



24 Festival Colombiano de TEATRO

Ciudad de Medellín

Paradigmas actuales de la Escena Colombiana
Octubre 6 al 11 de 2025



Culturas

En homenaje a los 50 años de Pequeño Teatro de Medellín



Memorias

Seminario - Paradigmas actuales de la Escena Colombiana

Octubre 6 al 11 de 2025

Fot. cortina artistas

Un proyecto de:

Ateneo
PORFIRIO BARBA JACOB

Con el apoyo de:

asencultura



ARONA
Gran Sursumo, S.A.

Proyecto beneficiario de las
Convocatorias de Fomento y Estímulos para el Arte y La
Cultura 2025 - Recursos de Ley de Espectáculos
Públicos. Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín.

Apoya:



Alcaldía de Medellín
Banco de
Ciencia, Tecnología e Innovación

MEMORIAS

Presentación

El presente texto ha sido editado por el Fondo Editorial Ateneo, con motivo del 24 Festival Colombiano de Teatro, Ciudad de Medellín.

Las siguientes páginas son la versión escrita del Seminario Paradigmas Actuales de la Escena Colombiana, realizado entre el 8 y 10 de octubre de 2025 con directoras, directores, dramaturgxs y artistas participantes en esta versión del Festival.

Participantes:

Beatriz J. Rizk (EE.UU.)
Benhur Carmona
Camilo Casadiego (Bogotá)
Juan Pablo Ricaurte
Luis Alberto Chica
Maribel Ciodaro
Mario Angel Quintero
Naudith Rodríguez Moreno
Patricia Carvajal
Sebastián Barrientos Lezcano
Wilder Lopera
Yacqueline Salazar Herrera

Dirección General Académica: Alberto Sierra Mejía
Transcripción de charlas: Sandra Milena Cardona C.
Corrección de estilo: Sebastián Barrientos Lezcano
Primera Edición: Noviembre de 2025
Editor: Néstor López
Coordinación Editorial: Fondo Editorial Ateneo

Del 8 al 10 de octubre de 2025 se realizó el Seminario Paradigmas Actuales de la Escena Colombiana, en el marco del 24 Festival Colombiano de Teatro Ciudad de Medellín, un espacio para el encuentro y la reflexión con artistas, expertas, investigadoras e investigadores artistas del teatro invitadxs al Festival.

El Seminario propuesto tuvo el propósito de conocer las reflexiones de importantes artistas que participaron en el Festival sobre la actualidad de los paradigmas que actualmente marcan la escena tanto en Colombia como en Latinoamérica hoy.

Aquí la versión escrita de este encuentro que generó muchas reflexiones, preguntas y apuestas para una escena más amplia desde lo estético, ético y político y su aporte transformador en el movimiento teatral colombiano contemporáneo.

Este documento se hace a manera de memoria para recoger algunas de las reflexiones resultado de este encuentro y se compartirá con los artistas, espectadores y seguidores del Festival, para ampliar su mirada sobre el tema elegido desde la parte curatorial para esta versión del Festival.

Gracias a todos por su participación.

Paradigmas Actuales de la Escena Colombiana

1

Yacqueline Salazar Herrera. Bueno, muy buenos días, bienvenidos, bienvenidas, bienvenidos al Paraninfo de la Universidad de Antioquia, nuestra Alma Mater, donde algunos de nosotros, ahora contábamos aquí en la mesa, algunas de nosotras, hemos estudiado, es nuestra casa y es nuestra maravillosa Alma Mater.

Este año en la versión número 24 y como cada año, tenemos este espacio maravilloso durante tres días para reflexionar sobre la temática propuesta en el festival, que siempre tiene un tema de reflexión, no solamente, digamos, que atraviesa la curaduría, en donde igual esas obras, digamos, invitadas tienen todo que ver con el tema que estamos tratando ese año, sino también que hacemos

unos eventos académicos, la Escuela de Espectadores, por un lado, y también este seminario de tres días, donde tenemos invitados e invitadas que nos cuentan sus puntos de vista sobre el tema que hemos propuesto. Y luego, además, a través de unas preguntas también del público, de los espectadores, pues complementamos esa reflexión.

Luego del Festival se hace una memoria de todos estos tres días y se saca pues como una memoria, una publicación digital desde el Fondo Editorial Ateneo como para que uno tenga donde leer, recordar y que tenga como herramientas también que le sirvan para otros espacios de reflexión.

Recordemos que el Festival es un proyecto coordinado desde la Corporación Ateneo Porfirio Barba Jacob, que cuenta con el apoyo de convocatorias públicas, tanto del Distrito, de la Alcaldía de Medellín, a través de la Secretaría de Cultura Ciudadana, Recursos LEP, como del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de nuestro país, Colombia.

El seminario, entonces, se titula, como hemos hablado en el festival, *Paradigmas actuales de la escena colombiana*, ayer ya empezamos en la Escuela de Espectadores a hablar un poco sobre el tema también con los directores y directoras invitados, y bueno, y hoy vamos como también a tener este primer momento en el que vamos a hablar del tema.

Primero que todo voy a presentar a quie-

nes me acompañan en la mesa y en el público, y luego daré como una introducción y esas preguntas base que tenemos para la reflexión de estos tres días.

Empiezo por acá con Maribel Ciódaro, que es docente de la Universidad de Antioquia y que ahorita ella les cuenta un poquito más porque pues son muchos proyectos en los que está y de manera resumida pues tratamos de que ellos mismos lo cuenten, ya en el libro también que hagamos digital puede estar como todo ese currículum de cada uno de ellos para que lo ampliemos también un poco.

Maribel Ciódaro Pérez. Bueno, pues no un gusto estar acá, compartir estos espacios que de verdad son tan importantes porque no sólo aprendemos teatro mirándolo, sino también pensando, dialogando y creando esos espacios de diálogo.

Como dijo Jackie, mi nombre es Maribel Ciódaro, yo soy docente, creadora de la Universidad de Antioquia, y llevo mucho tiempo trabajando alrededor de laboratorios de investigación-creación, desde los cuales construyo los proyectos, no sólo artísticos, sino también investigativos y pedagógicos. A partir de ellos, pues, he realizado diversas puestas en escena, en donde también está la particularidad de esa transdisciplinariedad que es tan importante para nosotros como artistas.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias, Maribel. Seguimos con otro de nuestros invitados, Benhur Carmona, para que por favor nos cuentes. Bienvenido.

Benhur Carmona. Buenos días, es un placer estar aquí en el Festival Número 24. Felicitaba a Jackie hace un momento, porque es todo un evento hacer un festival que continúa en pie, es un gran placer.

Estaremos hablando entonces sobre el paradigma del teatro, es decir, de lo que nos convoca hoy, y ya sobre la marcha estaremos conociéndonos un poco más a través de nuestro pensamiento teatral. Muchas gracias.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias, Benhur. Y tenemos aquí también, desde Valledupar, al docente Naudith, bienvenido y cuéntenos un poco también de su trayectoria.

Naudith Rodríguez Moreno. Bueno, buenos días, muchas gracias. Naudith Rodríguez es mi nombre, vengo de la Universidad Popular del César, en Valledupar, docente de la Facultad de Bellas Artes en el programa de Licenciatura de Arte.

Bueno, también contaremos nuestras experiencias allá, como les acabo de decir, es una licenciatura, no es una facultad de arte propiamente dicha, excepto en otro programa que es de música, pero en el que yo estoy es programa de arte en donde se ven las distin-

tas manifestaciones: danza, teatro, música, plástica. Y bueno, desde algunas asignaturas que manejo, como la dirección, como la construcción de personajes y laboratorios también, pues hablaremos y compartiremos el momento. Muchas gracias.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias, Naudith. Y darle la bienvenida a los espectadores y espectadoras que nos acompañan aquí, sobre todo al grupo muy grande, vinieron como 25 personas desde la universidad, así que bienvenidos, qué bueno que van a estar con nosotros esta semana, también por aquí a Mario Ángel Quintero, que mañana nos va a acompañar en esta mesa, gran artista de la ciudad también. Y bueno, ahí iremos conversando, transmitiremos estas conversaciones del seminario también por las redes de la entidad, de la corporación Ateneo, para que muchas personas puedan verles en el país y comentar también ahí.

Bueno, entonces vamos a iniciar, digamos, como con una descripción de lo que es este seminario, estos tres días, y empezar un poco a conversar también con cada uno de ellos.

En este año 2025, la versión número 24 del Festival Colombiano de Teatro Ciudad de Medellín asume el reto de visibilizar los paradigmas actuales de la escena colombiana. Esto, dada la necesidad de ampliar el horizonte de reconocimiento de las diferentes maneras de abordar la escena y la profesión, esas diferentes maneras de abordar la escena

y la profesión son algo vital para el teatro de Medellín, para que, digamos, se alcancen espacios de democratización mucho más amplios en un panorama escénico. Y ampliar así la esfera pública de su reconocimiento, valoración también.

Este reto es lograr mostrar un panorama de algunos procesos estéticos de esas obras, de esas búsquedas, de esos artistas que con sus indagaciones estéticas, éticas narrativas y de gestión, también constituyen la gran riqueza de la escena teatral colombiana y que hoy protagonizan una escena nacional, digamos, más diversa, innovadora y con gran proyección también y circulación en Iberoamérica.

Consideramos muy necesaria esta propuesta del Festival de visibilizar ese panorama plural de paradigmas que hoy el movimiento teatral colombiano implementa en sus apuestas estéticas de producción y acercamiento con el público debido a que, por lo menos aquí en nuestra ciudad, si bien la diversidad es evidente, la aceptación y el reconocimiento de la misma no es común, no es lo que más prevalezca. De ahí la importancia de reconocer la riqueza de nuestra escena local y el fomento de la diversidad y de la alteridad en nuestra ciudad y en nuestro país porque son fundamentales y esto nos obliga a poner estos temas de reflexión también para aportar al desarrollo del teatro colombiano a través del festival.

Tenemos algunas preguntas, digamos, como provocadoras para la conversación, sin embargo, también la invitación es a que cada

uno y cada una de las invitadas, desde su rol como docentes, creadores, investigadores, también un poco, desde ahí nos van a contar también qué están haciendo, porque están invitados e invitadas precisamente porque hacen parte de esos paradigmas y están en unas búsquedas también diversas, divergentes, innovadoras, sabemos lo que están haciendo.

Entonces, digamos que un poco podríamos empezar con alguna de estas, por ejemplo, pensando según ustedes, ¿cuáles son los paradigmas que contiene la escena colombiana en la actualidad? Y ahí, obviamente, desde ese punto de vista, desde lo que están haciendo, desde lo que están creando, y pues, obviamente, es como que podemos ampliar también eso.

Maribel Ciódaro. Miren, muy interesante el planteamiento del seminario, porque justamente el Festival Colombiano de Teatro, a lo largo de estos 24 años, tiene una fuerza de experimentar y de incluir esas nuevas visiones, y yo creo que eso es lo primero que pasa al pensar esos paradigmas de la escena colombiana, es que efectivamente permiten construirse unas nuevas visiones, unas nuevas miradas, que en mi caso, más que hablar de un modelo, estamos hablando de el paradigma se construye a partir de la experiencia. Y yo creo que ahí hay algo que se ha transformado, ¿cierto? Porque si bien pensábamos tradicionalmente en esas técnicas, en esa mirada como generalizada del teatro,

ahora lo que hay es una pluralidad.

Y en esa pluralidad, desde la escena colombiana y en específico aquí en Medellín, esa pluralidad afecta directamente esa manera de encontrar el texto o de crear esas dramaturgias y yo creo que ahí hay un gran movimiento porque ya no solamente estamos dados a crear y a montar las obras nada más de sus autores referentes y centrales, sino que se ve cómo hay un auge de encontrar nuevos dramaturgos, nuevas dramaturgas que efectivamente nacen de una necesidad expresiva social, que es un poco a lo que apunta también mi trabajo, porque a lo largo de estos procesos siempre también me construí y estudié en esos espacios en donde era muy importante romper con lo tradicional, expandir las teatralidades. Y eso me llevó directamente a empezar a encontrar la danza, la música, los objetos, esa fuerza de la imagen, para volver la palabra, también un silencio, para volver la palabra un gesto, para volver la palabra una dramaturgia.

Y, por ejemplo, en la última obra que trabajo, que se llama *Mujeres de Arena*, que es un texto que es creado por el dramaturgo mexicano Humberto Robles, él trabaja a partir de los testimonios de familiares en México que justamente lo buscan a él, es que miren cómo se han transformado esos paradigmas, son las mujeres que hacen parte de una asociación que se llama *Nuestras Mujeres de Regreso a Casa*, que buscan al maestro Robles para que cree esa puesta en escena a partir de sus testimonios.

Nosotros llegamos a esa obra justamente por el deseo de hablar de eso que nos toca, que nos confronta, que nos vulnera y creo que ese también es un punto muy importante alrededor de esos nuevos paradigmas, no partir de un método, de una técnica, de una razón, sino que le abrimos espacio a nuestros afectos, a nuestras necesidades expresivas, a esas memorias que necesitamos recordar, pero que necesitamos actualizar para que justamente dejen de serlo y dejen de hacer parte de nuestra ciudad.

A partir de laboratorios de investigación, creación, ejemplo, las chicas, todas empezamos a trabajar, les dije, bueno, vamos a suprimir esa parte documental que tiene la obra, en donde efectivamente, cuando hablamos de eso documental son noticias y testimonios directamente que le compiten a México, y nos quedamos con esa voz testimonial que nos empieza a hablar de un asunto universal, que es lamentable, ¿cierto? Cómo las jóvenes, las niñas, somos vulneradas, violentadas, desaparecidas, y no solo eso, se reitera esa búsqueda de los familiares.

Entonces, el primer ejercicio que realizamos efectivamente fue traer una noticia de Medellín o de Colombia en donde cada una de las actrices las tocara alrededor de esa problemática. Y fue muy interesante porque así nace la obra y cuando llegan a la improvisación, todas pensaban que iban a contarme la noticia o que la iban a actuar, que la iban a relatar y lo que empezamos fue a trabajar

la danza, a volver esa noticia, esa narrativa, unos gestos que nos permitían encontrar esa profundidad de ese dolor ante la pérdida.

Pero lo más bello de esa mirada testimonial y creo que ese es un nuevo paradigma que se está planteando, es cómo acercarnos éticamente ante esas memorias y como también recordar eso vivo, esos bellos recuerdos que también nos generan esas presencias y honrarlas un poco.

Entonces yo creo que ese movimiento en general se da alrededor de ese tratamiento del texto, de una exploración colectiva, pero sobre todo, y me parece muy interesante esa carrera en la que ustedes están, es un texto que empieza a tratarse desde lo autorreferencial, porque es importante que ese texto te toque, te afecte, genere una vivencia personal o colectiva, de lo experimental, porque es fundamental pasarlo por la experiencia y, sobre todo, de lo transdisciplinar, porque efectivamente contamos con múltiples lenguajes para llevar a la escena eso que queremos contar. Y creo que esos tres elementos se instalan en esa escena contemporánea lo autorreferencial, lo experimental y lo transdisciplinar y desde allí se empieza a generar ese movimiento de paradigmas.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias, Maribel. Ahí empezamos ya para que tengamos también esos temas que al final ustedes también puedan tener esas preguntas y algunas líneas por las que se quieran ir en la reflexión.

Benhur, bueno, hablando de los paradigmas, y tú conoces también mucha parte de la historia del teatro colombiano y la vives y la ves y la escribes y hablas sobre ella, también un poco estamos en ese primer momento, o sea, ¿cuáles son esos paradigmas que contiene la escena teatral colombiana? Luego veremos cómo se rompen también, pero ¿cuáles son? Y bueno, desde donde quieras abordar también tu respuesta.

Benhur Carmona. Muy bien, la palabra paradigma, como todos ustedes saben, es una palabra muy académica y es un punto de referencia, el paradigma puede ser una referencia estética, o puede ser política, o puede ser existencial.

Maribel nos contaba hace un momento que trabajaron con base en esta obra mexicana, eso quiere decir que ese fue el paradigma, que ese fue el punto de referencia, solo que ellos indagaron desde otros puntos de vista, a través de la danza como cuenta, que es la palabra a través de la danza.

De mi parte, en lo personal, me ubico en el teatro y desde el punto de vista de dramaturgo, escritor y dramaturgo, acostumbro a escribir, cada que veo alguna función siento que debo documentarla personalmente por mero goce, mis impresiones sobre lo que he visto, lo mejor posible, logro escribirla y publicarla en las redes.

Quiero decir con esto que cuando menciono escritor y dramaturgo hago la salvedad,

es porque en un tiempo, en el pasado, se entendía que dramaturgo era solo el que escribía para el teatro, pero con el tiempo y los paradigmas, a través de la experiencia, como menciona Maribel, que me gustó mucho eso, que los paradigmas ya no son solo académicos, sino que es la experiencia la que va forjando estos paradigmas, sucede que ya se habla de dramaturgia del actor, dramaturgia del escritor, de teatro, dramaturgia de las luces, es decir, todo ya tiene una dramaturgia, todo tiene una composición determinada, lo cual está muy bien.

Lo que quiero decir es que, dentro de las obras que he visto, centrando la respuesta a la pregunta sobre los paradigmas del teatro colombiano, puedo hablar es de las obras que he visto, no pudiera hacer un cuestionamiento muy general o estadístico, porque no he hecho una investigación de todos los grupos y tampoco estoy dedicado propiamente a la academia investigativa, pero he notado, cada que tengo oportunidad de ver las obras, he notado que los paradigmas ahora están muy de cerca, es con lo que se llama el teatro post-dramático, en el sentido en que muchos grupos están explorando esa parte.

Hubo un tiempo, y aquí tengo en mis manos un libro que se llama *Girones de Memoria*, de un querido amigo que ya no está, que es Ramiro Tejada. Y este libro él me lo regaló escrito y publicado como por los años 90, sobre el teatro en Medellín, se llama *Crónica Crítica del Teatro en Medellín* específicamente.

Entonces, como es un libro de referencia cada que yo voy a él, observo que estos grupos, por los años 90, el paradigma de ellos era otro al nuestro en la actualidad, que tenemos otras preocupaciones. Es muy interesante.

Inclusive estaba pensando qué puede pasar cuando hay obras que se hicieron, por ejemplo, por los años 90 y se presentan en la actualidad, ya sin tener que cambiar la obra, sería muy interesante ver qué paradigmas utiliza el director o los actores en la actualidad, después de todo lo que ha pasado.

Peter Brook menciona en una de sus conferencias, en uno de sus libros, que algunas obras pueden tener un ciclo como de cinco años, pero estamos hablando de un Peter Brook que está conversando desde los años 60, ha pasado mucho tiempo, ahora el tiempo se maneja a grandes velocidades.

Y el teatro en Broadway, los actores que trabajan en las obras comerciales en Broadway están supuestos a participar en estas obras un promedio de seis meses, tal vez menos, después la obra continúa, pero con diferentes actores y algo así.

Entonces, en el campo del paradigma, he notado en algunas obras aquí que he visto, donde he visto que los escenarios están muy ocupados, muy ocupados con cosas, con objetos. Entonces yo me pregunto, bueno, ¿pero entonces los actores dónde van a actuar? Porque el escenario está muy lleno de

cosas, pero es parte de ese paradigma que él quiere trabajar, el director o los actores, donde a lo mejor el actor... hay momentos donde el actor no puede moverse mucho, pero a lo mejor ese es el propósito.

Pero bueno, vamos a seguir hablando de esto con base en las preguntas que nos va elaborando nuestra querida Jacqueline. Muchas gracias.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias, Benhur. Bueno, y precisamente como estamos hablando de eso, o sea, también de esos paradigmas de la escena colombiana, también obviamente, importante hablar también de las regiones, también es muy bonito también eso, porque claro, tenemos nuestra capital, Bogotá, y los maestros, digamos, en Cali y en Bogotá, el maestro Enrique Buenaventura, de quien vamos a hablar mucho esta semana, y ahorita ampliaremos esa invitación también con Juan Pablo Ricaurte, obviamente el Maestro Santiago y la Candelaria, pero también es eso, o sea, cómo hoy en día esa escena teatral colombiana, y desde las regiones también, y desde la academia, porque también desde la academia, un poco cómo nos quieres instalar ese inicio de la reflexión también, Naudith.

Naudith Rodríguez Moreno. Bueno, empezar nosotros comentando utilizando el término paradigma, pues podríamos decir que nuestros paradigmas vienen desde muy lejos, nuestros paradigmas vienen desde

Grotowski, desde Stanislavski, desde el mismo Boal aquí en Latinoamérica, todos nuestros queridos dramaturgos y la gente que nos ha dejado sus grandes producciones.

Y que nosotros, los que vamos detrás de ellos, por fortuna detrás de ellos, de unos grandes, nos tocó inicialmente ser imitadores de sus técnicas.

Posteriormente pues empezamos como que a romperlas y aparece una amalgama de formas de hacer el teatro de vanguardia que trabajamos aquí un buen tiempo desde el teatro la Candelaria y el maestro ahí en el TEC también.

Pero hablar del paradigma como tal, como algo estático, no se puede, es algo que se ha venido moviendo desde siempre y es así como decía ahorita el maestro, ha visto obras de pronto un poco saturadas, ¿verdad? Cuando hacíamos esas obras, sí, cargadas de elementos, pero ahora con la cantidad de técnicas que existen el mismo Brook, que mencionó también el maestro, que se preocupa por el espacio vacío, el mismo Grotowski, que se preocupa por el actor, por los pequeños elementos, nosotros, a propósito y modestamente, humildemente, el día de hoy, lo que veremos en escena serán pocas cosas, muy pocas cosas, porque primamos nuestro trabajo en lo que hacen los actores en escena, a eso nos vamos a referir en la escena.

Y ya hablando, digamos, de lo que estamos

produciendo desde la academia, que también es otro paradigma que produce cosas nuevas, unas cosas locas que a veces uno no las entiende, pero las están haciendo. Tanto es así que, por ejemplo, les confieso aquí, les adelanto, este trabajo que hicimos, yo me encuentro que yo vengo haciéndolo hace muchos años, pero cuando me encuentro con estos muchachos, ya yo tengo mis años, no lo voy a dejar en público, pero cuando me encuentro con estos muchachos muy jóvenes, con mucha energía, con muchas ganas, con muchos sueños, muchas ansiedades, las mismas energías y ganas y sueños y ansiedades que yo tenía en ese momento, entonces yo les cambié, si cabe la idea de paradigma también, la forma de dirigir, yo les dije hagamos lo siguiente, monten ustedes el trabajo, hagan ustedes el borrador y me lo presentan. Ya sonó como académico, ¿verdad? Muéstrenme el borrador y me lo presentan y yo empiezo a corregirlo.

Eso fue, digamos, la técnica, si es que es una técnica, pero hablemos entonces de la palabrita que estamos usando, del paradigma que rompimos, de esa forma convencional de que el director es el que va paso a paso diciendo.

Y bueno, creo que hicimos un bonito ejercicio, vamos a disfrutarlo esta noche. Y desde la academia también, a mí me ha tocado en suerte dirigir una asignatura que se llama Laboratorio Teatral, y como el nombre lo indica, laboratorio, pues nos preocupamos por

eso, en el entendido que es medianamente, no se profundiza tanto porque no es una academia de arte, ya lo dije hace un momento, pero logramos que los muchachos puedan percibir lo que es hacer un laboratorio. Por ejemplo, hacemos teatros para ciegos, por decir algo, es una experiencia de teatro de los sentidos, donde los estudiantes, a través de muchos elementos sonoros y sensitivos, le transmiten a una población que no ve con los ojos. Y a veces el laboratorio lo hacemos al revés, que los actores jueguen a ser actores, a ver qué experimentan en escena.

Y bueno, también desde la academia estamos haciendo ese tipo de cositas. Y como dijo el maestro, seguiremos aquí compartiendo.

Yacqueline Salazar Herrera. Muchísimas gracias. Estamos entonces tocando también esa idea de la historia del teatro colombiano, porque tenemos que ver de dónde venimos, en dónde estamos y para dónde vamos también, y un poco así también están planteadas las preguntas.

Y en ese sentido, aquí viene esta segunda pregunta que es ¿cómo han evolucionado esos grandes paradigmas que le dieron la vida al teatro moderno colombiano? Estamos hablando de todas maneras de esa fuerza del TEC con el maestro Enrique Buenaventura en Cali, de la Candelaria, esa casa de la cultura de la Candelaria en Bogotá con el maestro Santiago García y todo lo que viene

alrededor de ellos y lo que también en un momento a otro, el nuevo teatro, que obviamente en donde se instala también eso.

Entonces, ¿cómo vemos nosotros desde su punto de vista esa evolución? Como les digo, todavía estamos como en esa reflexión de cómo lo observamos, qué hemos visto cómo ha evolucionado ese tipo de cosas, porque ya venimos también en la siguiente, como a ver una cosa más del presente de lo que viene de las rupturas. Pero como hemos visto entonces esa evolución, y ayer hablábamos de una cosa muy importante que ocurre en el teatro colombiano y lo hablábamos en la mesa de Escuela de Espectadores, también con Hernando Parra y otros compañeros y compañeras, y es que la clave, y decía Hernando, la clave de todo esto es que dice paradigmas con ese, ¿cierto? Y de eso se trata también toda la apuesta del Ateneo, del Festival, las diversidades, todos y todas las que somos parte de este movimiento.

Entonces, volvemos a eso, o sea, ¿cómo ha evolucionado este tema en el teatro colombiano?

Benhur Carmona. Bueno, mi experiencia con el teatro directamente fue con Pequeño Teatro, Pequeño Teatro en la actualidad me parece increíble que esté cumpliendo 50 años en el sentido en que hacer teatro aquí es algo glorioso, porque todos ustedes saben, por experiencia también, qué es lo que significa hacer teatro aquí, y sobre todo si el

teatro no es comercial, sino que es un teatro de indagación por la vida, una manera de vivir, etcétera.

Quiero mencionar que estos paradigmas han trascendido a través del tiempo, es a través de la experiencia, y vuelvo a la palabra utilizada por la profesora Maribel, que el paradigma más que paradigma es una experiencia.

Recuerdo al maestro Enrique Buenaventura, en alguno de estos encuentros de teatro en los festivales en Cali, donde él mencionaba en sus anécdotas, extraordinarias anécdotas, una de ellas, él mencionaba que en un tiempo, cuando él comenzó a hacer teatro, el paradigma era muy pegado al realismo, hasta el punto que él mencionaba que de pronto en el escenario iban a torturar a alguien de una manera muy realista, tan realista que se colocaban pieles, o sea, se colocaban pieles y esas pieles las quemaban, las marcaban, entonces había todo un olor a quemado de piel y de cuerpo en el escenario. Eso es extraordinario, él mismo pues sonreía, pero ahora no es necesario hacer eso, por supuesto, ni lo vayan a hacer ustedes siquiera por placer.

Bueno, entonces, a través del tiempo ha trabajado mucho el paradigma, a propósito de la pregunta que me parece muy oportuna de nuestra querida Jacqueline, es porque en Pequeño Teatro, cuando comencé a estar en Pequeño Teatro, tuve la suerte de recorrer con Pequeño Teatro, Colombia, porque en

ese momento Pequeño Teatro estaba en la manera de hacer giras y una de las giras la hicimos con una obra de Shakespeare que se llama Macbeth. Esa obra la menciono es porque en ese entonces la escenografía, fue una escenografía que hizo el maestro Rodrigo Saldarriaga, como muy buen arquitecto que era, que era todo un castillo, es bellísima, fue bellísima, pero sucede que por todo el país íbamos con esa escenografía, la escenografía iba aparte, pero eso era tremendo.

Lo cuento es porque a veces quien acompañaba la escenografía era yo, entonces íbamos, iba con este señor conductor contando una serie de anécdotas y preocupados que no se nos fuera a desaparecer la escenografía. Y llegar a estos teatros, inclusive hicimos toda una gira por la costa atlántica, y llegar a estos teatros, bajar la escenografía, montarla, porque eso era hacer todo un montaje, un montaje completo, era todo un placer, pero fue el momento, fue la época.

Por eso es que a través del tiempo me llama a mí la atención que de pronto algunas obras he visto donde el director posiblemente o el diseñador quiere convencernos como de que lo que hay ahí es una realidad, cuando vamos al teatro sabemos que vamos a ver teatro, entonces algunas cosas pueden ser insinuadas, no necesariamente tiene que ser pues ahí...

Como otra oportunidad que tuve ver, *La balada del Café Triste*, tal vez de pronto algu-

nos la pueden recordar, del Teatro Libre, esa obra del Café Triste que es con base en la novela de Carson McCullers. Bueno, El Café Triste y sucede qué sobre el escenario había todo un montaje que era un café, o sea, que era toda una casa que se veía como si fuera un café prefabricado ahí, pero funcionó en su época, en su época funcionó todo esto.

Entonces el paradigma en el que estamos hablando ahora seguro no va a ser igual cuando volvamos a reunirnos en un próximo festival o en otro conversatorio. Y lo que ha permitido que trasciendan estas miradas estéticas es precisamente estos conversatorios y que la audiencia tenga el placer de la compañía de ustedes, como artistas, actores, actrices, escritores, que están escuchando aquí en este momento, algo se les quedará a ustedes. Y hablando de paradigmas, nosotros aquí estamos hablando con una gran experiencia, los que estamos aquí en esta mesa, pero cuando ustedes dicen, bueno, entonces no puedo escribir o hacer algo hasta que no tenga una gran experiencia, no, de ninguna manera, ustedes pueden trabajar con un sueño, un sueño puede ser un paradigma de trabajo, si quieren, un punto de referencia, una anécdota que contó alguien cercano, la familia, una anécdota que uno recuerde.

Porque es que el teatro, como se quiere, es una convención, es una convención teatral con la cual trabajamos, pero lo que vamos poniendo en esa convención es lo que cuenta, qué es lo que queremos contar del amor,

qué es lo que queremos contar de la vida, qué es lo que queremos contar de la muerte. Pero seguiremos hablando sobre estos temas. Muchas gracias.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias, Benhur. Y, precisamente, escuchando esta intervención de Benhur, quisiera que empiecen a pensar en eso, o sea, grupos que tienen 50 años, casi más, 50, 55 años. Entonces, hemos visto como alguna evolución también en esa búsqueda de ellos mismos, en lo que nos plantearon, estamos hablando del TEC La Candelaria, digamos, como los íconos, pero pues hay otros ahí en todo ese camino. ¿Cómo vemos nosotros también, como creadores, como espectadores, como docentes, qué ha pasado también con esa apuesta de ellos y cómo vamos viendo esa evolución? De pronto, algo por ese lado.

Naudith Rodríguez Moreno. Sí, definitivamente la evolución la hay, ¿no? Se presenta en cada momento. Es una convención, decía el maestro, el teatro es una convención, es un cúmulo de signos, por supuesto, y ahora más que preocuparnos, como se hacía antiguamente, mostrar la realidad misma, como alguna vez se pensó que el teatro era la vida misma, han dicho algunos que eso no es para nada cierto, y de pronto en ese sentido se procuraba mostrar la realidad teatral como una realidad de vida real, y no lo es.

De esa forma se intentaba hacer teatro, o se intentó, o se hizo teatro en su momento,

Ahora las cosas han cambiado grandemente, todo lo que es la semiología, todo lo que son las ciencias al servicio del teatro, vienen a ser de éste casi que una ciencia, algunos se atreven a decir que el teatro ya está en los lindes, en los linderos de ser ciencia por todo el cúmulo de conocimientos que hay que tener y que aplicar para que una palabra se convierta en un signo visual teatral puesto allí.

Entonces, los cambios han sido grandes. Miremos la poética teatral que se utiliza ahora, eso nos lleva a la simplicidad de los elementos, de los signos. El maestro contaba la anécdota curiosa, pero que funcionó en su momento, eso de utilizar ese elemento para que la gente sintiera el olor a carne quemada, eso obviamente no se usa ahora, en su momento también, cuando había algún herido, se usaba algún dispositivo o líquido como de sangre, etc. Ya esos son elementos que han caído en desuso, a no ser que, por ejemplo, la obra misma esté significando que hay un elemento como la sangre que hace parte, que se convierta en protagonista, el elemento, como usted mencionó hace un momento, ahora también existe eso del teatro de los elementos, que eso no era posible, los elementos actúan, ¡Ave María! Los elementos actúan.

Entonces, ha ido cambiando grandemente. Utilizar flores en reemplazo de sangre, eso es una poética visual bella, que por supuesto también llegará en su momento en que caiga

en desuso y ya serán estas mentes de estos muchachos más jóvenes que se les ocurrirá una nueva forma de hacer que ese herido no necesite el dispositivo, ni utilice flores, que utilizará ya los cambios que irán dándose, pues ustedes son los llamados a hacerlo. Pero sí claro que hay cambios y la academia es la, digamos, lo ha sido desde siempre también, se ha dicho, digamos, donde ha aparecido el cardumen de todas estas producciones que estamos viviendo nosotros y que nos ha tocado en suerte compartir.

Yacqueline Salazar Herrera. Bueno, Maribel, cuéntenos.

Maribel Ciódaro Pérez. Sí, miren, frente a la pregunta, comprendiendo obviamente la noción de evolución, yo creo que justamente esos paradigmas contemporáneos nos permiten hablar de transformación. Y creo que esa transformación es un asunto constante porque justamente la noción de contemporáneo desde Agamben dice, oíste, el ser contemporáneo es aquel capaz de ver las sombras de su propio tiempo. Y creo que desde esa perspectiva, todo el tiempo no se nos puede acabar el deseo de transformar, porque cuando queremos transformar, queremos preguntarnos y resistirnos también a esos lugares comunes.

