

*Grandes Creadores
del Teatro Colombiano*

Teatro Esquina Latina, 40 años



**Ministra de Cultura**

Mariana Garcés Córdoba

Viceministra de Cultura

María Claudia López Sorzano

Secretario General

Enzo Rafael Ariza Ayala

Directora de Artes

Guiomar Acevedo Gómez

Asesora Área de Teatro y Circo

Hanna Paola Cuenca Hernández

Equipo Área de Teatro y Circo

Nathalia Contreras Álvarez

Miguel Ángel Pazos Galindo

Julia Gauch

Coordinación Editorial

Nathalia Contreras Álvarez

© **Ministerio de Cultura de Colombia**

Dirección de Artes

Área de Teatro y Circo

Primera edición, noviembre de 2014

Bogotá D.C., Colombia

ISBN: 978-958-57628-1-7

Edición

Teatro R101

Calle 70ª No. 11-29, Bogotá D.C

Teléfono 3477732

Diseño

Ana Delgado

proyectoescobar.com

Fotografías de cubierta

Portada:

Obra: Desencuentros (2011)

Dramaturgia y dirección:

Orlando Cajamarca

Actor: Gustavo Silva

Foto: Jair Cerón

Contraportada

Obra: Extraviados en el Mar (1979)

Autor: Slavomir Mrozek

Creación y dirección colectiva

Actores: Gonzaga Avendaño,

Jesús María Mina

Foto: Olmedo Cardozo

Corrección de estilo

Alexandra Viteri

Impresión

Líneas digitales

Derechos reservados. Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA * PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

*Grandes Creadores
del Teatro Colombiano*

**Teatro
Esquina
Latina,
40 años**

Director General

Orlando Cajamarca C.

Directora Ejecutiva

Luz Nohemy Ocampo A.

Comité Editorial

Alberto Ayala M. Alfredo Valderrama
V. Jhon Lotero L. Lucenith Castillo R.
Orlando Cajamarca C.

Fotografía

Génesis Aylenn Chacón P.
Hugo Echeverry
Jaír Eduardo Cerón V.
José Antonio Arana S.
José Kattan
Karolina Grisales D.
Lalo Borja
Olmedo Cardozo
Pedro Rey
Vichama Teatro
Ximena Tascón

Corrección de estilo

Alberto Ayala M.

Equipo del**Teatro Esquina Latina****Director General**

Orlando Cajamarca C.

Directora Ejecutiva

Luz Nohemy Ocampo A.

Subdirector Artístico

Alfredo Valderrama V.

Asesor Artístico

Alberto Ayala M.

Asesores Musicales

Oscar Huerta
Luis Carlos Ochoa
Luis Eduardo Marín

Equipo Artístico**Actores – Actrices**

Adriana Gonzalías Z.
Alejandra Vélez P.
Deiron Florez
Eduardo Canizales G.
Fernando Villegas C.
Gustavo Adolfo Silva V.
Jhon Lotero L.
Jhorlyn Silva C.
Julián Jiménez
Liliana Angulo C.
Luis Gabriel Arias
Lucenith Castillo R.
María Isabel Serna A.
Robins Harold Rendón
Victoria Giraldo S.
Yamileth Álvarez V.
Yury Andrea Marín S.

Equipo técnico-administrativo**Asistente Administrativa**

María Isabel Perea P.

Contadora

Martha Lucía Aguilera E.

Secretaria

Elsy Lozano M

Auxiliar Contable

Marcos Gabriel Angarita.

Psicóloga social y directora comunicaciones

Lucenith Castillo R.

Comunicaciones

Jair Eduardo Cerón V.
Sandra Ximena Vélez P.

Jefe Técnico

Genaro Salamanca T.

Técnicos

Fernando Villegas C.
Pablo Antonio Salamanca T.
William de Jesús Toro R.

Servicios Generales

Aura Benita Cortés Q.

**Teatro Esquina Latina**

Arte con proyección social

Calle 4 Oeste No. 35-30 B/Tejares de San Fernando

Cali-Colombia

Tel: (57) (2) 5542450 – 5563783 - 3798989

Página web: www.esquinalatina.org

Correo: comunicaciones@esquinalatina.org

Perfil de Facebook: [esquina.latina](https://www.facebook.com/esquina.latina)

Página de Facebook: [TeatroEsquinaLatina](https://www.facebook.com/TeatroEsquinaLatina)

Grupo Facebook Animación teatral: [animacion.teatral](https://www.facebook.com/animacion.teatral)

Twitter: [@esquinalatina](https://twitter.com/esquinalatina)

Youtube: [teatroesquinalatina](https://www.youtube.com/teatroesquinalatina)

Youtube: [teatrocomunidadcali](https://www.youtube.com/teatrocomunidadcali)

Revista digital CVC 2013: <http://esquinalatina.org/culturavivacomcali2013/>

*Grandes Creadores
del Teatro Colombiano*

**Teatro
Esquina
Latina,
40 años**

Contenido

Presentación

Prólogo

Teatro Esquina Latina, de cara a la acción • 14 •

Tensión entre ficción y realidad • 16 •

Orlando Cajamarca C.

El drama es en el cuerpo • 24 •

Alberto Ayala M.

El placer de contar teatralmente • 30 •

Alfredo Valderrama V.

La labor social del Teatro Esquina Latina, Cali • 38 •

María Silvina Persino

Programa jóvenes, teatro y comunidad

Escenario de acción social • 49 •

Ana Lucía Paz R.

Jóvenes, teatro y comunidad:

una experiencia de pedagogía teatral • 59 •

Jhon Lotero L.

Esquina Latina y el mercado laboral de lo teatral en Colombia:

¿Derecho, privilegio o desacierto? • 65 •

Orlando Cajamarca C.

Teatro Esquina Latina, de cara a la creación • 102 •

El enmaletado • 106 •

Orlando Cajamarca C.

Elegí...a Lorca • 129 •

Orlando Cajamarca C.

Un lugar contra el mal tiempo • 166 •

Jhon Lotero L.

Paseo con ella • 184 •

Jhon Lotero L.

El lenguaje de los animales • 192 •

Alfredo Valderrama V.

El león que no conocía al hombre • 203 •

Alfredo Valderrama V.

Presentación

Mariana Garcés Córdoba
Ministra de Cultura

La colección *Grandes Creadores del Teatro Colombiano* del Ministerio de Cultura recoge la memoria de las más destacadas agrupaciones teatrales de nuestro país y hace visible su historia, su dramaturgia, sus puestas en escena y sus diversas miradas del oficio teatral. Estas publicaciones exaltan la labor de aquellos grupos que cuentan con una trayectoria artística superior a 30 años y que gracias a su valiosa labor creativa se constituyen en referentes estéticos de la producción escénica nacional.

Este volumen conmemora los 40 años de existencia del Teatro Esquina Latina de la ciudad de Cali, grupo fundado y dirigido por el reconocido creador, gestor y formador Orlando Cajamarca. Esta compañía se ha destacado en Colombia y en el exterior por su labor artística, pedagógica y social. La calidad de sus puestas en escena y el desarrollo de procesos de animación sociocultural con poblaciones en condición de vulnerabilidad, que ha contribuido de manera significativa a la transformación social de su comunidad, la ha convertido en parte esencial de la memoria teatral colombiana.

Prólogo

Teatro Esquina Latina: Arte con Proyección Social

El **Teatro Esquina Latina** surge en 1973 por iniciativa de algunos estudiantes de la Universidad del Valle. Hoy, luego de cuarenta años de trabajo artístico experimental y más de veinte años de Animación Sociocultural, ha logrado consolidarse como grupo teatral independiente, en permanente actividad artística y con un grado importante de sostenibilidad económica, gracias al fortalecimiento de un equipo profesional de actores y a su estructura organizativa multidisciplinaria.

Se trata de una entidad consecuente con el pulso de la realidad y la comprensión del mundo como un proceso cambiante, que reconoce en los sectores que luchan contra la marginalidad y la exclusión la fuerza transformadora de la historia. Asimismo, la búsqueda artística parte de un compromiso permanente con el contexto socioambiental, pues tomando partido por las nobles causas de la humanidad es como encontramos fuentes claras de creación y de placer estético.

Así, fomentamos y practicamos la fidelidad artística, caracterizada por la economía en el lenguaje, la militancia en el hedonismo de la creación y la toma de partido por causas sociales, en favor de la justicia y la equidad, resistiéndonos a modelos de éxito impuestos por el mercado de lo “cultural”.

Para este accionar se cuenta con áreas especializadas en comunicación social y escenotécnica, así como en lo administrativo y financiero, en las que se conjuga ética y eficacia para el mejoramiento continuo de los procesos operativos, propios de una organización teatral con proyección social que actualmente genera treinta y dos empleos directos —con todas las garantías laborales que exige la legislación colombiana— y cerca de veinte indirectos. Los recursos de funcionamiento provienen de la prestación de servicios culturales y de la cogestión de programas socioculturales con el sector público y privado a escala nacional e internacional.

En cuanto a la forma de operar, podemos precizarla en tres ejes de trabajo o programas institucionales articulados entre sí, de tal manera que sólo son divisibles en razón de análisis, así:

1. **El laboratorio teatral** o proceso de investigación y formación actoral permanente, desarrollado como un modo de producción que privilegia el proceso de Creación Colectiva, en procura de resultados de relevancia estética, con contenidos significantes que establezcan relación estrecha con el público. Por este sendero se ha creado un sinnúmero de montajes premiados y reconocidos tanto por su puesta en escena como por su alcance literario. En la actualidad se mantienen en repertorio trece obras de teatro y de títeres, reconocidas por su calidad en certámenes locales, nacionales e internacionales.

2. **El teatro en comunidades de base.** Es un trabajo de interacción con niños y jóvenes, mediante la **Animación Teatral**, en el Distrito de Aguablanca, otros sectores de población vulnerable de Cali y ocho municipios del Valle del Cauca, como parte del Programa *Jóvenes, teatro y comunidad*. Actualmente, existen doce procesos grupales de animación teatral de la Red Popular de Teatro, que cuenta con una base social de más de cuatrocientos jóvenes y un cualificado equipo artístico de animadores teatrales, constituido por jóvenes, hombres y mujeres formados integralmente en el programa.

3. **La pedagogía escénica.** Son aquellas actividades que el Teatro Esquina Latina lleva a cabo en el amplio campo de la educación, como talleres de sensibilización teatral, talleres de sociodrama, talleres de animación teatral y de dramaturgia, entre otros. Así como la producción de obras de teatro educativo, sobre temas de interés y urgencia social.

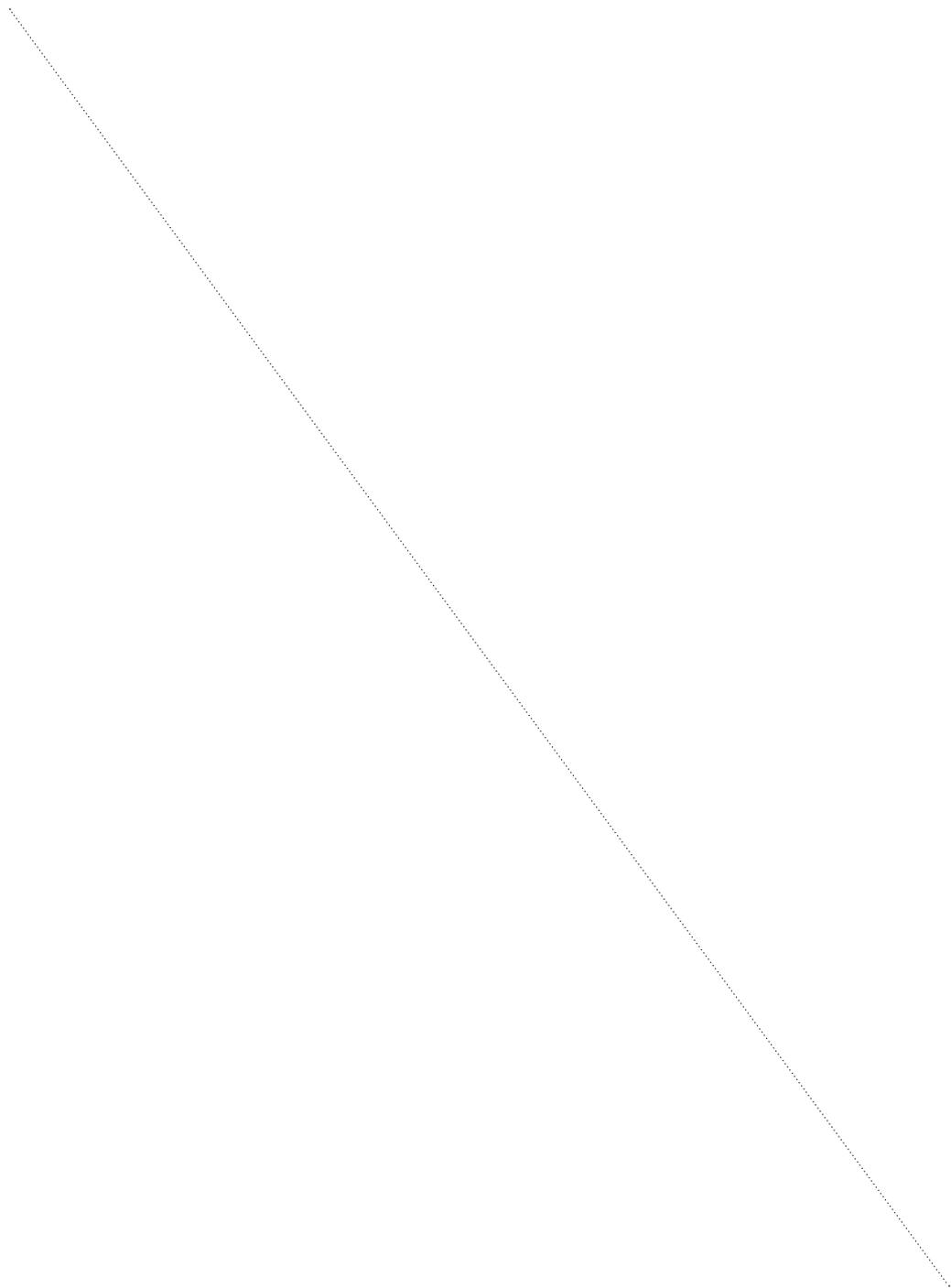
Los tres ejes están ligados estructuralmente a la gestión cultural, con la correspondiente dedicación de tiempo, trabajo, condiciones y estrategias creativas y, sobre todo,

de disciplina para desafiar las nociones de sentido común que tienden a descalificarla, ya que en algunos círculos artísticos, especialmente teatrales, suele desestimarse la gestión cultural y sus procesos administrativos por considerarla una actividad prosaica, sospechosa e indigna de la condición del artista; como trampa diabólica de vulgares comerciantes que contamina y prostituye la creatividad.

No obstante, la apuesta política como grupo teatral exige a sus artistas interactuar con las comunidades de base, en el contexto de una sociedad subdesarrollada económicamente y regida por las leyes del mercado que impone la doctrina neoliberal, donde la obra de arte se comporta, quiérase o no, como un producto. Por contera, las políticas culturales del Estado que podrían ponderarlo en una dimensión más amplia, socialmente hablando, son inoperantes e ineficientes.

En consecuencia, el mayor reto como institución teatral independiente es afrontar la creación teatral como práctica integral que garantice la cohesión grupal bajo una filosofía de trabajo colectivo, donde el desarrollo es desigual, sostenido por una metodología constructivista —aprender haciendo—, para consolidar el equipo y afianzar una apuesta estética. Por otra parte, está el pragmatismo de inventar una estrategia de mercado que garantice la sostenibilidad económica.

Orlando Cajamarca C.



Teatro Esquina Latina, de cara a la acción



Tensión entre ficción y realidad

Reflexiones sobre la dramaturgia a partir de temas socialmente relevantes

Orlando Cajamarca C.*

Hace carrera entre muchos noveles creadores la visión decimonónica de creer que la actividad creativa corresponde a una centella de la revelación que los ilumina y los tumba del caballo, como a San Pablo en el camino de Damasco; una concepción metafísica que deriva la inspiración de arriba hacia abajo, es decir: el acto creativo como un soplo divino, como un regalo de Dios. Esta pervertida visión que desprovee de la disciplina y el rigor a la creación artística dejándola a merced del azar, propone el acto creativo por generación espontánea.

Bertolt Brecht, en la década de los años treinta del siglo XX, se va lanza en ristre contra esta absurda visión y nos propone de manera radical un teatro científico para una era científica, apoyado en las tesis filosóficas del materialismo dialéctico, es decir, una mirada de abajo hacia arriba. Brecht, entonces, analiza con lupa la realidad histórica de la Alemania nazi en el contexto de las fuerzas productivas a escala mundial y, armado hasta el tintero, realiza sus saltos poéticos traduciéndonos esa realidad en una serie de obras teatrales donde “plasma” su época, en algunos casos con una maestría tal que la

*Médico, dramaturgo, actor y Director General del Teatro Esquina Latina.

ficción se adhiere a los hechos de realidad casi sin distancia alguna y, en otros, a través de metáforas que traducen esta misma realidad por medio de hechos ficticios.

Esa forma de concebir el hecho teatral ha hecho que nuestra tesis de los últimos años se sustente en los preceptos brechtianos y en la lógica de la construcción de un teatro de acción social. Por esto, cuando el grupo de animadores se apresta para la elaboración de diagnósticos socioambientales en cada localidad —usando la metodología de marco lógico—, lo que hace es tomar herramientas conceptuales que les permitan pertrecharse, por un lado, con los insumos conceptuales, vivenciales, testimoniales y estadísticos; mientras, por otro lado, se estimula la formación artística integral desde la preparación corporal y la búsqueda de fuentes artísticas que alimenten el fabulario para que, así dotados, den el salto hacia la incertidumbre que propone toda realización de un hecho artístico.

Por este camino, como por todos los senderos en procura de realizaciones artísticas, se asumen riesgos. He aquí una paradoja: todo acto creativo debe ser rigurosamente calculado y premeditado; ahora bien, dado que la meta es el logro de un resultado poético, este siempre es y será imprevisto, pues de lo contrario estaríamos en el terreno de la artesanía o de la fórmula, formas que desvirtúan lo paradigmático de todo lo que se reclame como poético.

Amasando la arcilla

Las características particulares del proceso creativo en el Teatro Esquina Latina (TEL), nos han permitido vislumbrar y desarrollar mecanismos *sui generis* de abordaje de lo artístico desde temáticas socialmente relevantes. Por esto, nuestro método de trabajo hace una gran diferencia entre la dramaturgia del texto, la literatura dramática o texto teatral escrito, y la dramaturgia de la puesta en escena.

Para el TEL, el interés más grande es la dramaturgia de la puesta en escena, es decir, la que se escribe en el escenario, así esta contenga o no un logrado texto literario, en el sentido de la poética del lenguaje. Esto no quiere decir que el escenario en sí mismo contenga los temas y los insumos conceptuales; no, estos deben ser apropiados en otros escenarios, como la mesa de estudio, la charla magistral, la mesa redonda y el trabajo de campo, entre otros.

Este es el aprendizaje de los *animadores teatrales* que extienden su labor artística en cada uno de los procesos grupales comunitarios, aprestados y capacitados con una metodología

de fuerte énfasis constructivista: esto es, aprender haciendo; de tal suerte que se establece con esta metodología un cruce y una retroalimentación practicateórica. Es decir: la información que sustenta los niveles conceptuales o teóricos es intervenida en el escenario como insumo temático, a partir de relaciones creadas por personajes en situación de conflicto —esencia de lo dramático—.

