombia. Conferencista, cronista, editor y orientador de talleres literarios. Ha publicado más de veinte libros.

Marcos Rosenzvaig, San Miguel de Tucumán, Argentina, y reside en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Escritor, actor y director teatral. Profesor y licenciado en Letras por la UNT en 1983. Se doctoró *Cum Laude* en Filología Hispánica en la Universidad de Málaga en el año 2000. Dictó seminarios, cursos y conferencias en varias universidades de su país, Colombia, Ecuador y España. En los 70 se formó en actuación, dirección y pedagogía teatral. Lleva más treinta libros publicados en el campo de la narrativa y de la dramaturgia.

Omar Ardila: Poeta, ensayista, analista cinematográfico e investigador en temas históricos y literarios. Ha publicado cinco poemarios, seis libros de ensayo literario, cinematográfico y filosófico-político, y las antologías *Al amparo del bosque*, *Las cinco letras del deseo* y *Antología de poesía anarquista* (tomos I y II) Es creador de los blogs Cine Sentido y Pensar, crear, resistir.

Alfredo Mejía Vélez: Actor, director, dramaturgo. Diseño publicitario, Universidad Cooperativa de Colombia (2003). Director fundador del Grupo Escena3 de Copacabana, Antioquia. Profesional en Artes Escénicas: Ministerio de Educación Nacional (2008) Seminario: Dramaturgia en el espejo, ICPA-Academia de Teatro de Antioquia (2008-2027) Maestro en Arte Dramático con énfasis en Dirección, Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, 2019.

Boletín

De puertas abiertas



ACADEMIA DE TEATRO DE ANTIOQUIA

La distribución del Boletín es completamente gratuita.

Quien se quiera suscribir puede hacerlo en nuestras
direcciones.

www.academiadeteatrodeantioquia.com

Email: academiadeteatrodeantioquia@gmail.com

Celular: 3137334628

Medellín - Colombia