Y creo que ese es uno de los elementos importantes dentro de esa mirada contemporánea y que uno ve esas transformaciones. A propósito de la Candelaria, cuando estaba

realizando la investigación del doctorado en Artes, en donde iba justamente a esas obras que partían de los archivos, de los testigos y de los testimonios, veo una gran ruptura y una gran transformación también en la Candelaria, de esas obras clásicas de Gualaúpe años 50, del Quijote, a una obra muy potente que se llama *A título Personal*. Y creo que ese nombre está dando cuenta de ese gran cambio de paradigma en donde a **título personal todos los integrantes** de un colectivo artístico, ya no hay unas jerarquías del autor, del director, de los actores, sino que, efectivamente, y debemos a esa mirada, a ese espacio fundacional de nuestro movimiento teatral, la fuerza de la creación colectiva, porque nos permite crear en comunidad, pero también preguntarnos por nuestra comunidad, por nuestro territorio.

Y creo que eso también es un gran aporte que todavía se va dando, en donde no solo es importante la obra como resultado, sino que el proceso construye la obra y cómo la obra misma está en un proceso. Y eso hace que efectivamente haya una manera de relacionarnos diferente con los espectadores. Yo tengo una investigación que se llama Laboratorio de Espectacreadores, porque efectivamente se empieza a transformar esa manera de relacionarnos, que incluso el logo es una sillita con los pies cruzados, porque es que todos aquí somos unos cuerpos sensibles, que tenemos una experiencia y que en comunidad estamos construyendo ese acontecimiento.

Pero creo que también hemos transforma-

do esos lugares iniciales de cómo incluir al espectador, rompiendo con la cuarta pared o generando esas acciones de intervención para empezar a abrir al espectador el proceso. Y eso es algo nuevo, no necesitamos solo que el espectador llegue a la obra perfecta, total, completa. Justamente la presencia del espectador, de los espectadores llena y nutre la obra, y eso es algo nuevo, antes no. Es que un laboratorio también es para generar esos espacios de ensayos generales con los espectadores, en donde también podemos explorar esas maneras de habitar en conjunto. Y creo que esa es otra manera importante de encontrarnos.

Entonces, efectivamente, también veo, como a lo largo de estas transformaciones, algo muy interesante, yo que vengo también desde el lugar de la academia, cómo se ha empezado a entrelazar la fuerza de lo pedagógico, de lo artístico, de lo investigativo en los colectivos teatrales, en donde también empiezan a crear espacios de formación, qué tan bello que uno no solamente vaya a aprender a ser actor en la universidad, sino que esos grupos teatrales reconocidos que antes solo se ocupaban de crear las puestas de teatro, de en escena, ya empiezan a crear laboratorios, caso de ello, nada más y nada menos, Ateneo, ¿cierto? Cuando empieza a crear ese espacio de laboratorio, de formación, pedagógico, pero también de formación para los espectadores.

De verdad que desde que yo empecé a es-

tudiar y a estar en este universo, esas tres pasiones siempre van de la mano, porque tenemos que desmitificar, y creo que eso también se ha logrado, que lo pedagógico solo implica un aula de clase, hay pedagogía en la calle, hay pedagogía en el barrio, hay pedagogía en la casa cultural, porque tal como dice Dubatti, la experiencia del teatro es un reconocimiento del otro en mí y de mí en el otro, ¿cierto? Tengo siempre esa idea de él cuando dice, el teatro genera espacios de pedagogía para reconocernos, para rehabilitarnos.

Entonces creo que esos elementos se han ido transformando, que tienen muchísima fuerza y que efectivamente se genera gracias a que ya no estamos hablando de un paradigma como un modo de pensamiento, como comúnmente se encuentra. Cuando yo doy esas sesiones de estética siempre hablo, cada obra o cada investigación es un modo de pensar de sentir y de crear, o también puede ser un modo de crear que me lleve a un sentir y que me lleve a un pensamiento, o a veces es un pensamiento que me hace sentir y que me hace crear.

Yo creo que cuando dejamos de mirar el orden de las cosas y empezamos a integrarlas de manera diferente, se rompe con los paradigmas, se transforma y efectivamente se da una evolución desde un crecer constante.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias Maribel. Ahora vamos a entrar a una parte muy

interesante que es también la actualidad, un poco también ahí tocamos temas de la historia y esos conceptos que estamos trabajando, pero ahorita viene una parte en la que también todos somos espectadores de lo que está pasando en la actualidad también del teatro colombiano.

Y en ese sentido viene esta pregunta y es, ¿qué senderos estéticos, éticos, poéticos y políticos habitan nuestra escena actual? Es decir, ya sabemos de dónde venimos, la historia del teatro colombiano, nuestros maestros, la creación colectiva y todo lo que ha ocurrido ahí a través también de ese legado de los maestros en el área específica también que hablamos de esa creación colectiva y luego otras generaciones que vinieron ahí.

Pero ahora, Tenemos una cantidad de creadores, digamos, de otras generaciones, diferentes generaciones, por supuesto, no es solo una y no una apuesta, sino muchas, ¿y qué estamos viendo ahí? Empecemos a hablar también de lo que está pasando, porque están pasando cosas en Medellín, Cali y Bogotá, y no quiero ser yo quien nombre esas diferentes formas de acercarse al teatro ahora. Ahí estábamos hablando de las escuelas, de la creación colectiva, seguramente de un trabajo también sobre dramaturgos, y grandes maestros también internacionales y referentes del teatro. Pero qué bueno como hacer un pequeño panorama, aquí en un pasón por esta mesa, de qué estamos viendo en esa actualidad, para que luego veamos qué viene también.

Me gustaría que ahí, Benhur, también, desde esa observación, empezáramos a hablar de eso.

Benhur Carmona. Sobre esta pregunta es muy interesante porque me toca bastante en lo personal cada que presencio alguna obra. Cuando veo la obra, por lo regular, estoy vislumbrando qué puede estar pasando por la vida del actor y el personaje, o sea, imaginar cómo qué puede estar pasando por ahí. Puede ser que, por supuesto, lo que imagino no es lo que ha imaginado el actor o la actriz sobre el escenario, pero de todas maneras me llama la atención y cuando escribo después que he terminado la obra y quiero documentarla, procuro plantear algo así.

He notado que la parte estética, esos paradigmas, porque cada paradigma es diferente, esa parte estética es abordada desde algunos puntos de vista. Lo que me ha llamado la atención es que de pronto algunos grupos, se quedan indagando solo en una parte estética mucho tiempo y eso no está mal, eso está bien, por supuesto, de acuerdo a ellos, pero es que la vida va pasando mucho, las estéticas se van moviendo bastante y hay algunos grupos donde se vuelven predecibles, en el sentido en que uno ve esa puesta en escena, pero ya es como si lo hubiese visto antes, como si fuese un *déjà vu*, pero es parte del grupo, parte del director o parte de los actores, no hay ningún problema, pero a mí me parece que el sentido de lo cual habla la profesora Maribel y el director aquí

presente y Jacqueline en su laboratorio es precisamente indagar, indagar cada vez más. Y cuando estamos indagando es porque estamos invadiendo el escenario de vida, de mucha vida, porque la vida se va moviendo.

Lo otro que he notado muy poco, a diferencia del pasado, es que la parte política no se está tomando mucho, se toman temas sociales y eso está bien, pero ya no hay una política, un teatro con unos temas políticos que confronten demasiado, no, parece que ahora están más cautos en ese sentido, lo cual es parte de la actualidad.

Pero lo que más me gusta es la participación del público cuando ve las obras, porque el público ve la obra y puede ser que algunos directores o algunos actores y actrices apenas están en esa búsqueda, en esa obra, y uno ve como que no están muy seguros para dónde van, pero el público disfruta mucho y ve las obras desde su punto de vista, o sea, hablan lo que los toca.

Recuerdo en Ateneo, por ejemplo, presentaron alguna obra hace por ahí como tres o cuatro meses de un grupo portugués que presentó una obra que se llama Spectrum, Asta Teatro. Esa puesta en escena fue extraordinaria, fue tremendamente extraordinaria. Cuando yo la comenté, la comenté a través como del sueño y entonces tuvo como paradigma a Bachelard, por ejemplo, los sueños de Bachelard y eso, bueno. Fueron unas elementalidades, después lo veo,

porque lo que más me encantó fueron las opiniones de unos espectadores que fueron ahí completamente desprevenidos. Una señora contaba algo y a mí me encantó, ella decía: “es la primera vez que yo veo una obra donde no hablan, donde no se comenta” y eso es fascinante, me gustó mucho su opinión. Y de pronto otra mujer mencionó y dijo “ah, eso me recuerda cuando usábamos las cintas de videocasetes”, porque hay muchas cintas de videocasetes, bueno. Eso me gustó mucho.

Entonces, en lo personal, cada que yo voy al teatro y encuentro que algo no me está funcionando en la obra, no es problema de la obra, es problema mío, es problema mío, porque la obra siempre tiene algo nuevo que mostrarnos. Si hay algo que no me está funcionando es porque yo ya estoy muy preconcebido o tengo un hábito de ver las obras, lo cual no sería nada saludable.

Entonces, cada que uno ve una obra, si la obra uno no le entiende, yo no creo que sea problema de la obra, es problema de uno que no está viendo lo que debería ver y tomar lo que se tenga a mano.

Una de las preguntas era la estética, la ética. Ah, sobre la ética me ha gustado mucho porque ahora lo que he notado a través del tiempo es que el trato con los directores y los actores y las actrices es un poco más cuidadoso, es un poco más respetuoso.

Y lo que el maestro contaba hace poco,

cuando con esta obra que trajeron al Festival, mencionaba que él rompe un paradigma del director y diciéndole a los actores, monten ustedes la obra y me muestran. Eso es muy bello, porque me recuerda a mí a Bergman, este gran director de cine, también de teatro, que he tenido oportunidad de ver grandes de sus producciones en Nueva York. Sucede que en una charla Bergman decía que una de sus obras se llama *Madame de Sade*, es la mujer del marqués de Sade, él tiene esa obra. Entonces, él les dice a sus actores cuando van a comenzar a trabajar la obra y dicen: averigüen todo lo de la obra, yo no sé nada, yo no sé nada de la obra, yo lo único que voy a saber es lo que ustedes me vayan a traer a mí. Pero no es que él no sepa nada, él sí lo sabe, pero lo que pasa es que él quiere sentir cómo los actores presentan y cómo se documentan y cómo hacen eso.

Es muy fascinante cuando el director les dice a los actores, no, no, yo no sé nada, tráiganme ustedes algo, porque uno de los paradigmas también con el tiempo es que el actor está muy sujeto a lo que diga el director.

Y recuerdo esta anécdota cuando estaba estudiando teatro en Nueva York, estudiando dramaturgia en el HBO Studio, sucede que contaban una anécdota de una actriz que estaba muy preocupada porque cuál era su personaje, era una actriz que se presentó para una película y le dice al director, pero ¿cuál es mi motivación para este personaje? Y eso seguro es un chiste que se volvió con

el tiempo. Entonces, el director le dice, su motivación es de cheque, o sea, es el cheque, es lo que le van a pagar, esa es su motivación, no necesita preocuparse por nada más.

Pero bueno, continuamos hablando de esto entonces para no abordar más, pero es fascinante estas conversaciones en todo caso.

Ah, una cosita, una anécdota muy rápida. Cuando la profesora Maribel mencionaba de la experiencia con la obra mexicana, el dramaturgo o el escritor Robles, que las mujeres lo buscaban, me encantó mucho escuchar eso porque ustedes tal vez recuerden una obra de Pirandello, que es una obra clásica de Pirandello que se llama *Seis personajes en busca de autor*, que son estos personajes que llegan a un teatro donde el director está ensayando una obra, y de pronto llegan estos personajes donde quieren es que hagan esa obra de ellos, y son personajes de la vida cotidiana. Y comienzan los actores a trabajar sobre sus vidas y estos personajes de vida y dicen: no, pero es que yo no soy así, yo no soy de esa manera como lo está planteando. Me gustó mucho porque dice que las mujeres buscaron al director. Es como la vida metiéndose en el arte y a veces el arte se mete en la vida y la vida ahora, cuando se mete en el arte, pues es mucho mejor. Gracias.

Yacqueline Salazar Herrera. Bueno, continuemos con Maribel en esta mirada de esa escena actual, no sé qué decir, en la última década también, una cantidad de cosas que

están ocurriendo desde esa innovación y desde otras miradas. ¿Cómo lo observas tú?

Maribel Ciódaro Pérez. Sí, mire, muy interesante la pregunta de Jackie alrededor de esa escena actual desde esos componentes estéticos, escénicos y éticos, porque justamente creo que esos tres componentes son los que hacen que como artistas busquemos un espacio no sólo de creación, sino también de investigación.

Efectivamente, en la actualidad, esos tres elementos son fundamentales. Yo creo que en esos procesos que yo me he acercado, que he realizado las entrevistas, y también en esas prácticas propias, cada uno de los colectivos teatrales tiene claro esa perspectiva estética. Y cuando yo pienso en la estética, pienso en la experiencia, no solo en la experiencia que quiero generar, con los espectadores, sino también, muy importante, la experiencia como el material vital para que la obra emerja. Y creo que ahí hay un gran cambio de paradigma.

Y también, muy importante, dentro de esta perspectiva estética, cómo en la actualidad empieza a darle fuerza a esos nuevos dramaturgos, a esas nuevas dramaturgas, porque efectivamente se hace necesario dejar esa memoria, ese testimonio escrito.

Y creo que también ahí, en esa mirada actual, hay una presencia que empieza a ser muy latente, empezar también a reescribirnos, a narrarnos, a reencontrarnos, incluso

empiezan a aparecer el club del drama, el club del dramaturgo, ¿cierto? Esa necesidad a través de la escritura de dar testimonio de ese mundo que estamos habitando, que me parece muy interesante.

A nivel ético, creo que efectivamente, y eso no se nos puede perder de vista, como colectivos tenemos que cuidar esos principios que nos atraviesan, esos principios sociales, esos principios humanos, esos principios que implican la fuente de donde parten esas vivencias, la comunidad, cómo llegar, cómo tocar, cómo transitar un material de vida al escenario.

Eso es fundamental y a nivel ético también se ve en donde empiezan a aparecer esos grupos transdisciplinarios, porque efectivamente el teatro, las artes, necesitan de las ciencias sociales, de lo humano, y lo humano y lo social necesita de lo artístico. Por eso en todos los proyectos que yo realizo no es gratuito que la convocatoria diga convocatoria programática, ciencias sociales, humanidades y artes. Y creo que hay algo que se está estableciendo con mucha fuerza, y cuando algo falla, es ahí donde la sociedad, donde los artistas decimos, hey, aquí está fallando algo ético, porque efectivamente se está vulnerando lo social a través también de esa puesta de teatro.

Y eso escénico, que me parece muy interesante, cómo empieza a aparecer la experimentación de otras formas expresivas. Yo

creo que si pienso en lo escénico, la gran pregunta por la palabra, por esas formas del lenguaje, pero también, insisto, cómo nace esa palabra, ese texto, o cómo lo transformamos.

Yo he trabajado obras, ejemplo, *Bodas de Sangre*, que cuántas páginas tiene, pero que efectivamente tenía la investigación que se llamaba *Nichos*, creación de espacios poéticos, y eso hizo que esa obra, pensemos de 30 páginas, se condensó en cinco. Y la obra está ahí, porque es que, ejemplo, la boda se convirtió en un recorrido de unos objetos, se convirtió en un espacio, se convirtió en una imagen y creo que también el espectador necesitaba ese silencio de la escena.

Yo hice una obra súper contemporánea, eso mejor dicho, rompió con la academia y en ese momento también con el movimiento teatral que se llamó Martillo, porque efectivamente se trabajó desde Fernando Velázquez, que de verdad fue tan importante para el teatro de la ciudad, pero también para la academia, Fernando se pudo haber quedado solo en los colectivos teatrales, pero él le apuesta a la academia y nosotros realizamos esa obra que eso, mejor dicho, movilizó muchas cosas, pero luego yo estéticamente decía ve, estamos rompiendo la palabra, la forma tradicional de la palabra, pero en esta obra, durante hora y media, no se deja de hablar. Y miren cómo esa pregunta me llevó a ir a la comunidad silente, a la comunidad sorda, en donde efectivamente había una expresividad diferente.

Entonces, miren que al momento, a nivel escénico, de romper elementos, siempre nos va a llevar a profundizar en otros y creo que esa es como la fuerza del teatro.

Y, por último, creo que hay una gran transformación a nivel de ese movimiento escénico de nuestro país y de Medellín, que tiene que ver con la presencia del gestor cultural, fundamental, porque justamente en esa gestión cultural, en esa fuerza de la gestión cultural, empiezan a haber muchos festivales que finalmente son encuentros no solo para las obras, sino para el pensamiento y también se empiezan a profesionalizar los artistas en esa área. Y creo que ahí es un lugar muy importante que como colectivos artísticos todavía tenemos que ver esa necesidad de tener un gestor, una gestora cultural, porque efectivamente lo que permite es generar esos espacios de proyección, pero dentro de esa mirada de lo social, de lo humano y de lo artístico y que se generen gestores culturales que también tienen la experiencia del hacer, y veo esa transformación. No son administradores nada más, son administradores del humano, estamos gestionando afectos, emociones, tocando realidades. Y creo que ahí todos nos tenemos que apropiarse para que cada vez esa gestión sea tan grande y que permitamos que festivales no mueran, ¿cierto? Como lo es, ejemplo éste, éste se mantiene gracias a la presencia de esa gestión sociocultural.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias, Maribel. Vamos entonces con este cierre de esta ronda, Naudith, con esa mirada de esa escena actual, que estamos viendo en esas búsquedas en las diferentes regiones, universidades, festivales, nuevos dramaturgos y dramaturgas y directores y directoras, ¿qué estamos observando ahí?

Naudith Rodríguez Moreno. Antigualmente, hablando de academia, los profesores eran los que se las sabían todas, recordamos todos, ¿verdad? El profe era el que todo lo sabía y el estudiante iba donde el profe porque él era el Google de ahorita mismo, ¿así es que se dice? Y él era el referente.

Asimismo, el teatro también tenía más o menos esa connotación. Se iba a ver una obra, o sea, se hacía una puesta en escena simplemente con esa perspectiva, se hacía la puesta en escena y el espectador simplemente iba, veía, disfrutaba y desde su saber y entender decía, está bien o está mal, me gustó o no me gustó.

En ese sentido, quiero decir que definitivamente los cambios estéticos de puesta en escena y conceptual de cómo llegar al teatro, definitivamente van cambiando. He escuchado ahorita, que no lo sabía, que aquí la compañera habla que tiene una escuela de Espectacreadores, lo cual indica que, al igual que Dubatti allá en la Argentina con su escuela de espectadores, se ha entendido la necesidad de que el público sepa teatro,

sepa entender qué ve. Es precisamente por esa magia, por esa vida propia que tiene el teatro, por esa forma muy particular que tiene el teatro de ver la vida, y de verlo todo.

Entonces, no puede llegar una persona totalmente desprevenida a ver una obra y, pues, ¿qué va a entender? Muy pocas cosas, porque los códigos que manejamos a nivel interno de la construcción de cada momento están cargados de signos, de significación, de elementos, hasta complejos, porque, perdón, no digo hasta, muy complejos, porque están extraídos de la mente del que crea, y ese que crea debe tener la capacidad para poder aproximarse a la mente de aquel que no sabe tanto teatro y que pueda entenderlo.

Entonces, claro que ha habido grandes cambios, esos paradigmas han ido cambiando. Recordemos, por ejemplo, que así como antiguamente simplemente se iba a ver una puesta en escena y las puestas en escena eran casi que muy convencionales, pues ha habido una ruptura desde el teatro de calle, desde el teatro callejero, desde el teatro de espacios no convencionales, todo eso son rupturas y son cambios que marcan el paso y la transformación del teatro.

Y tanto se han roto que ahora hasta la forma de la vida misma, de las cositas que se pueden hacer por allí, de elementos para tratarles que podamos ver, podemos nosotros llegar a concluir que se está haciendo o no se está haciendo teatro. Aparece el término

performancia, una forma de hacer teatro también tomado desde la plástica, pero que es teatro, es un teatro efímero, se toman los cuerpos y se pintan, y hablamos del body art.

Y, sobre todo, a nivel político y a nivel social, esa transformación grande es como los actores naturales como los políticos, los periodistas, los religiosos, hacen de la puesta en escena, comillas, esa puesta en escena, o lo digo de esta forma, hacen desde su trabajo real, de la vida real, una puesta teatral. El creyente viene y enfatiza en la voz, que ese es el gran recurso que tenemos los actores o los humanos todos, enfatiza en la voz para acercarse más a su auditorio, ¿verdad? Y démonos cuenta que quien está en el frente de ese cristiano, de ese creyente, o de ese pastor, de ese referente religioso, no son espectadores de una obra de teatro. Sin embargo, él aplica teatro, es una transteatralidad que dice Dubatti también, hace teatro para enamorar más, para acercarse más. Y lo mismo hacen los políticos cuando se viaja de pueblo en pueblo, hablan de otra forma, quieren aproximarse a su gente, comillas, etc.

Entonces sí, definitivamente esos grandes cambios se han ido dando y habrá de las cosas que veremos de aquí adelante, porque eso de la llegada, que no lo hemos hablado, eso de la llegada de la Internet, que lo está revolucionando todo, de qué manera real y contundente va a afectar la escena teatral. Ese es un tema para más adelante. Muchas gracias.

Yacqueline Salazar Herrera. Muchísimas gracias. Ahí vamos en esta importante reflexión donde van apareciendo una cantidad de cosas como para ampliar también, donde se generan ideas para investigar, herramientas van surgiendo de todas estas mesas para que podamos entender un poco más qué está pasando con la escena teatral colombiana, bueno en relación con Iberoamérica también que a veces lo abrimos un poco también hasta allá.

Aquí pues bueno, hablamos un poco de todas estas maneras de ver qué está pasando con esa escena actual colombiana, sin embargo a mí me gustaría que profundizáramos un poquito, no tienen que ser todos quien quiera ayudarme con eso, también en esas formas, en esas técnicas, en esas maneras en que se está haciendo ese teatro colombiano, que en ocasiones nos pasa que aquí llega a Colombia algo que dice, estas son unas nuevas teatralidades, bueno, nuevas para nuestra región, nuestro municipio, nuestro país, porque obviamente empieza uno a ver y entonces vienen desde los 60, entonces uno va y ve que eso ya era el happening y otras cosas, pero claro, en la medida que una comunidad asume esas nuevas formas de hacer teatro, pues son como esa novedad también en el país. Hablar un poquito de esa tendencia también, ¿no? O sea, como la auto ficción y bueno, como qué están viendo ustedes también en esos jóvenes y mujeres y hombres jóvenes que están proponiendo ciertas cosas

en el país, diciendo que están como vamos a romper precisamente lo que ya venía, también hablar un poquito y abrir ese panorama también para quienes nos escuchan y para los jóvenes estudiantes también que se están aproximando, ¿Cuáles son esas tendencias también de lo que se está viendo ahorita? Por ejemplo, en Medellín, tú también has estado, Maribel, en Bogotá, en Cali, en otros lugares, para que hagamos ese panorama también de qué está pasando con esas nuevas aproximaciones.

Maribel Ciódaro Pérez. Sí, miren que es muy interesante cómo también esa manera de nombrar esas otras estéticas se ha transformado. Por ejemplo, al inicio incluso hay un texto que se llama *Nuevas Tendencias Teatrales*, pero luego, el mismo pensamiento, la misma reflexión, empezó a decir, no podemos hablar de lo nuevo, hablemos más bien de otras poéticas, es decir, otras maneras de producir ese sentido en la escena. Pero resulta que eso también se fue transformando y en la actualidad, hay un término que resuena mucho, que implica la pregunta por las teatralidades expandidas.

Entonces, miren que esas maneras de nombrar van mostrando esas transformaciones, que lo nuevo, que lo otro y que la expansión. Y yo creo que al hablar de esas teatralidades expandidas, efectivamente permiten a cada uno de los artistas expandirnos a otros materiales, a otros lenguajes, a otros códigos, a otras maneras de crear un

universo en la escena. Y, particularmente, cada uno de los grupos cuando empiezan a decir, oíste, que queremos romper, implica que queremos movilizar. Y cuando nosotros nos movilizamos, con toda seguridad, nos expandimos, con toda seguridad, generamos una apertura. Y creo que eso es lo que ahora también está buscando esas teatralidades contemporáneas, esa apertura al universo y a la poética del otro para también poderla vivir y habitar, ¿cierto? Por eso es tan importante, dentro de esas teatralidades expandidas, justamente lo que se nombra como las estéticas expandidas.

Miren que antes se hablaba de la estética restringida, en donde efectivamente, al hablar de estética, era solo hablar del arte, y muy importante, primero la música, como esas artes mayores, y entonces empezamos a hablar de la crítica del juicio, íbamos a hablar de la estética en relación a lo bello y a las artes, pero empieza a haber esa movilización del pensamiento y empiezan a decir, no, es que la estética no es solo la filosofía del arte, no es solo pensar el arte, la estética es una experiencia, la estética es una facultad de conocer lo sensible, y lo sensible no solo está en el arte, está en la cotidianidad, está en los objetos, está en lo social, pero también está en lo fisiológico, en los sentidos, y empiezan a abrirse esas estéticas expandidas y efectivamente los artistas a decir, ve, es que ese material vital también puede estar en lo cotidiano, ve, ese material vital también puede

estar en una sensación corporal, ve, es que ese material vital puede estar en un objeto o puede estar en lo social y desde allí empezar a crear esas otras experiencias.

Entonces miren que efectivamente esas estéticas expandidas empiezan a hablar de giros, ¿ustedes han escuchado el giro corporal? Y tiene que ver con lo expandido, el giro corporal, vamos a generar, vamos a transformar, vamos a darle cuerpo, vamos a danzar, vamos a generar un asunto cinestésico, pero chicos, miren la potencia, y chicas, que el giro corporal no sólo es para las artes, filósofos, sociólogos, antropólogos, empezaron a decir, pero ¿cómo así? La filosofía es algo que está en el cuerpo, la antropología es algo que está en los cuerpos.

Entonces, miren qué, empezamos a girar, y eso me parece que es muy bello, girar el pensamiento a través del cuerpo. Hay otro giro dentro de esas estéticas expandidas que se llama el giro cinestésico, oíste, vamos a comunicarnos desde los sentidos, por eso tan bellos los objetos, porque no solo producen otros sentidos en el espectador, sino también en el actor.

Entonces, miren que al pensar en esa expansión, me parece muy potente romper, movilizar, expandir y girar, ¿cierto? Todo el tiempo estar en ese torbellino, en esos movimientos, para que no dejemos de dudar, para que no dejemos de crear, y para que, a lo mejor, los espectadores expertos no

empiecen a ver una reiteración, sino una repetición de la diferencia. Yo creo que a eso estamos llamados todos, a encontrar, aunque tengamos una pregunta que es latente, porque eso me parece muy bello en los grupos, como hay una pregunta que atraviesa su creación, siempre están movilizándose, siempre están buscando una expansión. Y creo que eso es bien importante.

Yacqueline Salazar Herrera. Antes de darle la palabra a Benhur en este tema, ahora que decías lo del giro corporal, recordar ahí a una filósofa, precisamente Marina Garcés, la catalana, que estamos estudiando también en el Ateneo hace rato, y que ella, y obviamente, pues muchos ahora de manera contemporánea hablan de pasar ese pensamiento por el cuerpo, pasar el pensamiento por el cuerpo, ¿cierto? no es quedarnos solamente como en el hecho digamos académico y obviamente Michel Onfray también desde una filosofía de vida ¿no? cómo la filosofía tiene que ser una filosofía para tu cotidianidad y en el caso de Marina Garcés pasar ese pensamiento por el cuerpo, una mujer que también es, tienen que leerla, es catalana, se encuentran libros de ella y algunos textos y conferencias en internet donde se vuelve acción, ¿qué más teatral que eso? Cuando hay un pensamiento, una filósofa que lo vuelve acción, acción en cómo lo habita en su cuerpo, acción en cómo lo lleva a las calles. Y ni qué decir aquí también que hace poco, en Colombia y en Latinoamérica, viene todo

el tema del estallido, ahí menciono también cómo después de ese estallido social que ocurre en muchos lugares, en Colombia y en Chile, en otros lugares, también nosotros en Medellín y nosotras trabajamos sobre el estallido femenino.

Entonces, ahí uno ese tema como un poco provocador, cuando dicen lo del giro corporal, con lo de Marina, con el estallido femenino que tenemos en Medellín, para también hacer visible lo invisible de dramaturgas, de directoras, de pensamientos, entonces es bien interesante como que también nos quede ahí esa provocación para otras conversaciones que vendrán.

Benhur, quisiera que tú continuaras también en esa misma línea, pues en la reflexión que estamos haciendo.

Benhur Carmona. Sí, claro, seré muy breve para escucharlos a ustedes que han estado aquí muy pacientes y me gustaría saber qué está pasando por sus mentalidades.

El asunto es que todo lo que hemos hablado aquí para mí son herramientas, herramientas artísticas que podemos utilizar, o sea, algunas teorías, algunas miradas. La pregunta fundamental y que me hago cuando estoy escribiendo es, bueno, ¿qué quiero decir yo o qué quiero contar? ¿Cómo contextualizo esta parte? O sea, ¿cómo la contextualizo?

Entonces, con todas esas herramientas que se han mencionado, que son extraordinarias,

el giro corporal, por ejemplo, todo esto, para mí, vienen a ser herramientas fundamentales.

Y a propósito del Internet, en otra oportunidad, o tal vez con la profesora Jacqueline, han hablado ya de lo que es la inteligencia artificial. El asunto es que, una de las preguntas que me hago, bueno, ¿cómo enseñar dramaturgia en la actualidad con la inteligencia artificial, con estas nuevas generaciones que no les correspondió propiamente escribir muy artesanalmente? Es muy interesante.

En ese caso, hay que pensar es en la contextualización, o sea, puedes utilizar todas las herramientas que quieras, el internet, la inteligencia artificial, pero ¿qué queremos contar con esto? ¿Qué queremos decir? ¿Dónde nos queremos ubicar?, me parece que es importante esa parte al momento de estar sobre el escenario o estar en una investigación artística, sobre todo, porque de lo contrario sería entonces meramente estético y visual. Ah, no, pues, ah, sí, mira, qué bien, qué chévere, se vio esto, pues bien, ¿no? Pero bueno, ¿qué queremos decir con esto? ¿Qué queremos contar? Gracias.

Yacqueline Salazar Herrera. Bueno, ya hemos abordado muchas partes como de estos temas que queremos abordar. Siempre tenemos como un lapso pues acá a veces casi hasta de tres horas porque pueden surgir muchas preguntas, a veces tenemos más ponentes también, pero no necesariamente

hay que estar todo ese tiempo cuando ya hemos podido abordar los temas.

Entonces, un poco ahí venía esa última parte, como hablando de cuáles son esos paradigmas que se están rompiendo ya en la escena teatral colombiana, pues ya hemos mencionado como algunos, también ahí como ampliar esa reflexión diciendo que, tú dices, se están armando como unos colectivos también, unos colectivos de dramaturgos, unos colectivos de creadores también y creadoras que están tratando como de hacer otro espacio.

Desde mi parte, un poco como también como provocadora de la reflexión y desde el festival y el Ateneo, lo que hay que decir también es que no es fácil, o sea, hay que decir la parte difícil, es decir, estamos hablando de herramientas, estamos hablando de posibilidades, estamos hablando de algunos creadores, creadoras, docentes e investigadores que se la juegan, estamos hablando de nosotros que estamos aquí, quienes estamos presentes acá en la reflexión, viniendo desde Valledupar a Medellín a un Festival para reflexionar, para compartir nuestro teatro, creyendo en un teatro alternativo, como en el Festival Un Teatro Diverso, donde están comunidades LGTBIQ+, como Casa Barba-coa y la directora Bárbara Queen, creando, ya no solo actuando, sino también dirigiendo, pero también donde ahora tú hablabas de cómo una obra a través de los años podía transformarse y qué va a pasar ahí. Te-

nemos a memoria a Freidel, un homenaje a José Manuel Freidel y una obra que puede tener, no sé, 50 años también, habrá que mirar, pero que ahora se reinventa, regresa de otra manera y la dirige Tania Granda, una gran actriz de la ciudad que también tuvo la oportunidad de conocer a Freidel en vida y que ahora entonces ella, a través de un proyecto, reúne a una actriz de las que tiene más trayectoria en nuestra ciudad y país, como Nora Quintero, freideliana, y a una cantidad de artistas alrededor de este proyecto interdisciplinar, donde no solamente están los actores y actrices freidelianos, sino también que están acompañados de la Casa Sensorial La Rueda Flotante, con algunos artistas de teatro sordo, de teatro, digamos, en la oscuridad, para las personas también ciegas, de las lenguas diversas que tenemos acá, la embera, por supuesto, que está también ahí.

Entonces, ahí viene eso que es tan interesante, como lo que tú estabas planteando, es posible verlo también en el Festival, en el sentido de cómo esa generación regresa con una nueva mirada. Todo eso ocurre y este Festival lo propone, pero no podemos dejar de lado la problemática. ¿Por qué hace uno un festival? Y eso a veces a la gente se le olvida, siempre un poco lo digo y ahí se me sale la docente también de temas como la gestión cultural, y es un poco que en un momento dado la gente se inventa eventos y festivales, algunos como un tema económico de la industria, no parecen ya del arte,

sino como de la industria, porque hay un dinero que hay que gastarse, de cierta empresa privada o de un gobierno que quiere apoyar algún evento, y de pronto se inventan eventos, mil eventos en el país, pero se les olvida lo fundamental de un espacio como un Festival, y es que un Festival es la necesidad, o sea, es la necesidad de encontrarse para decir algo, para compartir con el otro, tanto un festival tradicional de cualquiera de nuestras regiones y desde tiempos a, para poder, obviamente, también romper fronteras y que todos los estratos sociales de una sociedad se encuentren, para perder la cabeza y a través de las máscaras hacer todo el tema, digamos, de la fiesta y de los carnavales, donde el dios y el diablo se encuentran y toda la sociedad.