Es allí donde se cuece el lenguaje teatral. De tal forma que es la escritura que se procura en el escenario la que va dando las claves de la futura obra, en la que los animadores y los integrantes de cada grupo “traducen” la información y realizan su “diagnóstico”, que será sometido al juicio de los espectadores, vertido a la especificidad de lo teatral: conmover, sensibilizar, divertir, enseñar y poner a pensar a partir de la acción de los personajes.

La materia toma vida

La dramaturgia que desarrollamos estimula el proceso de *creación colectiva*, tal como lo entendemos en Esquina Latina, en los procesos de base; que no es nada distinto a dar crédito a todos y cada uno de los aportes de quienes participan en el proceso, estimulando la participación regular y entusiasta de los grupos de jóvenes. *La creación colectiva*, expresión polémica e infortunadamente mal entendida por muchos y atropellada por otros, sigue siendo para el Teatro Esquina Latina el camino más consecuente para la creación teatral en grupo.

El proceso tiene dos momentos, inicialmente hay un momento de motivación temática, abierto por improvisaciones libres de sondeo temático que dan paso a la información procesada en el colectivo grupal mediante la realización de un *árbol de problemas* socioambientales de cada una de las localidades: lo que da lugar a la identificación y priorización de los conflictos más relevantes. Esta fase de apropiación temática provee la racionalidad y el propósito, que deben ser sintetizados en una primera premisa de trabajo, punto de partida para el abordaje del proceso creativo que hemos denominado “el salto poético” que consiste en saltar al vacío con el peso de la información conceptual, para realizar un “aterrizaje” en el escenario, donde se va escribiendo la historia en el lenguaje propio del arte teatral.

Este se inicia con la primera ronda de improvisaciones planteadas desde una estructura conflictual que proviene de los referentes temáticos expresados en el árbol de problemas.

El conflicto sobre el cual se improvisa debe ser concreto. Por esta razón la elaboración del esquema conflictual debe anteceder a toda improvisación. La improvisación debe ser libre, pero si no tiene un objetivo concreto la libertad se convierte en anarquía. La improvisación debe ser juego, pero un juego es más espontáneo, más rico y más realizable en la medida en que ha fijado sus límites y sus reglas. ¿Por qué dar tanta importancia a la libertad y al juego? Porque es lo que no nos permite convertir el montaje en ilustración de los conceptos e ideas que nos hemos formado sobre el texto, es lo que nos permite cuestionar nuestra propia visión ideológica del texto. (Buenaventura, 1978)

Para nuestro caso, en el que no partimos de un texto escrito, es con este material que se construye la fábula. Este proceso de escritura es monitoreado al inicio por un tutor, desde la mesa y luego en cada una de las localidades, viendo el material propuesto por el animador en cada uno de sus grupos, en procura de orientar la fábula y la inclusión de los niveles temáticos.

En el segundo momento, cuando el animador ha logrado crear con su grupo una estructura escénica desde el escenario, plasmada en una escaleta o “plan de vuelo” que sintetiza paso a paso cada una de las escenas, esta es sometida nuevamente a la consideración del tutor quien hace las veces de “público”, para constatar y cotejar los ejes temáticos concertados previamente. La tutoría en este nivel privilegia la lectura integral, en procura de garantizar la unidad y coherencia escénicas; es decir, observando si lo propuesto es viable o no como hecho artístico, teniendo en cuenta, como afirmaba Enrique Buenaventura, que “el discurso de montaje es un discurso iconográfico y este no puede existir independientemente de los propósitos ideológicos y de la acción social del grupo, so pena de convertirse en puro delirio, ensoñación o ritualidad vacía y caprichosa” (Buenaventura, 1978).

La arcilla habla

Paradójicamente, no todo texto literariodramático u obra teatral escrita con un cierto nivel literario o poético garantiza el éxito de la puesta en escena, ni todo texto deficiente, desde el punto de vista literariopoético, es un fracaso en el escenario. Lo ideal es lograr el equilibrio entre el texto y la puesta en escena.

En el proceso de aprestamiento el grupo va encaminado hacia esa meta, aunque inicialmente se privilegia el resultado escénico, como factor de entusiasmo para los grupos, de vital importancia para establecer la relación con las comunidades.

El proceso, desde luego, contempla la escritura del texto literario, para lo cual se evalúa el texto oral de la puesta en escena sin importar su elaboración, pues muchas veces la obra descansa sobre otros lenguajes —mimo, danza, danzateatro, etc.

Dadas estas condiciones, el mejor indicador del impacto del ejercicio dramático lo brinda la respuesta de las comunidades, en ese acto amateur que sucede durante la representación y el foro complementario. Esta relación es la única que permite ajustar más la obra como texto para la representación y la que valida su impacto como hecho artístico.

Las primeras confrontaciones con el público permiten, además, que los textos recopilados de la experiencia y procesados luego como material literario se conviertan en resultados tangibles e indicadores en la medida en que se constituyen en libretos, que eventualmente podrán ser publicados y difundidos como textos de montajes para otros grupos en contextos distintos pero con problemáticas similares. Este para nosotros es y será siempre un valor agregado.

De ahí que los resultados no puedan ser evaluados con parámetros circunscritos al análisis literario o a modelos de verificación cuantitativos que desglosen y subdividan los momentos paso a paso para dar como resultado un producto que inevitablemente marche hacia un objeto tangible y traducible a una cifra o indicador.

La libertad condicionada

Como lo indicamos al inicio de esta reflexión, en el proceso de creación del TEL hemos acuñado el término *salto poético* como expresión del acto creativo de traducir información conceptual, ideológica o testimonial en lenguaje dramático o realidad ficcionada. Aunque el enunciado resulte comprensible su proceso y ejecución es un camino tortuoso y en muchas ocasiones traumático.

Eugenio Barba dice que la técnica es la que nos permite franquear el abismo entre la intención y el acto, y se refiere aquí al proceso de traducción del lenguaje corporal unívoco, diestro, eficiente, aprendido en el entrenamiento y su aprovechamiento como insumo en la creación de sentidos poéticos (Barba, 1990). En esa misma dirección podemos decir que la información acopiada en el proceso de pesquisa temática, para nuestro caso la construcción del árbol de problemas, se convierte en insumo temático, técnico que nos permitirá, junto con otros elementos que llamamos fabularios, franquear el abismo

entre la intención de crear —desde un abordaje temático concreto— y el acto creativo propiamente dicho que consiste en poner en la acción de los personajes, en situaciones dramáticas provenientes del fabulario, los enunciados temáticos concretos.

Desde luego que no se trata de establecer reglas o dogmas para el proceso, pues ello resultaría contrario a la hermenéutica del hecho creativo; se trata más bien de definir rutas u orientaciones básicas que nos permiten ser más eficaces al momento de ejecutar el salto. Tomemos un ejemplo: quien quiera realizar un salto en parapente y garantizar al máximo que sea un salto eficiente y seguro en procura de que este le brinde satisfacción, goce y el placer del acto realizado, debe seguir una serie de pasos y procesos que van desde un plan de aprestamiento físico que le permita estar en forma, es decir, tener un cuerpo entrenado para el salto, hasta conocer las leyes físicas que intervienen en él: el viento, la presión atmosférica, los efectos de la temperatura, la gravedad, etc.; y, desde luego, la operación del parapente.

Todos estos elementos técnicos le permiten franquear exitosamente el abismo entre la intención y el salto propiamente dicho, lo demás corresponde a la incertidumbre, al goce particular, a las características probables de los pronósticos del tiempo y a su mirada particular como observador, ese día, del paisaje: lo que hace que cada vuelo sea particular y engendre sus propios riesgos.

He aquí algunas consideraciones para la construcción teatral desde un salto poético.

Primero lo primero

La premisa es la tesis que soporta la obra.

En nuestro caso particular es la concreción del deseo. Es el combustible del salto poético, sin premisa no hay destino. En otras palabras, si da significado e indica un fin es una *premis*a.

En la premisa hay una toma de partido sobre la fábula. La premisa depende en gran medida de la visión como director o autor, de su punto de vista e intereses particulares con el contexto y el texto, o con el tema; esto es, lo que desea poner de relieve, se parta o no de un texto escrito. La premisa a veces conduce a las conclusiones de la obra.

La premisa aclara el súper objetivo de la obra. Un ejemplo de premisa sería: *“El mal gobierno deteriora el medio ambiente”*. Si esta frase es la síntesis de un proceso particular, la fábula o historia que de allí parta deberá ser tan particular como el equipo que la originó, pudiéndose afirmar que de una premisa similar se podrían construir tantas fábulas o historias como habitantes tiene el planeta. La premisa de arranque puede ser reformulada luego de la enunciación de la fábula y de observar la propuesta escénica, siempre y cuando esta resulte análoga o contenga la premisa inicial.

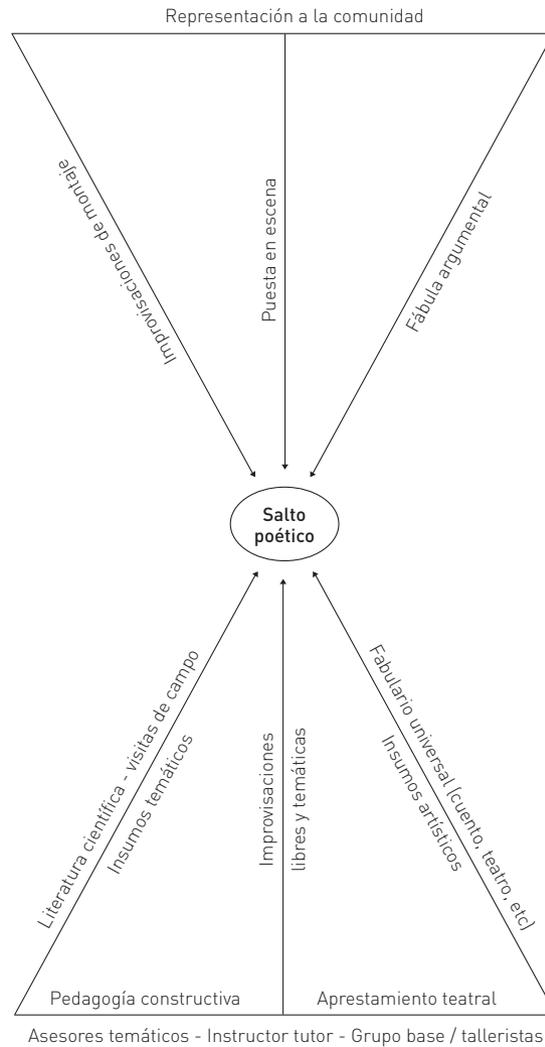
El cuento bien echado

Nos interesa dejar claras en los jóvenes y en los animadores, en primera instancia, las claves tradicionales de la escritura escénica, pues sólo apropiando estas se puede iniciar un camino hacia la búsqueda y experimentación posterior de otras alternativas. Es por esto que privilegiamos ante todo la construcción de un relato o historia escénica coherente y aprehensible por el grueso del público.

Para tal efecto, señalamos algunos aspectos importantes para tener en cuenta al momento de la construcción de la fábula argumental:

- Que la historia no “llueva sobre mojado” ni use fórmulas gastadas.
- Que resulte verosímil.
- Que no caiga en la tentación de plantear situaciones banales que no dinamizan los conflictos ni generan urgencia a los personajes.
- Que la información sea suficiente y precisa para que las acciones sean claras. Sin excesos que la detengan ni defectos que la ensombrezcan.
- Que emplee símbolos y códigos comprensibles, convenidos o decodificables por el público.
- Que dosifique y entregue adecuadamente la información.
- Que la instalación del problema o conflicto no tarde mucho en ser expuesta, salvo que sea una estrategia dramática.
- Que las intenciones secundarias no arrastren el hilo principal.

Para ilustrar lo expresado, hemos diseñado el siguiente gráfico que sintetiza nuestra propuesta.



He querido en estas pocas líneas presentar un bosquejo general de nuestro método, convencido de que para su comprensión y apropiación sería necesario ampliar muchos de los temas y conceptos aquí expresados y más aún se requeriría de la experiencia práctica de los mismos.

Bibliografía

- Barba, E. et al. (1990). *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la Ciudad de México.
- Buenaventura, E. (1978). *Teoría y práctica del teatro*. Cali: Cuadernos de teatro CCT.

El drama es en el cuerpo

Alberto Ayala M.*

[...] si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema.

(García Lorca, 1985)

Última llamada!

La luz se extingue enteramente y el velo de la oscuridad cae sobre el teatro. Silencio.

En la platea, la respiración contenida, las pupilas abiertas, el oído aguzado, el corazón en vilo, la atención dilatada...

¡Alumbra el drama!

Lentamente, desde lo alto de la tramoya —siguiendo el libreto al pie de la letra— un bello y desfallecido cuerpo, sostenido por hilos invisibles, desciende hasta quedar suspendido a medio camino hacia el escenario mientras una tenue luz violácea se abre paso, proyectando su sombra sobre la soledad de la tierra —que alcanzan a rozar los hilos de su larga cabellera—, al tiempo que un coro de voces entona un solemne cántico sobre el latir sonoro de las violas...

*Mg. Comunicación y Diseño Cultural, arquitecto, docente universitario.

En la penumbra todo es quietud, pero en el cuerpo de un joven que entre el público observa todo es inquietud. Su espíritu, como el cuerpo de la actriz, ha quedado en suspenso. Y nada en el espacio, nada en el tiempo, absolutamente nada de lo acontecido en ese interregno ha escapado al cuerpo —a sus cuerpos. Es en él, y sólo en él, que el drama se iza en lo real. ¡Se realiza! Pero ¿qué es lo que obra en el cuerpo para que devenga esta elevada fortuna hecha de artificio, de risa o de espanto, que es a la vez que no es?

Un largo camino hecho de saber y técnica han recorrido las manos de las violas, las voces del coro y el cuerpo de la actriz para pulsar las fibras más sensibles de la platea. ¡Para producir la *apothèsis*! Esa elevada fortuna en la que el cuerpo es “separado de sí” por acción de la obra para alcanzar, en una experiencia de virtual ascensión, el mundo de los dioses.

¡Penúltima llamada!

En las filas de la platea, entre las sillas iluminadas por elevadas lámparas, se eleva el cuerpo de una mujer. Su inquieta mirada se posa sobre el telón de boca, como si quisiera abrir un agujero en el rojo terciopelo, mientras su imaginación otea lo que sucede más allá, tras la escena. Sus ojos resplandecen bajo la decidida línea del maquillaje de un rostro delineado por diestras manos. Su cuerpo, como el de otras, es un *cuerpo cotidiano* dispuesto en función del drama que avivará con los personajes.

En el vestuario, las candilejas iluminan los cuerpos de los actores reflejados en la luna del espejo, la desnudez de sus torsos deja sentir el ritmo de su agitada respiración tras horas de ensayos, mientras sus apuradas manos dibujan las líneas que transforman unos rostros que ya no son los suyos, porque “pertenecen” a los personajes. No son sus cuerpos como los de otros, son *cuerpos extracotidianos*, como lo define Eugenio Barba (1990), que se [a]prestan para dar vida al drama. Están hechos palmo a palmo para la escena.

Aún no se han encontrado mujer y personajes. A su modo, en el espacio y tiempo que los separa del momento del encuentro, cada quien se dispone para un acto que requiere estar *de cuerpo presente*: el acto teatral. Pero ¿cómo prepara su cuerpo la actriz o el actor para dar vida una y otra vez a ese milenario acto transformador?

Trasladando la pregunta sobre el aprestamiento corporal al **Teatro Esquina Latina**, descubrimos cómo, por más de cuatro décadas, la labor de preparación para el acto teatral

ha girado alrededor de una preocupación relacionada con el oficio desde el momento mismo en que un hombre o una mujer son “llamados” a escena: ¿cómo mover y conmover las fibras sensibles del espectador, al pulsar ese particular “instrumento consciente de sí” que es su cuerpo?

Con esto empiezan las pesquisas y con ellas un hallazgo: el hilo de un tejido hilvanado desde largo tiempo atrás por otros, a raíz de la misma pregunta. Hilo que se vincula al cuerpo del actor al contacto con el saber de otros, ya en la escena, en el taller, en el laboratorio o en la demostración. Formas de vinculación que van zurciendo su modo de aprendizaje y de reflexión en el teatro, a partir de una continua experimentación que se condensa en experiencia.

Experimentación y experiencia que han sido a lo largo del tiempo importantes puntales del trabajo corporal en **Esquina Latina**. *Experimentación* en distintos aprendizajes, sustentados por el ánimo de afinar el grado de interpretación para ofrecer al espectador elementos precisos que pulsen profundamente su *experiencia estética*; con recursos que pasan por el uso del cuerpo, su exposición o su ocultamiento, su agilidad o su lentitud, por la complejidad o por la sencillez de acciones respaldadas por el conocimiento de técnicas que van fraguando un saber que se incorpora.

Saber que es *experiencia*, ese otro pilar que, a modo de alambique, va destilando esa suerte de conciencia de lo pertinente, de lo oportuno para ese paradójico cuerpo que vive *en función* del oficio de actuar y que siendo el del personaje no deja de ser el propio. Pues, como dice la actriz y escritora Juliette Binoche: “no somos nunca el personaje pero lo somos completamente [...] esa es la magia de actuar [...] adaptar tu cuerpo a lo que está escrito, pero también a lo que sientes” (Binoche, 2014).

Ese adaptarse al texto sin renunciar a las sensaciones propias ya prefigura el drama, arraigado en una tensión corporal interna que, siendo ya íntima acción, impele a la exteriorización, a la acción tangible, legible e inteligible para el espectador; en este caso sustentada en una técnica expresiva, verbal como no verbal, sonora y gestual, que ya propone un derrotero estético; senda que en **Esquina Latina** se ha ido construyendo de diálogos y saberes compartidos con maestros y maestras del orbe entero, que van dejando un importante acervo de saberes —de experiencia— en los experimentados cuerpos de actores y actrices.

Por lustros, el **Teatro Esquina Latina** ha ido configurando un hacer corporal que podría asimilarse con un palimpsesto, transposición de capas, de escrituras y reescrituras que de una u otra forma abordan esa pregunta fundante de la relación entre el cuerpo y el arte dramático. No sin conflictos o resistencias propias del hacer y del mismo cuerpo con sus inconscientes automatismos; pero, en todo caso, abordaje que evidencia hoy un grado de madurez que permite la elaboración de escrituras corporales creadoras que van más allá de lo escrito, del drama en el papel.

Todo esto engloba el hacer cotidiano en **Esquina Latina**, un hacer que va desde la práctica física en el aprestamiento gimnástico, dancístico o acrobático, entre otros; pasando por el adiestramiento vocal y musical; hasta el de la reflexión y la escritura dramática. Prácticas que integran en su conjunto una comprensión amplia de cuerpo que moviliza la creación escénica, la producción dramatúrgica y la movilización del *cuerpo de las comunidades* a donde llevan su saber actrices y actores, en su rol de *animadores teatrales*; comunidades donde, a su escala, se revierte la experiencia, a la vez que se cosechan aprendizajes venidos de niños, niñas y jóvenes de color y formación diversa, de estatura y peso distintos, con características particulares que revisten la riqueza y singularidad de sus cuerpos.

¡Primera llamada!

En una especial demostración en Cali, la actriz del Odin Teatret de Dinamarca, Julia Varley, habla de la singularidad del cuerpo, particularmente de su voz y de su infatigable lucha por darle a esta las sonoridades apropiadas en cada acto escénico, no obstante las duras barreras que, por razones fisiológicas, su voz natural le interponía. Gesto a gesto, palabra a palabra, iba desarrollando sobre el escenario una suerte de “axioma” teatral que hacía entender que si con algo cuenta el cuerpo, es con una plasticidad capaz de dar forma a lo que con esfuerzo se propone.

“Axioma”, por lo demás, nada ajeno al trabajo corporal que en **Esquina Latina** se ha adelantado, donde la experiencia acumulada por años deja saber que ese tándem compuesto de técnica y de esfuerzo hace posible la transformación del cuerpo. Esa que en los primeros años de aprendizaje en el espacio universitario —en los años setenta— estuvo alentada por los preceptos vanguardistas del *Poor Theatre*, en el que la *performance* del cuerpo primaba sobre cualquier artificio tecnológico.

Teatro convertido en laboratorio vivo, en el que la apertura a nuevas manifestaciones y búsquedas daba paso al riguroso estudio del lenguaje corporal de la máscara, de su forma escultórica y de su tratamiento escénico con técnicas de origen oriental, del teatro balinés, que darían las pistas para un posterior acercamiento del cuerpo, años después, a técnicas como el Tai Chi Chuan, por ejemplo, vinculadas a una constante pregunta por la relación *cuerpoespaciotiempo*.

Búsqueda que acerca en su momento a actores y actrices al lenguaje expresivo de la Danza Moderna, mediante la técnica Graham que abre la puerta a la experimentación, a principios de la década de los noventa, en los terrenos de la danzateatro; tiempo en el que también se recoge la experiencia de un director como Antunes Filho con su decantado trabajo basado en el “desequilibrio” del cuerpo y su particular tratamiento de la voz. Esto por mencionar algunos ejemplos del entrenamiento actoral en el teatro, a los que se suman, entre otros, los aprendizajes de clown y de los títeres de varilla, tan bien aprovechados en la producción estética en **Esquina Latina**.

Pero no se trata aquí de brindar una sucinta y, por lo mismo, inacabada descripción sobre ricos y diversos acercamientos a técnicas y prácticas corporales valiosas en el teatro. Su mención sirve a un motivo mayor: dar cuenta de un pensamiento y un hacer particular sobre el cuerpo que con rigor técnico, pero a la vez con flexibilidad frente a las limitaciones corporales cuando se han presentado, ha posibilitado a muchas personas el acceso al universo del drama; desde los más distantes puntos de geografías urbanas y rurales de la región, pero sobre todo desde los más recónditos deseos de quienes han tenido el atrevimiento de seguir esa que podríamos denominar: “insólita llamada”.

Porque si hay una llamada extraña es esa, la primera, de la que casi no se tiene consciencia para saber cuándo ni dónde empieza a anidar en el cuerpo el pulso del drama; ese que también anima vida y obra de actores y actrices de **Esquina Latina**, quienes desde muy jóvenes tomaron el camino del arte para darle cuerpo en el escenario.

Una potente voz inunda el teatro para anunciar la primera llamada. Desde los palcos se divisa el movimiento de los cuerpos, las miradas se desparraman buscando entre las filas un lugar o algún conocido, el mejor sitio para ver o con quién compartir la obra. Son cuerpos distintos en color y forma, en estatura y peso, en agilidad o gravedad; cuerpos de hombres, de mujeres, de niños y niñas que se agitan, que van y vienen, que señalan y se apretujan.

Cuerpos que obedecen a la llamada del deseo de conocer y de amar, de reír o temer, en fin... de sentir la angustia de descubrir de qué estamos hechos, que no es otra cosa que la llamada del drama. Cuerpos con la esperanza y el asombro puestos en aquello que alumbra en el silencio que sigue a la última llamada (cuando la luz se extingue enteramente y el velo de la oscuridad cae sobre el teatro).

Bibliografía

- Barba, E. et al. (1990). *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la Ciudad de México.
- Binoche, J. (25 de mayo de 2014). *Diario El Universal*. Obtenido de <http://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/2014/juliette-binoche-cannes-1012418.html>
- García Lorca, F. (1985). *Antología poética*. Barcelona: Plaza y Janes, editores.

El placer de contar teatralmente

Alfredo Valderrama*

Un joven negro de la Costa Pacífica, acompañado por su padre —en la marimba—, narra de una forma muy particular las peripecias de un caminante. De pronto, se escucha entre el público una gran carcajada, el joven ha dejado de hablar y ha pasado a imitar sus personajes; es un joven ágil y da muestras de ser un gran bailarín, así que su cuerpo asume la silueta de los personajes en vez de describirlos y estos aparecen en escena, ya un anciano, ya una mujer, ya un tigre. Cuando retoma la narración, su voz está plena de guiños cómicos, de tonos musicales que también causan la risa general, sobre todo cuando repite a cada instante: “Y eche camino y eche camino y eche camino” y otra vez a la pantomima; como si fuera un eco de Marcel Marceau, “camina en el sitio”, mientras la marimba nos hace creer que escuchamos sus pasos fatigados, pisando barro, subiendo loma o atravesando ríos.

¿Qué tipo de arte es esta mezcla de pantomima, narración y música?

Él contesta: “esto es Cuentería”. Y él ha preparado un cuerpo de obediente plasticidad, que adopta las posturas y los gestos precisos para que nuestra imaginación, apoyada en las palabras, complete una silueta, un carácter, un personaje en acción. Palabra, gesto,

*Dramaturgo, actor y director de teatro. Miembro de planta del Teatro Esquina Latina.

música. Música jugando al vaivén de la palabra hablada y de la gestualidad, a veces incidental, protagonista a veces, por segundos, como los personajes que aparecen y desaparecen en un mismo cuerpo, cual fuegos de artificio. ¿Redundancia? Sí, redundancia poética. El placer lúdico y estético juntos.

Cuando me gusta un cuento para llevarlo al escenario lo leo en la soledad y el silencio, muchas veces. Luego lo cuento a los amigos, uno por uno, como si contara un chiste o una anécdota, con el mínimo de teatralidad. Después de varios días de este ejercicio, sé con certeza cuál es su trama y además sé cómo “suena”, puedo con los juegos de mi voz ir descubriendo para otros la secreta urdimbre de situaciones, personajes, deseos, acciones y reacciones.

Pronto estoy en condiciones de enriquecer su argumento con el diálogo y la expresión corporal de los actores, pues conozco los personajes y puedo verlos enfrentarse con mi imaginación. Entonces, propongo al grupo trabajarlo a manera de taller, con técnicas de la creación colectiva, desarmando y volviendo a armar el cuento de muchas maneras con resultados diferentes; ya no cuento para otros sino que cuento con otros, veo y escucho qué me dicen en la mesa y qué me muestran desde el escenario. Mi visión imaginaria sale enriquecida, ahora es la de todos, la del grupo.

Si quiero presentarlo como espectáculo individual, trabajo el cuento en la soledad, en el escenario vacío y frente al espejo, hasta crear las siluetas físicas de todos los personajes, luego me someto al criterio de un director de teatro, quien me ayudará a definir o afianzar el tono o el estilo que el cuento pide. Claro, tiene que ser un director que comprenda la búsqueda estética de la Cuentaría.

Esta forma de mezclar narrativa, pantomima y actuación no es algo nuevo ni se limita a una etnia o a una clase social. En las grandes salas tradicionales, así como en las salas del teatro experimental, vemos propuestas complejas, realizadas por actores profesionales y con textos elaborados por dramaturgos de oficio, por ejemplo: en Esquina Latina, Orlando Cajamarca interpreta “El nacimiento del juglar”, de Darío Fo, al tiempo que vemos en el Teatro Municipal “Los caballos de fuego”, de Jean Marie Binoche.

En la dramaturgia latinoamericana podemos encontrar textos de obras dramáticas que proponen para su puesta en escena al cuentista, ya sea en la instalación o como hilo conductor del drama. Desde nuestra perspectiva, el paradigma de estos textos es *Historias*

para ser contadas, del argentino Osvaldo Dragún. En Colombia, los pioneros son Enrique Buenaventura con *A la diestra de Dios padre* y Santiago García con *Guadalupe años sin cuenta*.

Podríamos decir que actualmente coexisten muchas formas de llevar un cuento a la escena, voy a destacar tres:

La Narración Oral Escénica (N.O.E)

Francisco Garzón Céspedes, escritor y narrador oral cubano, nos aclara la diferencia entre el narrador y el actor teatral: “El actor suele caracterizar personajes y construir físicamente las imágenes esenciales. El narrador oral escénico es siempre el propio narrador, y sugiere todos los personajes del cuento y las imágenes” (Garzón). Más adelante enfatiza “La Narración Oral Escénica no es teatro”.

Es decir, la N.O.E se presenta como otra forma de arte escénico diferente al teatro y se expresa no desde el texto literario ni desde la espectacularidad de la puesta en escena, sino desde una oralidad y una gestualidad trabajadas estéticamente por el narrador. Por otro lado, encuentro en el diccionario de Patrice Pavis:

El cuentista es un artista que se sitúa en la encrucijada de las otras artes: sólo en el escenario (casi siempre), cuenta su o una historia dirigiéndose directamente al público, evocando los acontecimientos con la palabra y el gesto, interpretando uno o varios personajes, pero regresando siempre a su relato

y un poco más adelante

El arte del cuentista se ha convertido en un género muy popular que se dirige a un público distinto al del teatro de puesta en escena: con medios escasos, sin otra cosa que la voz y las manos, el cuentista rompe la cuarta pared, se dirige directamente a su auditorio, procura ceñirse a una confrontación que no se convierta en una puesta en escena que utilice todos los recursos del escenario, sobre todo los técnicos, aunque ello no excluye el uso del micrófono inalámbrico, luces o acompañamiento musical. (Pavis, 1998)

La dramatización del cuento

“El teatro siempre se ha nutrido de la dramatización de textos narrativos”, dice José Sanchis Sinisterra, dramaturgo y director español (Teatro Fronterizo) a quien se le atribuye el término “narraturgia” para referirse al trasvase de lo narrativo a lo dramático:

El término <narraturgia>, cuya invención se me atribuye, nació probablemente en un lapso en alguno de mis seminarios, en los que, efectivamente, me refiero muy a menudo a las fértiles fronteras entre *narratividad* y *dramaticidad*. Y muy especialmente cuando me ocupo de la <dramaturgia de textos narrativos>, que constituye no sólo uno de mis temas preferidos, sino también un segmento considerable de mi propia práctica autoral... (Sanchis, 1998)

En el texto dramático, por lo general, la figura del narrador desaparece, el relato está disfrazado de diálogo (relato dialogizado); en la puesta en escena, el relato fluye según el diálogo y la interacción de los personajes encarnados por los actores.

Dramatizar cuentos no es cosa nueva, Cervantes escribe "El celoso extremeño", en 1612, como novela y "El viejo celoso", en 1615, como teatro (entremés), creo que no arriesgamos mucho al decir que el uno es la dramatización del otro.

La Cuentaría Teatral: collage y teatro experimental

La Cuentaría teatral, como lo dice su nombre, se construye más en la teatralidad, en el texto espectacular, que en el texto dramático o narrativo; se caracteriza porque es una mixtura de diferentes formas de las artes escénicas que echa mano de cualquier lenguaje espectacular (danza, títeres, canción, máscara, pantomima, Clown); la produce generalmente un grupo de teatro (aficionado o profesional) y son actores quienes asumen la función de cuentistas, como narradores extrínsecos a la acción o como personajes narrantes que dramatizan y dialogizan el relato.

Además, los actores son también *dramaturgistas*: agregan al relato central otros textos dramáticos, narrativos o poéticos (el cuento dentro del cuento; el poema y la canción como comentario, como complemento o como distanciamiento, recordando el modo de operar de la Commedia dell'arte italiana). Incluye esta libertad creativa el maridaje de técnicas y tecnologías "de punta" con las preindustriales o artesanales, que pueden llegar a protagonizar momentos claves del relato. A la frase de Antoine Vitez: "Lo que no podemos interpretar lo contamos. Lo que no basta con contar lo interpretamos" le agregamos "y algunas cosas se las dejamos a la tecnología".

En la Cuentaría Teatral se rompe con el tabú de la fidelidad al texto. Su espectáculo no pretende ser una ilustración del cuento leído, el cuentero muere si juega la función de un audiolibro. No puede ser fiel a la palabra escrita; así se lo proponga el grupo y su director, todo actor con una mediana práctica sabe que una misma palabra cambia radicalmente

su significado según la tonalidad con que se pronuncie. El cuento original es sólo un punto de partida para realizar una obra de arte escénica, es más una expresión de quienes la interpretan que del literato, no importa que el texto básico pertenezca a la tradición popular o venga de la pluma de un premio Nobel.

No se niega la importancia del texto escrito, se estudia, se desglosa, se analiza, pero nuestra Cuentaría Teatral construye “su propio cuento” desde la puesta en escena; acudimos a las técnicas de la creación colectiva, pasamos de la escaleta básica del cine al teatro imagen de Boal; de la improvisación verbal en el tablero al juego teatral en el tablado; usamos sin escrúpulos citas y técnicas de “muchos lados”, adaptadas a nuestra particular búsqueda.

Podemos decir que la Cuentaría Teatral es un grupo de teatro que habita un cuento. El habitante modela constantemente su casa de acuerdo con sus necesidades y costumbres. Habitar es transformar el espacio seleccionado en nuestro lugar de realización, de acuerdo con nuestros cuerpos, con nuestra memoria y nuestra imaginación.

Aprender haciendo: la Cuentaría Teatral y la formación de actores

Al trasladar estos hallazgos y experiencias del Teatro Esquina Latina a sus grupos de base, donde los actores asumen la función de instructores, encontramos que la Cuentaría Teatral es ideal para iniciar a los jóvenes en el mundo de la narrativa y de la escena. Sin calcarlo de algún diseño curricular académico, a través de los años y del trabajo de laboratorio en diferentes niveles de complejidad, hemos ido desarrollando nuestra particular forma de espectáculo, narrativo, musical y teatral, al tiempo que formamos en su proceso creativo a quienes han de ser sus intérpretes.¹

Hemos constatado que la Cuentaría Teatral vincula al aprendiz con la literatura universal de manera más eficaz que el montaje de un texto dramático de autor; hay que buscar cuentos o relatos con “vibración teatral”, es decir, con diálogos o acciones de diferentes personajes que chocan entre sí. Para encontrar un cuento con estas características hay

¹ Los actores de Esquina Latina provienen de grupos de base que cuentan con diez, quince o hasta veinte años de existencia, allí obtienen un saber hacer teatral, en un proceso continuo de diálogo con sus comunidades, de talleres artísticos relacionados con las apuestas de sus montajes, de “aprender haciendo”, de creación colectiva de obras que expresan sus ideas e intereses.

que leer muchos cuentos y para llevar un cuento al escenario hay que leer el cuento muchas veces y desde perspectivas diferentes.

En el proceso, desde las primeras lecturas, todos los integrantes juegan las funciones de *dramaturgistas*, por lo menos hasta construir una nueva fábula y tener una visión imaginaria de conjunto, expresada en una serie de imágenes corporales (las viñetas y los retablos corporales dan cuenta de una situación o de una secuencia de acciones y a partir de éstas se improvisa); entonces el grupo se pone en manos del dramaturgo profesional (quien ha orientado el proceso) y éste le da el toque final al texto verbal, aplica y explica (recordemos que el proceso es formativo) sus técnicas literarias y de puesta en escena; finalmente discrimina, desecha, pule y ensambla los diferentes segmentos, hasta lograr un todo armónico.

Por su característica polifacética, la Cuentaría Teatral permite además que cada aprendiz juegue la función para la que se siente mejor preparado, ya sea técnica, verbal o gestual. Hay quien desea leer o narrar, interpretar personajes y actuar en la escena; hay quien sabe o desea aprender otras formas del arte (luz, sonido, música, títeres, máscaras, danza, mimo). Si sabe jugará la función de instructor, si sólo desea aprender debe dedicar un tiempo extra a la técnica elegida. Como vemos, un cuento sencillo puede exigir un proceso de gran complejidad al momento de ser llevado a escena, para placer del público y crecimiento como artistas del grupo de aprendices.

Cuentaría teatral y pedagogía escénica

En veinte años de trabajo artístico, llevando dramas y cuentos al teatro, estudiando a quienes han transitado caminos similares y, sobre todo, produciendo montajes de carácter experimental, contamos con una variedad importante de productos artísticos a los que podríamos cobijar formalmente bajo la sombrilla de Cuentaría Teatral, pero que por su intencionalidad pertenecen también a la Pedagogía Escénica.

Son obras de gran variedad que pretenden ser “útiles”, es decir, ponerse al servicio de temáticas como la salud, la convivencia pacífica o el medio ambiente. Desde *De dónde venimos* —obra de títeres de guante y cuentero— pasando por *Cuentos eróticos africanos* —basada en El Decamerón negro, de Leo Frobenius—, recreados en una mixtura de cuentaría, farsa y teatro gestual; hasta *Cantos y cuentos de los niños pájaros* —musical infantil inspirado en el *Pájaro azul* de Maeterlinck—, donde para abordar una sencilla historia los cuenteros se ven obligados a “siluetear” y encarnar personajes, asumirse

como titiriteros e interpretar con saber y sabor los instrumentos de nuestro folclor, se ha estado creando al servicio de una u otra temática, para escándalo de los puristas y placer del público popular (el placer de saber, como decía Brecht). Le apostamos a “enseñar con arte” aunque esté de moda la creencia de que el arte no puede servir a otros asuntos diferentes a los de la estética.

Variedad de procesos

Como asumimos el postulado de Aristóteles, quien dice que la fábula es el alma del drama, es fácil suponer que el proceso creativo debe comenzar con la lectura de cuentos, pero no siempre es así, por ejemplo: si nos enamoramos de un clásico del teatro, entonces primero hay que leer el texto dramático, luego darse a la tarea de re-construir su fábula, sobre esta fábula construir una escaleta y con esta escaleta pasar al escenario (cuando abordamos un clásico del teatro, trabajamos sobre la fábula más que sobre el texto dramático).

Si vamos a trabajar con una comunidad de vecinos, gentes de diferentes edades o emigrantes de muchas regiones que quieren contar su propia historia, la historia del barrio, desde el desplazamiento hasta la llegada y su fundación; entonces comenzamos por escuchar anécdotas de los propios colonos, si aún viven, o de sus hijos y nietos. Luego, con esas anécdotas construimos con ellos una fábula, un gran cuento de partida.

También suele pasar que nuestro asunto es tabú, está prohibido por la represión (oficial o delincuencial), no podemos arriesgar la integridad física de nuestros aprendices; entonces, orientados por las anécdotas del barrio o vereda, buscamos un relato en el fabulario universal y lo transformamos, mediante las técnicas de la creación colectiva, en “cuento metáfora” de la temática tratada; o al revés, tenemos un hecho que podemos tratar con crudeza pero deseamos ir más allá de la denuncia social, entonces podemos apoyarnos en un cuento sin descartar la narración dramática de la cruda realidad; un buen ejemplo de este caso, aunque no es nuestro ni es del teatro, lo vemos en la película del colombiano Víctor Gaviria quien en la escena final de “La vendedora de rosas” cita magistralmente a “La vendedora de cerillos” de Andersen.

Y hablando del cine y de su influencia en nuestro quehacer escénico, (ya hemos mencionado la apropiación de la escaleta para construir un guión) queremos finalizar este artículo sobre nuestra forma de hacer Cuentaría Teatral, confesando que el texto *Para contar historias*, de Gabriel García Márquez (García, 1998), que estaba dirigido a guionistas

de cine y de televisión, al llegar a nuestras manos, aprendices del teatro y amantes del cuento, renovó nuestra mirada sobre la narrativa y su tránsito hacia el placer de contar teatralmente.

“... Para mí, las historias son como juguetes y armarlas de una forma u otra es como un juego”.

Bibliografía

García, G. (1998). *La bendita manía de contar*. Madrid: Ollero & Ramos Editores.