Entonces, siempre, y lo reiteramos cada año, un festival es una necesidad, es que uno no puede dejar de hacerlo, hay problemáticas, son 24 años en este caso y otros festivales más antiguos del país, no hay recursos, hay problemáticas, hay un trabajo muy fuerte que hay que hacer en contra de una sociedad que no quiere acercarse al arte y al pensamiento, pero es que es una responsabilidad, no estamos en la industria, estamos en el arte y hay una responsabilidad social de quienes hacemos teatro, ya sea desde las comunidades, desde un teatro comunitario, desde un teatro absolutamente social, empírico, fortalecido por la academia.

Entonces, cuando ponemos este tema que

hemos hablado y debatido de manera tan agradable, no hay que dejar de decir que lo hacemos porque las puertas se cierran, porque no es real que se acepten todos estos tipos de aproximaciones al teatro. Estamos hablando de ese teatro diverso, de mujeres directoras y dramaturgas a quienes no se nos reconoce en una sociedad como esta, en esta ciudad, en este país, donde esas expresiones performáticas, entonces, irreverentes, porque si no, ¿para qué se hace teatro? divergentes, son digamos excluidas de los espacios académicos, pero también de los espacios artísticos, como tú decías ahorita, Benhur, empieza uno a ver que no hay tanto ese teatro que habla de la política, porque el teatro de por sí en general es político y comprometido, pero hay como un temor también, porque se sabe que no vas a estar.

Entonces, si hay jóvenes artistas, y está pasando en Medellín, en Colombia, empiezan a ver también cómo encajar para que te inviten a unos espacios, para que ciertos eventos apoyados por la empresa privada en ciertos lugares, hay una manera. Entonces, cuando tú quieres ser famoso, que te inviten a todas partes, también hay una manera de hacer obras de teatro, pero es terrible tener que hacer eso y algunos estamos absolutamente digamos en la divergencia y es no, hay que hacerlo para el espectador, para la comunidad, para los artistas dando esa lucha y como no existen otros espacios se tienen que crear.

Entonces un poco también es bueno antes de cerrar y de ir a las preguntas también de quienes nos acompañan, hablar de la problemática, si no hubiese esas problemáticas seguramente no estaríamos haciendo este Festival y lamentablemente faltan muchos años, pues ya van 24, faltarán 50 para que esta sociedad, digamos, se siga transformando, se incluya también al teatro de las regiones, se entienda que en la diferencia está la riqueza de Colombia. Y cada que uno habla de esto no habla de teatro, hablamos de la sociedad y hablamos de un país en el que todos tenemos que hacer parte, pero solo mirando este microcosmos de un festival de teatro, de una ciudad, de un barrio, de esta comuna, encuentras todas las problemáticas que tiene el país: La falta de reconocimiento, el excluir al otro, el hacerlo desaparecer, en no nombrarlo, en no mirarlo, en ese sentido, con las formas teatrales, si no es lo que te dicta la norma, ¿cierto? Y la norma de una cultura, a veces, también, una cultura elitista y unos gobernantes que solo apoyan esas líneas.

Entonces, quisiera también que sobre eso un poco, si ustedes tienen algo que aportar sobre esas dificultades por las que atraviesa el teatro colombiano, porque estamos viéndolas, también nos quisieran comentar algo.

Naudith Rodríguez Moreno. Bueno, hablar de teatro también es hablar de dificultades, definitivamente. Y si a eso hablar de teatro lo unimos a lo político, más problemas hay, ¿verdad? Pero yo creería que esa

lucha ha sido constante, superar esa barrera del que no tengo, el que no me apoyan, porque también esa es una de las rupturas que se ha ido dando, apartarte del concepto de que tú tienes que depender del político de turno para que puedas hacer algo. No, simplemente lo haces porque está en tu mente, porque está en tu bio, en tu cuerpo y lo produces. Eso hace parte de los cambios, de los paradigmas nuevos.

Entonces, sí hay nuevas formas, muchísimas nuevas formas. Ese machismo, bueno, no mencionaste la palabra machismo, pero yo lo digo, ese machismo que circundó, ha circundado toda la vida al teatro, el teatro ha dejado de ser machista de unos años para acá, antes eran, si vemos la historia del teatro, todos los dramaturgos, los grandes dramaturgos eran hombres, hombres. Y en algunas, por allá en el siglo XV, allá en el teatro español, allá en la época shakesperiana también, cuando las mujeres no actuaban, no se les permitía, etcétera, machismo teatral. Y últimamente, parte de las rupturas y de los grandes logros es ese, que ya la mujer tiene voz y muy potente, por cierto. Entonces, esas son miradas nuevas, perspectivas nuevas.

Y dentro de las cosas que van cambiando van apareciendo nuevos espacios y quiero comentar aquí un poquito una experiencia de un trabajo realizado en las cárceles. Miremos que anteriormente esos espacios eran espacios olvidados, parecieran personas

sin tener oportunidad de acercarse al arte. Y bueno, se ha abierto ese espacio para el teatro también. Yo tuve la oportunidad de trabajar allá en Valledupar, en la cárcel de máxima seguridad.

Aquí debo hacer un paréntesis que no sue-
ne a más de paréntesis. Definitivamente las
cosas, si necesita un ingrediente para hacer-
se es la pasión, las ganas de hacerse, más
allá de cualquier otra técnica, más allá del
conocimiento que tú puedas tener, es las
ganas de hacerse.

En ese caso, cierro el paréntesis, en ese caso
quiero decir que en la cárcel de máxima se-
guridad hice un trabajo simplemente por
eso, porque quise hacerlo, tuve la oportuni-
dad de estar trabajando con unos internos y
digo aquí que ha sido una de las experien-
cias más exquisitas, más interesantes que
he tenido en mi vida teatral. Un grupo de
personas necesitadas de nosotros, en este
caso de nosotros y del teatro como vehículo
socializador, integrador, humano. Yo, la par-
te libre, llevaba a teatro a algunos internos,
ellos necesitaban eso. Y se me ocurrió po-
nerle hasta nombre también poético, como
trabajábamos en el Patio 6, les puse Patio 6
Teatro para la Libertad.

Y no era mentira, el título, ni siquiera el tí-
tulo es mentira, Patio 6, ese era el sitio don-
de estábamos concentrados y Teatro para
la Libertad era porque de verdad, ellos eran
libres en el momento, esa libertad se las daba

el teatro y en algunos momentos se las daba
el teatro a través de mi persona. Y cuando
ellos habían, narrado por ellos mismos, que
tenían encuentro con el director de teatro,
con el profe, como decían ellos, ya ellos
eran libres, amanecían distintos, narrado por
ellos mismos, nos bañábamos temprano,
profe, y desayunábamos temprano y ya es-
tamos esperándolos, porque también había
una libertad corporal y es salir de la celda y
estar en otro espacio, en otro contexto, en
otro ambiente.

E hicimos un trabajo hermoso, muy, muy,
muy social, se entregaron como se pueden
entregar estos jóvenes y cualquier actor y lo-
graron algo que jamás pensaron ellos, ni yo
tampoco lo pensé, lo digo, participamos en
el Festival de Teatro Carcelario, y en ese mo-
mento resultamos ganadores, el grupo de
Teatro Patio 6 terminó ganador. Y terminar
ganador, más allá de esa expresión, es lo que
eso significó, el teatro le dio la oportunidad
a estos jóvenes de salir de ese espacio donde
la mayoría contaba, ya yo llevo 16 años, yo
llevo 18, me faltan tantos años para salir de
aquí. Y el teatro les dio la oportunidad de
salir de ahí, de ir a un aeropuerto, de respirar
y ver el espacio y ver árboles a su alrededor,
de vivir, de vivir.

Entonces, nada, esa pequeña anécdota como
para decir, para ir cerrando como decía Ya-
cqueline, estamos mostrando lo mágico, lo
bello que es el teatro y las cosas que se pue-
den lograr a través de él.

Maribel Ciódaro Pérez. Yo quisiera decir como algo importante frente a lo que habla Jackie, como esas crisis y esas problemáticas que efectivamente se ve en algo muy concreto que ahora hay y es ese movimiento de grupos con sede y ese movimiento de grupos sin sede. Y cómo el festival finalmente es como un refugio para uno tener una casa, para uno hacerse en esa casa.

Creo que esa dificultad, y como siempre pasa en la vida, ante la fragilidad, la fuerza, ha permitido que el movimiento teatral también se conecte, porque, efectivamente, quienes no tenemos ese espacio físico, esos otros hogares se vuelven nuestro espacio físico. De verdad que admiro mucho a quienes también perseveran en ese mantener ese lugar, ese recinto tan importante que nos alberga. Yo creo que ahí hay un gran problema, una gran gestión, pero que poco a poco también, insisto, ante esas fragilidades nos conectamos, es que ese movimiento sin sede aparece también de una necesidad. Y de verdad que yo agradezco a todos los festivales porque se vuelven ese nicho, porque se vuelven esa casa que con tanto amor nos están acogiendo a esas personas que transitamos por diversos espacios, eso me parece que es demasiado también potente, pero también habla de una problemática, porque qué pasa cuando esos gestores dejen de mantener esas casas y esos teatros empiecen también a no estar, ¿cierto?

Entonces, creo que eso es una pregunta para

todos ustedes, pilas pues, pero una pregunta es una acción. ¿Listo? Y es muy importante que también siento muchos jóvenes que se arriesgan a tener sus teatros, a abrir sus teatros, a generar en una casa y volverla ese espacio del teatro, que no perdamos eso, y creo que eso es algo muy importante, quiero ir a Valledupar, a muchos grupos creados por ustedes.

Benhur Carmona. Bueno, para ser breve de nuevo, insisto, estoy muy admirado escuchando a los colegas aquí en esta mesa, he aprendido bastante.

Es bellísima esa anécdota de la prisión, de trabajar en la prisión, es muy, muy conmovedora, me gusta bastante.

Solo quería mencionar lo siguiente. En estos casos de las dificultades, en lo personal, centro la atención es en el que la sobrevive, en que sobrevivimos las dificultades. En una de mis obras que se llama *Donde no te habite el olvido*, que trata el tema de La Escombrera, centré la atención fue en las mujeres que sobreviven. Es muy lamentable lo sucedido con sus seres desaparecidos, pero ¿cómo sobrevivir a esa parte? Esa parte es la que más me conmueve a mí y es la que yo trato de darle cuerpo, darle voz, darle imagen, cómo sobrevivimos a eso.

Y en este orden de ideas sobre los festivales, el ejemplo para mí es nuestra querida Yacqueline aquí, cómo sobrevive este festival 24 años y continúa, que es admirable.

Entonces, cada dificultad en lo personal que se me presenta es la oportunidad para ver cómo la resuelvo, cómo la sobrevivo, porque de no ser así creo que no nos levantaríamos de la cama. Gracias.

Yacqueline Salazar Herrera. Bueno, muchísimas gracias. Estamos cerrando ya como esta la primera parte, pues vamos a tener un espacio ya en este momento, pero si alguien quiere tener una pregunta o algún aporte que nos quiera hacer para cerrar este primer día del seminario, cuéntenme a ver si alguien quiere compartir algo, alguno de los estudiantes, qué bueno que han estado aquí tan atentos. Si nos quiere compartir algo, pueden venir acá a un ladito y le prestamos el micrófono para que quede en la grabación y nos podamos compartir. ¿Quién se anima a darnos su opinión? Más que una pregunta, porque ya hemos hablado también muchos nosotros, su punto de vista.

Kelly Sanguino. Bueno, primero que todo, buenos días, ¿cómo están? Un gusto estar aquí. Mi nombre es Kelly Sanguino, estudiante de décimo semestre de Licenciatura en Arte, parte, gracias a Dios y al profesor, del grupo Taburete, que es nuestro grupo formado principalmente por los estudiantes, a la cabeza de esto está Pello y Johnny, que son unos estudiantes maravillosos de artes escénicas, o sea, estudian la misma carrera que nosotros, pero ellos en artes escénicas se han destacado muchísimo en el transcurso de toda la carrera. Y, mi persona, que soy

en este momento consejera de Cultura, quiero extenderle la invitación a usted y de parte de la universidad, que vaya directamente allá a Valledupar, así como dijo que le gustaría, a presenciar no solamente una, sino muchas de las obras que podemos mostrarles, tanto mis compañeros como yo, como ente Independiente, que también me gustaría.

Me pareció muy interesante desde mi punto de vista la obra que usted está llevando a cabo con las jóvenes, ya que es un tema bastante fuerte y delicado de tratar, y un tema que, como usted misma lo dijo, toca muchos sentimientos. Y esos sentimientos, esa es la parte principal del teatro, tocar sentimientos, es lo que siempre intentamos hacer nosotros allá en Bellas Artes, que las obras tengan realmente vida, cada uno interpreta un personaje desde su ser, desde lo que quiere expresar, y que así podamos llegar a todas partes.

Yacqueline Salazar Herrera. Kelly, muchas gracias. Un aplauso para Kelly también.

Maribel Ciódaro. Hay que ir, no solo a ver, sino a experimentar, lo que decía el maestro es tan importante. Hay un autor, Bárcena, que habla del eterno aprendiz, heme aquí. Porque siempre tenemos que estar en ese proceso de aprendizaje. Y eso me parece que es tan potente y de verdad ha transformado los paradigmas de lo pedagógico, lo artístico y lo investigativo. No somos una jerarquía, sino que somos una comunidad y el

director aprende del actor-creador, y el creador aprende también de ese director-actor.

Entonces, allá estaré, encontremos el escenario, encontremos la gestión cultural, y claro, totalmente.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias, Maribel. Bueno, ¿alguien más tiene algo para preguntar o aportar?

Juan Sebastián Navarro. Bueno, mucho gusto, un placer escucharlos, estuvimos ahí, como siempre, tratando de captar.

Mi nombre es Juan Sebastián Navarro, soy estudiante del décimo semestre de Música, y por esa misma razón fue que quise como dar mi opinión. Llegué al teatro hace muy poco, obviamente por mis compañeros, pues mi carrera es totalmente diferente a lo que tiene que ver con teatro, pero siempre los admiré a ellos desde fuera, yo soy la persona que les pedía como que necesito una obra de tal para tal día, entonces como que siempre fui un actor externo al teatro y pues ahora que he podido compartir un poco más con cada uno de ellos, ver sus talentos y ver todo, como la organización de todo, pues a mí personalmente me tiene maravillado. Es como cuando le das un juguete nuevo a un niño, algo muy parecido, descubres un mundo diferente. Siempre he pensado que ser músico, cantante o compositor necesita sí o sí conocer otro tipo de arte porque te vuelve y te forma como un artista. El ejemplo claro, los grandes artistas en el mundo también en

parte hacen teatro encima de una tarima, lo que mencionaba el profe, el ministro de una iglesia hace teatro, el político hace teatro.

Entonces yo siento, escuchándolos hablar de sus experiencias y de todo esto, siento que el teatro es este arte que como que nos permite acercarnos un poco más al que nos ve y al que nos escucha. Y yo les comentaba a los muchachos, en una investigación que tengo que se llama El sonido en el teatro, que a veces cuando vemos la obra con ojos cerrados y entendemos cuáles son los elementos sonoros que utilizamos, nos damos cuenta cómo potenciamos mediante otros sentidos lo que estamos viendo.

Entonces, decirles que este seminario, este conversatorio ha estado increíble y pues me ha parecido una experiencia muy satisfactoria.

Yacqueline Salazar Herrera. Un aplauso, muchísimas gracias. Bueno, yo creo que vamos cerrando por hoy, es un primer día maravilloso. ¿Alguien más por allí?

Laura Sofía Charra. Bueno, muchas gracias. Mi nombre es Laura Sofía Charra Pulido, estudiante de música segundo semestre en la Universidad Popular del César, al igual que Sebas, llevo muy poco tiempo en el mundo del teatro y sinceramente podría decir que comparto casi las mismas palabras que él, porque me ha parecido muy interesante este mundo y como lo dijo él, ser más que un artista es explorar otros mundos, ver otras ar-

tes, otras

culturas.

Muchas veces creemos que ser un artista es simplemente quedarse en un solo campo y no es así, uno tiene que ver más allá de lo que es, en dónde está uno.

Sinceramente, desde muy, muy, muy niña me interesó tanto el arte que la verdad nunca me vi en un teatro, jamás me vi en un teatro, más me vi en un escenario cantando o tocando algún instrumento, pero nunca en un teatro. Y, pues, básicamente, como lo dije, me parece un mundo muy, muy maravilloso. Entonces, pues, yo quisiera agradecerles a mis compañeros por darme esta oportunidad de estar aquí en Medellín compartiendo con estas personas tan grandes, con el profesor Naudith, que es un director maravilloso. Gracias a Pello, a Johnny, a Carol, a Sebas, porque son unas personas maravillosas que viendo desde el día, el primer día que entré a la universidad y ver la bienvenida tan bonita que nos dieron a primer semestre, fue un trabajo que sinceramente fue de admirar y yo dije quiero estar ahí con ellos. Entonces, aquí estoy, y aquí estoy. Como dice mi mamá, aquí estás para lograr grandes cosas, todos estamos para lograr grandes cosas y dejar nuestra huella en el mundo. Y si nuestra huella es dejarla aquí en el teatro, en un escenario, dejando muchas enseñanzas para próximas generaciones, pues vamos a hacer lo mejor.

Yacqueline Salazar Herrera. Gracias, qué lindo, Laura, muchísimas gracias. Bueno, ¿alguien más quiere participar?

Sergio Bolaño. Bueno, muy buenos días. Mi nombre es Sergio Bolaño. Como todos, soy artista, pero a mí no me gusta describirme como un artista, me gusta describirme como un observador, me gusta observar, me gusta ver los detalles de las pequeñas cosas.

Y recuerdo una vez una clase, bueno, fueron varias clases con el profesor Naudith, que él nos trajo un texto que me pareció muy interesante que es de Dubatti, lo mencioné ahorita, se llama *Teatro, Arte y Cultura Viviente*. En él hablaba sobre lo convivial, que en lo convivial encontramos el teatro, ya lo mencionaron, los políticos hacen su teatro, en las iglesias también se hace su teatro, yo aquí estoy haciendo un teatro, y todas esas cosas pequeñas son las que más me importan.

Por ejemplo, una vez fuimos a la casa de la abuela de Iván, por allá por Atanques, y la experiencia me gustó tanto que yo hice una obra, se llama Plátanos, gallina y... no me acuerdo del otro nombre. Total, todos los elementos que habían, tenían un porqué de estar ahí, tenía una razón de estar ahí.

Y pues toda esta experiencia que me ha dado el teatro la he compartido conmigo mismo para hacer mis obras plásticas. Entonces no nos quedemos, así como decía Laura, no nos quedemos solo en una cosa que sabemos, sino que también experimentemos y ex-

ploremos otras partes de nosotros mismos. Muchas gracias.

Maribel Ciódaro. Muchas gracias a ti. Yo quisiera, en serio, felicitarlos a ustedes, a este colectivo artístico, porque efectivamente hay algo muy interesante, y a propósito de la pregunta por la inteligencia artificial, el teatro y las artes nos permiten mostrarnos vulnerables. inseguros, movernos de nuestra zona de confort. Y creo que ese colectivo aportó tanto en eso, en encontrar otros lenguajes y en también vencer nuestras propias preguntas, nuestras propias fragilidades.

Y cuando a mí me ha tocado la experiencia de usar IA, efectivamente se hacen cosas muy potentes, pero se hacen cosas perfectas. Y lo bueno y lo poderoso de las artes es que mostramos las imperfecciones, las torpezas, los fracasos, las frustraciones. Y a mí me parece más interesante cuando la artista está haciendo un boceto con sus capacidades de un vestuario y encontramos las particularidades en ese dibujo, a cuando luego me dice, profe, hice este diseño con IA y yo veo la perfección y no veo esa particularidad que da el teatro y qué da lo humano. Entonces, yo creo que eso es tan importante y que justamente ese es el gran reto actual, empezar a generar normatividades, elementos éticos, estéticos y escénicos frente a esa creación perfecta, porque insisto que también ahí hay un asunto de esos derechos y de esos deberes de autores que tenemos y que creo que eso debe ser lo último, porque lo más bello del teatro es encontrarnos desde esto.

Entonces, pilas, pues, es una ayuda, es un soporte, pero ¿esa sociedad nos está empezando a mostrar que todo es perfecto? No, Instagram, todo perfecto. No, yo creo que no podemos perder esta presencia y esa fuerza del teatro que es lo que hace que seamos diferentes, que nos necesitamos presentes para que se pueda crear este acontecimiento.

Y de verdad, gracias por su presencia, porque no es lo mismo generar estos diálogos conviviales que también permiten llegar a otras regiones, pero qué tan importante que si tenemos estos espacios para el encuentro, pues que los disfrutemos, que los aprovechemos, incluyendo también a los maestros que vienen acá para escucharnos y para conectarse también con nosotros, de verdad que sí.

Yacqueline Salazar Herrera. Muchísimas gracias, darle un agradecimiento muy especial a nuestros primeros invitados e invitadas, a Maribel, a Benhur, a Naudith y a todos ustedes que nos acompañan hoy. Tres días, mañana todavía tenemos mucho más por conversar, otros invitados, otros puntos de vista diferentes.

Estamos mañana y el viernes a las 10 de la mañana aquí en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, a quien agradecemos su hospitalidad. Y bueno, gracias por estar entonces en este *Seminario Paradigmas actuales de la Escena Colombiana*, en la versión número 24 del Festival Colombiano de Teatro Ciu-

dad de Medellín, en homenaje al Pequeño Teatro de Medellín en los 50 años.

Pero no solamente en homenaje al Pequeño Teatro, son cuatro homenajes para que los recordemos y los disfrutemos todos estos días. El Pequeño Teatro de quien ya hablamos, 10 años sin Farley Velázquez, creador del teatro La Hora 25, también vamos a hacer un homenaje con presencia de su hijo, también que hace una dramaturgia completa, la dramaturgia del padre, en una obra que se llama *En Altamar*, hoy a las 9 de la noche en el Ateneo Porfirio Barba Jacob, hoy miércoles. También tenemos un homenaje que le vamos a hacer al colectivo Memoria Freidel, y también a los 37 años de Zálatta Teatro, el grupo que nos acompaña de Tenerife, Canarias, para que estén atentos a toda esta parte de homenajes en la semana.

Bueno, los esperamos en la Escuela de Espectadores hoy a las 3 de la tarde en el Ateneo Porfirio Barba Jacob. Y gracias por acompañarnos, un aplauso para todos los asistentes a este bonito encuentro. Muchas gracias.

Paradigmas Actuales de la Escena Colombiana

2

Yacqueline Salazar Herrera. Muy buenos días, bienvenidos y bienvenidas a esta versión número 24 del Festival Colombiano de Teatro Ciudad de Medellín, Paradigmas de la Escena Colombiana y Contemporánea, en relación obviamente con el teatro colombiano, pero también iberoamericano.

Estamos en estos espacios académicos maravillosos que nos permiten reflexionar, también hay funciones increíbles en diferentes salas de teatro de la ciudad, pero creemos que este espacio es de los más importantes, porque precisamente podemos tener a nuestros invitados e invitadas, locales, nacionales e internacionales, en una reflexión, parar un ratito y reflexionar sobre lo que estamos haciendo y lo que pasa también en el país.

Son tres días, este es el segundo día del seminario, estamos en el Paraninfo de la Universidad de Antioquia, a quien agradecemos muchísimo, estar aquí en nuestra Alma Mater, y vamos a estar entonces, en esta ocasión, con la moderación de Sebastián Lezcano, que también es docente, investigador, que es actor también, tiene su propio grupo que es Sátiro Teatro, pero también actor del Laboratorio Escénico Ateneo, así que es anfitrión también de este festival, y que también está haciendo unas indagaciones muy interesantes en el área de la dramaturgia. Sebastián nos va a acompañar ahorita en toda esta moderación y precisamente ahora vendrá una dinámica de presentación de los invitados e invitadas.

Agradecerles muchísimo por aceptar esta invitación a todos los que están en la mesa, a quienes nos escuchan, quienes estamos aquí en el Paraninfo, pero también a todos los que nos escuchan y nos ven a través de las transmisiones que hacemos también en las redes del Ateneo. Todavía estamos a jueves, tenemos tres días de una programación intensa para que vamos a todas las salas de teatro de la ciudad, sobre todo porque en esta ocasión el festival, la mayoría también de las funciones es de entrada libre con aporte voluntario, hay algunas con descuentos, pero casi todo, en Pequeño Teatro, con sus dos salas, en Ateneo, en la Alianza Francesa, en Bellas Artes, es con entrada libre, aporte voluntario para que llenemos las salas.

Gracias por estar aquí y los voy a dejar entonces con nuestro moderador invitado, Sebastián Lezcano.

Sebastián Barrientos Lezcano. Buenos días, buenos días para todos, buenos días a quienes nos escuchan, a los que nos están acompañando hoy en la versión número 24 del Festival Colombiano de Teatro Ciudad de Medellín, se asume un reto de visibilizar los paradigmas actuales de la escena colombiana. Esto se da en la necesidad de ampliar el horizonte y el reconocimiento que tenemos de las diferentes maneras de abordar la escena y la profesión como algo vital del teatro en Medellín. Una escena que permite pensarse que democratice aún más el panorama escénico y con ello se amplíe la esfera pública de mostrar un panorama de algunos de los procesos estéticos, creativos, en la búsqueda de los artistas que tenemos en nuestra ciudad, con sus indagaciones, con sus éticas, con sus narrativas, con su propia gestión.

En ese sentido, miramos la posibilidad de visibilizar qué es lo que hoy está ocurriendo, cómo lo estamos pensando, y justamente, como lo planteaba ahorita Yacqueline, la posibilidad de conversar y del encuentro, que es algo que desde que estoy participando y tengo la fortuna de participar en este festival, ha sido una constante, justamente la posibilidad de encontrarnos y reflexionar, pensar y conversar.

Entonces, mi nombre es Sebastián Barrientos Lezcano, actualmente estoy en algunos procesos creativos, formativos, y tengo el gusto, justamente, de acompañar en la moderación de esta mesa. Así que vamos a empezar presentando a los miembros que están aquí sentados a mi lado, me gustaría conocerles, saber en qué están en este momento, conocer de dónde vienen y desde dónde vamos a hablar, y desde ahí iremos tejiendo la conversación. Entonces, empezemos con Patricia.

Patricia Carvajal. Muy buenos días para todos, para todas, estoy muy feliz de estar en este seminario. Y, bueno, yo soy Patricia Carvajal. Soy actriz, también he dirigido, soy maestra en arte dramático y magíster en artes digitales.

Bueno, también he participado en muchos procesos como actriz en varios grupos de acá, de la ciudad, pero me dediqué más a la Casa del Teatro de Medellín Biblioteca Gilberto Martínez, hace 20 años hago parte de esta corporación. Y, bueno, estuve con el maestro durante 13 años. Y luego, desde el 2017, tomé la dirección artística de la corporación, pero ahora, en agosto, me retiré.

Y estoy muy feliz y quiero ya empezar mis procesos investigativos propios y llegar a la escena con mis propuestas y también la producción artística, también hacerla de manera personal.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Patricia. Yo creo que justamente esa intersección que planteas entre justamente las artes escénicas y las artes digitales, como nos planteabas desde tu formación, creo que va a ser un punto muy interesante para que podamos conversar justamente de esos paradigmas actuales que hoy tenemos en la escena. Muchas gracias, Patricia.

Camilo, cuéntanos, ubícanos un poquito en tu formación, en tu experiencia. ¿Desde dónde vamos a conversar?

Camilo Casadiego. Bueno, yo soy Camilo Casadiego, yo soy director, actor y dramaturgo. Yo dirijo un grupo que se llama Otium Teatro de Bogotá, que tiene 13 años. Aparte, hasta hace también muy poco renuncié a la dirección del Grupo Representativo Institucional de la Universidad Pedagógica. Soy licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica. Aparte, también soy editor, considero que la edición de los libros y obviamente la recopilación de los textos dramáticos es importante para la memoria de lo que se está haciendo actualmente.

Entonces, tenemos una red latinoamericana que se llama Circuito Internacional de la Joven Dirección y Dramaturgia que busca, sobre todo, que entre en diálogo las antiguas generaciones con las nuevas, porque verdaderamente ese es el verdadero gremio teatral, no es una cuestión generacional, sino es una manera de ver el teatro y lo que se

ve por medio de las narrativas, dramaturgias, épocas, espacio, tiempo, cronotopo y demás, pues, tiene que ver también con el punto de vista social, político, económico y, sobre todo, pues, obviamente sensible de los artistas. Y es interesante que estén en diálogo sobre eso.

También hago procesos de formación en relación a la dramaturgia, con la misma red latinoamericana Iberoamérica, que se amplió ya por Iberoamérica, invitamos constantemente a dramaturgos, hicimos una plataforma virtual donde los dramaturgos y dramaturgas colombianos tienen el vínculo directo para que se formen en dramaturgia. Es eso.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Camilo. Yo creo que incluso eso que planteas, creo que va a ser muy interesante hablar de esta lógica generacional, cómo podemos no hablar de un salto generacional, como que había unos y ya están otros, sino justamente ese diálogo que permite una comprensión de la escena mucho más fluida, mucho más contemporánea, justamente, y no marcar como unos límites, como que hay unos por allá y otros por acá. Así que muchas gracias, Camilo.

Muy bien, Wilder.

Wilder Lopera. Buenos días, yo soy Wilder Lopera, de formación, soy licenciado en Artes Escénicas y con énfasis en la licenciatura y también hice la maestría en Dramaturgia y Dirección, creo que fue la primera cohorte

que se dio en la Universidad de Antioquia, compartiendo con muchos compañeros, hoy entre el público Jacqueline, el maestro Eduardo.

Bien, hago parte del cuerpo docente, profesor de cátedra de la Universidad de Antioquia en el Programa de Artes Escénicas, y en este trayecto creativo con el teatro pues he indagado en la dirección, en la dramaturgia, en la actuación, pasando por diferentes grupos, por diferentes maestros que han sido parte de mi trayecto, entre ellos podría nombrar a un Fernando Velázquez, tan reconocido por muchos de nosotros. Tuve una gran experiencia en la dirección de actores con un gran espectáculo que se hacía aquí en la ciudad, que era el espectáculo de Navidad que tradicionalmente hacía la empresa Compañía de Galletas Noel y que hacía parte como de la vitrina cultural decembrina de esta ciudad.

Y pues ahora creo que parte de mi discurso tiene mucho que ver con la búsqueda que emprendo con el grupo Ruido y Furia Pensamiento Escénico, que es el grupo con el que estoy creando, con el que actualmente tengo muchas de las producciones que están vigentes y todavía nos permitimos presentarlas y compartirlas con la escena del teatro aquí.

No sé, creo que mis inquietudes están por la investigación de ese pensamiento escénico, de la puesta en escena, del convivio teatral

que vivimos en cada una de esas experiencias, y como nos decían ahora, creo que parte de la apuesta, y ahí coincido también con mi compañera Patricia, con quien he trabajado también mucho, en la mirada desde lo digital, cómo se integra, lo que para mí es mi discurso actual y seguramente ahorita hablaremos de él, que es lo que nombro como dramaturgia de la complejidad, hoy es como parte de la búsqueda.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Wilder. Me parece muy interesante justamente la posibilidad de eso que planteas, de cuáles son las preguntas que hoy tenemos como creadores, como artistas, planteándonos justamente desde una óptica de investigación, de investigación-creación, nos preguntamos qué está vigente hoy. Y ahorita vamos a hablar un poquito justamente de eso. Muchas gracias, Wilder. Y finalizamos con la presentación de la mesa con George Mario Ángel Quintero.

Mario Ángel Quintero. Bueno, Mi nombre es Mario Ángel. Realmente no tengo, después del 93 no he tenido vínculos con academia de ninguna especie, mi relación ha sido realmente con comunidades artísticas. No voy a decir que soy ninguna de estas cosas, pero he hecho teatro, música, artes plásticas y literatura. Lo que estudié originalmente había sido literatura y después de eso creación literaria. De cierta manera, yo me casé con el teatro.

Una de las motivaciones que tengo presente 24 horas al día es que estoy casado con una actriz profesional que lleva 45 años en escena aquí en Medellín. En esa relación también llegué a tener mucho contacto con Gilberto Martínez, escribimos una obra juntos, *Francisca o quisiera morir de amor*. Y después de eso, él me dirigió en un montaje unipersonal que se llamaba *Las Buenas Intenciones*. Después de eso, Berta Nelly Arboleda y yo fundamos Párpado Teatro en el 2003, ya llevamos 22 años en estas, con más de 20 montajes de sala y más de 30 actos de performance. Entonces, hemos estado ocupaditos.

Entre eso, hay siempre una búsqueda por dónde nos va a llevar el deseo, ese es el único timón que tenemos realmente. Nosotros no hacemos teatro comercial, nosotros hacemos teatro porque nos da la gana. Y entonces, esa búsqueda siempre es muy relacionada con el vivir día a día y de ahí nacen las inspiraciones y los montajes.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, George. Y yo creo que justamente con esto último que nos planteas, me lleva a pensar y a empezar a vincularnos con la temática de hoy.

Mario nos completa, digamos, este círculo cuando nos habla del deseo, y aquí me voy a poner un poquito teórico, pero no tanto, cómo partimos y pensamos la creación justamente desde el asunto de la fantasía y esa fantasía vinculada justamente con el deseo

y este deseo que responde justamente a un sujeto que está inscrito en un contexto socio histórico y cultural.

Entonces, diríamos que igualmente nuestro deseo está inscrito en lo que aparece hoy en la contemporaneidad, en lo que nos está atravesando como ciudad, como país, como territorio. Y esa es justamente la pregunta que hoy tenemos en el Festival. El festival ha tenido muchos ejes temáticos a lo largo de sus ya 24 versiones, y justamente hoy nos plantea esta cuestión. ¿Qué está sucediendo hoy en la escena contemporánea? Qué es lo que ha aparcado y lo que nos permite pensarnos la escena colombiana hoy.

Y me parece maravilloso que tengamos una mesa con tanta experiencia, que está vigente, que está creando, y lugares muy interesantes, tanto desde la dirección como desde la dramaturgia y desde la actuación, porque son lugares que creo que obviamente están muy entrelazados unos con el otro, pero las preguntas que ocurren desde la dramaturgia pueden o no coincidir con las preguntas desde la dirección e igualmente con las de la actuación.

Entonces, yo quisiera empezar justamente preguntándole, de nuevo haciendo una ronda justamente, de cuál creen que digamos es ese paradigma que hoy tenemos en la escena colombiana. O sea, qué es lo que nos está marcando desde sus propias experiencias. Y justamente me ancla la pregunta que

se plantea Wilder, y es cuál es esa pregunta vigente que tenemos, ¿hacia dónde se están encaminando nuestros procesos creativos? Y ya luego iremos como desglosando un poquito el asunto.

Preguntémonos cuáles son esos paradigmas o eso que está marcando hoy la escena colombiana, cuando vamos a encontrar todos estos procesos de creación que estamos expectando constantemente, qué es lo que estamos viendo y de ahí me anclo al terreno personal, cuál es esa pregunta vigente que tenemos.

Mario Ángel Quintero. Bueno, entonces, en términos de paradigmas, quisiera decir algo acerca de la palabra, la palabra significa lo típico. Entonces, estamos hablando de tendencias, lo que está ocurriendo. A mí casi nunca me voy muy por ese lado, a mí me interesa lo que está al borde de las tendencias, o sea, las disidencias, quizás.

Pero hablando de las tendencias, que también es interesante porque es como... Si nosotros somos cuatro o cinco personas haciéndonos preguntas, realmente toda la comunidad teatral se está haciendo preguntas todo el tiempo. Entonces, la tendencia es como un vector que nos muestra más o menos dónde vamos.

Lo que yo estoy viendo mucho en términos del teatro de hoy es un teatro, un movimiento hacia un teatro biográfico, que es interesante. Y dentro de ese teatro biográfico,

siento que hay una tendencia también que es, de alguna manera, reflejo de cosas que están pasando a nivel mundial, pero que es hacia, digamos, llamémoslo, un teatro de la sanación.

Para ser concreto, porque a veces hablamos y las cosas se vuelven como abstractas y no sabemos de qué estamos hablando. Hablando de esta ciudad en este momento, tengo dos ejemplos que me vienen a la cabeza inmediatamente. El montaje que tiene en este momento y que está en este festival de Fernando Arcángel, que es un movimiento en que él trata un periodo de su vida en que él estuvo en crisis y él lo relaciona a su pasado y, de cierta manera, con nosotros, muy sin cuarta pared, entra en una conversación acerca de cómo es que uno sobrevive su pasado.

Igualmente, ella no está en este momento en este festival, pero igualmente importante, yo creo, es el ejemplo, yo creo que ella se llama Adriana Vásquez, que ella tiene una obra sobre todo el proceso que ella tuvo de cáncer en que ella perdió una pierna y es muy de frente y otra vez, estamos hablando de un teatro sin cuarta pared, estamos hablando de rituales que se están haciendo, revivir ciertos momentos para, de alguna manera, llegar a un otro lado.

Entonces, siento que una de las preguntas quizás más universales que tenemos en el teatro, que también uno se la hace, es cómo

es que sobrevivimos esta crisis, sea la crisis la que sea, pero tenemos esa conciencia de estar en crisis muy cercana, siento yo.

Sebastián Barrientos Lezcano. Mario, muchas gracias por esas reflexiones. Yo creo que justamente vamos viendo, como lo planteabas, esas tendencias que están marcando la escena y que efectivamente creo que hay una tendencia justamente a reivindicar el yo, cómo cada artista se ha pensado justamente el tránsito, digamos, por ese pasado, cómo se ha venido elaborando y cómo lo vivimos hoy.

Y yo creo también justamente que es la posibilidad de reivindicar al yo, pero un yo que está en contacto con los otros, ese yo que me permite generar y tejer comunidad y que mi experiencia no es solamente mía, sino que mi experiencia es la que convoca, digamos, a una comunidad.

Nos hablabas un poquito también de que estabas justamente en ese lado limítrofe, no tanto en la tendencia, sino en la disidencia, ¿Cómo entonces, desde tus ejercicios creativos, te has aproximado hoy a esa tendencia que tenemos? ¿Te estás diferenciando, te estás yendo por ahí o cómo lo estás trabajando?

Mario Ángel Quintero. Como todo lo nuestro es sí y no. En términos de cómo estamos siguiendo la tendencia, la temática, por ejemplo, del performance que vamos a hacer en este festival, precisamente pasado

mañana a las siete y media en la galería del Ateneo, se llama *Relevo*. Y se llama *Relevo* porque, como dice mi mujer, nosotros ya estamos arrimando, lo cual significa que nosotros ya somos sesentones, o sea, nosotros ya tenemos mucha experiencia detrás de cosas que hemos hecho y eso y estamos viendo más bien como gestos de entrega a alguien que va a seguir con algo.

En eso, en eso de la experiencia personal, también hemos perdido a mucha gente que queremos mucho, en este último par de años. Entonces, eso nos lleva a pensar en qué es eso, cómo le entrega, cómo deja uno lo que uno está haciendo y se lo entrega al que viene.

La parte que es disidente es la manera que lo hacemos, entonces la manera que lo hacemos es en un performance que es enfocado en lo biológico. Hay una primera parte del performance que trata de florecer, que florecer es contacto, es sexo, es lo social, es estar con el otro, es ese tiempo cuando el tiempo iba a durar para siempre, cuando los jóvenes éramos eternos. Y la segunda parte es fruta, porque después de la flor viene la fruta, para nosotros la fruta es muerte, la fruta muchas veces se entierra, la fruta cae al piso. Y entonces trabajamos esto con una serie de acciones, pero siempre con el público. Y al final, la última parte, porque la idea no es dejarlo en fines, sino hablar de nuevos comienzos, es brote. Y ahí empezamos a hablar de las generaciones que vienen, empezamos a

interactuar con la gente como un mensaje de esperanza y de algo que viene.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Mario. Yo creo que incluso ahí nos abres más el panorama un poco para pensarnos que la tendencia puede estar en el contenido temático, pero también en las técnicas que utilizamos para, ¿cierto? Creo que podremos abordar eso en una segunda ronda.

Continuemos con Wilder.

Wilder Lopera. Bueno, creo que para mí hablar de paradigmas también es hablar como de la herencia teatral que ha llegado y que hace parte como del ADN creativo, en este caso mío, ¿cierto? Y que hace parte también como de lo que he recibido a nivel como de experiencias, de información, de academia, de procesos también y emprendimientos que son con los amigos, con los grupos.

Yo empezaría por decir que ligarse a un paradigma en una ciudad como Medellín es un asunto muy complejo, en tanto que los paradigmas aquí son paradigmas de las mixturas, entonces totalmente es mixto lo que llega a nivel como de las rutas o lo que Mario Ángel nombraba como tendencias creativas. Creo que somos una ciudad o un contexto, si lo queremos expandir un poco más, colombiano, donde los paradigmas del teatro son muchos, como para ponernos a nombrar uno por uno, no entraría como en esa

estructuración.

Pienso que si es importante darle nombre a esa herencia que ha llegado y que a una generación nos tocó y que es muy importante para el proceso que emprendemos luego como creadores, como actores, como dramaturgos.

Entonces yo empezaría como en mis orígenes, como en el encuentro más genuino con el teatro, que de alguna manera tiene un encuentro con el teatro rural, con el teatro que de alguna manera evoca a muchos dramaturgos que yo solo los conocí por representaciones que veía en el pueblo donde crecí, donde me encontré con el teatro por primera vez, un teatro que hoy nombran bien o mal, lo nombran como teatro costumbrista y creo que ahí hay un primer encuentro muy importante para muchos.

Pero luego cuando empieza todo un momento donde tú te encuentras con un abanico mucho más amplio y llegas a la ciudad y te encuentras con un teatro que tiene unos orígenes digamos de conocimiento europeo, pero que cuando ya están aquí en manos de los maestros tienen toda esa, no sé, indagación que los va haciendo muy propios y que es el teatro que de alguna manera tomaba herencias del teatro brechtiano, herencias de un teatro también de drama chejoviano, por decirlo, stanislavskiano, entonces yo creo que todo eso está por acá en el ADN y que de alguna manera ya más puntual en la ex-

periencia se encuentra con experiencias muy mixtas, que tienen que ver con ese teatro, más lo que está pasando en los intereses latinoamericanos.

Entonces, yo creo que ahí nombraría muy puntualmente a mi academia, es decir, a la Universidad de Antioquia, como un lugar donde también hay una indagación de paradigmas que recogen todas esas mixturas y desde ahí, desde la mano de muchos maestros que te van guiando, y que van nombrando paradigmas y que uno lo que hace con eso es tejerlos para luego nombrarlos de otras formas.

Entonces es un teatro de las mixturas, o por lo menos lo que a mí me llega, porque creo que es muy difícil en una ciudad como Medellín decir, aquí hay un paradigma purista, pues eso no, no, no, esta es una línea, esta es otra y esta es otra. Creo que incluso puertos tan específicos como el Teatro Matacandelas se nutren de las mixturas, así uno aquí en Medellín ya diga el Teatro del Matacandelas, o el teatro de este grupo y de este grupo, el paradigma es un teatro de las mixturas.

Bueno, ya puntualmente las indagaciones actuales, pues yo tengo una gran ventaja, diría yo, me siento muy afortunado es de estar trabajando como docente con jóvenes que están en procesos de laboratorio, es decir, ahí la academia para mí se hace muy importante para construir ese paradigma o ese teatro de las mixturas, quitando la palabra paradigma.

Entonces, el laboratorio me lleva a inda-

gar por muchas rutas. En este momento estoy acompañando un proceso que se llama Mierda Bonita y trabajamos con lo que nombraba ahora, que era dramaturgia de la complejidad. Entonces, las Dramaturgias de la Complejidad, justamente porque llegaban jóvenes de muchos procesos, con diferentes paradigmas, con una herencia de maestros muy diversos tras de esos procesos, y luego muchos intereses de integrar el teatro post-dramático, que me gusta más nombrarlo como el teatro no dramático, el teatro que tiene mucha fuerza en su lenguaje expresivo desde el audiovisual, la intervención de la música, y que es una mixtura de lenguajes que se contemporizan para esta relación con un público también que viene con mucha información, que no solo es del teatro, sino que es de las nuevas tendencias audiovisuales, de las nuevas tendencias también como de todo lo que está pasando a nivel de la informática y etc.

Entonces, si nombrara algo en este momento, para mí sería el dramaturgia, las dramaturgias de la complejidad como paradigma, donde voy trazando mi ruta investigativa hoy, octubre del 2025.

Sebastián Barrientos Lezcano. Wilder, con todo esto que nos estás planteando, a mí se me ocurren dos preguntitas, no solamente para ti, sino en general, porque justamente lo que nos planteas es que hoy hablar justamente de los paradigmas o tendencias o momentos actuales, es también una pregun-

ta de qué hemos heredado, cómo lo hemos pensado, y reconocer un poco esa dimensión histórica que hoy nos compete.

Y cuando pensamos en esas herencias que hemos venido trabajando, obviamente hablas de unas influencias eurocentristas, unas influencias desde otros lugares, pero también tenemos una herencia muy importante que es la que se gesta en nuestro teatro colombiano y es esta creación colectiva. Esta creación colectiva que nos ha marcado mucho nuestras tendencias de creación, nuestras tendencias para aproximarnos a la escena, y yo me preguntaría, no solamente para ti, sino de pronto para que nos lo vayamos pensando entre todos, ¿cuál es el estado actual de la creación colectiva? Si podemos hablarlo de la misma manera en la que García lo hacía, Enrique Buenaventura lo hacía, o realmente hoy estamos hablando de otra forma de creación colectiva que es también la herencia que tenemos, pero ¿cómo la estamos interpretando hoy?

Wilder Lopera. Específicamente, quisiera hablar cómo lo vivo con mi grupo. En el grupo Ruido y Furia Pensamiento escénico, esa noción de creación colectiva está muy presente, pero también no es nombrada así, es decir, es una creación con los amigos, desde los diferentes lenguajes y los diferentes intereses que ese grupo teje.

Entonces, hablar de creación colectiva a mí me ha parecido muy complejo, sobre todo

cuando empecé como a indagarlo desde lo que conocemos en Colombia como creación colectiva y toda la herencia de La Candelaria, que la nombró, así eso haya existido siempre, ¿verdad? Pero que la nombró, la sistematizó y que nos dice, esto para nosotros es creación colectiva.

Cuando yo me acerco a esa ruta, yo digo, es que los maestros, nuestros maestros, nuestra herencia más cercana, sistematizó esto y el proceso de la creación colectiva, aunque lo nombramos mucho, no lo vivimos como tal, tal está como está sistematizado ahí, pero hay otras formas de vivirlo, ¿cierto? En Ruido y Furia, esa creación con amigos ha generado que nosotros, por ejemplo, nos intereseamos en crear dramaturgias de amigos, es decir, allí tenemos obras que son de Gustavo Miranda, que es un amigo, de aquí de Medellín, de Carlos Pérez, que es un amigo, y la última es de una compañera que hizo su ópera prima dramaturgia, con el grupo y la obra se llama *Tiempo de escape*, una obra de Jacqueline Builes.

Entonces allí aparecen muchos intereses también de decir, bueno, a ti te interesa la dramaturgia, entonces vamos a trabajarle y apostarle por tu dramaturgia. Yo no soy el director de todas las obras de mi grupo, entonces también hay un movimiento por los intereses de la dirección, entonces no hay como un foco creativo de la dirección que se pone allí como el maestro, no, todos vamos rotándonos por los diferentes roles.

Y aparece también una noción de crear con los invitados, amigos invitados, es decir, hay un grupo que se establece y esa creación colectiva dice, para este proceso llamamos a esta persona y se dedica a la música, para este proceso llamamos a esta persona y se dedica a la escenografía, a cada uno de los lenguajes. Y desde ahí aparece todo un trabajo de mesa, todo un trabajo de investigación, buscando cuál es la ruta que nos une, que se vuelve como el filtro común.

Entonces, es una creación colectiva que permite un dinamismo, pero también donde se trabaja sobre el interés presente, que puede también migrar, es decir, que no siempre mi interés es ser el director, no siempre mi interés es ser el actor, ¿cierto? Entonces puedo ir migrando, obviamente dentro de las capacidades de lo que uno puede también aportar profesionalmente a ese proceso. Desde ahí se ha tejido la creación colectiva.

Entonces creo que es muy mixto, que es muy variado en diferentes grupos, hay grupos que son más cerrados, en el sentido como somos esta familia, y con esta familia creamos y con esta familia nacen los proyectos. En el caso nuestro, esta creación colectiva tiene invitados a esa familia según el proyecto o la obra que se esté gestando.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Wilder. Y yo creo que nos traes a un lugar muy importante que no sé si es nuevo, de pronto ustedes ahí me puedan cola-

borar, pero el asunto de la amistad dentro del teatro, ese concepto tan importante, tan bonito, que es justamente lo que se vuelve un catalizador para el ejercicio creativo y la posibilidad justamente de hacer teatro y convivir el teatro justamente con ese amigo, desde ese afecto, desde ese lugar más, desde el compartir esta experiencia creativa. Muchas gracias, Wilder. Patricia.

Patricia Carvajal. Bueno, hablando de esos paradigmas, yo creo que, bueno, vienen pues como, hablando de la historia de Colombia, del teatro en Colombia, pues vienen desde que nació acá el teatro. Y también vienen de nuestra historia universal del teatro. Estos paradigmas para mí son todas esas prácticas que se han organizado y que hacen, le dan una visión en sí al teatro.

Entonces, como dice Wilder, hablar de todos los paradigmas, pues, son muchos, pero sí hay unos que de pronto a uno lo han marcado más. Entonces, por ejemplo, es muy bonito que a mí me tocó una época donde esos paradigmas empezaron a, como a deconstruirse, más que a romperse, a deconstruirse y a resignificarse, porque a mí me tocó desde los paradigmas de los maestros míos que eran de los 60, de los 70, hasta ya pues la deconstrucción de ellos, que es lo que estamos viviendo ahora.

Hablando de esa creación colectiva, por ejemplo, que es la visión, pues, del teatro La Candelaria, quien lo trae, como dice Wilder,

pues eso ya es algo que existía porque viene de esa historia universal, precisamente, yo pienso que se convierte en un teatro colaborativo, ¿cierto?

Entonces, donde todos estos amigos o las personas que necesito para que mi puesta en escena salga como yo me la he pensado, con los lenguajes que yo he pensado poner ahí, entonces, hago yo todos estos grupos que van a colaborar en la apuesta.

Entonces, yo creo que es más un trabajo colaborativo y así pues llegan muchas personas de diferentes disciplinas a nutrir ese trabajo de creación colectiva, de trabajo colaborativo.

Entonces a mí, por ejemplo, también me tocó con los maestros que allí los veo, todo ese teatro también, no me tocó, pero sí me tocó escucharlos, todo el teatro que ellos hacían desde lo político y desde esos ideales que tenían frente a la revolución, a los movimientos que estaban pues como en ese momento. Y ese paradigma es un paradigma que se construyó también mucho, ¿por qué? Porque ahora es, yo pienso que casi, cuando yo me pongo a pensar en todas las obras, creo que tienen un sentido político, de pertenencia política, porque somos seres que habitamos un país que está trazado por unos acontecimientos, pero ya se instalan en otro lugar, en el lugar del cuerpo, en el lugar de la imagen, un lugar simbólico, metafórico, ya no se instalan en el panfleto.

Bueno, y esos maestros también tenían grupos que eran pues como teatro de grupo, que eran grupos que también se han deconstruido, ya no son grupos tan cerrados, pues acá podemos ver Matacandelas, de pronto La Oficina Central, pero ya son grupos emergentes, efímeros, pues, todas las personas fluyen y van de un lugar al otro. Entonces, ahí también hay una deconstrucción como de ese paradigma.

En cuanto, por ejemplo, a las puestas, también vemos todo lo que es el teatro post-dramático, entonces todas esas prácticas que se traen para construir y para deconstruir, entonces de construir lo lineal, en las escrituras, ya ir a lo rizomático, también que entran otros lenguajes, entonces ya vemos el lenguaje de la danza, la música en solo una puesta en escena, vemos todo el lenguaje digital. Y son un montón de prácticas que se juntan en unas puestas en escena.

Hablando, bueno, hablando ya pues como de lo que yo me pregunto y hablando un poco como de ese teatro testimonial, biográfico, que también es un teatro pues que nos llega ahora, yo me pregunto mucho como por el amor y el desamor. Y está permeado por todo eso, por lo que es político, por esas situaciones que llegan de víctimas del conflicto, violencias intrafamiliares, que están dadas, pienso yo, por eso del amor y el desamor, y también como propiedad de uno, el amor propio. Y a mí me gusta indagar, pues, esos mundos.

Bueno, y ahora precisamente estoy trabajando una obra que se llama *Los sabores de Ana*, y es un unipersonal donde también me junté con un compañero, amigo, que él hace la dramaturgia. Incluso ahí también hay una deconstrucción de un paradigma que antes se montaba mucho las obras de los dramaturgos que ya estaban, pero ahora nos reunimos y nosotros hacemos una dramaturgia en escena, entonces, mientras actuamos que el director escribe o el dramaturgo escribe, o nosotros mismos escribimos en escena.

También pienso que esto va más allá y es de que ahora los derechos de autor también nos mataron. ¿Cierto? Porque uno quisiera ver una obra de un ruso, pero ¿cómo vamos a pedirle los derechos de autor? Entonces, ahora estamos tratando también de coger esas prácticas y transformarlas para darle esa experiencia al público.

Y con el público también cambió totalmente, la relación, lo que hablaba ahorita Mario Ángel, que decía que él tenía en sus puestas como una relación más directa con el público, es ese entregarle como la experiencia, o sea, hablando de experiencias, que ahora se habla mucho de esa palabra, experiencia. Pero es eso, el teatro siempre ha sido una experiencia, ¿cierto? Pero ahora vamos muy directos a entregarle al público esas sensaciones. El teatro sensorial, por ejemplo, ahora con Juan Diego que hace tanto ese tipo de teatro. Y bueno, y así pues hay infinitudes.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Patricia. Yo creo que con esta intervención que nos haces, anoté un montón de ideas justamente para que pudiéramos seguir conversando en este espacio, pero me voy a detener al menos en este momentico en una. De pronto ahorita retomamos y ampliamos la conversación al resto de compañeros.

Y es que justamente tú nos planteas en este asunto que estamos conversando de la creación colectiva, de pronto que había una tendencia en el pasado al asunto político, a la denuncia, a poder poner en escena aquello que no se decía tan cotidianamente, sino que en el teatro, entonces yo lo pongo allí y lo denuncio. Y lo pongo un poquito en conversación con lo que nos planteaba ahorita Mario, un poco que la tendencia que él logra observar o que él logra percibir es un asunto de un teatro que va más hacia la sanación, ¿cierto? ¿Cómo pasamos entonces de esas denuncias a un proceso de sanación?

¿Tú podrías ver este ejemplo?, cómo ha transitado el asunto de lo político desde la denuncia a este teatro que sigue siendo político, el teatro siempre será político, pero al menos cómo ha transitado desde la denuncia a este momento histórico, ¿cómo lo has visto?

Patricia Carvajal. Lo que pasa es que todavía hay denuncia, ¿cierto? Y todavía vemos la denuncia, pero ya no la vemos de la misma forma, ya no la vemos como una cam-

paña política, como parte de eso, sino que ya la vemos porque hay denuncia también cuando... pues, cuando yo vivo o mi cuerpo pasa por situaciones de la vida que a mí me incomodan, o como mujer o como ser humano.

Entonces, todo esto precisamente, lo de la sanación que habla Mario, eso es un asunto político, es una denuncia también, porque finalmente si, por ejemplo, Beatriz Duque, ella tiene también una obra sobre el seno, pues, el cáncer de seno, ahí hay un asunto también político instalado en ella, porque es que son situaciones que nos vienen porque las personas también tienen una percepción de lo que está pasando. O, por ejemplo, en la obra de Fernando, que la mencionó, es, por ejemplo, cómo el papá también veía la homosexualidad de una manera pues radical y que no podía permitirla. Y es muy sutil, es muy sutil como se trata, de hecho, no es la palabra, no se dice, sino que está como por ahí, como en una imagen, en una canción, en un poema, se trasladan como a unos lenguajes poéticos, ya no son unos lenguajes tan explícitos frente a la denuncia.

Sebastián Barrientos Lezcano. Perfecto. Entonces, muy interesante justamente esta posibilidad de entender que lo político se ha venido transformando, no desaparece, sino que justamente se ha optado por otras estrategias para seguir hablando de esta postura política, pero más desde el simbolismo, desde la semiología que permite que emerja

justamente en el lenguaje teatral y más desde los asuntos íntimos y de sanación justamente, pero sin desligarnos un poquito de lo político. Total. Muchas gracias, Patricia.

Tengo un montón de cositas, pero vamos a ir conversando, porque justamente nos traes algunas temáticas en términos de la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad, justamente, sobre este público, sobre este concepto de experiencia, que de pronto, si alcanzamos, hablaremos de todo eso ahorita. Pero, por ahora, Camilo.

Camilo Casadiego. Bueno, yo creo que teniendo en cuenta el nuevo teatro en Colombia que trae el maestro García y Enrique Buenaventura, pues prácticamente lo que hace es, obviamente nombran la creación colectiva como una manera que descubrieron, porque sobre todo lo que generan estos procesos es volver al actor diverso. Entonces es dramaturgo, es escenógrafo, es todo. Y la creación colectiva partiendo se vuelve un método, un método obviamente el teatro por sí mismo es colectivo, pero específicamente dentro de los libros de teoría se vuelve un método a pesar de que García decía lo contrario, se vuelve un método, un método que prácticamente generaba el punto de vista colectivo de un grupo de teatro, sobre todo que entre todos buscaban la pesquisa, pero había un dramaturgo y un director que organizaba absolutamente todo.

Entonces, digamos, lo nuevo de ese nuevo

teatro en Colombia, parte es que empieza una dinámica de grupo y entonces se vuelve un detonante que los grupos de teatro vienen a gestar gran parte de la historia del teatro en Colombia, del nuevo teatro en Colombia.

Eso, digamos, en principio nace obviamente a partir de La Candelaria, que es una serie de intelectuales, artistas y demás, y del TEC nace en una cantidad de grupos, como el Teatro Experimental La Mama, posterior nace Matacandelas, que fue en los años 70, y ahí nacen entre Cali, Bogotá y Medellín una cantidad de grupos de teatro, sobre todo que posterior nace la ENAD, que es la Escuela de Arte Dramático, donde prácticamente se formaban los actores y algunos directores, pero antes eran empíricos. Entonces, esa cuestión de la colectividad permitía a tres puntos importantes, la primera, que es la investigación, el actor investigador, el artista investigador; el segundo, el experimentar, porque veníamos de una herencia de un teatro clásico, un teatro español y demás; y posterior, el creador. Entonces, se entendía que en toda su colectividad es un creador. Y eso es lo que prácticamente La Candelaria y estos maestros generaron y detonaron.

¿Qué ha pasado? A mí me parece que ya en los años 80, ah, la creación colectiva en parte también, invisibiliza el texto dramático, el texto de autor, los dramaturgos, es decir, sin embargo, lo sabía, pero la creación colectiva lo que hace es genera casi un méto-

do en los grupos de teatro y todos tomamos como esa herencia también. Pero el teatro de autor vuelve a aparecer en los 80, entonces ahí empieza como esa transformación, ¿no? Vuelve a aparecer en los 80 cuando se llamaba Pequeño Teatro Petra, que ahora es el Teatro Petra con Rubiano, y así empiezan a hacer otra vez como ese tema del autor.

Nosotros como teatro colombiano nos saltamos el realismo, el realismo nos llega por la televisión. Entonces ahí hay como unos saltos históricos que posteriormente, después llega la antropología teatral, entonces nos volvemos muy experimentales con la antropología que llega por Perú y resulta en Colombia.

Entonces, eso, digamos, vista desde los grupos, hay una crisis de grupo actualmente en Colombia. Crisis de grupo, ¿a qué me refiero? Ya no se vive como se vivía antes lo que es el grupo, ya los grupos, la posición de grupo, por lo menos en Bogotá, se desintegra, ya prácticamente hacemos es proyectos, todos los proyectos, yo invito uno, uno, según lo que nos dé el Ministerio de Cultura y de Artes y demás, te invito, te invito, y posterior, y así la dinámica de grupo está en crisis, que hayan grupos, eso me parece una gran... me parece que es un gran reto además, porque las dinámicas han cambiado, porque el marketing digital ha cambiado, porque ya hay más escuelas de teatro, porque los intereses del actor, ya no está la pelea del actor de tele con el actor de teatro, que antes sí lo

había, es que si yo hago teatro, yo no hago televisión. Ya eso empezó a desaparecer, sobre todo empezó a desaparecer en la visión del artista, en la visión del actor.

Entonces, si ustedes ven compañías como la de Johan Velandia, como la de Jimmy Rangel, estos directores que han nacido, el mismo Teatro Petra, estas grandes compañías, pues hay una base, sin duda, una base sólida de actores y actrices, pero también están rotando, creo que alguno de ustedes lo nombró, creo que tú lo nombraste, empiezan a rotar, o alguien, perdonenme, no sé precisamente quién lo nombró, pero empiezan a rotar. Pero entonces ya el actor no se vuelve solo actor, sino que ahora experimenta la dramaturgia, entonces es un actor dramaturgo, pero viene de herencia también de esto que generó García, generó Enrique Buenaventura, con este artista integral.

Entonces, en principio, las cuestiones de grupo han empezado a fallar, antes estaban por otro lado, y digo fallar, no digo ni para bien ni para mal, es la naturaleza del nuevo teatro que nos toca. Antes, digamos, otro paradigma ha sido que La Candelaria tenía grandes producciones, era el gran formato. Ahora se ha disminuido ese gran formato, por lo menos en la mayoría de grupos de teatro independiente, por varias razones, primero, para moverlo más fácil y entonces ya no se vuelve una cuestión de lo que quiero decir, lo voy a contar con mínimos recursos para que por lo menos esto lo vean

más personas, porque en los festivales, no sé, Yacqueline dirá lo contrario, es más fácil traer un grupo de tres que un grupo de 17 y entonces ya por presupuesto uno dice ¿cómo muevo una obra de 17?

Entonces eso dentro de las obras de teatro empieza a generar... y ha empezado a aparecer el unipersonal, o sea, hay monólogos por todo lado y entre monólogo y unipersonal hay una gran diferencia, el monólogo es mono, uno, es un personaje generando toda la línea dramática, el unipersonal es un actor generando muchos personajes. Entonces uno ve un Ricardo III con uno (risas), ya Shakespeare se simplifica en uno y en una maleta.

Y entonces esa pregunta, no solo de puesta, sino también de la dramaturgia, me parece supremamente interesante. Y es el actor nómada, pero el actor, director, dramaturgo nómada, es decir, ya no está esa sectorización entre director, actor y dramaturgo, sino soy un artista teatral y eso cuando empieza a aparecer, eso a mí me parece que es supremamente interesante.

Y entonces, ahí aparece, voy a ser muy rápido con esto, hay un nuevo público y ese nuevo público se ha gestado a partir de la pandemia, la pandemia nos generó un cambio radical, entonces ese cambio radical es que el encierro generó aparentemente una crisis en los artistas escénicos, porque el teatro es un acto vivo, ¿cierto? Pero empezaron a apa-

recer nuevos lenguajes, entonces el teatrero haciendo cosas de audiovisual, porque era lo más cercano que había a nuestro arte, entonces uno estaba por allá, yo conocí Zoom por ese medio, entonces empezamos a generar unos puentes de comunicarnos con el espectador de una manera distinta.

Por ende, muchos de los que nunca habían ido a teatro, empiezan a gestarse un nuevo espectador y es el espectador que ahora, por medio de las redes sociales, se genera también la cuestión de la publicidad. Entonces, la publicidad, eso es como una herencia también, entonces, las grandes compañías, ustedes ven a Petra haciendo como unos... y entonces empiezan a generar pequeñas... ¿Cómo se dice? Clips, reels. donde se invita y la mayoría de público que llena la sala es que se logra por medio de este aparato. Entonces, también la transformación de público.

Entonces, hago una recopilación rápida. Entonces, toda la cuestión del artista integral, los unipersonales, el público y en la dramaturgia, pues yo soy compilador de textos dramáticos y ha vuelto el realismo, o sea, el realismo ha entrado como de una manera y ya entonces se vuelve como un realismo mágico. Entonces, tenemos autores como Felipe Botero, tenemos autores como Juan Bilis, que hace adaptaciones de Chejov, vuelve como esta corriente dramática que incluso la asimilamos y la adaptamos. Entonces, se ha vuelto como... a mí me parece que

hay unas transformaciones supremamente interesantes en la escena colombiana.

Sebastián Barrientos Lezcano. Camilo, muchas gracias. Yo tenía una pregunta justamente a partir de todo esto. Y a partir de esta pregunta, yo creo que cambiamos un poquito la metodología para que todos podamos conversar.

Entonces, en este punto y a partir de esta pregunta, cualquiera de las personas que están aquí en la mesa va a tener la posibilidad justamente de responder, a medida que se le vaya dando, tenga una idea o quiera participar justamente del debate, a partir de esta pregunta y con algunas que tengo por aquí, pues vamos a poder ir tejiendo esta conversación.

Pero particularmente empezamos con Camilo, justamente con lo que he venido leyendo y todas estas tendencias históricas que hemos trabajado, cuando uno se va, por ejemplo, a las tendencias de dirección francesas, eurocentristas, aparece una pregunta muy clara por el texto de autor, es cómo yo cojo este texto y lo convierto en escena, cómo yo voy desde la visión del dramaturgo y la convierto. Y me hace justamente preguntar cuál es el lugar del texto dramático hoy, aprovechando que eres compilador y que tienes acceso a estas nuevas tendencias, cuál es el lugar, si hoy tenemos justamente estas herencias de la creación colectiva, un poquito lo que nos mencionaba Patricia del

asunto del derecho de autor que hoy está muy reglamentado para poder cómo yo me aproximo a los textos que están por ahí.

Y voy a hablar un poquito de mi experiencia personal justamente con este asunto del texto. Cuando yo me aproximo justamente a trabajar con chicos, chicas, en teatros comunitarios, en la posibilidad de invitar actores para que participen justamente en esto que estabas hablando de los proyectos, siempre está la pregunta, ¿cuál es el texto? ¿qué vamos a montar? Muéstrame el texto, léeme el texto y dicen, ay no, no me gustó, muchas gracias, y se van.

O, por el contrario, me gustó mucho el texto, vamos a montar ese texto y a medida que uno lo empieza a coger y lo empieza a transformar, quedan como uy, eso no era lo que íbamos a montar.