Garzón, F. (s.f.). Oralidad, narración y narración oral escénica. *Latin American Theatre Review*.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.

Sanchis, J. (1998). Narraturgia, dramaturgia de textos narrativos. *Revista Gestus*.

La labor social del Teatro Esquina Latina, Cali*

María Silvana Persino**

En Colombia, el Departamento del Valle del Cauca y la ciudad de Cali, en particular, es un área de altos índices de violencia y situación de pobreza.² Es en ese lugar en donde trabaja el grupo de teatro Esquina Latina, liderado por Orlando Cajamarca. Se iniciaron como grupo teatral en la Universidad del Valle y han mantenido una relación orgánica con esta institución por muchos años. Esquina Latina tiene un doble accionar paralelo: por un lado, es un grupo de actores profesionales que desde hace cuarenta años realizan una constante búsqueda experimental y ponen en escena obras en su sala de la ciudad de Cali; por otro, en los últimos veintiocho años vienen formando grupos de teatro en su programa *Jóvenes, teatro y comunidad*.

.....
2 En 2004, el Instituto de Medicina Legal de Colombia estableció que el Departamento del Valle del Cauca sufrió el mayor número de homicidios ese año. Según un informe sobre la situación de los jóvenes en esta región, el narcotráfico es la mayor amenaza a los derechos humanos. La violencia ligada a este fenómeno persiste pero además, al haberse desmantelado la estructura de los dos grandes carteles que antes monopolizaban el negocio de la coca en Cali, pequeños núcleos de traficantes y los grupos políticos armados luchan por consolidar su poder en esos espacios (11).

.....
* La base de este artículo fue publicada en "Teatro Esquina Latina (Cali): multiplicación sostenible". Telondefondo (www.telondefondo.org) 4.8 (Diciembre 2008).

** Crítica teatral. Trinity College, Estados Unidos/Argentina.

Así se forman los llamados *grupos teatrales de base*, en distintas localidades carenciadas de Cali y sus alrededores. Los jóvenes de estas zonas están en situación de vulnerabilidad por la pobreza, la falta de trabajo, la circulación de la droga, sin demasiadas posibilidades de cambio. Son ellos los principales involucrados en la violencia, ya sea como víctimas o como victimarios. Además de la violencia política que asola el país, las prácticas ilegales son vistas por muchos como el único modo de acceder a los bienes que la sociedad de consumo les ofrece e impone a través de los medios masivos de comunicación. Asimismo, estos jóvenes son objeto de estigmatización en la medida en que son asociados con actividades delictivas y peligrosas.

Por supuesto, esto complica los chances de empleo y de socialización, lo cual ahonda más la situación de exclusión socio-económica. De esta manera describe Teatro Esquina Latina la situación que los impulsa a actuar sobre ese sector:

En los procesos de desarrollo de Cali y la región, se evidencian muchos síntomas de desajuste social y de exclusión, pero tres en particular siempre han despertado particular interés para el Teatro Esquina Latina: la primera, la falta de estrategias de desarrollo que diferencien y vinculen a los jóvenes, teniendo en cuenta sus percepciones e intereses, propios de su edad; la segunda radica en la incapacidad de muchas comunidades para conquistar espacios de participación y decisión que les permita resolver sus propios asuntos; y la tercera, que guarda estrecha relación con la anterior, es la indiferencia relacionada con la exigibilidad de sus derechos, frente a la institucionalidad competente. [Cajamarca, Datos relevantes. Programa de animación teatral., 2004]

Esta es la población con la que trabaja Esquina Latina, jóvenes a quienes entrenan como actores y con quienes crean colectivamente obras sobre temas considerados problemáticos por la comunidad. Estos grupos teatrales de base forman parte de la Red Popular de Teatro. Cada grupo teatral tiene como objetivo producir al menos una obra por año que se presenta en el circuito del Encuentro Popular de Teatro, presentarla en su lugar de origen y luego hacerla circular por otras comunidades. En los meses siguientes se vuelven a presentar en distintas oportunidades en el marco local.

Esquina Latina integra una de las muchas iniciativas, en el mundo en general y en América Latina en particular, que proponen al teatro como herramienta de transformación social. En otro foro he hablado sobre la importancia de no reducir este movimiento al teatro comunitario, ya que existen otros emprendimientos de teatro creado y presentado

a una comunidad por actores profesionales que vienen de fuera. He propuesto llamar a estas instancias teatro *intervencionista* (Persino, 2008). También hay casos híbridos que resisten estas clasificaciones.

Esquina Latina podría ser uno de ellos, ya que si bien los actores de los grupos teatrales de base provienen de la misma comunidad, su existencia no obedece al surgimiento *espontáneo* que suele caracterizar a los grupos comunitarios de pertenencia geográfica. En efecto, Marcela Bidegain sostiene que el teatro comunitario “surge como necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro” (Bidegain, 2007).

En Esquina Latina, en cambio, la intención de impacto social positivo por parte de los líderes es el elemento inicial y disparador; en efecto, existe un planeamiento previo en el que se identifica a una población que puede beneficiarse de esta actividad y se estudia la viabilidad de implementar un grupo teatral de base en ese lugar. El teatro comunitario organizado desde fuera pasa a ser entonces la herramienta básica para operar cambios en esa comunidad. Si seguimos la clasificación que he propuesto en el trabajo mencionado (Persino, 2008), podríamos decir que se trata de un teatro en comunidad que se ajusta a una definición de teatro comunitario más amplia, y usando coordenadas introducidas por Bar Kershaw (Kershaw, 1992), sería un teatro hecho *con* la comunidad (los actores son parte de ella) y *para* la comunidad (en tanto la iniciativa teatral es llevada desde fuera).³

Los grupos teatrales de base están muy afincados en su comunidad y catalizan un sentimiento de pertenencia en sus miembros. Establecen lazos con actores públicos, privados y comunitarios que les aseguren el apoyo y la cooperación de secretarías de salud y educación, casas de la cultura y de justicia, instituciones educativas, ONGs, hospitales, iglesia, museos, artistas y comerciantes locales (Anaya, 2006). Esto les facilita los recursos logísticos, las asesorías, la difusión y, a veces, contribuciones financieras. La larga trayectoria del grupo permite este tipo de vínculos, pues garantiza su solidez artística y

.....
 3 Teatro Esquina Latina pertenece a la Red Colombiana de Teatro en Comunidad. En los últimos tres años han formado un estrecho lazo de intercambio con los grupos más emblemáticos de teatro comunitario argentino: Catalinas Sur, El Circuito Barracas y Matemurga. Sin embargo, ambas partes reconocen la enorme diferencia entre unos y otros, ya que Esquina Latina tiene como actores a pobladores de zonas marginales en donde el teatro no se produjo en forma espontánea sino que fue propuesto desde fuera. El teatro comunitario argentino se caracteriza por ser un movimiento de actores de clase media que espontáneamente quiere subirse a escena.

su capacidad de emprendimiento. Por otro lado, hay factores que dificultan su labor: la violencia, proveniente de la delincuencia común o ligada a la droga y la violencia política. De hecho, los catorce grupos de base que tiene Esquina Latina se han afincado en las localidades que, también parte de este contexto de marginación y violencia, han sido más receptivas y les han provisto las condiciones mínimas para su funcionamiento.

Quisiera profundizar ahora en lo que sin duda es una peculiaridad que hace del grupo caleño un caso especial: la formación de líderes, es decir su capacidad de multiplicar la experiencia. Por su antigüedad, el grupo ha llegado a formar una tercera generación de líderes. Los sábados brindan un taller de iniciación teatral para formar “animadores teatrales”. Así, varios de los que terminan liderando y formando nuevos grupos vuelven a la comunidad donde ellos mismos empezaron a hacer teatro para replicar la experiencia.

Se trata de individuos que se destacaron como integrantes de su grupo teatral de base y a quienes se les dio la oportunidad de seguir su formación con Esquina Latina. En este sentido, tal vez sea éste uno de los pocos ejemplos en los que una iniciativa de teatro para la transformación social crea lo que Gramsci llamó “intelectuales orgánicos” (Gramsci, 1977), en el sentido de que se forman líderes pertenecientes a las clases subalternas, quienes en este caso vehiculizarán prácticas liberadoras para su propia gente a través del arte.

Si pensamos en el panorama de arte para la transformación social en Argentina, el caso de Esquina Latina nos lleva a pensar en la Fundación Crear Vale la Pena, una ONG surgida en 1993, que busca generar arte en contextos de pobreza (*Crear vale la pena*, s.f.). A diferencia de Esquina Latina, su labor no se realiza exclusivamente a través del teatro, sino que comprende otras ramas artísticas como la música y la danza. Como los colombianos, en Crear Vale la Pena el trabajo se enfoca en jóvenes en situación vulnerable, en las zonas de Beccar y Boulogne (provincia de Buenos Aires) en donde se encuentran grandes sectores de población marginadas en villas de emergencia.

Se basan sobre tres pilares interrelacionados: formación artística, producción artística y organización social. Asimismo, como Esquina Latina, Crear Vale la Pena forma nuevos líderes, *animadores socioculturales*. Hasta hace un tiempo existían becas de formación para estos jóvenes. Hoy en día no cuentan con fondos para hacerlo y los jóvenes entonces participan, sin remuneración, en grupos de gestión con experiencia y allí adquieren herramientas para ser gestores culturales en un futuro.

Es por este efecto multiplicador que me interesa traer en este contexto el caso de Crear Vale la Pena. Hasta 2007 tenían dos centros culturales, Puertas al Arte y Joven Creativo. Entre fines del 2007 y comienzos del 2008 se ha dado un proceso mediante el cual una Asamblea de vecinos, artistas y docentes asume la autogestión de los centros comunitarios, organizados en la Asociación Civil “Engranajes”, y desligados entonces de Crear Vale la Pena. En 2011 Puertas al Arte vuelve a Crear Vale la Pena. En los dos centros comunitarios se ofrecen clases gratuitas de artes escénicas, musicales y visuales, y la mayor parte de los docentes fueron formados en la organización.

Se debe pensar que, en ambos casos, la multiplicación de la experiencia tiene límites muy concretos. Las posibilidades de absorber a los líderes culturales son limitadas, si bien es cierto que, como veremos, la capacitación que adquieren puede abrirles oportunidades de empleo en otros contextos. Ya vimos que en Crear Vale la Pena el plantel docente de los centros culturales es formado mayoritariamente por egresados del centro. En Esquina Latina, formar nuevos líderes supone no poder ofrecerles una oportunidad de trabajo remunerado, ya que el grupo profesional ha llegado a su máxima capacidad. Solamente un grupo seleccionado de los animadores teatrales formados por ellos tienen la oportunidad de integrar el grupo llamado la Plataforma Juvenil. A ellos se les proporciona una beca y se los ocupa en tiempo parcial en la labor teatral del grupo. Tienen como requisito terminar la escuela secundaria y se les da la oportunidad de continuar estudiando en la universidad que tomará sus diez o más años de experiencia teatral como parte de su formación.

Sordos ruidos: Argentina es afuera (2006) es uno de los espectáculos creados por el grupo comunitario de danza-teatro formado en Crear Vale la Pena. Lejos de transmitir un mensaje unívoco, sugiere múltiples sentidos ligados a temas de discriminación, exclusión y la necesidad de reparar el tejido social. No se advierte la voluntad pedagógica que está presente en las presentaciones de los grupos teatrales de base de Esquina Latina, según veremos más adelante. Hasta ahora, la producción de danza y canto de Crear Vale la Pena es la que le ha dado mayor visibilidad. Los artistas que en su momento hicieron *Sordos ruidos: Argentina es afuera* hoy en día han formado sus propios grupos. Es un ejemplo de la multiplicación que producen estas acciones.

Los jóvenes han aprovechado las herramientas que se les ha dado en Crear Vale la Pena y han desarrollado su arte en otros contextos. Se trata de un panorama dinámico donde se va heredando y procesando la experiencia que va tomando nuevas formas. De hecho,

en este momento (Junio, 2014) integrantes del proyecto Big Mama se encuentran de gira en Europa presentando sus producciones de danza y canto. Su directora es una joven de veinticinco años que trabaja en varios ámbitos diferentes, siempre en su disciplina artística. Su capacitación, hecha en Crear Vale la Pena, le abrió las puertas a una carrera.

De los alumnos de las clases de teatro de Crear Vale la Pena surgió a comienzo de la década del 2000 el grupo Somos Voz, liderado por Marcos Arano. Los adolescentes creaban sus propias obras en un proceso de creación colectiva y, al ofrecerlas a estudiantes de escuelas secundarias, utilizaban la técnica de teatro-foro, creada por Augusto Boal (Boal, 1975), de presentar en escena una situación relevante a la vida social de esa comunidad. La presentación de pronto se interrumpe y se le pide al público que identifique problemas y proponga soluciones subiendo al escenario y tomando el rol de uno de los personajes. Se trata de un proceso colectivo de resolución de situaciones conflictivas que termina constituyendo, como Boal mismo dice, un ensayo para la acción real.

Tuve oportunidad de asistir a una función en una escuela de Boulogne, en un salón de usos múltiples, colmado con alrededor de 150 alumnos. La obra *¿Qué onda con Borges?* (2005) mostraba problemas de discriminación y convivencia en el aula. En primer lugar, los estudiantes del público fueron invitados a identificar los problemas y, luego, se ofrecieron en escena posibles soluciones. Fiel a la práctica de Boal para quien la salida debe provenir del oprimido mismo y no desde fuera, no hubo una respuesta única ni definitiva.

Esta práctica teatral fue mutando.⁴ *Somos voz* ya no existe. Desde hace tres años se ha creado un Programa llamado "Arte, bienestar y creatividad en la comunidad". Se desarrolla en escuelas secundarias de la ciudad de Buenos Aires (en Núñez, Barracas, La Boca y la Villa 31 de Retiro) y tiene como objetivo articular la enseñanza de contenidos académicos y las artes escénicas. Para ello Crear Vale la Pena ha convocado a artistas provenientes del canto, la música, la danza, el teatro y les ha dado un curso de formación que los vuelve "artistas vinculantes". Se forman pares didácticos entre un docente y un artista que, en un momento determinado de la semana, articulan contenidos académicos (historia, matemáticas, literatura, etc.) con el arte escénico. Además de contribuir a la enseñanza de estos contenidos, la actividad artística sirve como puente para abordar los problemas sociales que con frecuencia se presentan en la escuela de estas comunidades.

.....
4 En 2007 Somos Voz se transformó en El Infierno de los vivos, grupo de teatro independiente de Crear vale la pena.

Si volvemos a la práctica inicial de *Somos voz en Crear Vale la Pena*, es interesante que Esquina Latina también recurre al foro como complemento de sus presentaciones teatrales ante la comunidad. Sin embargo, no utilizan el foro a la Boal. Cuentan que en un principio lo usaron pero que lo consideraron poco eficiente para la tarea de concientización y aprendizaje que buscan. En este caso no hay espectadores-actores (“espectadores”), sino que se trata de un debate en el que participan el público, los actores y los líderes del grupo. Existe un moderador que ayuda en la discusión y comienza a preguntar a los actores que responden desde sus personajes. Luego el público comienza a involucrarse y a dar sus opiniones. El moderador intenta llegar a conclusiones que ayuden a la comunidad. Aunque la gente de Esquina Latina también aprovecha los foros para recibir comentarios que pueden provocar cambios en su presentación teatral, el objetivo principal es que el mensaje que la obra ha intentado transmitir sobre cierta problemática social haya quedado claro, es decir que haya tenido lugar la “pedagogía teatral”, que ellos definen como “la vinculación o apropiación del lenguaje teatral para producir hechos teatrales en temas socialmente relevantes...” (Esquina Latina: un gran laboratorio teatral, 2008). En este sentido, los colombianos se manejan con una apuesta mucho más segura. En efecto, el teatroforo a lo Boal, claro heredero de la pedagogía de Paulo Freyre, supone un tipo de aprendizaje que debe venir del *alumno* mismo y los líderes no pueden dar una respuesta. En ese contexto, no hay manera de garantizar que la comunidad sea capaz de arribar a la solución óptima del problema.

De este modo, los espectadores se convierten también en beneficiarios del teatro producido por el grupo, ya que han sido concientizados sobre un problema importante que sufre su comunidad. Según dice Cajamarca la obra debe “conmover, sensibilizar, divertir, enseñar y poner a pensar a partir de la acción de los personajes” (Esquina Latina: un gran laboratorio teatral, 2008). En el caso de Esquina Latina, cada municipio en donde se alberga un grupo teatral de base tiene una relación funcional con él y su presencia asegura una continuidad de la oferta cultural, que comienza por los alumnos de las escuelas y sigue en sus presentaciones públicas. El doble impacto de este teatro se completa, por supuesto, con el beneficio que aporta a sus actores participantes. Ellos encuentran en su propia actividad creativa y expresiva un descubrimiento de sus capacidades personales, con la influencia positiva que ello tiene en su autoestima. Asimismo, la interacción con sus compañeros de grupo les permite una práctica de participación ciudadana, en la que se resuelven conflictos, se toman decisiones grupales y se proponen soluciones.

Además, se crea un capital social que puede ayudarlos también en situaciones fuera de la actividad del grupo (Bourdieu, 1986). Tanto en el caso de los actores como el de los espectadores, se trata de individuos que, según las reflexiones de Jacques Rancière, pertenecen a sectores marginados de la población, a quienes el orden social (“police”) les ha negado parte en la distribución de lo sensible (Rancière, 2004). Una de las muchas dimensiones políticas del proyecto de Esquina Latina es permitir a estos grupos hacerse dueños de lo sensible.

Teatro Esquina Latina cuenta con un grado de teorización y autoconciencia de su propia práctica poco común en este tipo de proyectos. Permanentemente, reevalúan sus metas y estrategias y cuentan, asimismo, con una auditoría interna que controla el funcionamiento administrativo y financiero. El arte para la transformación social encuentra dificultades a la hora de querer comprobar y demostrar la eficacia de su proyecto. Se trata de impactos y procesos que los números y estadísticas no alcanzan a describir. Recientemente, el Centro Interdisciplinario de Estudios Jurídicos y Sociales (CIES) de la Universidad Icesi realizó una evaluación del programa de animación teatral liderado por Esquina Latina.

El informe que resultó del mencionado estudio del Centro Interdisciplinario no provee mayores detalles en cuanto a su metodología, pero se puede deducir que, fuera de documentos y material proporcionado por el grupo (que no sería válido para una evaluación objetiva), el equipo se ha valido de entrevistas semiestructuradas a modo de encuesta realizadas a los participantes como a los líderes de los grupos teatrales de base, como así también a gente del público y a organismos patrocinadores. Una vez más, al cabo de su lectura, es evidente que este tipo de mediciones no hacen justicia a las realidades que evalúan. No obstante, la permanente autoevaluación sistemática del grupo constituye un modelo válido para las iniciativas de teatro y transformación social.

Las temáticas generales sobre las que Esquina Latina trabaja en los grupos teatrales de base son la salud, la paz y el medio ambiente. Una de las obras más importantes en su trayectoria es *La fabulosa historia del reino a veces seco, a veces mojado*, que habla sobre el agua como recurso común esencial a la vida de la comunidad (Cajamarca, 2006).⁵ A través de la historia de tres personajes que terminan ayudándose entre ellos —un

⁵ *La fabulosa historia del reino a veces seco, a veces mojado* fue creada en un ensamblaje de producción entre el grupo profesional de Esquina Latina, la Plataforma Juvenil y los grupos de base.

hombre blanco, un hombre indígena y una mujer negra— se hace referencia a la importancia del buen uso del agua, del cuidado de sus fuentes, de la necesidad de preservar los bosques. Todo esto con un componente humorístico y con el uso de tradiciones populares indígenas y africanas (después del Chocó, el Departamento del Valle del Cauca es el departamento colombiano con más población afrodescendiente), que asegura la conexión emocional y cognitiva con los espectadores. En este sentido, se garantiza que el público vea en escena realidades que le son familiares. Esta gestión está muy lejos de lo que Gay Hawkins llama *cultural welfare*, como una “terapia cultural”, en donde se pretende mejorar la calidad de vida de ciertos grupos llevándoles el arte de la “alta cultura” (Hawkins, 1993). Aquí se plantea una temática y un lenguaje teatral armado a partir de la propia realidad de la comunidad.