Entonces, justamente tengo como esta pregunta para ti, pero también para los de la mesa, es ¿cuál es el lugar del texto dramático hoy?

Camilo Casadiego. Bueno, eso también se ha transformado, porque, digamos, las compañías actuales montan una obra en cuatro meses, a diferencia de la Candelaria, que se demoraba dos años. Entonces, digamos, se vuelve todo más inmediato, el texto se vuelve el punto de partida y el punto de partida es que hay cuatro escalas de la dramaturgia. La primera es la dramaturgia de texto, es el punto de la historia, es donde el drama está

puesto; la segunda es la dramaturgia de la puesta en escena, que es el punto de vista del director, entonces, cuando a ti solo te dan el texto, y complementan con la cuestión de la puesta en escena, que normalmente ha pasado en Bogotá, pues hay un diálogo entre lo que se dice y lo que se va a ver; está la dramaturgia del actor, que se complementa específicamente, que ya es el actor bailarín, el actor y la acción, todo el tema de la acción; y está la cuarta, que es la dramaturgia del espectador, ¿qué queremos contarle al espectador?

Entonces, este tema del texto dramático específicamente, para muchas compañías es el punto de partida, sobre todo porque ya no se respeta tanto el texto, ya no está esta cuestión clásica como... Bueno, hay algunos dramaturgos que sí, como que no me cambien una coma, ya, por lo menos, mira, acabo de decir, hace poco vino a Comfama una adaptación de Chejov, antes veíamos a Chejov, ¡no le cambiemos una coma! No, llegó Juan Viles y dijo cambiémosle a esta vuelta, Tréplev es otra cosa, se enamora, tiene converse y tiene cadenas. Entonces, se vuelve como una nueva mirada al texto dramático.

Yo creo que el texto actual ha pasado también porque el dramaturgo y el director se han gestado igual, es decir, ya hay más dramaturgos y directores que solo directores, a pesar de que siguen los directores, no estoy diciendo lo contrario, por lo menos ya los directores en este momento, con lo que de-

cías tú, cómo hago para pedir un permiso para derechos de autor, si a mí me gusta un texto en Rusia, yo cómo carajos pido un derecho de autor, entonces yo voy a escribir la obra, ¿cómo me comunico con él además?

Entonces se empieza a gestar una cuestión experimental que el punto de partida del texto también vuelve a ese artista integral. Entonces, ahí se ha gestado eso. Digamos, hemos hecho una compilación, hace poco hicimos una que se llama Teatro Colombiano Contemporáneo, que la hicimos con Tablas-Alarcos en Cuba, veíamos un poco el panorama del teatro actual, vamos a hacer como dos antologías, escogimos a trece autores, pero entonces lo que veíamos éramos como poéticas también. Y entonces hablaba de lo autobiográfico, que hay una gran herencia sobre la auto ficción, heredada de Sergio, no sé si de Sergio Blanco, seguramente Sergio Blanco es el que ha venido acá mucho y como que es el que más suena, entonces están auto ficciones, están los monólogos, vuelve el realismo y las violencias se han ido transformando, ya no se vuelve la violencia en Colombia de la guerra infinita que mantenemos, sino que se vuelven las violencias que entran a las familias como consecuencia de esa gran guerra.

Sebastián Barrientos Lezcano. Y ese asunto, justamente, cuando mencionas la familia, me recuerda mucho de que cuando hablamos de teatro contemporáneo o de lo que está ocurriendo hoy, siempre vamos, o

al menos lo pienso así, que es que nada está inventado, finalmente, todos son recopilaciones que hacemos. Entonces, cuando miremos la historia del teatro griego, aparece un momento en donde la historia ya política se va al lugar de la familia y pareciera justamente que hoy volvemos no a hablar de esas macro violencias, sino esas micro violencias que vivimos en la intimidad, muchas veces con nosotros mismos.

Por ahí mencionas a Blanco, justamente Blanco nos va a plantear unos asuntos como, hay dos grandes temas, el amor y la muerte, usted puede ubicar casi cualquier obra de teatro en esas dos temáticas y cómo nos aproximamos a eso es lo que va a ir variando a lo largo un poquito de la historia.

No sé si de pronto alguien más de la mesa tenga algún comentario con respecto a este lugar del texto dramático de pronto Mario, justamente, que nos viene desde el lugar de la escritura, ¿cómo se ha aproximado la escritura justamente de pronto a esto de lo performático?

Mario Ángel Quintero. Bueno, primero quiero marcar una disidencia de entrada. Aquí siempre se hablan de los tres padres, pues, en el resto de Colombia yo creo que se habla de dos padres, que son Enrique Buenaventura y Santiago García, aquí en Medellín también le agregamos Gilberto Martínez a veces. Ninguno de ellos fue padre mío, yo

no soy heredero de esa tradición en absoluto. Y en ese sentido soy bastardo, sin padres, pero madre sí.

Y quisiera nombrar, y me gustaría, eso sería incitar pensar de pronto de otra manera. Para mí, María Teresa Hincapié es madre de mi tradición, yo me siento dentro de una tradición, yo veo lo que ella hizo y me identifico absolutamente.

Entonces, en ese sentido es importante que tengamos en cuenta siempre que la supuesta historia nunca es una, nunca bajamos es por un sendero, siempre hay un ramaje de cosas que están ocurriendo simultáneamente. Sí, hay tendencias, uno decía, la mayoría de la gente puede estar haciendo X o Y.

Entonces, ya llegamos al texto, yo vengo de escribir, eso fue lo que estudié, originalmente, los primeros contactos que yo tengo con algún público, es como escritor, y lo que marco inmediatamente como punto de partida con dramaturgia es que dramaturgia es una escritura parcial, o sea, si yo escribo un cuento, yo controlo a qué huele el aire, yo te puedo decir dónde está el sol, yo te puedo describir cada uno de los personajes y exactamente cómo se ven, es una orgía de control escribir narrativa, por ejemplo. Pero si escribes dramaturgia, de entrada, eso va para otras manos, solamente puedes hacer mitad del trabajo, pues, hay dramaturgos que no, el ejemplo del estadounidense Eugene O'Neill que describía cada ventana de la escenogra-

fía. Pero, en general, para mí lo que ha sido productivo ha sido tener en cuenta siempre que desde la primera sílaba he entrado en un acto de colaboración, hasta a veces de colaboración con mí mismo como actor, porque yo lo escribo, puedo coger mi propio texto y decir, no, no, esto tiene que salir, esto no puede, porque ya estoy pensando en otro contexto, ya no estoy pensando para el lector, ya estoy pensando en que hay gente viva, hay tiempo, estamos en un presente, hay un ser de carne y hueso frente a un público y qué va a pasar.

Entonces, esa disponibilidad o estar expuesto o estar listo para ser flexible y volver a crear algo, volver a ajustar hasta que se llegue a otra obra que no es esa obra escrita, cambia mi concepto de la dramaturgia para pensar que lo único que es dramaturgia es incitar a una acción teatral.

Yo tengo una dramaturgia que no tiene personajes, que no tiene guion, el guion es una serie de pinturas y una serie de palabras y la idea es ¿qué tal si arrancamos por ese lado? ¿qué tal si arrancamos por el lado de lo totalmente intuitivo? Hay un dibujo, eso parece un circo, entonces le digo al actor o a la actriz, vea, mire esto, vea estas tres o cuatro palabras, deme una improvisación de dos minutos sobre eso. Y de ahí, y una serie de improvisaciones, voy llegando a qué podría ser un guion, a qué podría ser una historia, qué podría ser un personaje, o sea, no hay que arrancar desde el mismo punto cada vez.

Y, por ejemplo, fue muy rico para mí la experiencia que tuve trabajando con Ricardo Delgado, de Ángel Demonio de Lima, de Perú. Y para él, yo creo que él odia el texto, entonces, uno entra y uno llega con el texto y él se enamoró con el texto, pero el resultado de enamorarse con el texto es que lo va a destruir. Entonces, coge y empieza con actores en escena a ver qué pasa. Y empieza, pero los actores, y más nuestros actores, que es un punto interesante también, no son ágiles en texto, nuestros actores han llegado a un punto en que son ágiles a nivel corporal, o sea, tú le puedes decir a un actor, improvise una acción de aquí a esa pared, haz algo, pero si tú le dices, improvise tres minutos de texto sobre X, no ha existido una capacitación realmente en ese sentido. En cambio, por ejemplo, actores de la comedia del arte o de otras, eso tiene que ser parte de lo que saben hacer.

Entonces, con Ricky llegamos a unos puntos límites en la acción, en la improvisación sobre un tema, entonces ya volvemos al dramaturgo. Bueno, listo, ya que está pasando esto, ¿qué dice? Entonces yo me voy para la casa, arranco y escribo el parlamento sobre un texto que ya existía, pero que ya es otra cosa, ya es otro mundo, ya es otro contexto. Y vamos armando esa otra cosa, lo que tú llamabas dramaturgia en escena, pero en vez de hacerlo él como director, editando un texto que existe, él tiene un dramaturgo al lado, que soy yo, y dice, bueno, entonces, ¿qué va

a decir? Entonces, le doy un parlamento, ese parlamento va al ensayo que sigue, y ese parlamento incita a algo, incita a algo en escena. Y vamos así avanzando hasta que llegamos a una realidad creada precisamente en escena.

Eso ha sido como mi experiencia, que hay muchas, es muy múltiple, es muy variada la posibilidad de qué puede calificar como dramaturgia hoy en día.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Mario. Vamos a pasar a algunas de estas preguntas que les tengo a todos los de la mesa, con la posibilidad de que la vayamos pensando. Y justamente, a partir de la intervención que hacía Patricia, me preguntaba por este diálogo de saberes hoy, Cómo justamente hoy en la escena vamos teniendo la posibilidad de una interdisciplina, una transdisciplina, una multidisciplina, que es justamente lo que nos propone Edgar Morán al plantear este asunto de lo complejo de abordar en la escena, cuando abordamos temáticas complejas y la necesidad de una multi, inter y transdisciplina justamente de lo teatral.

Entonces, me gustaría consultarles, para que se lo vayan pensando ahí, organizando sus ideas, cómo se han de pronto abordado ustedes esa posibilidad del diálogo de saberes, ese diálogo con otras disciplinas, con nuevas tecnologías, cómo han aparecido los avances tecnológicos hoy para la creación y la puesta en escena. No sé cuál nos pueda ir como

compartiendo que tenga ideas por ahí.

Wilder Lopera. Bueno, si quieres yo empiezo. Yo creo que ahí sí hay unos cambios de paradigma muy fuertes. Creo que pasamos de un artista que es todero a seguir en el artista todero, pero que no puede ser todero, ¿cierto? Es decir, yo como actor, que aprendí a colocar unas luces, que aprendí a montarme a una tramoya y demás, hoy no lo puedo hacer, porque yo no puedo llegar a un teatro a hacerlo ya, por toda una regulación que hay de seguridad y demás, y aunque a veces infrinjo esa condición o esa ley, lo hago, pero hoy en día hay algo que creo que también se plantea dignificar el lugar del artista y es, bueno, hay quien hace eso, hay quien se encarga de la tramoya, hay quien se encarga de las luces y existe esa posibilidad en muchos contextos, no en todos, también tenemos que ser muy claros en eso porque estamos aquí hablando de un teatro que se hace, de pronto el de la ciudad, el de los teatros que estamos, no sé, en Medellín, en Bogotá, pero los contextos son múltiples y tal vez eso no pasa.

Pero digamos que en asuntos de un teatro profesional sí se nombraría, hay muchas posibilidades hoy en día de lugares específicos del conocimiento. Entonces, generar una mesa creativa con diseñadores, con vestuaristas, con luminotécnicos, con escenógrafos, y que todo ese equipo haga posible la puesta en escena, hoy en día es muy factible en diferentes procesos y eso empieza a

jugar también con toda una industria que va creciendo y que finalmente también le da un lugar muy especial a la puesta en escena en todo el despliegue sensorial y creo que Medellín, en el caso nuestro, ha crecido mucho en ello, es decir, una integración entre actores de diferentes academias, con diseñadores, con el lenguaje audiovisual, han permitido que todo esto se posibilite de manera también muy potente, pero también generando muchas mixturas, y que las preguntas de la creación vengan también desde diferentes lugares, que a veces le dan más protagonismo al texto, o a veces le dan más protagonismo a todo lo que es audiovisual.

Pero finalmente el crisol ya no juega solamente del lado del actor todero, sino que juega también de lo que se fusiona en estos artistas que son de diferentes conocimientos de la escena.

Sebastián Barrientos Lezcano. Justamente esa idea, Wilder, que planteas del actor o el artista todero, pero a la vez no, porque empieza a aparecer la hiperespecialización en algo particular, entonces, creo que también lo mencionabas, cómo yo busco específicamente a alguien que sabe mucho de algo para poder que me oriente, por ejemplo, la coreografía. para que me oriente, por ejemplo, el universo sonoro. Claro, uno como director, como creador, tiene la intencionalidad de lo que quiere lograr, pero de pronto no maneja el recurso técnico que le permita llegar y componer del todo ese ejercicio. En-

tonces, me parece muy interesante eso que estás planteando allí.

Wilder Lopera. Sí, por ejemplo, en mi experiencia, aunque lo respeto, yo me alejo del todero, realmente, me parece que en esta contemporaneidad, ser un todero, es también muy complejo y los lugares del estudio los respeto en ese sentido, de la indagación, del que agudiza en un lugar específico, lo respeto mucho.

Sí, yo puedo hacer la dramaturgia, puedo dirigir, yo hago la iluminación de algunas de mis obras, pero respeto totalmente al luminotécnico con su conocimiento y sobre todo porque cada día aparecen más juguetes, más equipos, más cosas, más estudios que potencian el lugar de la escena. Entonces, por eso digo muchas veces como que sí, todero, pero la noción de todero un poco empieza a ser distante para mí.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muy bien. Muchas gracias, Wilder, justamente con esa posibilidad de ese diálogo que aparece.

Patricia Carvajal. Yo creo que ahí en esa diversificación del saber, aparecen también los cambios generacionales. Entonces, ya los jóvenes han venido de unos procesos diferentes a los que nosotros veníamos, con más posibilidades. Entonces, ya tienen una red de arte, donde ellos ya han aprendido a tocar un instrumento, donde ya han aprendido a bailar o tienen unas posibilidades económicas que se lo permiten.

Entonces, cuando ellos llegan a ser actores, ya vienen con unas disciplinas que han trabajado. Y, en ese sentido, nosotros los actores que de pronto no tenemos esas disciplinas, también nos vemos en la necesidad de aprenderlas. ¿A través de quién? Ahora de la academia.

Y algo que no les tocó, por ejemplo, a las otras generaciones, que era un conocimiento más autónomo, ¿cierto? Entonces, por ejemplo, Gilberto, a través de los libros, se leyó pues toda la biblioteca que tiene, la leyó, ¿cierto? Y, a partir de eso, él aprendió a escribir, a actuar, a dirigir. A nosotros, pues, y a la generación, le va tocando el camino como más fácil, porque, claro, ya viene todo ese histórico.

Entonces, yo creo que ahí como con esa aparición de la academia, de los talleres, de todas esas posibilidades, desde ahí se gesta también como ese artista integral. Y me parece buenísimo que el artista pueda, o sea, como actor, pueda llegar a esos estados de danzar, de escribir un poema, de escribir la obra propia. Me gusta.

Camilo Casadiego. Pues digamos como estos nuevos lenguajes que empiezan a aparecer, es que también hubo una época del performance, todos empezaron a experimentar el performance, incluso salió una maestría en la Universidad Nacional de Artes Vivas y entonces también había una herencia sobre un grupo específico en Bogotá que se llama Mapa Teatro.

Entonces empezaron ya el juego de la pre-

sentación y la representación, que incluso García en uno de los libros, el último libro de investigación que hizo con la Corporación Colombiana de Teatro, que se llama *El cuerpo en el teatro contemporáneo*, hablaba sobre la presentación y la representación y empezó a gestar también como una corriente de eso, incluso con sus últimos montajes, que son... ¿cómo se llamaba este? *A título personal*, donde prácticamente ya deconstruye prácticamente toda la cuestión de La Candelaria y empieza con esta cuestión del actor presente y el actor prácticamente presentándose.

Hubo una época, yo recuerdo que esa época empezó a generar, incluso entró la multimedia, entonces ya el video beam, empezó a aparecer, empezó a resolver que ya el mar ya no se hacía solo con las telitas, ¿cierto? El mar eterno de todo el teatro, que las telitas, sino que ya con la proyección tú podías generar un mar un poco más realista o incluso hiperrealista o un poco más complejo.

Entonces, ¿qué ha pasado con eso? Que nos han llegado como herencias de otros grupos, de otras corrientes que han llegado al país, que se han instalado, yo creería que en las capitales, en la capital, y que eso ha generado como una oleada de estéticas.

Entonces, esas oleadas de estéticas han permitido que se vuelva un teatro supremamente experimental, tejiendo, yo comparto lo tuyo y es que nosotros, incluso los más jóvenes, hemos heredado ya espacios de

formación constante que nos permite que nuestras poéticas y nuestras narrativas estén influenciadas por esos talleres.

Digamos, tener a Sergio Blanco, tener a Aristides Vargas, ahora es mucho más sencillo tenerlos, la virtualidad nos permite entrar en diálogo constante, antes no pasaba eso. Entonces, eso va a permitir que, obviamente, estas poéticas empiecen a transformarse con los grandes festivales también, con el Festival Iberoamericano de Teatro.

Entonces, estas narrativas empiezan a gestarse y uno dice como espectador, porque la mirada de nosotros también es como, yo quisiera hacer una obra como esa, ¿sí o no?, díganme si no, como hijuepucha, ¿cómo hicieron? Voy a meterle video beam a mi próxima obra.

Y entonces uno empieza con el todero, así uno no sepa, uno empieza a experimentar, entonces está todavía en nuestro ADN esta cuestión experimental todo el tiempo y eso es lo que ha gestado como esas nuevas poéticas.

Patricia Carvajal. O cuando hacen cosas muy sencillas que uno dice, pero ¿por qué a mí no se me ocurrió? Sencillas y bonitas.

Mario Ángel Quintero. También hay un cuento ahí, uno como director o el maestro de ceremonias de ese circo en particular, que es un montaje, ¿qué le agrega? ¿Qué le agrega X o Y? Porque siempre se hace esa

pregunta, nunca hay plata y si por acaso te ganaste una beca, la señora que cosía ayer, hoy es diseñadora y se gana otra plata diferente que ayer, cuando era la mamá de yo no sé quién y era la que armaba los vestuarios.

Entonces, cuando estamos hablando de vestuaristas, por ejemplo, que eso fue lo que estudiaron, son profesionales y eso, siempre hay esa pregunta de, listo, pero sí le agrega, sí le agrega a la visión que se planteó, a veces sí, a veces no.

Por ejemplo, en mi caso, y en el caso nuestro, yo siento que, por ejemplo, por el lado de vestuario nos ha ido muy mal, o sea, empezamos a hablar con ella y terminamos diciendo, no, quédate con eso, nosotros armamos algo, ¿sí me entienden? Porque el otro puede contribuir, pero todo tiene que ir como en la misma dirección.

Lo mismo con música, yo no sé cuántas veces sentarse a hablar con un músico a explicarle que lo que uno necesita no es música, lo que uno necesita es ciertas atmósferas en ciertos momentos que de pronto solamente son texturas de sonido.

Entonces, ahí me meto yo, de una. Pero, pero que valga la excepción, en lo de video conozco a alguien y nos entendemos absolutamente y eso es una hermosura. Cuando uno encuentra a alguien que él estudió cine y film como si fuera una artesanía, es totalmente a mano como arma él todo y las tomas y la manera que él se mete y su idea del

caos en el momento y la posibilidad de dejar que en una grabación, por ejemplo, algo totalmente inesperado, que se podría ver como un error, ocurra, porque eso es teatro y tiene que estar ahí en el último video editado también.

Entonces, uno encuentra a alguien así y ya él me dice, bueno, entonces, ¿qué? Voy a hacer dos cámaras y tal, y le digo, hermano, vos sabes. A veces, él me hace una pregunta específica, bueno, aquí, entonces, puede ser un primer plano, puede ser un paneo y esto. Qué nota tener esas conversaciones y qué nota no tener el dolor de cabeza de tener que armar esa parte y confiar plenamente, pero es un asunto de confianza.

Y como teatro, desde la entrada, desde el primer día de ensayo, eso es una colaboración, - ay no, no soporto la voz de esa actriz, ¿qué voy a hacer? ¿por qué? Porque la vida es la vida, tiene todas sus particularidades y somos un grupo y no podemos... es que no estoy haciendo títeres, no le puedo cambiar la forma de la cabeza a un actor con una navaja, no, es como es. Entonces, dando como es, cómo entra a jugar, cómo entra a sumar. Y con los actores, absolutamente, pero con estas otras cosas, a veces uno dice, de pronto mejor lo hacemos nosotros, porque sabemos qué es lo que estamos haciendo.

Sebastián Barrientos Lezcano. Creo que entonces definitivamente ese asunto del diálogo aparece como un reto, ¿cierto? Un reto

desde la dirección, desde la creación, que es justamente lo que nos plantea. ¿Yo cómo logro realmente generar una sinergia entre todo lo que quiero lograr o lo que se pretende lograr con la creación y pongo a conversar todos estos lugares?

Y justamente mientras estabas conversando, Mario, se me venía la posibilidad de entrar a conversar incluso con lenguajes más allá de la disciplina artística, cómo aparecen discursos desde lo cultural, lo antropológico, lo psicológico, lo sociológico y otros discursos que hoy también están puestos en el ejercicio escénico y es la pregunta justamente que nos lleva hoy a pensarnos esa escena mucho más amplia, mucho más transdisciplinar, más allá de las artes, más allá de todo esto, para entrar a converger en esto que es el proceso creativo.

Mario Ángel Quintero. Por ejemplo, trabajando con Ricardo Delgado, que yo les conté de Lima, usted no puede tener un montaje de Ricardo Delgado sin que ocurra una danza originaria en alguna parte. Entonces, hay un aspecto de comunicarse con comunidades y comunicarse con tradiciones que él trae como un requisito de creación. Entonces, para mí eso me enriquece mucho el trabajo porque es un mundo que él está preocupado y pensándolo y viendo cómo, porque él une eso en una especie de cortocircuito a lo populacho. Entonces, sí, es una danza indígena de hace yo no sé cuántos años, pero también es algo de una fiesta po-

pular que pasa en este barrio y que él traiga eso al montaje es una cosa maravillosa.

Siempre ese cuento de abrir más puertas, de tener más posibilidades, siempre es un don.

Sebastián Barrientos Lezcano. Justamente hablando de nuevo de este diálogo interdisciplinar, me resultaba inquietante la aparición de estas nuevas tecnologías, la aparición de nuevos mecanismos que nos permitan accedernos a la creación, que está muy ligado justamente a un momento socio histórico que estamos viviendo, un asunto de las nuevas tecnologías, de la ligereza en las relaciones, de la ligereza y la posibilidad de tener un público concentrado en un espectáculo por más de hora y media, la posibilidad, como lo mencionaban ahorita, de cómo accedemos más fácil a un público a través de los dispositivos y las redes sociales.

Todas estas connotaciones que aparecen hoy en esta época postmoderna de auge de las tecnologías, de la inteligencia artificial, de las redes sociales, hoy también están incluso alterando o se están influyendo en la creación, como lo mencionábamos ahorita, la ligereza ahora del ejercicio creativo, porque ya tengo que pensar en cómo esto también lo vuelvo compacto para poder circularlo, para poder presentarlo, para poder que me inviten, para poder que un público lo digiera, digamos, de otra manera.

Entonces, les quería consultar o poner ya en conversación aquí cómo estas características de nuestra contemporaneidad con redes sociales, con inteligencia artificial, con

las nuevas generaciones que hoy tenemos, tanto como actores, pero como público, están influyendo hoy también en la forma de aproximarnos a la creación.

Mario Ángel Quintero. Antes de ceder el micrófono, a mí me parece que no podemos hablar de esa relación con nuevas tecnologías como algo sencillo, realmente estamos hablando de eso como una conversación perpetua, con herramientas, que es lo que siempre hemos tenido.

Entonces, por ejemplo, hay una obra que yo escribí sobre Remedios Varo y es importantísimo que yo tenga la plata necesaria para meterme con alguien que maneja el mapping absolutamente, porque es parte de la realidad de la obra, como está concebida, pero hay otros momentos en que yo digo, por ejemplo, hay un montaje sobre Van Gogh que hace La Oficina Central de los Sueños y recrean toda la habitación de Van Gogh, o sea, con escenografía han creado como esa habitación amarilla de Van Gogh. Yo vi eso y lo primero que quería hacer era escribir una obra sobre Van Gogh en que solamente era un actor sentado en una silla con nada. ¿Sí me entiendes?

O sea, a veces uno dice, ese no es el gesto que quiero, puedo agregar, pero también puedo quitar, quitar cosas de escena, quitar cosas de escena, hasta que quedamos con un punto como quizás minimalista, pero directo de alguna manera, porque a veces la

parafernalia, nosotros, cuando nos fuimos en la otra dirección, hay una obra infantil que la hicimos en el Ateneo alguna vez, con una mesa de un diámetro de cuatro metros y medio que gira, y la idea es que es una obra infantil y todo el público se sienta alrededor de la mesa y van viendo que pasan escenas, pasa una escena, después pasa la otra.

Yo viendo esa misma obra que yo craneé, y yo peleé para tener la plata, para crearlo y verlo en escena y tan bonito y todo, en la cabeza tenía la voz de los de la Fanfarria Títeres, tenía la voz de ellos, “¿y eso como cabe en una avioneta? Que son las realidades prácticas, ¿sí me entiendes?

Y a veces uno es sumamente práctico, pero de vez en cuando llega el montaje en que uno se la juega a ser impráctico, a hacer algo que es imposible, que solo se puede hacer dos veces, o lo que sea, porque es parte del gesto y aquí viene la palabra, poético, es parte del gesto de que más allá de lo tecnológico está lo poético, o de lo práctico, quizás. Bueno, ya sí cedo.

Patricia Carvajal. Bueno, yo creo que, como hablábamos ahora, en el teatro siempre están las herramientas digitales desde hace mucho tiempo, desde una fotografía que se tome, desde una cámara que se está grabando, desde la llamada antes, que era una herramienta tecnológica, también el teléfono para llamar a la gente. Ahora, pues, eso va cambiando con el paso del tiempo,

porque la tecnología avanza y avanza muy rápido.

Lo que sí creo yo que no se debe volver, y con lo que dice Mario Ángel, no se debe volver una constante, porque también las obras, pues, tienen unas necesidades y estas herramientas sirven también como para ese diálogo directo con un espectador, que no siempre va a estar presente. De hecho, uno ve a veces obras que uno dice, pero ¿para qué metieron eso? Pues, ah, no, porque sí, porque es que es tecnología y ahora la tecnología.

Entonces, la tecnología es ese diálogo directo que nosotros tenemos en estos momentos con un espectador, con un público, con una persona y que siempre van a estar, pero sí, no se puede volver, pues digo yo que eso hace parte y es un personaje más, entonces no es meterlo por meterlo, sino que es un personaje.

Camilo Casadiego. Nombrabas esto de la inteligencia artificial que viene siendo tan fuerte. Yo creo que la inteligencia artificial se está utilizando mucho para la publicidad, que viene siendo como el complemento.

Para lo creativo, yo me acuerdo que había una noticia que estaban todos muy preocupados porque la inteligencia artificial iba a hacer obras de teatro, iba a hacer narrativas, iba a hacer cuentos y demás, pero yo creo que hay algo que no va a alcanzar la inteligencia artificial y es lo sensible. Yo creo que

esa profundidad de lo sensible de la inteligencia artificial, hasta ahora, creo que no lo ha logrado, ¿cierto? No lo ha logrado.

Entonces, fíjate que en Bogotá hay varios grupos que han hecho micro teatro y la dramaturgia dice chat GPT y entonces yo quiero ir a ver eso, no sé qué es y seguramente hay un riesgo, yo creo que el teatro mismo es un riesgo, el arte es un riesgo, y que las cosas que llegan tecnológicas o no, pues se ponen a prueba para la escena, para el espectáculo como tal.

Entonces, todas estas corrientes de las nuevas tecnologías, pues yo creo que sí están puestas, yo comparto lo tuyo, como que siempre se ha puesto, siempre llega como al teatro esas cuestiones que avanzan, ya sea el video beam, ya sea... Y entonces, yo quiero ver Chat GPT en el teatro, a ver qué, ¿qué se puede hacer? más que decir si es bueno o malo, me parece que hay que buscar esa línea estrecha de que esa puede ser una nueva herramienta creativa, ¿cuál? No sé todavía, seguramente tú le dices a Chat GPT como necesito que me ayudes a hacer una estructura de reel y que se me vuelva viral, ¿qué consejo me das? y te la estructura y seguramente puede tener el conocimiento, entre comillas, más que el conocimiento, la información de algo que yo, digamos, como dramaturgo, no conozco, digamos, cómo se estructura un reel viral, qué sé yo.

Entonces, ese conocimiento puede ser útil

como consecuencia a mis creaciones, entonces, hay que verlo de una manera como otro. Pero eso de Chat GPT, me quedo con mucha curiosidad.

Patricia Carvajal. Pero es que, de todas formas, con la inteligencia artificial, lo creativo está en el ser que está manipulando la inteligencia artificial. Entonces, es como cuando un texto, tú coges un texto y lo miras, pero ¿dónde está la creatividad de poner ese texto en escena? Pues está en las personas que van a crear esa escena, te puede describir muchísimas cosas, tanto un libro como el chat GPT, tantas cosas como tú se las preguntes, ¿cierto? Pero tú eres la conciencia de saber si eso sí es lo que te gusta, lo que no te gusta, o cómo acomodo eso, pues, yo sí lo veo como una herramienta y creo que no hay que negarse tampoco a todo eso.

Pero creo que el ser es uno y uno es el que les da movilidad a las cosas que hay en su entorno.

Camilo Casadiego. Quisiera agregar algo. Vi una obra de Daniel Calderón, a propósito, donde la gente participaba en la narrativa de la obra por medio del WhatsApp, no sé si es de Daniel Calderón. Entonces, cómo también el público, desde esas nuevas tecnologías, se transforma de ser un público pasivo a ser un público participativo, activo. Entonces, por ejemplo, tú estás viendo la obra y tienes tu celular: “Ahora les va a llegar un mensaje y ustedes tienen que decir si es A, B

o C” Entonces, tú pones C, entonces hacen como una encuesta, no sé, qué sé yo, “ganó C” y se va la historia por otro lado. O gente del público que diga una frase que detone y entonces se va por otro lado.

Entonces, también la mezcla de la improvisación teatral en relación con una narrativa en medio de un video, en medio del WhatsApp, se vuelve un tejido de lenguajes, sobre todo. Entonces, el tejido de lenguaje nos va a permitir el experimento y yo creo que el experimento que nos guste o no es otro cuento, me parece que lo experimental debe estar siempre activo en el teatro.

Sebastián Barrientos Lezcano. Listo, maravilloso. Yo creo que estas ideas justamente que nos plantean de la IA, justamente nos reivindica cuál es el lugar del creador, y entender un poco la IA como estas herramientas que nos van a permitir generar otro tipo de interacciones, ¿cierto? Pasar de esa expectación a una interacción justamente con el público.

También personalmente yo pienso que las IAs nos van a permitir de pronto acentuar un montón de ideas que uno tiene de cómo funcionaría un carro en escena, preguntémosle a ver cómo se ve...

Patricia Carvajal. Y no es fácil porque para llegar a eso uno tiene, yo por ejemplo he dicho, bueno, quiero esta imagen, pero para llegar a la que yo tengo eso es de pasarme haciéndolo por ahí unas cinco horas y a veces ni llega a lo que yo quiero.

Sebastián Barrientos Lezcano. Y posiblemente uno dice, no es exactamente lo que yo quiero, pero posiblemente esta idea de esta escenografía me servirá para hacer un bosquejo para que alguien más o yo entrar a hacerla particularmente, porque ya luego de pronto la IA me va a permitir ese bosquejo, ese hijito inicial de pronto de una imagen, hasta un sonido, ¿cierto? Porque es increíble que hoy en día con la IA puedo generar canciones y atmósferas sonoras con letra, con unas connotaciones, que tenga influencia de esto, que tenga influencia de lo otro y deme el archivo de una vez.

Entonces, es impresionante realmente lo que podemos alcanzar con esto, entendiéndolo siempre como una herramienta desde el creador y ya uno es el que toma la decisión si eso sirve o no sirve, si funciona o ya luego cómo llegó a otras instancias después.

Mario Ángel Quintero. Sí, yo quisiera comentar acerca de lo que acabas de decir sobre qué es funcionar, porque ahí radicamos cuál es nuestra función en escena frente a un público. Yo no creo que necesariamente el objetivo de una obra o lo que uno debería tratar de hacer es facilitar la comunicación con el público, no siento que ese necesariamente sea el objetivo.

En el sentido de que me parece a mí que lo menos que necesita un público en este momento es que las cosas se le hagan más fáciles, o sea, uno puede decir que una obra

buena es una obra que le da al público, que cumple con las expectativas del público, pero uno diría que una obra excepcional es una obra que, de alguna manera, cambia las expectativas del público, los lleva a otro punto y para hacer eso, muchas veces, hay que inquietar al público, de cierta manera.

O sea, en ese sentido, el teatro o muchas partes del teatro no son estrictamente entretenimiento, hay una relación con lo que pensamos, lo que creemos, lo que valoramos, en qué estamos soñando, qué pensamos que es el cielo. Todas esas cosas están en juego.

Entonces, a veces, lo que hay es una confrontación con el público, eso no lo hace a uno el teatrero más famoso, digamos, pero tenemos que tener un poquito de cuidado porque yo, para mí, el teatro es arte y como arte tiene cierta responsabilidad. frente al público y esa responsabilidad no es quedarse en una interpretación común a lugares comunes.

Y uno de los problemas, o digámoslo como un reto, no necesariamente un problema, pero uno de los retos de la inteligencia artificial es que está programada para llegar a los lugares comunes, o sea, está hecha para llegar al porcentaje más alto de personas y en ese sentido, por eso ha sido una maravilla en términos para anunciar una obra o promocionar una obra, porque llega a más gente, porque está de entrada tomando como un consenso de qué es lo que la gente está

pensando, pero uno no necesariamente está aquí para darle a la gente lo que ellos llegaron a pedirle a uno.

Sebastián Barrientos Lezcano. Bien, muchas gracias, Mario. Wilder, ¿quieres plantear algo?

Wilder Lopera. Bueno, algo muy corto. Al inicio de esta charla hablamos de la ética creativa, yo soy totalmente convencido que las herramientas son para conocerlas, acercarse, probarlas, en este caso pues que estamos hablando, que le hemos dedicado un largo rato a la IA, a la inteligencia artificial, para mí todavía es un lugar muy desconocido y me he acercado, me he acercado, pero creo que el ejercicio también de la ética creativa, comparto con Mario Ángel lo que está diciendo, es también contextualizar la escena, y que también tendremos que ir viendo, o por lo menos desde el conocimiento que tendremos al irnos acercando a esta herramienta, que no es nueva realmente, ahora se hizo masiva, pero eso no es tan nuevo, en el sentido como de que ya por ejemplo Google nos solucionaba cosas, muchas plataformas nos solucionaban cosas y eran parte de esa inteligencia artificial, hoy se nombra, sí. Entonces muchas cosas se han nombrado, pero es como cuando existía el asunto con Wikipedia, es decir, es un lugar del conocimiento por el que uno pasa, pero que es decir, la contextualización de tu creación tiene un lugar y tiene unos sujetos.

Y yo sí creo en las artes vivas en ese sentido, en la cercanía con lo que realmente se hace, para también ser cercano o hablar de la cercanía o hablar de mi contexto. Entonces si eso me lo permite, pues pasaré por ahí, pero ahorita también hablábamos de los grupos creativos, de las personas que se preparan y en esta mesa se habla y eso, creo en eso y le apuesto a eso con el teatro, hacer una mesa con este equipo, hablar y poner papel y dibujar y mirar qué pasa también en nuestro ADN, más allá del ADN de la misma IA, porque el ADN de la misma IA es tan grande, tan universal, que tendremos que preguntarle porque pasa a nivel del contexto y de la precisión de mi grupo creativo. Entonces, cuando ella tenga toda esa información de estos cinco que somos, pues nos arrojará algo muy valioso, pero ese es como el proceso también para hacer la parte de esta mesa.

Pero creo en el ejercicio en comunidad, y ahí es donde me peleo con estas partes, porque es decir, ahora por ejemplo decía Patricia, yo paso horas eternas investigando para llegar a mi imagen, pero entonces en ese sentido somos, pasamos horas eternas, ¿y qué pasa con el convivio creativo? porque en este momento y también como pedagogo de las artes, uno de mis llamados también es al convivios, es decir, al estar, al tú a tú, porque si no realmente nos estamos volviendo una comunidad que socializamos puesta en escena, pero qué tanto las creamos aislados y en solitario, y qué tanto de ese solitario es

realmente cargado de sentido para luego ir a compartirlo.

Es como mi pregunta, que también puede ser un poco resistente, sin ser resistente absoluta, porque si creo que la herramienta se hizo, y ya no va a desaparecer, eso es lo interesante, y cada vez se posiciona más, por eso digo, no es nueva.

Entonces, le apuesto a que el teatro, específicamente el teatro, es para crear con otros y tal vez la IA sea otro, otra, qué sé yo.

Patricia Carvajal. Yo quiero, pues, como hacer una moción, sí. Bueno, primero, no es como que yo me pase horas, pues, o sea, haciendo mis imágenes creativas en la inteligencia artificial, entonces lo aclaro.

En ese conocer la inteligencia artificial, uno empieza a jugar, pues no es que yo haga mis ideas creativas ahí, sino que yo quiero experimentar y quiero decirle, bueno, voy a ver cómo, o sea, cuánto se demora uno que no tiene el conocimiento en hacer, por decir algo, lo que decías, un carro que vuele, pues cualquier cosa que yo le entregue, ¿cierto? Y lo que digo es que no es fácil, o sea, es una herramienta que en estos momentos no es tan fácil, que hay que explorarla, indagarla, sí, como cuando llegó el computador.

Pero, ¿qué pasa? Que ahora hay gente, hay gente que llega a una imagen y puede llegar en un segundo, ¿cierto? Y puede ser hasta la misma gente que tú contrates, entonces, es la

misma gente que contratas para que te haga el vestuario y llegó y lo puso ahí y va y te lo vende por dos millones de pesos. ¿Cierto? y tú no lo hiciste, y después uno mira, bueno.

Entonces, todas esas herramientas son importantes conocerlas y saber hasta dónde ir, pues, cuando tú hablas de ética y todo eso, pues, que la ética es otra cosa ya muy grande, pero yo lo que creo es que acercarnos a ese conocimiento no nos hace que se nos dañe la creatividad, que es que ya nos está resolviendo todo, no.

Y vamos a llegar a un momento en que nosotros también vamos a poder hacer ese tipo de cosas y que los jóvenes ahora también, vos le decís a un joven, y ni siquiera con el conocimiento, que ahorita hablábamos de esos jóvenes que ya llegaban a escena preparados, cantan, tocan un instrumento, bailan. Ahora te van a llegar también unos jóvenes que te dicen, no, profe, venga, hagamos ese afiche acá, ¿cierto? Pum, y le dan tres, cuatro comandos, pum, y ahí mismo te hicieron el afiche, facilita, o sea, eso facilita, no lo conocemos bien, lo vamos a ir conociendo y creo que va a ser una herramienta muy potente.

Y no es que eso venga de hace mucho, solamente que es que la tecnología va avanzando y la inteligencia artificial sí es nueva, Google nos daba otros datos en otra rapidez diferente y ahora esto tiene otra agilidad, o sea, se va construyendo, se va deconstruyendo, construyendo, se va avanzando.

Camilo Casadiego. Pero va a haber gente que va a resultar experta en la IA, o sea, nosotros somos expertos en otras cosas y si hay alguien que por medio de la IA me hace el vestuario que quiero, pues que me cobre los dos millones, es decir, estoy pagando por el conocimiento, si la IA llega a un diseño de vestuario específico de lo que yo quiero, maravilloso, bienvenido. Eso es lo que quería agregar, porque van a haber expertos de eso, mejor dicho, ya creo que los hay, ya hay estudios.

Sebastián Barrientos Lezcano. Definitivamente, entonces, la inteligencia artificial nos plantea una cantidad de retos, de cuestiones, de dilemas frente a lo ético, frente a lo creativo, que finalmente yo creo que el comentario que planteaba Patricia frente a las obras es un asunto de que es que no es un asunto que me lo va a generar de una, sino que justamente se requiere lo que estamos conversando, una posibilidad de entrenar, de formarnos, de justamente vincularnos en este otro mundo que eso nos permita alcanzar el objetivo que buscamos, ¿cierto?

Definitivamente yo creo que hay una gran cantidad de temas que nos van a convocar justamente cuando hablamos de lo contemporáneo, de lo que está ocurriendo hoy en la escena, tengo por aquí incluso muchas temáticas que estuve anotando, pero que ya lastimosamente por el tiempo vamos a ir un poco cerrando y condensando la conversación, pero las quiero mencionar, las quiero

mencionar para que podamos ir preparando de pronto un cierre cortico, pero sí me gustaría que hiciéramos un cierre cada uno, frente a algunas de las temáticas que tocamos o aquellas que nos faltaron tocar, pero sí que podamos de nuevo hacer una última ronda con asuntos que tienen que ver, por ejemplo, con todo lo que hemos conversado, pero también cuáles son las temáticas hoy contemporáneas.

Habíamos dicho que de pronto hace unos años estaba muy en auge todavía el asunto del conflicto, el asunto de la guerra que estabas planteando y hoy cómo aparecen unas temáticas nuevas. También el asunto de las técnicas que hoy estamos utilizando, que estábamos conversando un poquito de esto, ¿qué técnicas hoy nuevas estamos viendo en la escena contemporánea? También la relación con el público, ¿cómo se ha venido transformando esa relación con el público hoy en las creaciones que estamos viviendo?

También tengo por aquí otro que me parecía muy interesante, y es esta perspectiva nueva de la investigación-creación, digamos que antes ya se hacía investigación-creación desde hace mucho tiempo, pero gracias a las nuevas formas de entenderlo desde Min-Ciencias, desde toda la lógica que nos aparece desde la academia, se ha venido instaurando este discurso de la investigación-creación, investigación para la creación, investigación más creación, y eso también ha alterado, de

cierta manera, cómo nos aproximamos al ejercicio creativo.

La perspectiva del grupo me parece algo muy interesante que nos traía a colación frente a cómo los grupos se han venido transformando y cómo pareciera que hoy tener un grupo consolidado es también un acto de resistencia frente a lo superfluo que aparecen en las relaciones, entonces yo ya temo vincularme del todo con un grupo porque significa que estoy atado a él y si ya algo no me gusta de él, más fácil trabajo por proyectos y si funcionamos te vuelvo a llamar, pero si no, no me comprometo del todo contigo. Entonces creo que es algo muy interesante desde esa perspectiva de grupo, relación con todo esto de las relaciones tan superfluas que tenemos hoy en este momento histórico.

También lo mencionaban ahorita con el comentario un poco de Mario, esta perspectiva de género, cómo hoy el hecho de que estemos y que haya una reivindicación del género, del pensamiento, de lo femenino, de lo masculino, también está buscando su cabida dentro de la escena y eso nos está también volcando nuevas miradas.

Y una última que tenía por acá anotada, muchos temas, muchos asuntos muy interesantes que nos darían para seguir conversando y es justamente porque todos estamos digamos desde una óptica del trabajo con el actor y me hacía la pregunta justamente quiénes

son esos actores hoy que nos están llegando, que estamos formando en ejercicios pedagógicos o con los que estamos trabajando.

Entonces, digamos que son muchas de las temáticas que nos van siguiendo en esta discusión, en esta temática que nos propone el Festival y que de pronto seguiremos la conversación en otros escenarios, pero para este momento sí es como con qué vamos a cerrar, cuál de estas temáticas nos vamos, con cuál pregunta nos planteamos y hacia dónde podemos ir como cerrando este panel, este conversatorio que estamos teniendo.

Camilo Casadiego. Bueno, es decir, es que haces un panorama supremamente amplio y yo lo voy a ampliar más.

Es que hay tantas cosas en el teatro colombiano que nos faltan críticos teatrales, ¿qué se está escribiendo desde la crítica teatral? es que hay demasiado, ¿quién está sistematizando esa nueva era tecnológica de nuevos dramaturgos, de nuevos experimentos, nuevos actores, nuevas formas?

Y la crítica teatral quedó como en el olvido, por lo menos aquí en nuestro país como que hay muy pocos críticos teatrales, a propósito hay uno venezolano que está haciendo crítica teatral, la está haciendo en Bogotá, que es Carlos Rojas, un gran crítico teatral que me parece maravilloso que lo esté haciendo, pero también así como estamos pensando en este tema de los actores, los que somos formadores, también cómo podemos empe-

zar a hablar sobre ese espectador especializado que escribe sobre la escena.

Y creo que eso nos daría un panorama también de formar un público más masivo, porque la crítica teatral tiene un efecto muy interesante, y es que por medio de lo que leo también imagino, entonces disparo también un poco la cuestión del imaginario de lo que voy a ver.

Y bueno, ese tema de la crítica teatral, por eso te digo que lo que estoy haciendo es ampliarlo para que haya una excusa de volvernos a encontrar y seguir charlando. Y bueno, yo la pongo ahí para no alargar.

Mario Ángel Quintero. Como comentario de cierre, de ninguna manera abarca todo lo que dijiste, quisiera hacer una reflexión porque yo vivo con una actriz y yo vivo con una actriz que desde los 80 lleva actuando y he trabajado mucho en grupo y he trabajado con gente de edades muy diferentes.

Y me parece muy importante algunas cosas, por ejemplo, que dijo Wilder, de que es algo que estamos haciendo juntos, el teatro es algo que hacemos juntos. Quisiera incitar a muchas de las generaciones que vienen que tomen eso a pecho, porque uno de los problemas, o sea, nos ha facilitado mucho el aspecto práctico, montaje por contratación, - Te necesito para esto, para este montaje, vamos a hacer dos temporadas y después tatatá, eso nos ha facilitado mucho porque no es como antes, que uno tenía que tener

un teatro donde tener el monasterio y todos los monjes que estaban ahí 24 horas al día y todos teníamos que almorzar juntos. No, eso ya se ha vuelto muy difícil de mantener. Entonces, eso otro nos ha facilitado.

Pero usted ve un esquema de ensayos, por ejemplo, y llegan los actores y hay actores de todas las edades ahí, ¿y qué es lo que hace, por ejemplo, mi mujer? Que viene de esa otra generación, ella llega, descarga sus cosas y lo primero que hace es barrer el escenario, prepara todo, guarda todo para que todo esté listo, nadie le ha dicho a ella que haga eso, ella no esperó a que alguien le pidiera que hiciera eso, es parte de su pensamiento de cómo se procede cuando se está trabajando en grupo, todos deberíamos estar pensando qué es lo que hay que hacer y hacerlo.

El problema con el cuento de contratación y que no es un grupo, sino que invitados y yo no sé qué, es que llega un montón de gente y todo el mundo se sienta, como a esperar a que le pidan que hagan cosas, no traen nada, esperan que les den información. Si vamos a hablar del actor creador, tenemos que hablar de la iniciativa de ese actor también y que asuma su parte de ser parte de un grupo, simplemente hay cosas que hay que hacer, ahí está el camión, aquí está la escenografía, pero resulta que es la actriz de 64 años la que está cargando cosas y poniéndolas en el camión y hay cuatro actores de 23 años que están sentados tomándose un tintico esperando a que les digan qué es lo que hay que hacer en la próxima cosa.

Yo sé que esto suena como a un regaño y un regaño de un viejito, pero más bien es como una llamada a una conciencia, a una conciencia de que estar juntos es estar juntos como en todo. Yo me acuerdo que una actriz que no nombraré, siempre me hablaba en términos como institucionales, el grupo nuestro se llama Párpado Teatro, entonces ella decía, “¿Párpado Teatro tiene plata para esto? ¿Párpado Teatro tiene plata para transporte y esto y lo otro?”. Ahora, nosotros hemos hecho cosas, hemos ganado becas y hecho cosas con presupuesto, pero mucho de lo que nosotros hemos hecho ha sido de bolsillo. Entonces, yo le decía a esta persona, está bien que me preguntes eso, pero no me lo preguntes así, no hay una oficina de Párpado Teatro por allá, en el centro, y entonces le dicen: ve, necesitamos un cheque para esta persona para pagar transporte, no, si dices Párpado Teatro, lo que estás diciendo es, Mario, ¿tienes plata para transporte? Y yo, meto la mano al drill, abro la billetera y, bueno, vale, pero esa idea de pensar que hay una institución por allá que está pagando todo, así no es la gran mayoría de las veces, a nosotros no nos toca trabajar para la Royal, ni nada así, que uno dice, bueno, hable con el contador o lo que sea.

Entonces, es asumir su parte y estar juntos. Ese es mi comentario de cierre.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Mario.

Patricia Carvajal. Muy interesante, pues, como todos estos temas de los paradigmas y cómo hemos ido evolucionando en ellos, o más bien resignificándolos.

También con esto de la idea de grupo, de la idea de convivir, de estar más como en presencia, también yo quiero pues como decir que a mí como todas las oportunidades de prácticas que se presenten en la escena a mí me encantan, ya como director o de pronto como actor, porque a veces los actores también casi siempre son los que traen las ideas, pero ya es como, bueno, ir limpiando la escena, pero me parece maravilloso cuando hay más en los ensayos que cuando no sabe uno de dónde pegarse, ¿cierto? Entonces, todas estas prácticas que surgen y que se están viendo y que se están viviendo por el avance, cambios generacionales, avances de tecnología, por el conocimiento, porque ya el universo no es tan difícil, se va facilito para otro país y aprende muchas cosas.

Entonces, más que la idea de grupo como existía antes, pienso que es el compromiso, el compromiso de uno como actriz, como director, pues como ese artista, o sea, ¿cuál es el compromiso que yo asumo así no seamos un grupo que nos reunimos 7/24? Y yo creo que ahí es donde existe el cansancio, donde ya se ve como todo el cansancio, porque estoy en mil cosas, además, bueno, por muchas circunstancias, puedo estar en mil cosas, pero entonces cuando la persona asume el compromiso, eso es lo que me pa-

rece que hace un grupo.

Y ya independiente de que a veces hay que hacer muchas cosas dentro de una puesta en escena, o sea, uno tiene que ser el todero, como decía Wilder ahora, más que eso, y eso es por un recurso, finalmente es por un recurso, pero yo sí creo que es importante que nosotros logremos alcanzar ese trabajo colaborativo también, me encanta el trabajo colaborativo, pero que podamos alcanzarlo y que cada artista esté en su rol. Hay que tener mucha plata y estar en la Royal Shakespeare y todo eso, pero eso me parece muy fundamental, porque así las energías no se fugan, las energías se concentran en lo que realmente es zapatero a sus zapatos.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Patricia. Y finalizamos esta conversación con Wilder.

Wilder Lopera. Yo voy a hablar de la noción de grupo también, yo creo que son bienvenidas todas las posibilidades, tanto el grupo que todavía está bajo la noción de claustro y estudian juntos, de monasterio, maravilloso, no me daría a mí, pero me parece encantador también, bienvenida esa noción de grupo, bienvenidos los grupos que nacen y se deshacen, también mágicamente en un año, dos años.

Creo que esta noción de grupo, en el caso como a la que yo le apuesto, que es un grupo integrado por cuatro personas, pero que para cada proyecto tiene invitados especiales

que entran a ser parte de ese grupo, para mí también es bienvenida y hace un grupo muy grande, es decir, mi grupo somos cuatro de base, pero en realidad somos como veinte, y con proyectos que se mantienen en un tiempo considerable, es decir, un proyecto que nació hace cuatro años todavía está en cartelera, un proyecto que nació hace dos años, está en cartelera, y tratamos de que todas estas creaciones, todos estos hijos y estas hijas, lleguen a la escena con los diferentes jugadores de la escena.

Y como esas muchas otras nociones, yo estaba acompañando ahora a unos estudiantes de la Tebaida que tienen una noción de grupo que ellos se llaman la Gran Familia de la Tebaida, con una herencia teatral que un poco tiene reflejo de lo que fue el Teatro de La Candelaria, y tienen esta noción de familia, y hablan de familia, pero una familia que no es una familia de sangre, sino que es una familia que es de sangre, pero también de todos los que llegan a aportar a la noción de grupo, y es gigante, y viajan por el mundo, y se van la mamá, el papá, porque son familia, pero detrás van todos los otros que son tíos, y van otros que son vecinos, o son amigos creadores, y esa es la noción de grupo.

Entonces, lo que yo creo es, y le apuesto que ha sido parte de mi discurso hoy, es como al encuentro, al encuentro que permite contextualizar lo que ustedes, desde la escena, quieren poner en debate, quieren poner en conversación. Entonces, el grupo se arma

para eso, la pareja se arma para eso.

Incluso, yo tenía un amigo que decía que su grupo se llama Egoteatro, porque él era el actor, el dramaturgo, yo, yo, yo, yo, y hacía su unipersonal, ¿cierto? Bueno, también bienvenida esa noción de grupo si es el caso, porque incluso así necesitará de alguien que le ayude, por lo menos en lo técnico, qué sé yo.

Entonces, creo que la comunicación es también del que pregunta, como cuando le preguntas a la IA, o le preguntas a tu compañero, pero también del que responde. Entonces, yo creo en la noción de grupo del que pone la conversación sobre la mesa, habla, pregunta, responde, y desde ahí se teje la apuesta que es el otro, es decir, el grupo con el espectador, que creo que eso también es importante nombrarlo, es decir, también hay una noción de grupo de espectadores, de una comunidad de espectadores que de alguna manera ligan con una estética, con un paradigma, y desde ahí también eso se teje como en el deseo del otro generar el convivio teatral con tu grupo, con el grupo de mi compañero, con el grupo de mis amigos, entonces eso también va haciendo que la noción de grupo se pregunte por la noción de espectadores.

Sebastián Barrientos Lezcano. Muchas gracias, Wilder. Yo creo que ha sido una conversación muy fructífera, yo creo que hemos tocado unos puntos bastante intere-

santes. Les agradezco enormemente haber hecho parte de esta conversación en la cual nos hemos podido aproximar, reflexionar de cada una de nuestras prácticas y yo creo que eso es justamente lo bonito de un festival, que el festival permite el encuentro, el diálogo de saberes, saber en qué está mi compañero, en qué está un colega, cómo está pensando, cómo se está aproximando y ver que justamente la posibilidad de que mi forma de pensamiento es también parte de una gran cantidad de formas de pensamiento.

Entonces, vamos a finalizar nuestro conversatorio, nuestro seminario académico en la 24 versión Festival Colombiano de Teatro, Ciudad de Medellín. Le agradecemos enormemente a la Corporación Ateneo Porfirio Barba Jacob por facilitar este espacio, demosle un aplauso a Yacqueline y a la Corporación, a todo el equipo técnico que también nos acompañó en esta jornada, que nos facilitó todos estos elementos técnicos, tecnológicos, para poder lograr esta grabación.

Nos estaremos viendo mañana, tendremos otro seminario, ya la tercera y última, si no estoy mal, versión de estos encuentros académicos, en donde nos seguiremos encontrando, seguiremos conversando, para que podamos tener todas estas conversaciones, que quedarán finalmente en unas memorias, que harán parte también del registro de este festival. A ustedes también, muchísimas gracias y nos estaremos viendo. Muchas gracias.

Paradigmas Actuales de la Escena Colombiana

3

Yacqueline Salazar Herrera. Muy buenos días, bienvenidos y bienvenidas al Paraninfo de la Universidad de Antioquia, este lugar tan bello que nos acoge cada año en el espacio del Seminario Central del Festival Colombiano de Teatro Ciudad de Medellín.

Este año estamos en la versión número 24 de nuestro festival, denominado como el Festival de los Afectos por todo lo que produce alrededor del arte, el encuentro, el diálogo, no solamente con el teatro colombiano, sino también en ese puente con el Teatro Iberoamericano.

Estamos entonces en esta parte académica dedicados esta semana a reflexionar sobre el tema que propone el festival, que es

paradigmas actuales de la escena colombiana, siempre en relación con Iberoamérica o con los artistas y académicos que hacen parte de todo nuestro panorama del teatro colombiano, también en otros lugares del mundo.

Hemos tenido entonces tres días, hoy es el tercer día y va a estar muy, muy interesante y este evento se puede ver a través de las redes de la Corporación Ateneo y del Festival para que llegue a muchísimos rincones, para que llegue a la academia, a las escuelas de teatro en los diferentes territorios también de Colombia, así que agradecemos muchísimo que nos sigan también ahí.

Recordemos que el Festival es un proyecto organizado por la Corporación Ateneo Porfirio Barba Jacob, que cuenta con el apoyo a través de convocatorias públicas del distrito, de la Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana, Recursos LEP, y también del Ministerio de las Culturas, los Artes y los Saberes, a través también de estas convocatorias de concertación, pero sobre todo que cuenta con el apoyo de los artistas, la sala, los grupos, los académicos, los amigos del festival.

Agradecemos muy especialmente hoy y damos esta bienvenida a esta mesa a Atrae, Atrae y Ateatro, aquí con Juan Pablo Ricaurte, que hace parte de ese equipo tan bonito, también con Juan Manuel Múnera, con el maestro Henry Díaz Vargas y todas las

personas que hacen parte de Atrae, que hacemos unas alianzas muy interesantes para poder tener algunos eventos académicos durante el festival, la cátedra precisamente de Atrae, pero también la presentación de libros y hoy nos acompañan también en este espacio con una invitada muy especial. También le damos la bienvenida y ahorita pues Juan Pablo nos hará como toda la presentación.

También le damos la bienvenida a Luis Chica desde el Tecnológico de Artes Débora Arango, que es parte fundamental también del festival, tenemos desde el Tecnológico de Artes presentación de obras, siempre en el festival, practicantes que nos acompañan desde la parte de música, la parte de teatro y, en fin, todas las áreas que tiene esta importante institución educativa de las artes en Envigado, Antioquia.

Así que, bienvenidos y bienvenidas. Gracias por estar acá. Y los voy a dejar con Juan Pablo Ricaurte.

Juan Pablo Ricaurte. Bueno, muy buenos días a todos y todas, muchas gracias por estar de nuevo en este espacio académico. Siempre desde que se creó el Festival se le ha apostado, porque alrededor de los festivales también está la reflexión y el pensamiento de las artes escénicas.

Gracias a Yacqueline, su directora, por permitirnos esta alianza con Atrae y poder traer algunos maestros y maestras para que pue-

dan hablar un poco y reflexionar sobre el quehacer de las artes escénicas.

Este año el festival nos pregunta sobre los paradigmas del teatro. ¿Qué está pasando? ¿Qué se está dando? ¿Qué nos está pasando en lo político, en lo social, en lo artístico, en lo poético hoy en día? ¿Y qué raíces tienen, digamos, esos paradigmas hoy en día con los paradigmas pasados, en épocas pasadas?

Hoy tenemos dos invitados, dos generaciones distintas que están en esa búsqueda también, la maestra Beatriz Rizk, colombiana, estadounidense, colombiana de raíces paisas, pero que hace tiempo se fue, digamos, a Estados Unidos, Nueva York y Miami, directora del componente académico del Festival Hispanoamericano de Miami, que realiza el Teatro Avante, gran amiga y colega en distintos eventos académicos a nivel de festivales iberoamericanos, donde hemos tenido la oportunidad de encontrarnos, pero sobre todo ha sido una gran estudiosa del teatro del maestro Enrique Buenaventura, como también del teatro de Emilio Carballido, que están cumpliendo este año 100 años, los dos, y que empezaron en el mismo periodo histórico a hacer teatro y hacer todo su trabajo en dos líneas distintas, poéticas distintas, pero con cosas similares, pues ambos eran novelistas, poetas, pintores, dramaturgos y directores, igual que pasaban otros hombres del teatro en aquella época, Juan Carlos Gené, Atahualpa del Cioppo, el mismo Gilberto Martínez, pero estos dos cumplen este

año su centenario, y clave como esa herencia que nos dejaron.

Beatriz también ha estudiado mucho el tema de la creación colectiva, tuvo la oportunidad en el estudio de la obra de Enrique y de la creación colectiva, vivir varios procesos del montaje de Enrique hasta sus últimos años de vida.

Y la pregunta ahorita para Beatriz sería, ¿ese paradigma de la creación colectiva por qué hoy está de nuevo en moda, debido a que se está buscando que el país nombre a la creación colectiva patrimonio inmaterial, pero ya se logró a nivel de Bogotá que fuera patrimonio de Bogotá, cuando la creación colectiva tiene más años, que digamos, ahorita Beatriz nos va a ubicar un poco, Santiago, la primera obra de los comunes, que es en el 70, con un método de creación colectiva, pero ya Enrique había arrancado años atrás, en la década de los 50, con toda esa búsqueda.

Pero también en la mesa está Luis Chica, que, como dice Jackie, esa generación de los 40, que ya arrancan unas nuevas preguntas, unas nuevas poéticas, pero creo que tienen raíces también en maestros del pasado. Entonces, vamos a hablar como esa búsqueda que se está dando y con relación a nuestras búsquedas anteriores, ¿qué hay ahí? ¿Nos estamos haciendo nuevas preguntas o son preguntas que se están reencauchando del pasado con una mirada distinta en ese sentido?

Ayer hablábamos en el seminario sobre la identidad, ¿qué identidad tenemos? ¿Estamos buscando una identidad? ¿el teatro colombiano busca una identidad o no?

Beatriz Rizk. Que no es Macondo.

Juan Pablo Ricaurte. Que no es Macondo, ni las mariposas amarillas, ni Simón Bolívar. Entonces, ¿cómo arranca el tema de la creación colectiva en Colombia? Para que ahorita ahondemos en ese encuentro tuyo con Enrique, que se da en la búsqueda de hacer una tesis doctoral sobre la obra de García Márquez y termina siendo una tesis de doctorado y un gran amor eterno con Enrique Buenaventura.

Beatriz Rizk. Bueno, muchas gracias, Juan Pablo, muchas gracias Yacqueline, muchas gracias al Festival, a Medellín siempre por acogerme como si fuera uno de los suyos, porque me siento como una de las tuyas. Esta fue la ciudad de mis abuelos en donde periódicamente veníamos y hoy recordábamos esas casonas coloniales que había en el centro de Bogotá y decía, dime las calles, porque yo me acuerdo el nombre de las calles y una era Junín, otra era... o sea, por eso estoy muy agradecida de estar aquí, siempre es un placer enorme venir.

El tema de la creación colectiva es un tema muy complicado y tengo para largo, así que tú me paras cuando quieras.

En realidad, el teatro siempre ha sido colec-

tivo y siempre lo será, porque es un grupo que está haciendo una obra que todos quieren que se produzca, que salga bien, que funcione con el público, entonces todos aportan de una manera o de otra su granito de arena. Siempre el teatro será colectivo, desde los griegos hasta la Edad Media y, por ejemplo, obviamente que todas esas formas performativas que tenían en la Edad Media, como los misterios, las alegorías, los milagros, el auto sacramental, era absolutamente colectivo. Y si vamos al teatro de calle, por supuesto que la comedia del arte era absolutamente colectiva, en la comedia del arte ni siquiera había un script, ni siquiera había un canovaccio, ellos improvisaban, o sea, qué más colectivo que eso, que cada uno iba improvisando lo que contestaba el otro, tipo Cantinflas, ese tipo de teatro en el que se hacía.

O sea, viene a América, en cierto modo, cuando llegan todas las formas, sobre todo de calle performativas, con el carnaval, con la comedia del arte, y surgen en el continente. En Colombia tenemos la mojiganga, en Brasil, por ejemplo, es un repertorio increíble de formas que desarrolló el campesinado, entre otras cosas, las fiestas, la fiesta del diablo en Riosucio, todo eso fue absolutamente de carácter colectivo y siempre es un grupo colectivo el que los hace, no es una sola persona el que hace un carnaval.

En realidad, cuándo empieza a funcionar como método, empieza a funcionar como

método en el teatro amateur que surge antes, en y después de la Revolución de Octubre en Rusia, ¿por qué? Porque es un montón de grupos que surgen en todas partes de Rusia, que es enorme, y entonces no tenían obras de teatro que dijeran **qué era lo que estaba pasando** y durante la Revolución, para, digamos, traer ese concepto de socialidad, de que todos tenían que ser partícipes, no solamente del grupo de teatro, sino de la sociedad, lo que nosotros llamamos después comunismo, obviamente, entonces ellos empezaron a hacer teatro de creación colectiva, realmente.

Acordémonos bien que Rusia tenía en ese momento a uno de los mejores directores de teatro del mundo, con Stanislavski, Meyerhold, Vajtángov, o sea, esto fue lo que contrarrestó ese teatro que era aceptado en el universo, hablamos de Europa en realidad, en el resto del mundo occidental.

Ahora, este concepto de que se podía hacer teatro, de que el teatro era un canal para hacer un discurso político, que llegara al pueblo y que todos fueran partícipes pasó a Europa, como pasó al principio de la Unión Soviética, todo lo que se hizo en la Unión Soviética fue paradigmático para el resto de Europa y para Estados Unidos, se crearon grupos en Estados Unidos como el Provincetown Players, en Massachusetts, eso es 1912, en el que participó Eugene O'Neill, por ejemplo, que hacían, todos eran dueños del teatro, hacían teatro de manera colectiva; el Washin-

gton Players en Nueva York, en 1918, fue otro grupo de creación colectiva, y fueron las primeras instancias en que esta forma de acercarse al teatro, que era responsabilidad de todos, se hizo durante la presidencia de Roosevelt, de Franklin Roosevelt, Él hizo un programa que se llamaba The Federal Project, y ese programa lo ideó para darle empleo a todos los artistas y los teatristas y todos los que tenían que ver con las artes performáticas desempleadas a causa de la caída de la bolsa.

Y en ese programa hubo uno que se llamaba The Living Newspaper, los periódicos vivos, ese concepto lo trajeron de la Unión Soviética, del Gazeta Players, y consistía en improvisar y hacer textos de las noticias del día. Alcanzó a durar como dos o tres años antes de que lo terminaran, pero ese concepto, por ejemplo, pasó a Europa, igual, en manos de socialistas, y tenemos en los años 20 el proyecto de Brecht, proyecto colectivo de Brecht, que se llamaba, entre otras, eso era parte del nuevo, nueva estética, y fue uno de los primeros en que usó la palabra nuevo para esa clase de teatro. Y en ese proyecto Brecht se hicieron muchas obras que fueron firmadas por Brecht, como, por ejemplo, la ópera de los Tres Centavos, salió de ese colectivo de escritores que se llamaba colectivo de Brecht.