Una buena parte de las iniciativas de teatro para la transformación social con objetivos explícitos, tanto las de teatro comunitario como lo que he llamado teatro *intervencionista*, usan la creación colectiva como método de producción de sus obras. La razón es doble: se busca presentar un espectáculo que apunte a la realidad específica del *aquí y ahora* de esa comunidad y, además, se trata de democratizar el hallazgo creativo. En el caso de Colombia, se debe recordar que en este país existe una larga y sólida historia de teatro de creación colectiva, cuyas figuras señeras son Enrique Buenaventura y su Teatro Experimental de Cali y Santiago García, con el grupo La Candelaria en Bogotá.

Esquina Latina tiene una metodología muy específica en donde inicialmente se crea lo que llaman un árbol de *problemas* socioambientales de la localidad donde se está trabajando. Así, son los mismos jóvenes los que identifican y otorgan prioridad a los problemas que quieren poner en escena. Luego de esta fase conceptual y racional, se produce lo que Cajamarca llama *el salto poético*, es decir, la traducción al lenguaje teatral, que comienza por improvisaciones con estructura de conflicto basada en los temas discutidos. Eso llevará, al cabo del proceso, a la fábula: “el cuento-metáfora mediante el cual los jóvenes expresan sus pensamientos sobre el tema” (Anaya, 2006).

El trayecto es supervisado en determinados momentos por un tutor dramático (uno de los directores de Teatro Esquina Latina) que se acerca a la localidad. El grupo va construyendo paralelamente en la escritura escénica y en la dramática hasta llegar a un boceto de la obra. El proceso de creación colectiva no supone una receta infalible, pero se advierte en los escritos del grupo que las obras son el fruto de una larga exploración creativa y que se trabaja con un nivel de exigencia artística que asegura la calidad del producto.

En este sentido, en conversaciones con el director, Orlando Cajamarca, él me ha dicho que los miembros del grupo, en su doble dimensión de actores profesionales y animadores teatrales deben manejar un sistema de autoevaluación complejo. No pueden aplicar los mismos estándares estéticos cuando trabajan sus obras para su sede teatral en Cali (búsqueda experimental constante) y cuando crean sus espectáculos con sus respectivos grupos teatrales de base en las distintas localidades. No puede exigirse, en este segundo caso, a actores no profesionales y con un entrenamiento actoral acotado un nivel de trabajo comparable al de quienes han dedicado desde hace muchos años su vida al teatro.

En estos casos, aunque se intenta asegurar una cierta calidad estética, se privilegia más el beneficio del proceso grupal y el impacto social que la obra pueda tener en el público. Es interesante el hecho de que esta doble dimensión de los líderes permite tender un puente siempre abierto para aquellos participantes excepcionalmente trabajadores y talentosos que sueñen, también ellos, con dedicarse por entero al teatro. Las chicas y muchachos del grupo ven en el líder un modelo para lo que puede ser su propio futuro. Esta es, después de todo, la historia de una gran parte de los integrantes de Esquina Latina.

Bibliografía

- Anaya, C. (2006). La trascescena o el riesgo de imaginar: la máxima experiencia de todo arte verdadero. En O. e. Cajamarca, *Tras la escena: claves de un teatro de acción social* (págs. 81-104). Cali: Feriva.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Boal, A. (1975). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bourdieu, P. (1986). *The Forms of Capital. Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*. (J. G. Richardson, Ed.) New York: Greenwood Press.
- Cajamarca, O. (2004). Datos relevantes. Programa de animación teatral. *Documento inédito de trabajo*. Cali.
- Cajamarca, O. (2006). La fabulosa historia del reino a veces seco, a veces mojado. En O. e. Cajamarca, *Tras la escena: claves de un teatro de acción social* (págs. 33-66). Cali: Feriva.
- Crear vale la pena*. (s.f.). Obtenido de <http://www.crearvaelapena.org.ar/index.htm>
- Esquina Latina: un gran laboratorio teatral. (Abril de 2008). *La Palabra*.

- Gramsci, A. (1977). *La formación de los intelectuales. Literatura y cultura*. Barcelona: Ediciones 62.
- Hawhins, G. (1993). *From Nimbin to Mardi Gras: constructing community arts*. Australia: Allen & Unwin.
- Kershaw, B. (1992). *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. London, New York: Routledge.
- Persino, M. S. (26-29 de March de 2008). El teatro como herramienta de inclusión social en la Argentina. *VII Conference/Festival Latin American Theater Today*.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. London: Continuum.

Programa jóvenes, teatro y comunidad

Escenario de acción social*

Ana Lucía Paz R.**

Antecedentes del programa

El Teatro Esquina Latina (TEL) surge a partir de un espacio concebido por los estudiantes de la Universidad del Valle, donde combinaban sus estudios formales universitarios con actividades extracurriculares alrededor del teatro. Lo que inició como un espacio de distensión de las labores académicas, se fue conformando como grupo en 1973, y se ha consolidado desde el año 1978 como una entidad formal, dedicada a procesos de creación y difusión teatral.

A comienzos de la década de los ochenta —con una vinculación a las políticas de desarrollo urbano del momento—, el TEL empieza a consolidar un proceso de intervención comunitaria que involucra la población de sectores populares del oriente de Cali y tiene como objetivo impactar sobre los problemas de marginalidad sociocultural de estas zonas. La estrategia consiste en formar y apoyar jóvenes para hacer trabajo social desde el teatro, estimulando el aprovechamiento creativo del tiempo libre, la autoestima y las posibilidades de cambio.

* Programa Jóvenes, Teatro y Comunidad: Patrimonio Cultural del Municipio de Santiago de Cali.

**PhD., Socióloga, Directora de la Escuela de Ciencias de la Educación, de la Universidad Icesi.

Para esto el TEL decide gestionar la cooperación institucional en el sector público y logra la continuidad de este programa de intervención, incrementando el número de jóvenes participantes vinculados en agrupaciones teatrales de base, las que se configuran como *grupos meta* de beneficiarios. La vinculación de familias, comunidades educativas y entes locales, así como la realización de actividades de proyección hacia las comunidades —jornadas teatrales y encuentros populares de teatro— y la implementación de espacios de formación como el *Taller Central de Animadores Teatrales* —dirigido a jóvenes destacados por su trabajo y constancia dentro de los grupos— abrieron la posibilidad de replicar métodos de trabajo y extender la cobertura geográfica del programa, incluso a otros municipios y regiones circunvecinas a Cali, en la perspectiva de ciudadregión.

A mediados de 2006, el modelo de intervención social del TEL es materia de evaluación externa por parte de la agencia de cooperación internacional CORDAID, en donde el grado de eficacia del programa es calificado de “alto y de buena calidad”. Desde entonces, el TEL ha incrementado sus mecanismos de control y sistematización con miras a someter su modelo de intervención a un proceso continuo de autoevaluación y mejoramiento. En este sentido, ya no sólo se trata de medir, reconfigurar y potencializar el proceso e impacto logrado en los jóvenes participantes, sino también obtener un conocimiento que permita incrementar los niveles de comprensión y apropiación del programa por parte del TEL, los grupos, las comunidades y las instancias institucionales vinculadas y/o cooperantes.

A continuación, algunos apartes que ayudan a explicitar la estructura actual del programa *Jóvenes, teatro y comunidad* que el TEL ha desarrollado a lo largo de las últimas tres décadas.

Apuesta del programa

El programa *Jóvenes, teatro y comunidad* pretende contrarrestar las consecuencias de los conflictos que se presentan en la sociedad colombiana a través del teatro de acción social. Específicamente tiene lugar en contextos urbanos, en comunidades de base de la ciudad de Cali y en algunos municipios del departamento del Valle del Cauca, y propende por la construcción de sociedades viables desde el referente sociocultural.

Enfoques del programa

Las formas particulares del conflicto que busca contrarrestar el programa son: violencias urbanas, violencias juveniles e intrafamiliar, inequidad de género, marginalidad

sociocultural y exclusión, y conflictos socioambientales. En consonancia con lo anterior, el programa dirige su atención hacia seis enfoques que le permiten desarrollar su propuesta:

- El primer enfoque, que orienta los demás, es la *concepción del arte para la transformación social*, donde se pretende, específicamente desde la práctica comunitaria del teatro, generar condiciones de cambio.
- El segundo, es la *construcción de sujetos sociales activos* que entiende los jóvenes como sujetos-actores con autonomía y capacidad crítica de su entorno, que emprenden una acción social mediante el desarrollo de diferentes estrategias y actividades hacia la construcción de una sociedad posible.
- El tercer enfoque es la búsqueda de una mayor equidad sociocultural y de género. Este enfoque atiende y diferencia de modo consciente las necesidades de hombres y mujeres, asignación de roles sin distinción de sexo y análisis de género al momento de la interpretación crítica de los conflictos, entre otros.
- El cuarto es el *desarrollo del trabajo en red*, donde los participantes del programa se vinculan a través de diferentes niveles y distintos tipos de relaciones. El programa se construye a partir de relaciones sociales con puntos de encuentro o nodos para apuntar al cumplimiento de la apuesta.
- El quinto es el *pensamiento y la acción ambiental* a través de la sensibilización, conocimiento y desarrollo de prácticas que se orientan hacia la protección y conservación del medio ambiente en contextos urbanos. Aquí lo ambiental conjuga lo ecológico y lo social.
- El sexto enfoque es la *aplicación y mantenimiento de principios democráticos y políticos*. Resaltan los principios de igualdad, participación y responsabilidad que rigen a los participantes del programa para la toma de decisiones y la toma de posición política en la transformación de las problemáticas sociales que afectan sus entornos.
- El último enfoque del programa es la *perspectiva de ciudadregión*, con una intención de operación en red que vincula a los jóvenes de los municipios de la región y la ciudad de Cali. En este sentido, la operación regional en red del programa permite que los jóvenes puedan conocer, comparar y contrastar los distintos conflictos y problemáticas, mediante los diagnósticos representados en las obras teatrales.

Participantes del programa

Los tres componentes fundamentales del programa son: *Grupos meta*, *Equipo Teatro Esquina Latina* y *Actores de relacionamiento* que se relacionan e interconectan en diversas instancias y niveles que permiten entender la operación del programa como una red.

- Los *Grupos meta* del programa. Conformados por a) los *Animadores socioteatrales*, b) la *Plataforma juvenil socioteatral* y, c) los *Grupos teatrales de base*.

a) Los *Animadores socioteatrales* tienen una vinculación de tiempo completo al programa y su rol consiste en dinamizar los procesos teatrales de base; al mismo tiempo, participan en los procesos y acciones de formación artística, pedagógica, socioambiental, comunicativa organizacional y de gestión, asegurando la continuidad de los procesos, el relevo generacional y la sostenibilidad del programa. El surgimiento del grupo de animadores obedece a la evolución misma del programa en el tiempo, a estrategias de empoderamiento previstas y a la necesidad coyuntural del proceso por extender y ampliar su cobertura. Su vinculación se genera mediante talleres de sensibilización y acciones de aproximación teatral en los colegios.

Luego de cumplir un proceso prolongado y destacado en los grupos de base, cada uno de ellos, en momentos distintos, ha participado en el Taller de Animación Teatral, donde complementan y profundizan conocimientos artísticos, desarrollan destrezas pedagógicas y apropian el método de animación teatral para la réplica.

b) Un segundo grupo meta es la *Plataforma juvenil socioteatral*, conformada por jóvenes provenientes de los grupos teatrales de base y con dedicación de medio tiempo al programa. La Plataforma tiene como meta consolidarse como colectivo y organización socio-teatral para la investigación, la producción teatral de acción social y la prestación de servicios pedagógicoteatrales en la región. La idea desde el programa ha sido aprovechar el capital humano formado y atender la solicitud de los jóvenes que manifiestan su voluntad y vocación por hacer de la actividad teatral comunitaria su proyecto de vida.

c) Un tercer grupo meta es el denominado *Grupo Teatral de Base* (GTB), que corresponde a los procesos grupales de carácter abierto y de tiempo libre que se conforman y operan en las localidades intervenidas por el programa. Los GTB son una propuesta organizativa de la animación teatral, donde niños, jóvenes y adultos de sectores vulnerables de la población, orientados por un Animador instructor, aprovechan creativamente su tiempo libre, practicando y estudiando teatro, mediante la creación colectiva de obras de carácter socio-dramático, con el fin de expresar sus sentimientos y reflexiones sobre temas relevantes para la convivencia y el desarrollo en su comunidad.

Actualmente se cuenta con doce GTB establecidos en igual número de localidades urbanas en Cali y en la región del Valle del Cauca, con un promedio de treinta participantes por grupo. La conformación de estos grupos obedece a una decisión autónoma del Programa de dotar de un espacio creativo y de participación juvenil a una determinada localidad: el Programa agencia que los grupos sean representativos de su propia localidad, ocupen y se apropien de los espacios públicos existentes como Casa de la juventud, la Casa de la cultura o sedes comunales, entre otras.

Los grupos teatrales de base son apoyados en su proceso y quehacer cotidiano por diferentes instancias e instituciones locales: una de ellas es la familia, mediante permisos de asistencia a las actividades del programa, acompañamiento en las actividades del grupo y presentaciones de las obras teatrales y apoyo económico al joven. Otro tipo de apoyo lo brindan las instituciones educativas beneficiarias del refuerzo pedagógico del programa, mediante la facilitación de espacios para la realización de las acciones de sensibilización y concertación; la autorización de permisos en los horarios de clase o de exámenes y la disposición de estímulos académicos que valore la participación de los jóvenes en el programa.

- El equipo del Teatro Esquina Latina. Compuesto por a). *pedagogos socio-teatrales, directores y dramaturgos*, personas encargadas de desarrollar las actividades encaminadas al fortalecimiento de las prácticas del teatro comunitario, de los grupos participantes del programa desde sus componentes formativos técnicos, artísticos y pedagógicos; b). *comunicadores sociales*, responsables del diseño de la operación en red para el intercambio de información entre los distintos niveles y participantes del programa con los agentes externos, además de la labor de formación comunicativa-organizacional de los grupos meta; c). *gestores socioculturales*, que trabajan para desarrollar, dinamizar y organizar iniciativas de autogestión que posibilitan la sostenibilidad de los grupos y del programa en sí; igualmente, desarrollan estrategias de réplica y de apropiación para que los grupos meta las aprovechen en sus entornos; d). *administrativos, técnicos y logísticos*: apoyan la operación del programa cubriendo las necesidades técnicas parateatrales y de logística.

El tiempo de vinculación al programa de los miembros del equipo oscila entre los cinco y los veinte años, y su formación profesional o técnica, en algunos casos, ha contado con el apoyo directo del Programa. Son particularidades que dan cuenta de los principios éticos, filosóficos y artísticos que animan el Programa para formar, capacitar e impulsar

el desarrollo de ciudadanos útiles y comprometidos con ellos mismos y con su realidad social.

- Los actores de relacionamiento. Son aquellas instancias externas que han sido vinculadas y hacen posible el desarrollo y la sostenibilidad del programa. Un primer vínculo tiene como propósito el aprendizaje y la profundización de nociones en temáticas específicas, requeridas para el montaje de las obras de teatro comunitario. En ese sentido, se han establecido relaciones con entidades especializadas competentes, principalmente del sector público, solventes en los aportes técnicos sobre los temas a tratar.

Este tipo de relación que busca *consolidar los vínculos para aprender*, no involucra necesariamente una mediación económica. Lo que más interesa al Programa, en este sentido, es la búsqueda de reconocimiento, por parte de las autoridades e instancias locales y regionales, del quehacer de los grupos en favor de procesos de desarrollo local. Entre las instituciones con las que se ha establecido esta relación se encuentran la Defensoría del Pueblo, las Unidades Municipales de Asistencia Técnica Agropecuaria (UMATA); el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF); la Casa de Justicia del Distrito de Aguablanca y la Corporación Regional del Valle del Cauca (CVC), entre otras.

El segundo nivel de relacionamiento es la aproximación de los grupos meta a escenarios públicos de participación ciudadana: a partir de la Constitución de 1991 la Ley colombiana señala que deben existir espacios institucionales donde los jóvenes tengan un lugar de representación y participen en la toma de decisiones políticas y públicas; en consecuencia, el propósito es que los participantes de los grupos meta participen en estos espacios desde el referente cultural y ganen un reconocimiento por la labor comunitaria que cumplen a favor de los procesos locales de desarrollo y de convivencia.

El tercer vínculo busca concertar con instituciones del sector público o privado, en el orden local, regional o nacional, la integración de la totalidad de procesos de *Jóvenes, teatro y comunidad* en sus programas. Estos vínculos de articulación programática procuran estar mediados por el reconocimiento mutuo, la coincidencia de enfoques, la pertinencia respecto a alguna coyuntura de interés, la autonomía y la generación de sinergias.

Se procura que estas alianzas programáticas representen logros en la gestión de recursos públicos o privados que contribuyan económicamente al Programa *Jóvenes, teatro y comunidad*. Por su parte, al menos seis grupos de los municipios han participado

recientemente en propuestas de concertación nacional y regional, para la búsqueda de soluciones a conflictos socioambientales locales, concertadas y formalizadas mediante convenios, con la Corporación Autónoma Regional del Valle del Cauca, con la Corporación ECOFONDO (organización de organizaciones ambientalistas de carácter nacional) y con el Fondo Mixto para la Promoción de las Artes, de carácter mixto y regional.

Otras alianzas de interés, de carácter estratégico, suceden cuando el Programa se presenta ante otras instituciones de carácter gubernamental, privado o de cooperación. Este relacionamiento, de tipo estructural, ha implicado de parte del equipo de trabajo del TEL una tarea de lobby y relacionamiento público mediada por un conocimiento de los procesos de gestión pública, de las lógicas operativas de las instancias estatales, así como del entendimiento de las políticas de cooperación internacional.

La cuarta forma de relacionamiento es la que promueve la participación de los grupos meta y el TEL en redes de trabajo sociocultural dentro y fuera del país. Esto da cuenta del interés por participar en espacios de formación y concertación alternativos, y de aprehender sobre la base del intercambio de experiencias y saberes en perspectiva de red. Actualmente, el TEL participa de las actividades de formación y de las jornadas presenciales y virtuales con los miembros de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, con sede actual en Bogotá, y la Red Euroamericana de Trabajo Sociocultural con Jóvenes “Xarxa Grogga” 72 con sede actual en Barcelona.

La quinta forma de relacionamiento del programa está orientada a visibilizar y compartir la experiencia de intervención social con otras organizaciones y sectores sociales con el propósito de socializar el trabajo sociocultural con jóvenes, en el marco de las políticas públicas. En este sentido se destaca, por ejemplo, la asistencia a eventos organizados desde la sociedad civil, como el *Foro Social Mundial: Otro mundo es posible*, en sus capítulos nacional, continental e internacional; la *Campaña Nacional por la Defensa del Agua* como bien público; el *Concierto Ciudadano*, voces que maduran por la paz; el *Foro Municipal de Cultura Ciudadana* y el seminario *La Intervención en lo Social y lo Social en la Intervención: balance de tendencias teóricas y metodológicas*, entre otros.