En Francia, igual, con Ariane Mushkin, el Teatro de Soleil, en los años 60, el Teatro de Jeanne Noir, también, Peter Brook, entre

otras también, este año su centenario con el International Theater Research Center que creó en París, pasó a Italia y ese teatro que se generó a raíz de los años 68, que fue la huelga estudiantil famosa en Europa, de ahí surgió un teatro de denuncia y un teatro colectivo que los italianos llamaban de nuevo teatro.

En España sucedió igual con Alberto Boadella, Els Joglars, principios de los 60, y con Salvador Távora y la Cuadra de Sevilla, que el primer festival de Manizales, en 1968, si no estoy mal, viene la Cuadra de Sevilla. Entonces ya empiezan a tener contacto directo los grandes directorios de Europa con el teatro que se estaba haciendo en América Latina, y los teatristas empezaron a ir a festivales europeos, y fueron muy bien recibidos por la energía y por la originalidad que representaban los latinoamericanos en aquella época.

Bueno, en Latinoamérica, cuándo surge la creación colectiva en sí, Manuel Galich, que era el director de la Casa de las Américas, en un libro que publicó Garzón Céspedes sobre la creación colectiva, señala que la fecha de nacimiento es el 63-64 en manos de Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali.

Y, en efecto, Enrique empieza a implementar la creación colectiva a mediados de los 60. Tenemos que tener en cuenta, por ejemplo, que esta fecha 63, 64, en que ya estaba

utilizando la creación colectiva, que, entre otras, él vino, él trajo la experiencia de hacer teatro colectivo, en que no era un productor dueño del espectáculo a través de un sistema de estrellas, sino que todos eran partícipes y todos eran igualmente responsables, la trajo del Teatro Independiente de Buenos Aires, y la trajo, sobre todo, de Hermilo Borba Filho, el director de teatro de estudiantes de Pernambuco, donde Enrique pasó como tres o cuatro años trabajando con ellos. Ellos junto a Pablo Freire organizaron un teatro que ellos mismos llamaban Nuevo, que era un teatro para el pueblo, por el pueblo, usando propuestas populares. ¿Y por qué sucedió esto? Porque todos en ese momento estaban imbuidos de la dialéctica hegeliana, del marxismo, de realizar todos esos proyectos, pero resulta que la lucha de clases, que es esencialmente entre el proletariado y la burguesía, pues no compatía con la realidad de ninguno de estos escritores porque no había proletariado. Entonces, el campesinado llenó ese vacío. ¿Pero qué pasa con el campesinado? Mientras que con el proletariado se tenía que hacer todo desde el principio, el campesinado ya venía con una larga trayectoria cultural, riquísima y donde habían discursos que... les sirvió mucho, porque dentro del campesinado ya habían discursos en que estaban divididos entre los opresores y los oprimidos y si vamos a eso, por ejemplo, la literatura de Cordel, ustedes saben la literatura de Cordel brasileña, que es medieval y que son todos los cuentos de los can-

gaceiros, de los terratenientes, de los pobres, de los varados, y esa fue, digamos, la matriz de esa cultura popular y que en Colombia igualito existía, como la mojiganga con *A la diestra de Dios Padre*. Entonces, eso lo traía él de sus viajes y de su aprendizaje.

Para Hugo Rey, que se hizo en 1966, Edipo Rey de Hugo Rey, en 1965-1966, que Edipo Rey se presentó en las gradas del Capitolio Nacional ante una multitud de 30 mil espectadores. Y, Hugo Rey fue la primera obra en realidad de creación colectiva 1966 y digo por qué de creación colectiva, porque a pesar de que partían de un texto se hacía la creación colectiva en todas las etapas del desarrollo y teníamos que tener en cuenta que Enrique siempre escribía el texto, él llegaba con la página, con un texto escrito, y yo lo viví todo ese proceso por meses.

Entonces, se empezaban las improvisaciones, que era el próximo paso, traían una pizarra grandísima, entonces, ahí hacían las improvisaciones y surgían imágenes, y eran unas peleas horribles, ni les cuento, porque se mentaban la madre a cada tanto. Yo me acuerdo que al final del día, cuando se acababa el ensayo, él me llamaba “Beata” y me decía, Beata, este es un pésimo negocio, yo no se lo recomiendo a nadie. Y él se iba con sus anotaciones y esa noche escribía de nuevo lo que al día siguiente iba de nuevo a ser puesto al sometimiento de los actores que aportaban, absolutamente aportaban con sus propias experiencias, sus propias histo-

rias, lo que ellos, cómo ellos enriquecían sus propios personajes.

Ya para seis, y aquí lo tengo, cuando ya él estaba haciendo *Seis Horas en la Vida de Frank Kulak*, que fue una obra en contra de la guerra de Vietnam en el 67, ya fue absolutamente toda de creación colectiva.

Ya para entonces, muchos grupos en Colombia estaban trabajando con la creación colectiva. Y si vamos a eso, Las Bananeras de Jaime Barbini fue de 1970, nosotros, Los Comunes del Teatro de La Candelaria, primera obra de creación colectiva, es de 1972.

Ahora, la creación colectiva se volvió el modélico, el paradigma del nuevo teatro colombiano, de ahí que es muy comprensible por qué lo quieren hacer patrimonio nacional, porque no solamente eso, Enrique lo convirtió, lo estructurizó y lo convirtió en esquema de método de creación colectiva y lo publicó, firmado por él y por Jaqueline Vidal, en 1970.

De ahí pasó, digamos, ya a toda la América Latina, se difundió el nuevo teatro y se difundió la creación colectiva, Yuyachkani parte a principios de los años 70, Yuyachkani venía acá, yo me lo encontraba a cada rato en los festivales de teatro que se hacía en Bogotá y en todas partes, y donde Enrique daba conferencia, total discípulo de Enrique y de Santiago.

El Libre Teatro Libre de Córdoba, de Ma-

ría Escudero, cuando hubo el Cordobazo en 1969, ella enseñaba en la universidad, en Córdoba. Y entonces, ella renunció a ser profesora y dijo, después del Cordobazo, yo no puedo seguir montando obras de autores, ahora vamos a hacerlo todo, todos vamos a ser los autores y todos vamos a ser los directores. Y ellos sacaron una obra que tuvo mucha trascendencia, que se llamaba El asesinato de X, 1969-1970.

Chile, el grupo Aleph, con Oscar Castro, empezó a hacer creación colectiva, 1968-1969. Rajatabla, nació Rajatabla con Carlos Jiménez en Venezuela y Cuatro Tablas con Mario Delgado en el Perú. Y los dos empezaron con una obra de creación colectiva que se llamaba *Tu país está feliz*, que era de un poema de un autor brasileño, que por aquí tengo el nombre si les interesa después se los puedo dar.

O sea, ya se difundió la creación colectiva, el maestro siguió, Buenaventura siguió, todas sus obras fueron de creación colectiva hasta casi finales de su trayectoria. ¿Eso qué quiere decir? Lo mismo, él traía el texto inicial o partían de varios textos iniciales, por ejemplo, *Historia de una bala de plata*, que fue muy conocida, ganó premio Casa de las Américas 1970, él ya para la investigación, que era el primer paso de la creación colectiva, el tema de la obra era la entrada del capitalismo extranjero al Caribe, sobre todo el desplazamiento del capitalismo europeo por el capitalismo norteamericano en el Caribe.

Entonces, para esa obra, él recurrió a *El Reino de Este Mundo*, de Alejo Carpentier, *La Biografía de un Cimarrón*, de Miguel Barnet, *La Tempestad* de Shakespeare, el texto *El emperador Jones*, de Eugene O' Neill, fue en realidad una versión libérrima de *El emperador Jones* y era una obra en que era una trama totalmente abigarrada, porque Enrique utilizaba mucho la modalidad que utiliza el teatro de la comedia española, que son varias líneas de acción, aunque haya un protagonista, varias líneas de acción se entrecruzan las unas entre las otras, porque él pensaba que la cotidianidad y la realidad no era una sola línea de acción, sino muchísimas líneas de acción que operaban en un momento histórico.

Entonces, ahí hay algún afrodescendiente norteamericano que traen para ponerlo de emperador en esta isla del Caribe, que era francesa, y ahí se mezclaban los libertos y los esclavos, los libertos ya tenían su palenque, de los cuales peleaban con las fuerzas coloniales, que eran los ingleses y los franceses, que al mismo tiempo se estaban peleando por el dominio de la isla, y la obra termina con el desembarco de los marines, que ya viene a ser la presencia más asidua de lo que iba a pasar y lo que sigue pasando en el Caribe latinoamericano.

Bueno, no sé si paramos acá porque es para largo.

Juan Pablo Ricaurte. A ver Luis, cuéntanos un poco tus paradigmas de hoy, tu pre-

gunta y esa relación con ese teatro que heredas, que vives y que conoces de los distintos maestros.

Luis Alberto Chica Rojas. Bueno, muchas gracias al Festival por la invitación. Me pone mucho a pensar en estos momentos lo que menciona la maestra de la creación colectiva, finalmente con este movimiento de la creación colectiva y con todo este movimiento del nuevo teatro colombiano, pues que de alguna manera somos hijos de eso, somos hijos de esas preguntas, somos hijos de esa búsqueda precisamente por ese teatro nacional y por esa búsqueda de esa identidad.

Me hacía la pregunta ahorita, como que ustedes ya hablaron de la identidad, yo me preguntaba, bueno, ¿cuál es la identidad? ¿cuál es nuestra identidad como creadores, como creadoras? me remito pues como a la experiencia, acá estoy en representación de una institución educativa que forma actores y actrices y me remito precisamente al acercamiento que se tiene en la institución como a esa búsqueda de identidad, de cómo estos chicos y estas chicas, de alguna manera, se empiezan a hacer la pregunta de cuál es el teatro que ellos quieren hacer, cuál es el teatro que quieren transitar y cuál es el teatro que quieren construir.

Y en ese orden de ideas, también digamos que en esa experiencia es muy importante seguir en ellos, digamos, fortaleciendo esa pregunta por lo colectivo y la identidad des-

de lo colectivo.

Entonces, en mi experiencia como creador, como actor, como director, como dramaturgo, yo creo que llega un punto en el que todo eso que uno ha vivido en el camino, desde el maestro Henry Díaz, que es digamos el maestro pues nuestro desde la dramaturgia, el que nos compartió estos conocimientos, pero también desde lo que uno ha conocido del teatro europeo, del teatro nacional, de todo lo que han dicho y han estudiado los maestros de la historia, yo me atrevería a decir que la construcción de esta identidad actual es como un popurrí de un montón de elementos que se van extrayendo de ese antecedente que viene, pero yo no sabría si hablamos de una identidad o en estos momentos podríamos hablar de unas identidades, como que no singularizarlo, sino que ya es un elemento plural en el que las preguntas no se están quedando solamente... en un solo paradigma, no se están quedando solamente en una sola visión, sino que se está abriendo un popurrí de posibilidades, se está abriendo un abanico en el que, por ejemplo, las nuevas tecnologías ya están entregando otras formas creativas, las nuevas tecnologías están permitiéndoles a estos chicos, a estas chicas, incluso a los que ya tenemos una trayectoria en el teatro, preguntarnos otras poéticas a través de las otras disciplinas que también pueden ayudarle al teatro a, digamos, plantear otros lenguajes.

Entonces, en este asunto de las identidades,

y volviendo a lo de la creación colectiva, nosotros en la institución con estos chicos y estas chicas, lo que procuramos es que esa búsqueda de identidad de ellos se haga desde una dramaturgia que es propia, eso es muy importante, como que empezar desde ahí, empezar de que, bueno, su identidad parte desde las preguntas que usted se está haciendo y desde las historias que usted quiere contar. Y muchas veces la premisa con ellos es no dejemos que los de afuera vengan a contar las historias nuestras y que a veces las vienen a contar mal contadas. ¿Qué es lo que usted tiene para contar y desde dónde lo quiere abordar?

Entonces, digamos que con estos montajes que se hacen con los muchachos y las muchachas, que son la renovación generacional, es invitarles a escribir desde lo colectivo, desde ese conocimiento que van adquiriendo en su carrera y que son conocimientos enfocados en dramaturgia, crear hombres y mujeres que no solamente hagan el ejercicio de la actuación, sino que también tengan la posibilidad de escribir sus propios textos y que también puedan de alguna manera dirigirlos y pues estar ahí, actuarlos, pasarlos por su cuerpo desde las diferentes búsquedas que tiene el teatro, con ellos lo que se hace y precisamente aquí hay asistentes, chicos y chicas de nuestra institución que precisamente en estos momentos la mayoría de ellos y de ellas estrenaron una obra, está presentándose en el Festival, incluso está en

la parrilla de programación del festival, y es un montaje que nace de una pregunta que es colectiva, y que es de una dramaturgia que es colectiva.

Entonces, esa colectividad, de alguna manera, les permite a estos chicos, incluso un montaje que dirigí yo el semestre pasado, también bajo esa misma modalidad, que se llamó *Noviembre*, y es cómo todos desde el trabajo colaborativo podemos pensar en un mismo tema, y es un mismo tema que de alguna manera, desde eso que decimos de los paradigmas, son temas que vienen incluso desde la pregunta que se hacen los maestros, la violencia, el desplazamiento, la migración.

Entonces, digamos que son temas que se van manteniendo, ellos van quedando con una cajita ahí que sigue navegando, pero como que se van abordando desde diferentes puntos de vista y desde diferentes necesidades. Yo creería que en estos momentos los que estamos haciendo teatro estamos en una búsqueda, sí, creo que las redes sociales también nos han permitido poder mirar hacia afuera y poder recibir también otros puntos de vista y otras maneras de crear y ha facilitado también la reflexión en función de esas nuevas formas. Y creo que en estos momentos quienes estamos haciéndonos la pregunta no nos estamos preguntando por vanguardias, evidentemente, eso ya pasó, aunque no quiere decir que en estos momentos una persona no quiera montar un Shakespeare a través de otras poéticas, de

otras maneras de ver el arte, de otras maneras de ver el teatro, pero yo creo que para mí en estos momentos los temas, muchos de los temas que el maestro Enrique Buenaventura, Santiago García, Carlos José Reyes, todos estos hombres y mujeres que empezaron este movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, hace más de 50 años, esas preguntas que se hacían ellos todavía nos las estamos haciendo nosotros, realmente todavía están instaladas en nuestro territorio, en nuestro cuerpo, en nuestro imaginario, pero digamos que desde la necesidad de cada grupo aparece la búsqueda.

Por ejemplo, en estos momentos, desde mi grupo que es Balam Quitzé, nosotros llevamos 20 años trabajando. La pregunta siempre ha sido por el teatro político, por una dramaturgia que denuncie, y siempre ha sido un teatro de texto, ¿cierto? Un teatro que es texto centrista, dramático, pero ahora, 20 años después, dijimos como que bueno, ¿y si nos preguntamos por el objeto? ¿y si nos preguntamos por el muñeco?, y si nos preguntamos por esas otras poéticas que realmente no hemos transitado hasta ahora como creadores y como creadoras. No hay ninguna parte donde uno pueda identificar que el paradigma se ha instalado, donde es que en estos momentos estamos trabajando solamente teatro post-dramático, o que estamos trabajando solamente teatro físico, sino que a medida como cada creador va transitando realmente la realidad y cómo con-

sume esa realidad y cómo la reflexiona es que empiezan a aparecer las necesidades que luego las ponen en sus búsquedas estéticas, creativas, entonces yo creo que en estos momentos pues por lo menos en mi contexto inmediato que es la ciudad de Medellín y lo que uno logra ver pues que traen los festivales, como el Festival Colombiano de Teatro, el Festival de San Ignacio, la Fiesta de las Artes Escénicas, que le permiten a uno también ver lo que están haciendo no solamente los colegas de otras ciudades, sino también los colegas de otros países, como que siento que no hay un paradigma instalado, es decir, sí, los temas siguen, las preguntas están, creo que muchas de las preguntas están instaladas desde que Enrique Buenaventura y Santiago García, ellos y ellas se las hicieron, pero ahora estamos, creo que mirándolas desde diferentes puntos de vista, precisamente por la multiplicidad de formas que ahora podemos explorar, que bueno, yo no estuve en esa época, la maestra podría también responderme, pero creo que en esa época las preguntas también estaban más reducidas o, digamos, la búsqueda más reducida de acuerdo también a la relación que tenían ellos con el mundo y de la manera como se relacionaban con él.

Beatriz Rizk. La pregunta era básica, la pregunta que tú te haces, que ayer hablamos largo y tendido sobre la identidad que no existe en los colombianos, yo hablaba ayer justo de que los dos pilares de la identidad

colombiana, como se ha proyectado siempre, son la cultura hispanófila, por un lado, y el campesinado por el otro, los valores del campesinado, la querencia a la tierra, el pasado de los arrieros, que de alguna manera u otra nos ha marcado a todos nosotros. Y esa pregunta de qué es lo que somos nosotros y cómo salir de la colonización, cuando el maestro entra a la escena, a mediados de los años 50, no era que no había teatro en Colombia, Luis Enrique Osorio era popularísimo, Campitos, él vio obras de Campitos y me las contaba, fue una de sus influencias, digamos, de cómo hacer un teatro político y hacer reír a la gente.

Pero lo que ellos se propusieron es socavar en esta identidad colombiana, y por eso Enrique empezó con la trilogía de *La Tragedia del Rey Cristóf*, en que hablaba de los afrodescendientes en el Caribe, con el *Requiem por el Padre de las Casas*, en el que hablaba sobre los indígenas y qué pasó, digamos, con toda esa colonización, y *A la Diestra de Dios Padre*, que es una mojiganga española, que no solamente estaba en Colombia, sino en otras partes de América Latina, Ricardo Güiraldes la tiene en su libro, *Don Segundo Sombra*, que es de los años 30.

Y tratar de que los colombianos son uno de los pueblos de más grado alto de mestizaje en toda la América, pero, ¿qué pasa con este gran grado de mestizaje? Es que hay un total rechazo a los pueblos originarios, en todos estos mestizajes, el que tiene algo de sangre

española niega al indígena detrás y muchísimo menos al afrodescendiente, el afrodescendiente es por allá en la costa, quién sabe dónde y cómo viven.

Entonces mientras no haya en ese sentido, y Enrique lo proponía en sus obras, no haya una aceptación de ese alto grado de mestizaje y donde no siga siendo la cultura hispanófila, la cultura predominante, canónica, mainstream, como decimos nosotros, que es cultura canónica y no tanto ese apego, porque eso no se puede quitar, ese apego al campesinado, hoy hablábamos, por ejemplo, él me decía a mí que muchos de estos campesinos se fueron a las ciudades, ¿cuándo se volvió Colombia un país urbano? Cuando los narcotraficantes empezaron a poner bombas en todas las ciudades, pero mucho antes todos esos campesinos se venían a la ciudad, pero ¿qué pasó con esa cultura? la siguieron, la impusieron y la siguieron, fue predominante, no solamente los que venían a la ciudad, sino todos los que estaban con ellos. De ahí que, por ejemplo, el arriero, el carriel, el sombrero, la música nuestra, los bambucos, siga siendo esa parte tan fuerte de la identidad colombiana.

Ayer hablábamos de la historia, cuál es nuestra historia, la identidad histórica nuestra. Y yo traía a colación, cuando yo crecí, sí, Simón Bolívar es el padre de la patria, pero yo me acuerdo de niña que cantábamos Simón Bolívar nació en Caracas, en un potrero lleno de vacas y juá, juá, juá. Y luego mi familia,

me acuerdo que mi tío decía que Simón Bolívar nunca desempeñó una vaina porque su ejército era colombiano y él le tenía miedo. Y luego lo sacamos, lo sacamos, se murió, pobrecito, de pena moral, porque lo sacaron en el Congreso de Ocaña, lo mandaron y se fue para Santa Marta y se murió de pena moral. Entonces, ¿es el padre de la patria? ¿cuál es mi actitud ante ese padre de la patria? Lo aceptamos a ese padre de la patria que, entre otras, mandó matar a la primera plana de la capa granadina que mandaba cuando la conspiración de septiembre en el cual se murió Luis Carlos Vargas Tejada, que era el primer dramaturgo con las convulsiones que existía en Colombia.

Entonces, ¿cómo esa identidad funciona? Ahí, yo decía ayer, de ese mismo ejemplo, pasamos al social, pasamos al cultural, y es un problema que ellos, esa pregunta que tú tienes, fue la pregunta que es por qué empezó La Candelaria con nosotros Los Comunes, por qué ir a buscar en, ¿cómo se llama? Galán, la historia de Galán, cómo fusionar eso, cómo hacer un discurso ¿verdad? Un discurso colombiano envolvente en el cual nosotros nos sentimos identificados.

Sigue siendo muy difícil, ayer preguntaba cuál es su identidad y quién contestó, las mariposas amarillas, yo dije, eso es lo peor de todo, que culturalmente estamos aceptando Macondo como nuestro relato fundacional. Y si se ponen a pensar quiénes son los protagonistas fundacionales de Macon-

do, Úrsula Iguarán, Aureliano Buendía, bien blanquitos, nada de indios tenían y es escrita por un costeño, nada de indios, llegaban los indios y eran los otros, eran los criados, eran los raros, comían tierra, o sea, seguimos proyectando para siempre ese mismo paradigma cultural que nos inventamos, en el cual, con ese alto grado de mestizaje, rechazamos a los pueblos originarios, porque vaya le dice usted a mi mamá que uno de sus antepasados era indio, eso, imposible. Entonces, esa es la pregunta, la pregunta de los 64 mil.

Juan Pablo Ricaurte. Que no tiene respuesta, sino la cantidad de identidades y posibilidades.

Quiero ahondar un poquito, ayer tocábamos y las nuevas generaciones, comillas, que ya están saliendo también, hablábamos de Sergio Blanco, pues antes de Mauricio Kartún, pues antes de esto, de Sergio, aquí tenemos el caso de John Velandia, tenemos el caso de Gabriel Calderón en Uruguay y Guillermo Calderón en Chile, que buscan una dramaturgia, una dramaturgia que tiene que ver del sujeto, de su problemática, de su familia, de su ser en eso.

No quiere decir que en esa dramaturgia no hay las preguntas que se hacían de la violencia o de lo político, porque *Diciembre* de Guillermo Calderón, o *Tebas* de Sergio Blanco, hay algo político, pero ahí hay más una búsqueda, Beatriz y Lucho, de preguntarse por el ser, ese ser en una sociedad.

Lo pregunto porque en el Festival Hispanoamericano de Miami ha ido todos los directores y tendencias, tanto de la creación colectiva, y de otras nuevas ha pasado por el festival. ¿qué te dice hoy esa búsqueda? Y hoy hay otra generación fuera de Sergio Blanco, que son 45, 55 años, tienen hoy, pero ya viene una de 30, 40, que se está preguntando otras cosas.

Beatriz Rizk. Bueno, eso viene... sí, hay un desarrollo totalmente histórico. La creación colectiva, la cumbre de la creación colectiva son los años 80, pero a finales de los años 80 entra una fuerza muy grande con Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, Eugenio Barba lo trae en el taller de teatro de Colombia y presenta obras en La Candelaria y Eugenio Barba propone la antropología del actor, que es dedicado completamente a desarrollar el actor como persona, su propia respuesta a la vida escénica y lo que él llamaba los ejercicios de pre-expresividad. Y ahí entró el teatro colombiano en una fase totalmente diferente, porque de ser un teatro de búsqueda y de investigación en los años 70, se convirtió en un teatro de laboratorio en los años 80, en los cuales se hacían laboratorios de todos los que aparecían, allá había laboratorios sobre Grotowski, sobre Barba.

Pero fue Barba, yo creo, el que empezó a llamar la atención al desarrollo, porque el actor colombiano no hacía ningún ejercicio, de ninguna clase, recogían papeles del suelo si mucho. Y ahí empezó el gran entrenamiento

y empezaron todos a formarse como actores ya en función singular y no plural. Y ahí entró la creación colectiva en crisis a partir de los años 90.

Al entrar la creación colectiva en crisis, por supuesto, ya vinieron otras modalidades, Lehmann con su teatro posdramatismo en el cual dice que una obra, que las obras contemporáneas, ya no son el producto de un conflicto con un comienzo, desarrollo y final, si no, no tiene que haber conflicto, simplemente pueden ser cuadros, que empezaron a hacer, retazos que empezaron a hacer.

Pero ya entonces los medios de comunicación empezaron a tener absoluta preponderancia sobre la imaginación popular de la gente, ¿y qué hicieron los medios de comunicación? El reality show, el teatro documental, fue un teatro muy importante en esa época, y de ahí pasamos a los reality shows, en que la gente miraba horas enteras a una familia en una casa metida a ver qué era lo que hacía, hasta cuando se bañaba, y todo el mundo fascinado con eso.

El reality show empezó también con la entrada de los medios de comunicación, se perdió el centro político de la vida y los medios de comunicación no vinieron solos, los trajo la globalización y el neoliberalismo, que el mercado mundial pasó a ser el que dictaba las leyes.

Y entonces, las decisiones presidenciales ya no salían de un recinto doméstico, sino que

formaban parte de un conglomerado al cual el presidente o los que estaban en el poder no podían sustraerse porque eran intereses creados, empezando por Estados Unidos. Entonces hubo una despolitización de la gente y una apatía de la gente, antes eran los liberales y conservadores, o sea, otros partidos políticos, empezaron a proliferar a los partidos políticos, una apatía, pero eso no quiere decir que esté apolitizado, no.

Y ese hombre que está absolutamente bombardeado por modelos extranjerizantes que entra en los medios de comunicación, tienen que tomar una decisión política de cuáles son sus modelos y cuáles son sus caminos que van a seguir y no puede abstraerse, ¿por qué? Porque el mundo entero está sometido a esa invasión de las culturas que representa el mercado norteamericano. Estoy hablando no solamente de los medios de comunicación, el cine norteamericano, por ejemplo, que va creando estereotipos y nosotros empezamos a vernos a través de los estereotipos de ellos, que de eso hablaré esta tarde, no es tema para ahora.

Y entre esos otros empezó, por ejemplo, en Argentina, la búsqueda de las raíces de los niños secuestrados, quiénes somos, sale Vivi Tellaz, sale Lola Arias, que empiezan la modalidad de buscar quién soy yo y de dónde vengo, y entonces estos niños van contando de dónde son y de dónde vienen, y empieza una dramaturgia que yo llamo el discurso del afecto, la dramaturgia del afecto, que va

desplazando la dramaturgia del compromiso político, la dramaturgia de la intencionalidad ideológica, no que se hayan acabado las ideologías, creo como Enrique que siguen, aunque las vemos de otra manera, y eso trae la auto referencialidad, digamos, que empezaron a hacer eso y ahora todos están haciendo eso.

Y entonces todos encuentran en sus propios afectos y en su propia historia, así como en los reality shows, su dramaturgia. Acabamos de ver en el Teatro de Manizales a una obra de un muchacho, de un chileno, que hace una... utilizando Google, es un escritorio y él está con una computadora, y a través de Google él va haciendo una cartografía de Santiago, ¿la vieron? Él hace una **cartografía** de Santiago. Y la historia es que su abuela tiene Alzheimer, entonces, a través de la música, de los boleros, como que cuando le cantan los boleros de los Panchos, que eran todos del trío de los Panchos, entonces la abuela como que reconoce, como que recuerda, pero mientras tanto, él va contando con el Google la calle donde nació, la cuadra donde paseó, **los gatos que hay en la calle, cómo pasó todo, el abuelo dónde trabajaba**, o sea, y en eso, y está en el Festival de Manizales y ha viajado por toda América Latina. Para mí, yo no encuentro que sea, digamos, ok, es una propuesta teatral, pero es una narración más que todo, él no actúa, él simplemente cuenta con el Google todas sus calles, el hospital donde nació, cómo fue

que su mamá lo tuvo, la sala de espera del hospital, y entonces él entra con el Google por los pasadizos del hospital, él detalla la pila, detalla... que es muy interesante, y yo lo llamo la dramaturgia del afecto.

Y los grupos principales de teatro, y estoy hablando de La Candelaria, de Yuyachkani, no tanto Buenaventura, porque Buenaventura partió antes de que... esto fue en los años 2000, empezaron los actores a preguntarse qué estamos haciendo y empezaron a hacer obras en las que oscilaban entre actuar y no actuar, entre ser ellos mismos o ser los actores, entre revisar las decisiones que tomaron trayendo obras de su repertorio y cuestionarse en ellos mismos si fue una decisión buena para ellos en su vida personal o si no fue, en poner al abierto todos los líos que 30 años de vivir juntos, imagínense todas las peleas.

La Candelaria, *A Título Personal*, que recuerdo una escena muy particular, que yo creo que es el eje de la obra, que es hablando con su otro yo proyectado, pero ese otro yo también hablaba como si fueran dos. Y era el encuentro de sus traiciones, Coco como actor traicionando al actor, y el actor traicionando al personaje a favor de la Candelaria, eso fue una cosa increíble y *A Manteles*, que fue la última obra que dirigió Santiago, es un epílogo, porque es una mesa, *A Manteles* quiere decir todas las conversaciones que se hacen durante la comida. Entonces, es una mesa en donde se sientan todos y es como

una continuación de eso que estaba pasando en *A título personal*.

Recuerdo *El último ensayo* de Yuyachkani, en *El último ensayo*, todos aparecen y entonces se preguntan ¿el último ensayo por qué? era tanta ya la tensión en el grupo que ellos pensaban que de verdad iba a ser el último ensayo y revisan sus creencias, recuerdo, por ejemplo, que una de las escenas era Yma Sumac vestida como una princesa indígena inca, incaica, que la traen en una jaula y ya tiene como mil años, entonces ella se baja de la jaula apoyada en bastón y entonces vienen a hacerle una entrevista, pero que le hacen la entrevista es en inglés y el traductor la traduce al quechua, o sea, ya el español no es necesario en ese medio globalizado en que vivimos. Y era una tensión de para dónde vamos ya, no somos los actores que fuimos y no podemos hablar.

Eso es una cuestión importantísima y fundamental, ya no se puede hablar por el otro, como se hacía en el nuevo teatro, se habla sobre el otro. Por eso, como no se puede hablar sobre el otro, si usted va a hablar por el otro, le está quitando un espacio, sea como sea, pueda que nunca venga, pero usted le está quitando un espacio. Entonces, del único que usted puede hablar es de usted, de ahí Sergio Blanco y compañía.

Juan Pablo Ricaurte. Quiero como complementar esta obra, porque esta obra de Manizales quedó pues toda una sensación

en el sentido de la pregunta, ¿es un actor, no es un actor, es un narrador, no es un narrador? ¿Podría estar él ahí o simplemente manejarlo desde otro lugar del mundo? De cualquier mundo, poner la pantalla y guiarnos como nos guio, porque hace un recorrido en la memoria de ese Santiago, de esa América Latina, a través de las calles, pero también la memoria de hace cinco años, seis años, con el estallido. Entonces dice, aquí fue el estallido, pero ya el nuevo gobierno tumbó eso para borrar la memoria de ese estallido. Los pingüinos, que fueron los que empezaron en el 18, digamos, la marcha por la educación nueva de Ecuador, el 18-19, y que termina ya en lo que es el estadio hace seis años.

Entonces, cómo las huellas borran, pero que lo digital hace posible que esa memoria esté y no se borre del todo, va y nos lleva hasta 35 años cuando él nace en ese hospital y nos muestra el abandono, pero también nos muestra cómo estaba ese hospital antes. Entonces, la pregunta era, ¿qué se está preguntando hoy la sociedad hoy en día con todo esto de la tecnología y las IAs y toda esa búsqueda? ¿Qué le dices a tu alumno, Lucho? ¿Cuál es esa búsqueda en tu grupo? Con relación a esa pregunta de la tecnología y esos paradigmas.

Luis Alberto Chica Rojas. Bueno, yo creo que con las nuevas tecnologías, digamos que no hay que pelear, sino que hay que conversar, hay que sentarse a conversar. Pero sí

siento que la pregunta de si eso es teatro o no es teatro y cómo se está volviendo teatro, yo creo que sí debe estar muy presente, o sea, como que la parafernalia y el dispositivo no opaquen lo que realmente es el fin del teatro como tal, y si es en vivo, y si está en la escena, si está ahí puesto, hecho por personas reales sudando ahí en vivo.

Pero sí creo que hay que permitirse, hay que permitirse habitarlos, hay que permitirse, digamos, hacer ecosistemas creativos en los que puedan habitar todas estas formas, porque finalmente lo que terminan es aportando y fortaleciendo la pregunta.

Pero quiero devolverme un poquito con lo que mencionaban ahorita de la auto ficción, porque particularmente hace un tiempo, el año pasado si no estoy mal, creo que acabo hubo un taller con Sergio Blanco y es muy particular porque luego del taller con Sergio Blanco uno empieza a mirar las preguntas, precisamente de los estudiantes y de mucho de lo que uno ve, o parte, no mucho, parte de lo que uno ve en la ciudad y aparece la pregunta por la auto ficción, o sea, luego de que el maestro habita, viene y comparte, empieza a parecer la pregunta por eso de la auto ficción.

Y realmente, ahorita que yo decía que los paradigmas o las preguntas, por así decirlo, que estaban instaladas desde hace más de 50 años y que todavía de alguna manera los que nos seguimos preguntando por la violencia,

nos seguimos haciendo esas preguntas desde el teatro, yo creo que también en nuestra sociedad colombiana, hablemos específicamente acá en Medellín, digamos que la pregunta por lo íntimo también empezó a aparecer de un momento para acá, entonces ya no era de aquí para afuera, sino que era de aquí hacia adentro.

Particularmente el maestro Jorge Iván Grisales tiene una pregunta y tiene una reflexión en función del acontecimiento social y luego del acontecimiento íntimo al acontecimiento social y luego solamente el acontecimiento íntimo, como que son tres elementos en los que el maestro se está preguntando que se terminan complementando entre ellos.