Estrategia y metodologías

La estrategia que emprende *Jóvenes, teatro y comunidad* en su proceso de intervención está basada en la Animación Socio-teatral, particularidad de una metodología más amplia llamada Animación Sociocultural. La animación socio-teatral es entendida como

una forma de trabajo sociocultural que emplea el teatro de acción social para promover la participación activa de personas y grupos en la transformación de los conflictos, en contextos microsociales. En pocas palabras, la animación socio-teatral se apropia de problemáticas y conflictos comunitarios a través de la técnica del socio-drama, y los convierte en materia prima e insumo temático de los procesos de montajes teatrales.

Esto se consigue en los grupos mediante dos procesos secuenciales y reiterativos: el primero implica la elaboración participativa de las obras por parte de los grupos y luego la presentación de estas obras en distintos eventos, en la modalidad de teatroforo, donde los grupos meta logran convocar e involucrar al resto de las comunidades. Se propicia así una instancia de reflexión crítica de una situación local, en la que los jóvenes son reconocidos como potenciales agentes de cambio social y donde se generan búsquedas concertadas de soluciones alternativas, a las distintas problemáticas expresadas en lenguaje teatral.

Por otro lado, la operación en red del programa permite una dinámica de interacción constante entre los grupos meta que fortalece procesos artísticopedagógicos, de autogestión, de relacionamiento y de comunicación. En la actualidad, este proceso en red cuenta con una base social de por lo menos 480 jóvenes que irradia de manera indirecta a una población de 40.000 personas en Cali y la región.

Esta operación en red se materializa en la constitución y existencia de la *Asociación Red Popular de Teatro*, organización de segundo grado, considerada como un logro organizativo porque materializa la operación en red y respalda la autogestión de los grupos de base asociados. A través de esta red se realizan y se potencian actividades como el Encuentro Popular de Teatro, espacio de intercambio de experiencias y proyección comunitaria, desde la perspectiva de ciudadregión.

Retos del Programa

Finalmente, se señalan algunos elementos identificados como potenciales retos del programa: a) Si los jóvenes participantes construyen su identidad, entre otras, a partir de la pertenencia y definición de su comunidad, de aquello que sienten como suyo, el reto estaría dirigido a romper con esquemas ideológicos contruados en el tiempo, referidos a la visión que tienen de aquel que se encuentra fuera de sus fronteras geográficas y sociales. Se trata de intentar modificar la idea de que el excluido puede ser el más exclu-

yente; es decir, que se autoexcluye porque su marco de acción sobre los más cercanos lo encierra en los límites de su propia exclusión;

b) Otro elemento se refiere justamente al contexto urbano marginal donde opera el programa. Las condiciones de precariedad social conducen a la reproducción de problemáticas alrededor de violencias de diverso orden. Por tanto, son muy diversos los tipos de conflicto con que puede cohabitar un joven participante de un grupo teatral, lo que sumado al continuo devenir de jóvenes dentro de los grupos, configura un panorama de trabajo para el animador socio-teatral que lo desborda desde la perspectiva de su propia condición.

El reto es incorporar en procesos de planeación futura un acompañamiento a los animadores desde saberes o disciplinas —como la psicología social, la sociología, el trabajo social o la antropología—, especialmente tendiente a generar mayores competencias y destrezas que le permitan intervenir, a partir de herramientas de las ciencias sociales, las múltiples situaciones conflictivas que afectan a los jóvenes;

c) Con relación a la sostenibilidad, el reto está en lograr un equilibrio entre lo que las instituciones pueden dar y lo que se puede obtener. Algunas instituciones, sobre todo estatales, no siempre son proclives al relacionamiento para el trabajo comunitario porque con frecuencia éste implica ir en contravía de algunas prácticas institucionales. Por lo tanto, no todas las alianzas son posibles ni exitosas, pero es importante conocer las coyunturas y aprovechar las oportunidades que ellas ofrecen para renovar, fortalecer y ampliar permanentemente las relaciones y, sobre todo, para continuar con el intento de tornarlas estables.

Algo similar ocurre en el relacionamiento con organizaciones no gubernamentales y la academia; si bien el establecimiento de relaciones no es un asunto fácil, es necesario continuar el fortalecimiento de las estructuras de gestión de los distintos niveles del programa para sostener y ampliar las alianzas de trabajo e incluso para considerarlas como ejes estratégicos de acción conjunta sobre los problemas de ciudadregión.

De momento, podemos concluir que el Programa *Jóvenes, teatro y comunidad* se presenta como el resultado de un proceso permanente de acumulados y aprendizajes, ocurridos en una serie de fases sucesivas que han determinado su evolución y supervivencia.

Bibliografía

- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Editorial Taurus.
- Cajamarca, O. (2004). Propuesta Operativa del Teatro Esquina Latina. *Jóvenes, teatro y comunidad: la animación sociocultural alternativa para el desarrollo socioambiental y la convivencia ciudadana*. Cali: Teatro Esquina Latina.
- Chamorro A., J. C. (2006). *Movilidad Social y Prácticas Teatrales. Experiencias de algunos integrantes del grupo "Los Creadores" en un barrio al sur oriente de Cali*. Universidad del Valle, Departamento de Sociología. Cali, Colombia.
- Dabas, E. N. (1993). "La intervención en red". En *Red de redes. Las prácticas de intervención en redes sociales*. Buenos Aires: Paidós.
- Ecofondo. (2005). Ficha de resultados del proyecto: Programa de revitalización socio-ambiental a través de la práctica comunitaria del teatro en localidades de Calima-Darién, Bolívar y Versalles, del Chocó Biogeográfico Vallecaucano. s.l., s.n.
- Fantova, F. (2005). *Tercer Sector e Intervención Social*. Madrid: PPC Editorial.
- García De Vicente, L. M., Diz Morales, M. de la O, Alonso González, D., & López Magán, M. (1998). El sociodrama como técnica de intervención socioeducativa. *Cuadernos de Trabajo Social*. n9(11), 165-180.
- González, J. (2004). *Diseñar el cuerpo joven y urbano*. Cali: Universidad del Valle.
- Muñoz, N., Paz Rueda, A. L., Sáenz, J. D., & Unás Camelo, V. (2008, Julio) *La intervención social en la zona urbana de Cali. Tendencias históricas en la segunda mitad del siglo XX e identificación de proyectos recientes*. (En proceso de publicación).
- Nieuwenhuis, M., & Rossel, M. A. (2004). *Jóvenes como agentes de cambio en la ciudad*. Perú: Cordaid.
- Teatro Esquina Latina. (s.f.) Ciudad y región: Programa jóvenes teatro y comunidad. s.l., s.n.
- Teatro Esquina Latina. (2006). *Tras la escena: claves de un teatro de acción social*. Cali: Impresora Feriva.
- Teatro Esquina Latina. (2004). *Manual de Animación Teatral*. Cali: Impresora Feriva.
- Urrea Giraldo, F., & Quintín Quílez, P. (2001, octubre). Segregación urbana y violencia en Cali: los jóvenes del distrito de Aguablanca. *Anuario de Investigaciones*. No 1.

Jóvenes, teatro y comunidad:*

Una experiencia de pedagogía teatral

Jhon Lotero L.**

*Interpretar requiere mucho esfuerzo.
Pero en cuanto lo consideramos como juego,
deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego.
Peter Brook. El espacio vacío. 1968.*

Entendemos aquí por Pedagogía Teatral, la teoría que orienta las prácticas educativas que el Teatro Esquina Latina (TEL) pretende animar mediante el teatro en los sectores comunitarios donde pueda incidir el Programa *Jóvenes, Teatro y Comunidad*. Los principios o fundamentos de esta pedagogía teatral se apoyan en algunos postulados de la pedagogía constructivista, así como de otras tendencias y formulaciones de la educación artística, en general. Son ellos:

El conocimiento es el resultado de un proceso constructivo que realiza el propio sujeto.

La construcción del conocimiento se realiza en un proceso de interacción entre el sujeto, el medio y su experiencia en él, y con los objetos y su experiencia con ellos.

La adquisición de nuevos conceptos supone un proceso de construcción a partir del bagaje conceptual que ya posee el sujeto. Nunca se construye a partir de cero.

Si la responsabilidad de hacer evolucionar las concepciones es del sujeto que aprende, la responsabilidad del profesor ha de ser la de dinamizar, apoyar y facilitar este proceso.

* Programa Jóvenes, Teatro y Comunidad: Patrimonio Cultural del Municipio de Santiago de Cali

** Dramaturgo, actor y director de teatro. Miembro de planta del Teatro Esquina Latina.

Asumimos el *constructivismo* que concibe el aprendizaje como un proceso de construcción de sentido, cuyas actividades cognitivas fundamentales son el discernimiento, la comprensión y la búsqueda intencional de saberes. Este enfoque da una explicación racional de la conducta humana y afirma que las personas son capaces de efectuar auténticas elecciones, en una realidad que surge de la dinámica entre los estímulos y las respuestas.

En la base de estos postulados, están algunas de las teorías del psicólogo suizo Jean Piaget (1896-1980) relacionadas con la manera como el ser humano llega a conocer el mundo exterior a través de la interacción con él y los procesos por los cuales se desarrolla la inteligencia humana. Otros aportes, como los de Lev S. Vigotsky (1866-1934) con la idea de que el desarrollo de los sujetos está siempre mediatizado por importantes determinaciones culturales y los de David Ausubel (1918-2008), con su concepto del *aprendizaje significativo*, se suman al enfoque educativo y pedagógico que el equipo de animadores teatrales del TEL, ha venido reelaborando a lo largo de los 27 años de existencia de este programa de animación, con el fin de facilitar a los beneficiarios del mismo la apropiación de técnicas y formas de hacer su teatro.

En épocas recientes, también hemos acogido como referente pedagógico las investigaciones del psicólogo Howard Gardner, su enunciado de las siete inteligencias y la propuesta del *creativismo cognitivo* como alternativa de la dicotomía conductismo-constructivismo. Gardner analiza los procesos que realiza el pensamiento para aprender la creatividad y señala que todo aprendizaje es el resultado de la permanente asimilación de síntesis: suma de razonamientos y emociones en los planos consciente e inconsciente. Esta síntesis se transforma en aprendizaje cuando las personas logran integrarla en su realidad personal. Para el caso de nuestros procesos formativos, los participantes tienen la posibilidad —mediante el juego y la corporalidad— de pensar y elaborar formas teatrales que, necesariamente, hablan de su percepción del entorno que les influye y sobre el cual pueden actuar desde alguna perspectiva éticoestética.

Relaciones entre teoría y práctica

Uno de los retos permanentes de cualquier acción pedagógica es la relación entre la teoría y la práctica. En nuestros espacios de formación —generalmente bajo la modalidad de talleres de sensibilización, de creación teatral en los grupos de base y de animación teatral para aprendices—, se busca una integración entre estas categorías, sin darle preeminencia a ninguna de ellas, pues se considera que ambas tienen un valor

equivalente en los procesos de conocimiento. Este significado de la integración teórico-práctica está muy ligado al *aprender haciendo* del que tanto se habla en la didáctica moderna. Presentamos una síntesis de las premisas que sobre este aspecto propone el gran pedagogo y sociólogo argentino Ezequiel Ander-Egg, y que han sido la base para el diseño de guías didácticas y evaluaciones:

El Taller —educativo-teatral— reivindica la teoría como aspecto indispensable para comprender y actuar sobre la realidad, pero dando al conocimiento carácter de instrumento: *conocer para algo*.

El Taller no es una marcha desde la teoría y los métodos hacia la acción, sino el desafío de la realidad de una práctica que conduce hacia problemas teóricos, metodológicos y técnicos.

Sin embargo, no se puede incurrir en el equívoco de concebir el Taller sin un mínimo de instrumental teórico y metodológico. Se trata entonces, de que la teoría esté referida a una práctica concreta y ligada a las necesidades del trabajo que se realiza en la base. La teoría ha de iluminar la práctica, ya sea para interpretar las problemáticas específicas que se enfrentan, o para orientar las acciones que se llevan a cabo.

Como ocurre con la teoría, la formación metodológica se enriquece con la experiencia inmediata del trabajo sobre el terreno, puesto que la índole del trabajo exige la aplicación y perfeccionamiento de los métodos y técnicas aprendidas.

El Taller procura así, que la práctica se transforme en estímulo para la reflexión teórica.

Relaciones pedagógicas entre los participantes: roles y funciones

Consideramos que en el ámbito de este programa de animación teatral, suceden al menos tres flujos de relaciones pedagógicas entre los participantes de los procesos teatrales. Veamos sus implicaciones:

Animador ↔ Aprendiz

En la llamada *escuela tradicional*, generalmente nos encontramos con autoritarismos, verticalidad y, en el mejor de los casos, con relaciones paternalistas. Para el caso de nuestros procesos de formación, creemos que en buena medida la superación de estas relaciones depende del propio animador. Aunque no lo pretenda, el animador constituye

un modelo para los beneficiarios. Esto se da en un doble sentido: por su *coherencia*, o no, respecto de los valores que dice sustentar, y por su *competencia*, o incompetencia profesional, expresada principalmente en el conocimiento de los temas que propone y en la forma de hacerlo. Los incoherentes enseñan, con su modo de ser, a tener un doble discurso, los incompetentes predisponen al facilismo. Algunos animadores tienen dificultades para asumir adecuadamente su rol, simplemente porque operan sólo como transmisores de conocimiento, y no como facilitadores de su reconstrucción y aplicación práctica.

Los participantes aprendices del teatro se han de encontrar con un espacio educativo, donde el primer material para el trabajo son sus propias ideas, percepciones y conocimientos. Sin duda, si el clima creado por los animadores no es de confianza, respeto y estímulo hacia su condición de aprendices, no se podrán asumir retos compartidos y menos valoraciones consecuentes con el espíritu del programa.

Animador ↔ Animador

Los talleres enfrentan una realidad multifacética y compleja, los animadores deben responder a esta de manera sistémica e interdisciplinar. Deben encontrar la manera de trabajar juntos en distintos ejercicios, contenidos o módulos, buscando concertar previamente las acciones a seguir y los propósitos inmediatos, sin perder de vista los generales. Se espera que entre los animadores se mantenga un permanente y eficaz *diálogo pedagógico*.

Aprendiz ↔ Aprendiz

Entre los aprendices debe mediar el espíritu de trabajo en equipo, sin olvidar que cada uno trabaja por sus propios objetivos socializados. Es fundamental comprender que se está trabajando en red y que cada espacio de encuentro que se fortalezca es un beneficio para todos. Como en todo grupo humano, existirá la posibilidad de que factores como la competencia, la comparación o el poder, pongan en riesgo las relaciones; es tarea de los aprendices mismos, contribuir a la solución de conflictos de esta índole o de cualquier otra.

A partir de estas consideraciones, se han definido las funciones que se ven como factibles para cada grupo de participantes:

Funciones del Animador

El Animador tiene una tarea de estímulo, asesoría y asistencia técnica.

Fomentar y aplicar una *pedagogía de la pregunta*, sin la cual no habrá proceso educativo.

Ayudar a que el aprendiz *aprenda a aprender*.

Elaborar estrategias, planificar actividades y evaluar rendimientos, con criterios flexibles, incluyentes y participativos.

Proporcionar o corregir errores de información si en los grupos donde se encuentre nadie lo hace.

Hacer aportes metodológicos o técnicos, evitando la confusión entre lo accidental y lo esencial.

Alentar para que las intervenciones sean argumentativas, teniendo en cuenta que se presentan algunas de los tipos:

Refutaciones que censuran a la persona que sostiene una opinión contraria.

Razonamientos sólo para provocar los sentimientos y emociones de otros o para que estos adopten un determinado punto de vista.

Apelaciones a la fuerza de algo o de alguien que *establece* lo que es verdadero.

Réplicas ofensivas ante una observación, crítica o acusación, sin decir nada sobre el sentido de estas últimas.

Asegurar la convivencia, el respeto mutuo y la consideración de las características personales de cada uno de los participantes.

Funciones del Aprendiz

El Aprendiz debe ser sujeto de su propio aprendizaje, lo que sólo logrará, en condiciones de cooperación, acuerdo y respeto con los demás.

SABER. Aprender a aprender. Reforzar o adquirir hábitos de estudio, autoformación y autoevaluación.

SABER HACER. Aprender a hacer. Desarrollar formas de aplicación de lo conocido: inducción de juegos libres o dramáticos, elaboración de foto-relatos sobre la realidad, preparación de personajes, entre otras.

SABER SER. Aprender a convivir y cooperar. Ejercitar el uso responsable de la libertad, para alcanzar objetivos propios y compartidos.

Resulta siempre necesario, no solo redefinir los roles y funciones de los participantes sino también lograr un proceso de reciclaje de conocimientos y experiencias: aprender del pasado para ir siempre hacia adelante.

El juego como alternativa metodológica integradora

Al considerar alternativas metodológicas apropiadas para la enseñanza del teatro en talleres y grupos de base del programa, siempre han surgido las posibilidades que brinda el juego. Esto se debe a que las actividades lúdico-dramáticas contienen, en principio, los elementos componentes de la representación teatral y gozan de cualidades altamente estimadas para favorecer el desarrollo humano en cualquier escala o condición. En términos de Vigotsky (1982), “el teatro está más ligado que cualquier otra forma de creación artística a los juegos, donde reside la raíz de toda creación infantil y es por ello la más sincretizada, es decir, contiene en sí los más diversos tipos de arte”.

El Juego Dramático, por ejemplo, con sus múltiples opciones de objetivos y procedimientos, es una actividad simbólica de estructura compleja, que permite asimilar la realidad al yo, imitar objetos y personas, expresar contenidos inconscientes, realizar deseos mediante la metáfora, desarrollar la imaginación y la fantasía, liberar las posibilidades individuales y adaptarse o ajustar normas sociales (Hans Furth, 1971). Las manifestaciones lúdico-dramáticas de los participantes de este programa y su evolución son consideradas como indicadores del desarrollo expresivo: desde la coordinación de movimientos corporales, hasta la asimilación de códigos teatrales básicos.

En resumen, para aprender teatro como medio de expresión es indispensable apropiarse progresivamente los códigos de su lenguaje. El juego favorece esta adquisición. Todas las estrategias metodológicas implementadas en este programa pasan por considerar el juego como el eje sobre el cual se organizan todas las actividades: narrativas, dramáticas, gestuales, musicales, etc. Por último, nos queda siempre un reto al frente: todo animador teatral debe pensar e introducir a cada momento los elementos que potencien la particular pulsión del juego dramático humano.

Bibliografía

- Brook, P. (1968). *El espacio vacío*. México: Ediciones Revolucionaria.
- Furth, H. (1971). *Las ideas de Piaget. Su aplicación en el aula*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Gardner, H. (1987). *Arte, mente y cerebro*. Buenos Aires: Paidós.
- Piaget, J. (1973). *La formación del símbolo en el niño*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Porlan, R. (1993). *Constructivismo y escuela*. Sevilla: Díada.
- Vigotsky, L. (1982). *La imaginación y el arte en la infancia*. Buenos Aires: Gedisa.

Esquina Latina y el mercado laboral de lo teatral en Colombia: ¿Derecho, privilegio o desacierto?

Orlando Cajamarca C.*

El teatro, como práctica artística de las artes escénicas, se constituye como hecho en la relación escena público y, a diferencia de otras disciplinas de las artes, requiere, mínimamente, del concurso de un equipo técnico y artístico para consumarse. De ahí que a lo largo de la historia su financiamiento y sostenibilidad han sido una preocupación constante.

Hasta hace unas décadas, en Colombia y en gran parte del continente, quienes se dedicaban al teatro eran en su mayoría estudiantes aspirantes a pregrado en áreas disímiles, muchas de ellas ajenas al teatro y a las humanidades, cuando en los espacios universitarios otrora abiertos, tolerantes, el teatro grupal se presentaba como una fuente abierta, como riachuelo de agua cristalina que corría a los pies de toda la comunidad universitaria e invitaba sin distinciones a sumergir al menos los pies para refrescar el tiempo libre extracurricular, y donde muchos sumergieron primero los tobillos y luego el cuerpo entero; lo que significó hasta los años setenta del S. XX, que el mayor empuje de la dramaturgia y de la actividad teatral viniera de parte de los grupos estudiantiles con participación activa en festivales o itinerantes por los escenarios de otras universidades.

*Médico, dramaturgo, actor y Director General del Teatro Esquina Latina.

Esa tendencia fue cambiando paulatinamente y con la apertura de las escuelas de teatro de nivel superior, el teatro se fue “profesionalizando”.

La apertura de las escuelas de teatro de nivel superior no obedeció a una decisión de los creadores teatrales sino a coyunturas internacionales, a exigencias del mercado que, como es su forma de operar, para este caso combinó varios factores confluentes: por un lado, la necesidad de validar y reconocer la trayectoria de algunos creadores, como sucedió en Colombia, en el caso particular de la Escuela de Teatro de la Universidad del Valle, en Cali, con Enrique Buenaventura, y la Escuela de Arte Dramático de Bogotá, con Santiago García; por otro lado, la necesidad de institucionalizar una práctica que día a día ganaba más adeptos en una modernidad que reevaluaba el espectáculo y lo elevaba a la calidad de industria y que, para efectos de competitividad, requería pergaminos, avales, títulos, homologaciones y certificaciones para consolidar estadísticas y mejorar estándares previamente diseñados internacionalmente dentro de ciertos parámetros establecidos para medir índices de desarrollo y de crecimiento, que requieren los gobiernos para estar a tono con las leyes de la modernidad y de los mercados, tal como lo impone el neoliberalismo.

Para el caso colombiano y atendiendo al juego dialéctico de los acontecimientos esto ha sido, digámoslo con beneficio de inventario, de alguna manera positivo, por cuanto le ha dado cierta prestancia y reconocimiento formal a la actividad cambiándole su carácter de “oficio” a profesión; pero por otro lado, esto no ha contribuido notoriamente en la mejora de las condiciones, puesto que el mercado laboral de lo teatral no estaba preparado ni creado para asimilar los cada vez más crecientes contingentes de artistas con cartón, pues para nadie es un secreto que, en este país, la profesión y por ende el mercado laboral en el campo de lo teatral sigue siendo inestable, frágil, precario, incierto y no resuelve lo que busca toda profesión, la dignificación de la actividad. Esto desde luego es un problema estructural que en nuestros países no atañe solamente al teatro.

Hay dos discursos en contrapunteo: por un lado, un discurso decimonónico, el del artista “puro”, del poeta romántico y bohemio que en hermandad con la pobreza se inspira con las carencias materiales; visión que se complementa en una doxa de pensamiento que desestima la gestión cultural —y sus procesos administrativos— al considerarla prosaica, sospechosa e indigna de la condición del artista —algo así como una trampa diabólica de vulgares comerciantes que contamina y prostituye la creatividad. Por otro lado, un discurso más institucionalizado que enarbola la bandera de la profesión, asumiendo que

es el mercado el que decide, manda y desestima el espíritu artesanal del oficio por considerarlo empírico; discurso que con un claro pragmatismo considera que el fin justifica los medios y considera caduco o pasado de moda lo grupal, lo comunitario, lo político, lo solidario. Su meta es la superación personal, el éxito económico y, ojalá, rápido y con atajos.

En América Latina, desde el sur del río Bravo hasta la Patagonia, la actividad teatral en su grueso caudal se financia con distintos grados de eficacia, eficiencia y efectividad a través de apoyos puntuales provenientes de políticas culturales estatales, a través de premios, becas, estímulos y apoyos al edificio teatral, pero muy especialmente gracias a la auto explotación que deviene de la mística, de la vocación, de la soldadura ideológica y del amor al arte, que se imponen los creadores que se juntan en proyectos mutuales y cooperativos, en los cada vez más escasos grupos teatrales independientes —una especie de dinosaurios en vía de extinción— que, amén de echarse encima su propia manutención, cargan el peso de mantener abierto un espacio de representación.

En esta misma dirección han surgido en los últimos veinte años experiencias paradigmáticas, como el teatro comunitario en sus disímiles formas, pero de manera particular el teatro comunitario argentino o teatro de vecinos. También, en contados países, un número muy escaso de comediantes resultan privilegiados, no propiamente por méritos artísticos, al ser llamados a hacer parte de las compañías o elencos oficiales. Igualmente, son comunes los circuitos teatrales comerciales ligados a la farándula y a empresarios de franquicias internacionales en las que infortunadamente, en la mayoría de los casos, el éxito comercial es inversamente proporcional a la calidad.

El gusto por lo banal, superficial, ligero, siempre ha sido orientado y estimulado por los medios masivos de comunicación, lo que no favorece a las artes escénicas experimentales, de ahí que la baja demanda como resultado de ésta imposición del mercado genera lo que algunos economistas llaman la “enfermedad de los costos” (Asuaga, 2011), en la que es mucho lo que se invierte y poco lo que se recibe. Este déficit casi siempre es asumido por los actores sin sueldo que deben dispersar sus energías en otros empleos para subsistir durante los montajes teatrales y financiar sus vidas, así muchas veces estos empleos u ocupaciones nada tengan que ver ni retroalimenten la actividad teatral: en el mejor de los casos como profesores de teatro en colegios, universidades, en academias de arte o realizando veladas empresariales y, cuando el pudor lo permite, participando esporádicamente y a título personal en los montajes del teatro comercial, en la TV. o en uno que otro proyecto cinematográfico. Resultado final: poca difusión y vida útil de los

montajes, deserción del oficio y pérdida del recurso humano y del talento desarrollado para el teatro, amén del desperdicio del bagaje acumulado.

Ahora bien, es claro que para el caso colombiano ninguna de las opciones comentadas brinda estabilidad y sostenibilidad; es también un hecho que ni en los proyectos estrictamente comerciales ni mucho menos en los cooperativos, la taquilla resulta suficiente; aquí opera la ya mencionada “enfermedad de costos”. Los únicos puestos de trabajo con algún grado de estabilidad se crean para ciertos niveles de personal administrativo y de gestión, pero no para el sostenimiento del equipo de creadores como actores, directores, dramaturgos, técnicos, escenógrafos y músicos, entre otros.

Ante este panorama un tanto desalentador surge la pregunta: ¿se puede vivir dignamente del oficio o de la profesión teatral?

Miremos un poco hacia atrás. Desde el Siglo XVI, la Commedia dell’arte inauguró un modelo de arreglo que dio origen a la compañía teatral, donde los actores se repartían las ganancias recogidas entre el público y donde, por primera vez, se le dio participación a las mujeres. Posteriormente estuvo el teatro isabelino, de gran auge, aceptación y consumo popular, aplaudido en privado por los cortesanos y rechazado en público, donde los “cómicos de la legua” —llamados así pues por ley debían acampar a una legua de distancia de las poblaciones de buenas costumbres: las del buen vivir y el buen morir— crean una economía marginal pero autosuficiente. Hasta el nacimiento de lo que hoy llamamos el drama burgués o teatro ilustrado y el melodrama, que hacen crecer la popularidad del teatro en el sentido de su “consumo”. Pero es la Revolución francesa la que le da carta de ciudadanía al teatro, al declarar a los actores ciudadanos, en medio de una confrontación entre la burguesía, dueña de los medios de producción y los obreros, ya ciudadanos, al igual que los actores.

Esta confrontación cada vez más creciente también polariza el saber y el arte, y abre paso a una contracorriente que será decisiva para los siglos venideros: el romanticismo, que aparece como amortiguador durante un periodo bastante importante del siglo XIX, donde el arte es idealizado por los “románticos” y arropado por un velo casi místico y sobrenatural, un oficio para iluminados, concepción que seguirá influyendo y teniendo vigencia en mayor o menor medida hasta nuestros días.

Gran parte de la comunidad teatral, influida por ese coctel ambiguo entre arte, militancia y romanticismo, desde el siglo pasado consideró que la gestión tenía un propósito ajeno a la estética y contrapuso estética a organización, apreciación que a la postre sería definitiva en la crisis del modelo de organización grupal, que se había abierto paso luego de la posguerra europea de los años cincuenta. Las décadas del sesenta y setenta del siglo precedente, en plena guerra fría, inauguraron la ilusión de un teatro no comercial, ligado a las corrientes políticas de la izquierda que se vislumbraban como las emancipadoras de la opresión y la desigualdad social. Se vuelve moda la militancia política, se cuelgan las corbatas y se liberan los pies de la opresión del zapato burgués. Las niñas y jóvenes “de bien” toman partido en protestas estudiantiles, desfilan con los obreros el 1º de mayo, con el sello de calidad “Mayo del 68”.

El teatro, como experiencia de grupo, asimila con más notoriedad este modelo y el teatro universitario vive su época dorada. El artista militante y por amor al arte. Bajo estas premisas ganan gran notoriedad artística los colectivos grupales. Se establece como principio tácito la negación de cualquier asomo, intención o preocupación económica, pues ello resultaba ser una herejía. En estas condiciones, cohesionada en gran medida por la ideología militante y bajo un desamparo económico total, la creación teatral se hace más lenta y el modelo, otrora reconocido por su calidad artística, cede ante la ausencia de una política de gestión que garantice la estabilidad y sostenibilidad del proceso. Con la caída del Muro de Berlín la soldadura ideológica se acaba de derretir, generando crisis interna en los grupos estables y con mas énfasis en quienes servían de ejemplo.

El Estado, la clase dirigente y la clase empresarial salvan su responsabilidad argumentando el carácter contestatario y panfletario del teatro y su dudosa “calidad” y exigiendo, hasta nuestros días y en nombre de dicha “calidad” artística, un teatro aséptico e inofensivo. Decir que como los artistas no son organizados ni saben gestionar ni administrar, son los responsables de su miseria, se convirtió en un eslogan que repetían tanto los funcionarios públicos como los dirigentes gremiales, justificando de esta forma la ausencia de políticas culturales y de fomento e invalidando a su vez una característica fundamental de los procesos artísticos: el ensayo y el error, pues no todo hecho, proceso artístico o científico debe ser exitoso para que se justifique, un intento fallido en ciencia o en arte puede servir simplemente para validar o invalidar una tesis, dar claves o señalar y evidenciar nuevos caminos. La creación artística no tiene por qué conducir sólo a la consolidación de un producto exitoso y de aceptación unánime.

En las últimas décadas, las relaciones entre economía y cultura son cada día más motivo de estudio para establecer el impacto en los modelos de desarrollo, aunque todavía para muchos la cultura y la economía son ámbitos desligados. El concepto de *industria cultural* introducido desde los años cincuenta por Theodor Adorno y Max Horkheimer, así su definición haya sido ampliada y precisada por la Unesco, no es muy afortunado para englobar las artes escénicas. Las actividades que conforman las artes escénicas como el teatro y la danza, entre otras, son de carácter artesanal o preindustrial al ser repetibles, pero no reproducibles tecnológicamente y, por consiguiente, presentan dinámicas económicas y sociales que las diferencian de las “industrias culturales” en muchos aspectos.

La creación de bienes y valores simbólicos como los que inventa el arte no pueden ser reducidas a las leyes del mercado como lo pretenden las “industrias culturales”. Son muchos los ejemplos de realizaciones artísticas que no han tenido ni tendrán un resultado comercialmente significativo pero que han sido y seguirán siendo altamente valiosas por su valor estético y poético. La denominación “industria cultural” para el caso particular del teatro experimental lo condiciona al éxito comercial porque reduce el hecho artístico a mercancía, dejándolo a merced del mercado y de sus leyes; no obstante, aunque el mercado es importante y es una realidad, por fortuna no ha sido ni será el que garantice o valide un hecho artístico.

Las artes escénicas a escala global y el teatro en particular se ubican en un sector preindustrial, como lo expone de manera técnica y precisa Natalia Nollenberger, economista de la consultora Tea Deloitte & Touche, en su ensayo sobre el teatro en Montevideo (Asuaga, 2011).

Porque no son reproducibles técnicamente, aunque sí repetibles. En otras palabras, las máquinas no han podido sustituir al trabajo de los artistas. A diferencia de lo que sucede en cualquier industria, en la cual el trabajador es un medio para la producción de un bien, en las artes escénicas el trabajo del artista es un fin en sí mismo. No hay intermediarios entre la materia prima y el producto final, sino que es el mismo actor quien a través de su voz y de sus movimientos se convierte en el producto artístico final. Esto hace que, por suerte para la humanidad y por desgracia desde el punto de vista económico, las máquinas no puedan sustituirlo. Lo que conlleva a la artes escénicas por su naturaleza y manera de operar a no encajar en leyes de mercado que impone la producción industrial ya que no puede, entre otras cosas, compensar los aumentos

salariales con incrementos en la productividad ni aplicar una economía de escala que implicaría un crecimiento progresivo y significativo del público que enjuge los costos de la producción; de otra parte [...] si los salarios de los trabajadores de las artes escénicas aumentaran al mismo ritmo que los salarios de los trabajadores del sector industrial, entonces los costos de producción de un espectáculo en vivo subirían permanentemente sin poder ser compensados con más productividad. (Asuaga, 2011)

Esta y otras razones llevan a la conclusión de que las artes escénicas padecen la “Enfermedad de los costos”, lo que hace inviable la actividad si se quiere manejar como una mercancía y aplicarle las leyes del mercado como pretenden los entusiastas de las llamadas industrias culturales.

El drama latinoamericano

Hacer gestión cultural es muy duro y comporta el riesgo de desviar al artista de su objetivo principal. La gestión y la administración requieren tiempo, trabajo, condiciones, dedicación, estrategias creativas para quienes las asuman y, sobre todo, disciplina. En los últimos tiempos ha surgido un gran interés por la aplicación de estos dos aspectos fundamentales en la organización y consolidación de procesos artísticos sostenibles. Sin embargo, vale la pena precisar que si bien la gestión y la administración son aspectos importantes, no son los que definen ni orientan los procesos artísticos ni tampoco garantizan la sostenibilidad de las organizaciones; son, sin lugar a dudas, un componente muy importante que junto a los propósitos artísticos, a la disciplina de trabajo y al compromiso político, en últimas, garantizan la sostenibilidad.

La experiencia particular hacia la sostenibilidad desarrollada en Cali, Colombia, por el **Teatro Esquina Latina**, como colectivo teatral dedicado de tiempo completo al proyecto artístico y al trabajo de proyección sociocultural, se puede sintetizar así: ya que ni el teatro comercial ni la asociación cooperativa ni las uniones temporales ni los empleos subsidiarios garantizan algún tipo de estabilidad laboral, condición *sine qua non* para vivir digna y directamente del oficio o profesión, sus integrantes decidieron como estrategia fortalecer el grupo teatral como eje y motor fundamental, para que el trabajo mancomunado y solidario garantizara la sostenibilidad, y con ello la generación de los empleos creativos del grupo.

Ante la dura realidad y como grupo de teatro experimental e independiente, se propuso que fuera el mismo grupo teatral desde una estructura organizativa adecuada y

un propósito artístico experimental, el que generara planes y proyectos alternativos y complementarios, desde la misma plataforma del quehacer teatral, para que junto con la pesquisa y la experimentación permanente se hiciera una caja común y solidaria, que gestionara y movilizara los recursos necesarios y suficientes para la sostenibilidad de todo el equipo.

Se han requerido muchos años, mucho entendimiento y mucha persistencia para poner a andar un modelo de trabajo propio, basado en un equipo estable con mística por lo teatral y con un modo de producción y un método de pesquisa artística, que en el caso particular es la creación colectiva, combinada con una metodología de trabajo de animación socioteatral con jóvenes en comunidades de base. Operación respaldada en un equipo de apoyo interdisciplinario con una estrategia de gestión innovadora que aprovecha la poca demanda existente, al tiempo que la estimula creando y generando una oferta distinta y variada de propuestas asentadas en el teatro, como forma de expresión cultural vinculada a procesos de desarrollo de base de amplio alcance, local y regional.

El **Teatro Esquina Latina** garantiza, por un lado, la cohesión del proceso grupal a partir del desarrollo integral, desigual y sostenido, de sus integrantes, determinado por el aprender haciendo; y por otro, operando un modelo organizativo que traza y ejecuta estrategias de gestión creativas, donde la clave ha sido innovar propuestas desde la acción cultural, todas, dentro de la especificidad del quehacer teatral.

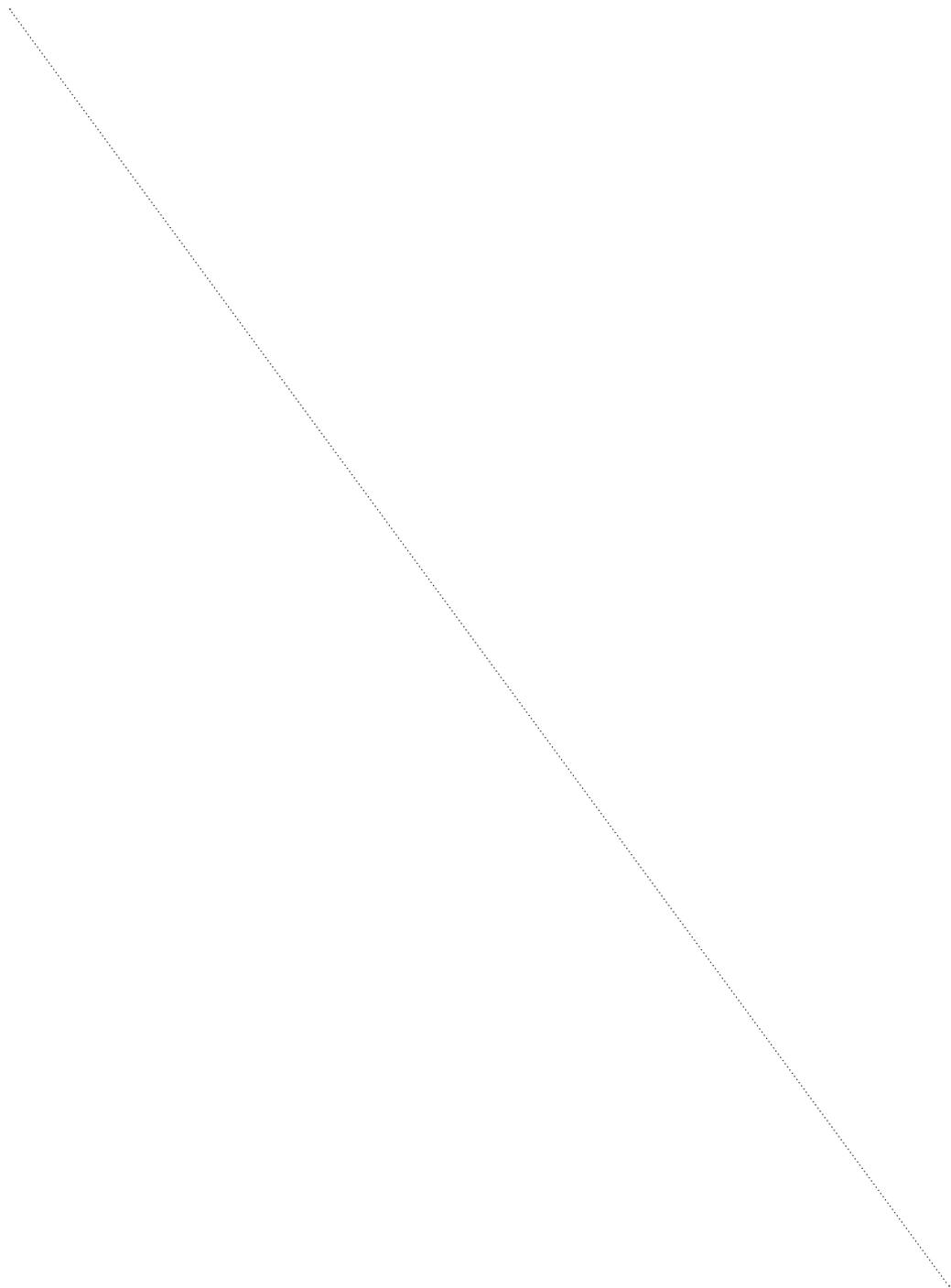
Lo anterior ha significado que en los últimos veinte años —de cuarenta de trayectoria—, el equipo artístico del **Teatro Esquina Latina** ha podido crear, generar y mantener en el tiempo un número importante de empleos que cumplen con todas las exigencias de la legislación laboral vigente, derivados directamente de sus actividades y de su quehacer teatral grupal. La planta artística está compuesta por actores y actrices integrales, a la vez pedagogos y animadores socio-teatrales en comunidades de base afectadas especialmente por el conflicto armado y por otras violencias. Asimismo, interactúan en localidades donde han creado y operan una amplia red de grupos juveniles de teatro comunitario, trabajo de animación socio cultural que retroalimenta, transforma y fortalece el proceso central del **Teatro Esquina Latina** como grupo teatral estable.