Y esto de la auto ficción me ha parecido como un... no sé si llamarle fenómeno, pero me ha parecido como algo muy particular, porque entonces también me genera otra pregunta, y es, bueno, nosotros aquí, en nuestra ciudad, ¿estamos apropiándonos o estamos recibiendo las preguntas de otros y las estamos haciendo nuestras? o somos una esponja que absorbemos y utilizamos cuando necesitamos y después absorbemos otra cosa y utilizamos. Porque uno sí nota que en ocasiones en la ciudad se van instalando unas formas y esas formas, yo no sé si llamarle tendencia, eso es más una terminología de redes sociales, ¿cierto? Esas cosas de tiktokers y todas esas cosas, pero yo no sé si llamarle eso porque uno sí nota que se van instalando formas, pero, así como se insta-

lan también van desapareciendo, como que uno no...

Yo me acuerdo que acá en la ciudad hubo un momento en el que el mimo corporal estuvo muy fuerte, y el mimo corporal, uno escuchaba mimo corporal, mimo corporal, y de un momento a otro ya dejó de resonar tanto el mimo corporal y ahora, particularmente, este asunto de la auto ficción, y sobre todo con grupos emergentes, el grupo de la tempestad, este de chicos perdidos, o sea, acá hay grupos que están haciéndose la pregunta por la auto ficción y la están instalando. y que no sé cuándo también termine diluyéndose la pregunta o se instale, y se instale y digamos como que bueno, ¿cuál va a ser la pregunta nosotros como colombianos desde la auto ficción?

Recuerdo hace poco que estuve viendo a Juan Carlos Agudelo, de la Casa del Silencio, estuve viendo la obra y él mencionaba como que cuando él recibió todo el conocimiento de mimo corporal en Europa y lo trajo, vino acá y lo que hizo fue, él no quiso venir aquí a replicar exactamente lo que aprendió allá, vamos a adaptar esto a las necesidades, a las preguntas que tenemos en el territorio. Cuando sus compañeros europeos volvieron a ver lo que él hacía, dijeron ¿y dónde está el mimo corporal? ¿dónde está lo que aprendimos? ¿dónde está lo que nos enseñaron los maestros? Y no, es apropiarse de alguna manera también de ese nuevo conocimiento, ya no hablemos de identidad, ¿cierto? no hay identidad.

Beatriz Rizk. Mira, ahí estás hablando de dos cosas diferentes y es muy interesante. Una de las características de la creación latinoamericana la desarrollaron los brasileños muy bien desarrollada, que se llama antropofagia, ¿qué quiere decir? Nosotros estamos condenados a recibir todo lo que viene de fuera, digerirlo, y eso que nosotros escrutamos es nuestra creación, es propio, tenemos derecho a apropiarnos absolutamente de todo y tiene nombre propio.

Ahora, en cuanto a la... yo creo que también... Yo creo que todo es válido, yo creo que todo forma parte de las artes performáticas, negarle, por ejemplo, al muchacho chileno, que era una narración, negarle que eso no es teatro, sería negarle a todos los que se derivan de la tradición oral y de la cuentística de que no es teatro.

Ahora, lo que yo sí creo que pasó también es que la performance, cuando surgió el performance y cuando el performance se convirtió en un género, que el performance es un sujeto generalmente que habla de su propio yo y a través de su propio cuerpo, de su propio entendimiento, de su propia creatividad, de su propio todo, esa es la performance, irrumpió en la teatralidad, colonizó el teatro. Y yo creo que ese paso, por ejemplo, en La Candelaria es muy claro, porque en La Candelaria con Patricia que hacía todos esos eventos multitudinarios de performance, ellos tenían de dónde pasar a esa performance, ya hacer la propia en el teatro. Y yo

creo que en mucho sentido también eso fue lo que pasó, que ya cuando Sergio Blanco se pone en el escenario y empieza a contar lo que le pasó en un hotel de Ushuaia, y yo, pro, y yo, y yo, ¿qué es lo que está haciendo? es una performance, es el yo, fuera de, digamos, de otras muchas cosas que podemos traer, de que si hay dramaturgia, de que si no la hay, pero eso es, es la colonización del teatro por el performance y por eso se llaman artes performáticas. Y yo creo que la cuestión es sumar, nunca restar, nunca, nunca pararnos enfrente porque, ah, porque este es un discurso que viene de Eslovenia, no, estudie el discurso que viene de Eslovenia a ver si le conviene o no le conviene.

Yo creo que en ese sentido somos muy, somos muy, muy afortunados, porque no tenemos el problema que tienen Estados Unidos y Europa, cuando Peter Brook hace el Mahabharata y salen ensayos y ensayos y ensayos en todos los periódicos de que se está apropiando de otra cultura, de que eso no es apropiado, lo proper. Y todavía es muy difícil para un norteamericano o un europeo venir a América Latina y sacar cosas de aquí, así sea el carnaval de Brasil, y llevárselo para Europa, todo el mundo lo va a acusar de ser un colonizador del siglo XX. En cambio, nosotros no, eso yo creo que es una de nuestras grandes, grandes ganancias, ventajas, mientras más mejor, aprópiense de todo, sumen y nunca jamás resten, siempre.

Santiago García lo decía, cuando llegaron

unos alemanes, yo estaba presente a ver *Guadalupe años 50*, entonces le dijeron, bueno, pero es que esto es Brecht, pero es que esto es esto. Sí, claro que era Brecht, entonces, dice, no, pues es que, miren, nosotros, ¿sabe qué hacemos? Nosotros tomamos a Brecht, nosotros nos lo comemos, y eso que ustedes vieron es la mierda de Brecht, a los alemanes. Y es cierto. Esa es nuestra idiosincrasia.

Juan Pablo Ricaurte. Bueno, muy bien. Quisiera, como para cerrar, dos preguntas, una muy puntual para Beatriz y esta general.

Hoy está en el modo del paradigma de que el teatro colombiano, la dramaturgia del teatro colombiano, la puesta en escena, en todas sus formas de hacer la puesta en escena, hable sobre la memoria, el conflicto, de qué nos pasó, como si el teatro colombiano antes no hubiera hablado del conflicto o las violencias, inclusive antes del nuevo teatro colombiano, pues lo documenta Marina Lamus muy claro en las dramaturgias del siglo pasado y antepasado.

Entonces, porque estamos en un proceso de memoria, quizá nuestro teatro, como el teatro chileno, pues cuando ya surge después, posdictadura, empiezan los dramaturgos a hablar de todo lo que pasó, digamos, de los desaparecidos, de ese periodo histórico.

La pregunta es, nuestro teatro hoy en día, Lucho, y todo eso está hablando de ese momento histórico, digamos que nos pasó de estos 60 años, 70 años, después de dictadu-

ra, en conflicto y violencia, sin querer decir que antes no se hablaba, digamos, de las violencias que teníamos. ¿Cuál es la apuesta del teatro colombiano?, que estamos viéndolo, por ejemplo, en un último montaje de Maldita Vanidad, que hago con esta cabeza que me duele, algo así se llama, o la de Johan Velandia, que tiene que ver también con las agresiones y la violencia, y algunas de Fabio, pero esa es otra apuesta distinta de Fabio Rubiano a la visión de la violencia. ¿Cómo ven eso? ¿Cómo ven que el teatro colombiano le está apostando a esa nueva visión de estas violencias de un periodo histórico concreto?

Beatriz Rizk. Mira, yo creo que el teatro latinoamericano es absolutamente un teatro de la memoria, yo creo que mientras nuestras identidades, y no solamente la nuestra, la nuestra yo creo que es aguda, pero la de los otros países también, sea tan difusa, vamos a tener que apelar a eso que nos une al pasado y que se llama memoria, porque la tradición se puede coactar, la tradición de padres a hijos se puede escoger lo que yo quiero pasar y lo que no quiero pasar, en ese sentido, no es tan absolutamente autóctona, si quieres decir, tuya, como es la memoria.

Entonces, yo creo que por encima de todo... De hecho, yo ahora estoy haciendo un libro que va a ser en inglés, que es un compendio de ensayos de teatro latinoamericano, y el libro se llama *Teatro Latinoamericano entre Tradición, Memoria y Activismo*, porque yo consi-

dero que el teatro latinoamericano también sigue siendo profundamente activista, aunque sea autorreferencial, aunque sea la memoria, aunque sea trayendo a la abuela que tiene Alzheimer, siempre, siempre, nosotros siempre nos preguntamos para dónde vamos, por qué hago teatro. Siempre está la pregunta, ¿cuál es tu fin de hacer teatro? Y tu fin de hacer teatro es un activismo al final, para enseñar, para mostrarles que esto es parte de nuestra historia, para lo que sea, para dejar un testimonio, eso se llama ser activista.

Entonces, eso es lo que yo considero, yo creo que la memoria es fundamental, todo teatro es de memoria. ¿Por qué *Noviembre?*, la película, o sea, todas, *El Poeta* que vi el otro día, que me encantó, ¿por qué esa película? ¿por qué? ¿para traer a cuento qué? Traer a cuento que todavía existe algo que se llama bonhomía, que todavía existe algo que es generosidad, que es humano, que es darle al otro, que eso todavía es válido y que obviamente se puede requequé malinterpretar, traer esa memoria de ese pueblo, ese abuelo que yo tuve, que era totalmente ético, era totalmente riguroso en cuanto a que era lo ético y que no era ético. O sea, todo es memoria y es activismo.

Luis Alberto Chica Rojas. Yo estoy muy de acuerdo con la maestra, yo siento que el teatro, todo el teatro es de memoria, no necesariamente el teatro de denuncia social, solamente es de memoria.

Particularmente en nuestro país, digamos que está ubicado ese concepto de memoria, lo han ubicado mucho en lo que tiene que ver con el teatro de denuncia, con el teatro sobre la violencia, pero también siento que ese aspecto que la maestra menciona del activismo, que era tan fuerte en la época de los maestros, Santiago García, Enrique Buenaventura, con el teatro universitario de la época, todos esos movimientos sociales, bueno, siento, me da la impresión, que ahora el teatro está recuperando esa fuerza activista. En estos momentos creo que el teatro lo está haciendo, a través de estos muchachos, de estas muchachas, que se están haciendo la pregunta por eso. Y los muchachos grandes también.

Se están haciendo la pregunta por esto, lo que pasa en Gaza, por ejemplo, lo que pasa en Palestina, hay una inquietud por eso. El hecho de hacerme la pregunta hacia adentro me estoy preguntando por mi memoria, por ejemplo, mi trabajo de maestría fue, yo que he escrito y me ha gustado siempre el trabajo sobre el trato de denuncia y es de aquí para afuera, mi pregunta en la maestría fue de aquí para adentro y fue buscar las memorias de las mujeres de mi familia y un montón, de ahí para atrás, cien años. Un asunto autorreferencial cuando en ese momento todavía no sabía, no sabía que eso se llamaba así, autorreferencial, en el momento no lo sabía, y yo, ah, es memoria, es memoria y construyo sobre la memoria y de alguna ma-

nera desde ese ejercicio íntimo pues también estoy haciendo activismo, que es un ejercicio donde yo también ejerzo un pensamiento crítico sobre mi posición en la sociedad y frente a mi propia memoria.

Entonces me parece muy poderoso el hecho de que en estos momentos las juventudes, la renovación generacional del teatro, de la ciudad y del país esté recuperando la fuerza crítica del teatro en función de la memoria, de que realmente siga siendo un ejercicio de resistencia de activista. Y ojalá pueda volver para mí, pues lamentablemente no viví esa época, me hubiera gustado mucho vivirla, Miguel sí la vivió, pero creo que por lo que uno lee, por lo que uno escucha de los maestros, uno escucha hablar de Henry Díaz y todo esto y uno dice es que el teatro, había una fuerza, había una apropiación también de la pregunta por ser colombiano, es cierto, y por lo que pasa en el territorio y por lo que pasa por un montón de cosas, y se hacía a través de la denuncia, a través del teatro, a través de ese activismo que se daba.

Entonces yo creo que sí, definitivamente es memoria de principio a fin, no se ubica en un solo elemento, es todo.

Juan Pablo Ricaurte. Bueno, no, yo creo que el teatro siempre tendrá en cada periodo histórico su fuerza, y este periodo histórico actual tiene su fuerza, hay una actualidad, hay una generación que está haciendo una búsqueda particular del tiempo, cíclico,

vuelven, toman temas del pasado, de la memoria o del presente.

Yo no quiero decir que el que vivió Henry, el que vivió Rodrigo, el que vivió Gilberto, ese teatro que hicieron fue mejor o positivo o negativo, no, es un teatro que se vivió y el de hoy bebe de ese como no bebe de ese, es decir, es la actualidad y hay unas búsquedas, y esas búsquedas que tienen hoy los muchachos, hablo muchachos de 15 a 30 años, es muy interesante, como también los que tienen hoy de 35 a 55, interesante esa generación que deja cosas y que vivieron frutos de festivales, de otra generación, de otras posibilidades que les tocó, como ya también los que están hoy de 70 hacia adelante. Es decir, todos nos han dejado un trabajo muy interesante y que nos ha permitido hoy estar conversando sobre el teatro.

Luis Alberto Chica Rojas. Eso que mencionas de las búsquedas y me parece muy poderoso eso porque es verdad, ahora no importa la manera en como lo estés buscando, buscas, lo que decía ahorita la maestra, reciba todo lo que llegue porque es que eso sirve y uno ahora identifica que por ejemplo las nuevas generaciones, la renovación generacional, sus búsquedas están a través del cuerpo, a través del butoh, hay un grupo por ejemplo aquí que precisamente es un grupo egresado de nuestra institución de un chico que formó su grupo y su pregunta es por el butoh, ¿cierto? Otros están en la pregunta por el títere, por el objeto.

Y me genera, pues me parece muy interesante el hecho de que ¿aquí quién está validando eso? Es que no hay quién valide eso, no tengo que sentarme yo a esperar a que... ¿Si será que en esta época puedo hacerlo? No, hágalo. Si esa es su pregunta, búsquelo, si esa es su pregunta, acérquese a eso, lo que yo les mencionaba ahorita, ¿usted quiere montar a Shakespeare en pleno siglo XXI, en pleno 2025? Hágalo, lo interesante es cómo lo va a hacer, a dónde vas a llegar con eso.

Entonces, siento que muchas veces uno escucha el asunto de la validación, ¿es que si será, no será? No, haga. haga.

Y cierro con esto, pues que también es algo que me dejó rayado y siempre lo menciono y es también cuando estaba estudiando la maestría, pues le digo a una profesora, profe, yo quiero empezar a explorar mi proyecto desde estas obras griegas, quiero abordar estas mujeres de la mitología griega y de la dramaturgia griega para... - No, no, no, no te pongas en eso, por favor, ya de eso se habló mucho y mis compañeros, ¿usted ya montó Antígona? - no, ¿usted ya montó a Medea? - no. Ah, profe, no, no se ha hablado lo suficiente porque faltamos nosotros, ¿cierto? Faltamos nosotros.

Hay que hacer, hagamos, busquemos, porque quién nos dice que no lo podemos hacer.

Beatriz Rizk. Mira, es que ahí la pregunta no es qué es lo válido, ahí la pregunta es si

funciona. Nunca jamás se cuestionen si es válido o si no es válido, porque quién es el que lo va a juzgar, no, si funciona y si no funciona para el público para el que yo trabajo, porque tú tienes, como teatrera, que saber quién es tu público, el teatro no se hace sin público, es un elemento fundamental.

Entonces, una vez tú sabes quién es tu público, si eso que tú quieres hacer funciona o no funciona, de lo válido, olvídate.

Juan Pablo Ricaurte. Lucho, me acuerdo de algo, ya voy a dar espacio a preguntas, cuando Yuyachkani monta, finalizando 90, *Antígona Furiosa*, era una pregunta de esa Antígona por la situación que estaba viviendo políticamente el Perú en ese momento. Entonces, era traer ese clásico, esa dramaturgia griega a qué estaba pasando hoy en día. Y hoy en día los muchachos también se están preguntando por las obras o por la visión del teatro religioso que están haciendo algunos grupos que están saliendo y esa pregunta se hizo en el pasado siglo sobre ese teatro que hacían los jesuitas y hoy un grupo de la ciudad está montando cosas que hacía ese teatro de Don Bosco, pero con una pregunta distinta, entonces dicen bueno ¿Funciona o no funciona? Ahí es donde está el problema.

Para abrir espacio a preguntas, quiero unos cinco minutitos, Beatriz, porque yo le dije a Jacqueline que aprovecháramos el Festival y todo eso para hacerle un pequeño homenaje

y recordar a un gran director, actor y gestor, que fue Mario Ernesto Sánchez, que fue el director del Festival Hispanoamericano de Teatro de Miami, que nos lo encontramos en cuanto a festivales hispanoamericanos, pero que abrió esa cuna norteamericana, fuera de Nueva York, en Miami, al espacio de todas las tendencias, porque llevaba todas las tendencias del teatro latinoamericano e iberoamericano a conversar allá con ustedes. Un poquito que nos hables de Mario y rindámosle unos cinco minutos de homenaje, tú que fuiste siempre, pues, estás en el festival y fuiste la encargada de la parte académica del festival, estos cinco minuticos para darle y agradecerle mucho a Mario todo lo que brindó para el Teatro Hispanoamericano.

Beatriz Rizk. Bueno, Mario Ernesto fue un gigante de las tablas, siempre lo he dicho, y no metafóricamente también era grandísimo, medía como siete pies, era gigantesco. Pero Mario Ernesto fue una figura muy importante.

Y fue una figura mal entendida en el teatro latinoamericano, porque él sale, él nace en Cuba, en San Antonio de Las Vegas. Cuando viene la Revolución Cubana sus padres deciden sacarlo del país porque tenían miedo esta clase media de que los fueran a meter en el ejército, adoctrinar y les quitaran la patria potestad.

Entonces, Mario Ernesto sale de Cuba de 14

años en un programa que se llama Operación Pedro Pan, que lo fomentaba la iglesia católica en Miami. Entonces sacaban a estos muchachitos, los metían en campamentos solos y luego, sin familia, quiero decir, y luego los fundían en Estados Unidos y se quedaban en Estados Unidos y sus padres decidieron enviarlo. Y él salió de Cuba y llegó a Miami, a un campamento, Matecumbe, se llamaba. Y esa experiencia para María Ernesto fue espantosa, porque primero que todo, no hablaba una palabra de inglés; segundo que todo, era una jungla, todos los muchachitos, digamos adolescentes, el más fuerte era rey. De ahí lo mandaron a Montana y vivió con una familia casi como adoptivo durante varios años donde aprendió inglés, luego regresa a San Antonio y cuando puede, se ubica en Miami. Y digamos han pasado casi cuatro o cinco años hasta que él se puede volver a reunir con su familia.

Entonces, eso es una cosa que lo acompañó, porque siempre se figuró la gente, ah, un cubano, el exilio cubano, oh un gusano, que era como los llamaban, y no hay absolutamente nada más ajeno a eso. Cuando él Estudia teatro, ¿por qué estudió teatro? Porque desde chiquito era el actor del colegio, siempre lo tuvo en él. Estudia teatro, entre otras, con Andy García, en el FIU, en Miami. Y empieza a actuar y funda, en 1978, Teatro Avante, Teatro Avante es hoy en día la compañía más antigua que tiene Miami, y sí era teatro cubano, era un grupo cubano

para hacer teatro cubano para el exilio.

¿Con qué empezó? Con el *Extragarrigó*, el *Extragarrigó* es la obra de Virgilio Piñera que se supone que es la entrada a la América Latina de la modernidad, sobre todo el montaje que hizo Francisco Morín en 1948. Es una obra realmente y sigue siéndolo y la montó, trajo a Francisco Morín que vivía en Nueva York a que volviera a montar la misma obra.

Tuvo una espantosa recepción, amenazas de bombas, policía particular, ¿por qué? Porque Virgilio Piñera vivía en Cuba, no sabiendo que Virgilio Piñera estaba absolutamente relegado, absolutamente lo relegaron a un paso, nunca lo montaron, y yo creo que Virgilio Piñera es uno de los grandes maestros de la dramaturgia latinoamericana, a la par con Nelson Rodríguez, y casi como ningún otro de su gran producción.

Mario Ernesto apostó por un teatro serio, cuando en Miami lo que era vigente era el teatro Bufo, el teatro, el Vaudeville, el teatro de Pacotilla y nada más. Y él siguió haciendo teatro, montando teatro, montó ocho obras de Virgilio Piñera. Estrenó *Una caja de zapatos vacía* que Virgilio la sacó del país a través de terceras personas y Mario la estrenó haciendo él el papel principal. En 1986 abre el Festival de Teatro y el Festival de Teatro cumple 39 años hoy en día, Mario muere en abril, muere de cáncer en los pulmones.

Logramos hacer el Festival 39 y nuestro anhelo es poder llegar al 40 que era el festival

codiciado de él porque llegar a ese número, pero dudamos mucho porque ya nos quitaron todos los fondos, Estados Unidos está pasando por una situación espantosa en la cual un festival de teatro en español y de compañías latinoamericanas e iberoamericanas obviamente que no va con los planes de la administración. En todo caso, ese es el ahora, eso, por un lado.

Por otro lado, Mario Ernesto fue un tremendo actor de cine, él hizo más de 40 películas y series de televisión estadounidenses, él trabajó con Sylvester Stallone, con Meg Ryan, con Russell Crowe, con Colin Firth, con Claudia Cardinale, o sea, no hay, no creo que exista un actor hispano en Estados Unidos que haya hecho el crossover, llamamos nosotros, a la cultura norteamericana y haya triunfado de la manera como Mario triunfó.

Estuvo en Miami Vice, en la película última que hizo Lee, de Miami Vice estuvo. O sea, es un ejemplo de, en realidad, un hombre de teatro de toda clase de dramaturgo. Después de 30 años, 40 años, escribió *El vuelo*, Matcumbe, *El vuelo de don Pedro Pan* y era una obra extrañísima, casi sin palabras, y puso un velo enfrente del público, Entonces, uno veía a través del velo, en un lado estaba un túnel en donde la mamá le decía adiós, le dio un cuaderno para que apuntara durante el viaje y le decía adiós. Otro que era una piscina del sitio en donde estaba y otro que eran los dormitorios que eran como una barraca de soldados.

Y fue una obra espantosa, invitaron a los curas que fueron los que propusieron eso y entonces fue, fue una controversia muy grande porque entonces ellos se preguntaban, esto es bueno o no es bueno, si está a favor o no está a favor, porque la obra era espantosa, era sanando esos demonios que todavía no los pudo curar, de ese paso traumático que fue pasar por ese campamento espantoso.

Y sí, lo celebramos hoy en día y esperamos llegar a ese festival de los 40. Y Google, Google Mario Ernesto Sánchez, y ahí lo verán. Recuerdo, por ejemplo, que, en todas, y ya termino con esta anécdota, en todas las películas lo mataban, porque o era el mafioso, o era el policía, o era el ladrón, o era, siempre obviamente que era el malo.

En el exterminador de Sylvester Stallone, me acuerdo mucho que él todo vestido de blanco, incluyendo un sombrero panameño, todo vestido de blanco, abría una puerta y detonaba una bomba, y entonces la bomba lo decapitaba y la cabeza caía en un acuario donde nadaba un tiburón. Claro, después de que él solito mató a toda la familia de Sharon Stone, que era la esposa de Sylvester Stallone en la película. Entonces, yo decía que se podía escribir un ensayo sobre la muerte, las muchas muertes de Mario Ernesto Sánchez, y la sociología de la muerte de la industria hollywoodense.

Juan Pablo Ricaurte. Bueno, muy bien, muchas gracias por recordar a nuestro gran amigo Mario.

Abro el espacio para preguntas, inquietudes, comentarios, por favor.

Miguel Cañas. Con el tema de la creación colectiva, la vigencia de la creación colectiva, pues hay que ponerla en cuestión, yo no la doy como tan sentada y como una continuidad hasta hoy, como que buenas noticias, porque precisamente este tipo de preguntas por lo personal, por la auto ficción, como por esa subjetividad en la memoria, no son posibles en la creación colectiva, en el sentido de que las creaciones colectivas uno no está viendo eso.

Los asuntos individuales, personales, no necesariamente psicológicos, sino subjetivos, individuales de la auto ficción, dijéramos, o de hablar de sí mismo, eso siempre estuvo prohibido en la creación colectiva, porque lo que está es el tipo, yo me acuerdo con Enrique Buenaventura, el tipo, es decir, que se identifique ese personaje con... lo que hace la inteligencia artificial, es decir, recoger datos y armar un tipo.

Pero no hay ahí ese componente subjetivo, individual, porque además, pues eso está prohibido, es decir, como esas subjetividades o esos vuelos de la realidad, no, es decir, eso no es brechtiano, en el sentido que conocimos a Brecht, ¿cierto? O que conocimos a Enrique, o sea, claro que hay excepciones, el mismo Santiago con sus últimos trabajos de subjetividad, llamémoslo así, o de subjetividad individual y de memoria.

Porque incluso como que esa manera de hacer indudablemente genera unas maneras de

resultados, ¿cierto? De los cuadros, de un tipo de esquema de la sociedad, ideológico o tal, bueno, o póngale menos ideológico, pero como que la creación colectiva tiene un universo incluso como de temas y de maneras de hacer que son las que uno ha visto.

Yo pienso que hay, con mucha fuerza en el país, fugas que se distancian de eso y que son muy importantes y que no son para desdeñar, empieza por la comedia, es decir, que eso no se daba, porque además era comercial, por ejemplo. Por ejemplo, el teatro comercial era prohibido, hoy hay una permisibilidad distinta con eso y uno se ríe viendo La Candelaria, pues, pero en el sentido del teatro comercial, llamémoslo comercial, cómico, frívolo, superficial, bueno, tiene más fuerza hoy que hace 50 años, creo yo, o hace 70.

Beatriz Rizk. Enrique Osorio, Luis Enrique Osorio, tenía empresa y hacía teatro comercial.

Miguel Cañas. Sí, sí, claro, tuvo teatro, vino a Medellín...

Beatriz Rizk. Unas más profundas que otras, pero era el preteatro comercial de hoy en día.

Miguel Cañas. Sí, sí, pero me refiero es que en ese, dijéramos, el paradigma de la creación colectiva se hace hegemónico en este país, con la guía del Partido Comunista de Enrique, que estudiamos todos. Yo mi

trabajo de grado de la Universidad lo hago sobre la creación colectiva en Enrique y en Santiago, Pero en la medida en que se convierte en una intención hegemónica, lo quiero decir declaradamente, niega o no deja ver otras aristas y otros caminos que a la larga, hoy en el teatro colombiano, pueden ser más importantes desde el punto de vista creativo y poético. No referido a los temas, es decir, los temas están ahí.

Beatriz Rizk. Bueno, mira, son varias cuestiones que estás proponiendo. Primero que todo, yo hablé de que la creación colectiva entra en crisis a finales de los años 80, no desaparece, siempre habrá creación colectiva. Ahora, cuando tú hablas de creación colectiva en el sentido del esquema, de la metodología, hay varios pasos a seguir, que todos esos pasos los sigan o no los sigan, eso es otra cuestión, que sigan utilizando, por ejemplo, yo creo que la improvisación sigue siendo absolutamente latente en muchos grupos que ni siquiera se plantean que eso viene de la creación colectiva, que se impuso con la creación colectiva.

Segundo, nunca jamás Enrique se planteó escribir sobre un grupo, sobre un público y sobre un segmento de la sociedad, cuando él estrenó *El convertible Rojo* en los años 70, que era una obra sobre unas prostitutas de Londres, de un bajo fondo de Londres, eran unos alegatos espantosos, porque entonces el público le dijo, mire, compañero, usted perdone y me excusan, las putas no son pro-

letariado. Y él contestó con un ensayo, que es *Teatro y Cultura*, exactamente del mismo año, en la cual dice él que nunca se va a dejar encasillar, ni por una cartilla, ni por un segmento de la sociedad, ni se va a restringir a hablar de algo específico.

O sea, no, claro que había tipos dentro de cada obra, que él aceptara las sugerencias de los actores, a mí me consta que lo hizo, a mí me consta que traía muchos actores propuestas que él metía dentro de su dramaturgia y Enrique no perteneció al Partido Comunista, Nicolás pertenecía al Partido Comunista, el hermano, o sea, Enrique totalmente negado a encasillar en un extremo de nada, porque Enrique pensaba, recuerdo que su máxima era, hay que dudar de todo para poder, de la duda y del escepticismo se alza la creatividad, de ahí surge la creatividad. Nunca jamás fue de que los pobres son los victimarios y los ricos son los burgueses y los espantosos, no. Y era con mucho humor que lo hacía.

Cuando hizo *A la diestra de Dios Padre*, yo lo dije ayer, que hizo cinco versiones porque él sí pretendió tomar a Peralta, que era un pobretón, un jugador empedernido y un pobretón cuando bajó Jesucristo con San Pedro y le dio cinco favores, le concedió cinco favores para buscar si todavía quedaba algún hombre bueno en la tierra. Ese es el cuento del que él parte. Entonces él trata de convertir a Peralta en un héroe, digamos, pragmático de la lucha de clases, solamente

que Peralta no era ningún proletario, ni ninguna nada y encima de eso era un jugador emprendido. Entonces, él dejó a Peralta a un lado y se dedicó a las contradicciones de Jesucristo que vino a intervenir y a distribuir la riqueza.

Entonces, ahí se negó a las contradicciones del estado de las cosas, la inequidad y la falta de... Entonces, alcanzó a hacer cinco versiones y nunca lo logró, nunca logró que Peralta fuera un proletario y ningún héroe de la lucha proletaria.

Y una vez en Syracuse, estaba dando una conferencia y entonces yo estaba con él y le dije, bueno, ¿qué pasó con Peralta? Dice, ay, no. Y lo dijo delante de todo el mundo, está grabando y dice, no, es que Peralta se fue pareciendo a Belisario Betancourt, quedó ahí, él que llegó a Colombia como el presidente de la paz y después de todo lo que sucedió quedó ahí entre los militares que son el infierno y la oligarquía colombiana que es el cielo, con mucho humor en la obra, quedó ahí el pobre en medio de todas esas contradicciones sin saber qué hacer.

Ahí está, digamos, esa idiosincrasia de un hombre que aceptaba, por ejemplo, que aceptó públicamente, que con cinco versiones y no logró hacer de Peralta ningún antihéroe, ni héroe de nada, ¿por qué? Porque Peralta era un campesino, un pilar de nuestra cultura, y eso es muy difícil transformar al campesino, que sigue siendo el arriero, lo ru-

ral, que sigue siendo uno de nuestros discursos fundacionales, convertirlo en un héroe de cuál proletariado.

Entonces, bueno, yo creo que contesté más o menos.

Juan Pablo Ricaurte. Yo cojo algo de Miguel, ahorita que están en esa búsqueda de qué es la creación colectiva, no sabemos cuál creación colectiva, sea nombrada Patrimonio de la Nación Inmaterial, yo le tengo mucho miedo a las cosas, sobre todo en el patrimonio inmaterial, que sean nombradas patrimonio, porque a veces se quedan estáticas, es como si pensáramos que es igual el patrimonio material, que se construye en esto, no le dan vida y se va después cayendo el edificio, porque no le dan vida actual a ese patrimonio. Con el inmaterial puede pasar, el intangible puede pasar eso. Y si ya Bogotá nombra, un sector de creación colectiva es nombrada patrimonio inmaterial, ¿qué pasará? Porque eso puede poner unos discursos, poner una política, está ahí.

Entonces hay que tener apertura de que hay que jalonar muchas formas de la creación colectiva que se ha hecho en el país y tendencias de eso, sin ser lo único que se puede reconocer como patrimonio inmaterial del teatro. No es lo único, hay muchas aristas del teatro colombiano que se puede nombrar hacia futuro patrimonio inmaterial para conservarlo, para la memoria, pero no para que quede guardado en un estante, porque sí no...

Beatriz Rizk. No lo sistematizó, Santia-

go escribió muchos libros, escribió los tres libros de práctica y teatro, en los cuales él explicaba los montajes, pero él nunca sistematizó el método de creación colectiva. Enrique sí, está el esquema del método de creación colectiva, que en mi último libro, son Enrique, *El legado de Enrique Buenaventura*, publicado en Buenos Aires, ahí incluí el método de ellos dos, que la misma Yacqueline lo revisó porque ponía el ejemplo, él puso a la maestra como ejemplo, él siguió todos los pasos del método con el montaje de la maestra desde que lo empezó a hacer, o sea, sí que sea Patrimonio de la Nación, pero que sea con base a Bogotá, es absurdo cuando Enrique lo hizo primero, digo yo, y es cuestión de fechas, no son chismes, las fechas están.

Juan Pablo Ricaurte. Bueno, ¿alguna otra pregunta, inquietud, muchachos? Todo claro, pudimos haber dicho mentiras, pero bueno.

Muchas gracias a ustedes, al Festival Colombiano Ciudad de Medellín, en esta versión número 24, por este espacio y seguir creyendo en que la reflexión, el pensamiento, la discusión y el diálogo son fundamentales en los eventos, no son eventos por eventos, porque estamos llenos de eventos, hay que llenarlos de contenido, de amor, de memoria, de disfrute y de goce.

Muchas gracias por este espacio. Maestra Beatriz, muchas gracias. Lucho, muchas gracias por estar acá y a ustedes por estar acá en estas conversaciones.

Índice

Presentación	5
Paradigmas actuales de la Escena Colombiana 1	7
Paradigmas actuales de la Escena Colombiana 2	75
Paradigmas actuales de la Escena Colombiana 3	153

Fondo Editorial
Ateneo Porfirio Barba Jacob
Calle 47 No. 42-38 Lc 9901- Tel (57 4) 2160708
Medellín - Colombia-SA