No ha sido fácil el camino emprendido, pues aunque en la historia de la humanidad en principio el trabajo remunerado fue considerado denigrante, con el auge del capitalismo en los siglos precedentes y hasta nuestros días, las conquistas laborales se convirtieron

en logros y reivindicaciones sociales trascendentales. Sin embargo, todavía flota en el ambiente teatral un interrogante que acosa y perturba: ¿será que la mística y el entusiasmo con la que se deben abordar los procesos creativos teatrales son coartados por la remuneración formal y la creación de empleos sostenibles para la actividad teatral?

Bibliografía

Asuaga, C. (2011). *La cultura en el Uruguay: una mirada desde las ciencias económicas*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.





Obra: Extraviados en el Mar (1979)
Autor: Slavomir Mrozek
Creación y dirección colectiva
Actor: Lars Wallin
Foto: Olmedo Cardozo



Obra: Cuentos eróticos africanos (2001)
Dramaturgia y dirección: Alfredo Valderrama y Orlando Cajamarca
Actrices: Victoria Giraldo y Adriana Gonzalías
Foto: Archivo Vichama Teatro



Obra: Ritornelos de amor I (2010)
Dramaturgia y dirección general: Orlando Cajamarca
Actores: Andrés Holguín y Victoria Giraldo
Foto: Jair Cerón



Obra: Cantos y cuentos de los niños pájaros (2006)
Dramaturgia y dirección: Alfredo Valderrama
Actor: Robins Harold Rendón
Foto: Jair Cerón



Obra: Ritornelos de amor II (2012)
Dramaturgia y dirección general: Orlando Cajamarca
Actrices: Alejandra Vélez y Yuri Marín
Foto: Génesis Chacón Peláez



Obra: Para-lelos (2006)
Dramaturgia y dirección: Orlando Cajamarca
Actores: Victoria Giraldo y Jhon Lotero
Foto: Jair Cerón



Obra: Los pecados del capital (1985)
Dramaturgia y dirección: Orlando Cajamarca
Actriz: Aida Novoa
Foto: Pedro Rey



Obra: Cuentos eróticos africanos (2001)
Dramaturgia y dirección: Alfredo Valderrama y Orlando Cajamarca
Actriz: Lucenith Castillo Ramos
Foto: Archivo Vichama Teatro



Obra: Sancho Panza gobernador (2005)
Dramaturgia y dirección: Alfredo Valderrama
Actores: Mauricio Machado y Julián Jiménez
Foto: Jaír Cerón



Obra: Romeo y Julieta (2001)
Autor: William Shakespeare
Traducción: Pablo Neruda
Dirección y versión para teatro de títeres: Julio Cordero
Actores: Gustavo Silva y Jhon Lotero
Foto: José Kattan



Obra: El nacimiento del juglar (1979)
Autor: Darío Fo
Director: Lars Wallin
Actor: Orlando Cajamarca
Foto: Pedro Rey



Obra: Las muertes de Martín Baldío (2009)
Dramaturgia y dirección: Andrés Holguín
Actor: Gustavo Silva
Foto: Jaír Cerón



Obra: Alicia Adorada en Monterrey (2003)
Dramaturgia y dirección: Orlando Cajamarca
Beca de Residencia artística Mincultura, México 2001
Coproducción del Teatro Esquina Latina y Proartes 2003
Actrices: Marcela Camacho y Adriana Gonzalías
Foto: Karolina Grisales



Obra: El lenguaje de los animales (2011)
Dramaturgia y dirección: Alfredo Valderrama
Actor: Julián Jiménez
Foto: Génesis Chacón Peláez



Obra: El Enmaletado (1982)
Creación Colectiva
Dramaturgia y dirección: Orlando Cajamarca
Mención de honor concurso nacional de dramaturgia 1986
Actor: Orlando Cajamarca
Foto: Hugo Echeverry



Obra: Un lugar contra el mal tiempo (2001)
Dramaturgia y dirección: Jhon Lotero
Actores: Gustavo Silva y Robins Harold Rendón
Foto: José Kattan



Obra: El Quijotiz de La Mancha (2010)
Dramaturgia y dirección: Alfredo Valderrama
Actor: Nixon Valdés
Foto: Génesis Chacón Peláez



Obra: Encarnación (1986)
Dramaturgia y dirección: Orlando Cajamarca
Premio de Dramaturgia Jorge Isaac 1995
Actor: Orlando Cajamarca
Foto: Pedro Rey



Obra: La casa de Bernarda Alba (1998)
Autor: Federico García Lorca
Adaptación: Alfredo Valderrama
Dirección: Orlando Cajamarca
Actrices: Adriana Gonzalás y Lucenith Castillo
Foto: José Kattan



Obra: Extraviados en el Mar (1979)
Autor: Slavomir Mrozek
Creación y dirección colectiva
Actores: Gonzaga Avendaño, Jesús María Mina
Foto: Olmedo Cardozo



Obra: La historia de un desdén (2001)
Dirección: Julio Cordero
Actor: Julián Jiménez
Foto: Jaír Cerón



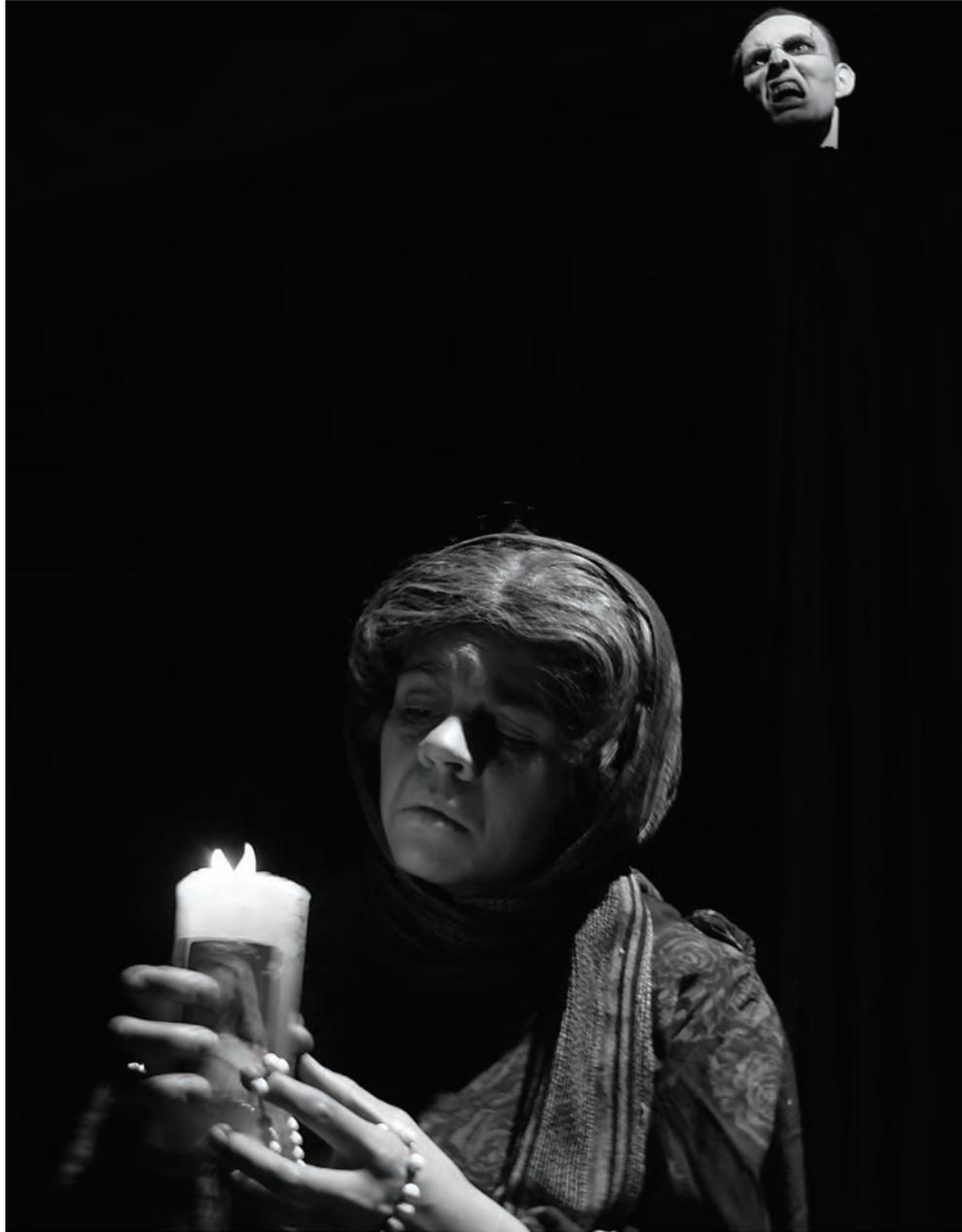
Obra: Jodelito Buscalavida (1984)
Dramaturgia y dirección: Orlando Cajamarca
Actores: Marcela Camacho, Andrés Holguín y Liliana Angulo
Foto: Ximena Tascón



Obra: Elegí...a Lorca
Dramaturgia y dirección: Orlando Cajamarca
Premio Iberoamericano de dramaturgia Alejandro Casona Principado de Asturias, 2004.
Beca Nacional de Creación en Teatro Mincultura, 2009
Actor: Robins Harold Rendón
Foto: Jaír Cerón



Obra: Para-los (2006)
Dramaturgia y dirección: Orlando Cajamarca
Actores: Robins Harold Rendón y Victoria Giraldo
Foto: Jaír Cerón



Obra: Las muertes de Martín Baldío (2009)
Dramaturgia y dirección: Andrés Holguín
Actores: Marcela Camacho y Robins Harold Rendón
Foto: Jaír Cerón



Obra: Bip y pop los cibernautas (2009)
Dramaturgia y dirección: Alfredo Valderrama
Actores: Mauricio Machado y Nixon Valdés
Foto: Jaír Cerón



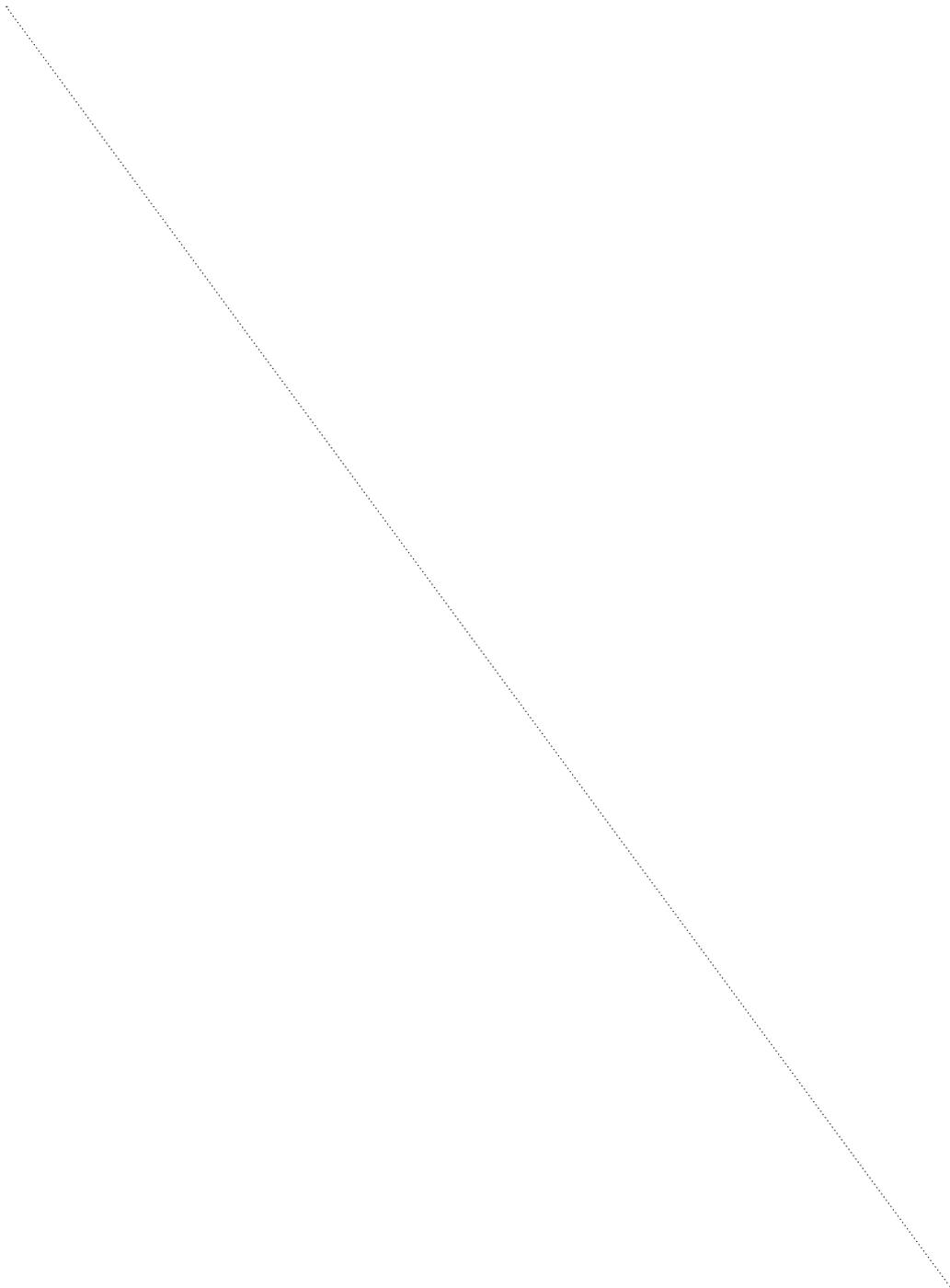
Obra: Eneke (2006)
Dramaturgia y dirección: Lucenith Castillo Ramos
Grupo teatral de base Metamorfosis, comuna 13 Distrito de Aguablanca de Cali
Programa Jóvenes, Teatro y Comunidad - Patrimonio Cultural del Municipio de Santiago de Cali-
Foto: José Antonio Arana



Obra: Día de campo de batalla (2010)
Dramaturgia y dirección: Eduardo Canizales
Grupo teatral de base Expressarte, comuna 6 de Cali
Programa Jóvenes, Teatro y Comunidad -Patrimonio Cultural del Municipio de Santiago de Cali-
Foto: Génesis Chacón Peláez



Grupo teatral de base La Mandragora (2005)
Municipio de La Victoria -Valle del Cauca
Programa Jóvenes, Teatro y Comunidad -Patrimonio Cultural del Municipio de Santiago de Cali-
Foto: Archivo Teatro Esquina Latina



Teatro Esquina Latina, de cara a la creación



Obra: Toda desnudez será castigada / Autor: Nelson Rodríguez / Director: Orlando Cajamarca / Beca Colcultura 1993
Actrices: Liliana Angulo y Diana Morales / Foto: José Kattan

En sus primeros años de existencia el Teatro Esquina Latina realizó montajes de autor, posteriormente inició el proceso de Creación Colectiva, entendida esta como la participación del equipo en todos los aspectos que comprometen la puesta en escena. De estos procesos se derivan los textos dramáticos que tienen como autor, en todos los casos hasta hoy, al director de la puesta en escena respectiva.

A continuación, algunas obras escritas y puestas en escena que corresponden a varios periodos de la dramaturgia del Teatro Esquina Latina.

El enmaletado

Orlando Cajamarca C.*

Mención Concurso Nacional de Dramaturgia 1986, Bogotá 450 años.

Escena nº. 1

(En la cárcel. Es la hora del descanso. Los presos son vigilados por un centinela que los controla desde una torre y hace llamados con un silbato. Un preso trata de comunicarse con AMADEO (otro de los presos) y juntos establecen un código particular: PRESO UNO trata de comunicarse con AMADEO. Los dos presos establecen un código particular que termina en una fingida pelea de manos).

PRESO UNO: El águila te necesita, Amadeo.

AMADEO: ¿De qué se trata?

PRESO UNO: Eliminar a Leoncio Terreros.

AMADEO: ¡Al viejo zorro!

PRESO UNO: No baje la guardia, Amadeo.

(AMADEO se abalanza contra PRESO UNO).

PRESO UNO: Arreglamos tu libertad.

AMADEO: ¿Y qué más?

PRESO UNO: Dinero para largo rato.

(El guardia pita. PRESO UNO y los otros presos salen).

* Médico, dramaturgo, actor y Director General del Teatro Esquina Latina.

AMADEO: *(Al público)*. La sola idea me da ganas de vomitar. Aunque por su culpa estoy aquí. Pero ¿quién va a ser tan estúpido para arriesgar todo por el solo sentimiento de la venganza? La venganza no se come. Me ponen en la calle, me dan dinero, todo en bandeja de plata... claro... es una trampa... No, es un trabajo para mí. Conozco ese pueblo como la palma de mi mano. No voy a convertirme en un barrote más, no voy a salir al mundo hecho un viejo. Saldré para hacerte mía, Florcita. Habrá dinero para mostrarte el mundo. Voy a quitarte uno a uno los nuditos de tu cuerpito, el nudito de tu pelo, el nudito de tus zapatos. Naciste para mí, aunque tu madre no lo quiera. La suerte está echada.

Escena nº. 2

(Interior de una cantina. Se escuchan las campanadas de un reloj empotrado en la pared mientras ROSALÍA, tras el mostrador, cuenta dinero y EDMUNDO, en una de las mesas, escribe sus memorias).

EDMUNDO: *(Levanta el escrito con satisfacción y lee tratando de encontrar algún error)*. Contó mi padre. *(Al público)*. Él bajaba los domingos al pueblo y regresaba por la tarde a la finca. *(Lee)*. "En 1910 el párroco Robayo y sus monaguillos, frente a la iglesia, bendijeron los caballos adornados de setenta jinetes, convertidos en cruzados que se dieron por misión acabar con los herejes del porvenir, castigar estos colonos que construyeron primero un puente sobre el río y no una capilla. Más tarde, 'El porvenir' quedó convertido en un pueblo fantasma. No quedó nadie. Los pioneros desaparecieron, exilados o asesinados, sólo se veían las caras silenciosas en la puerta de la tienda cantina, y las siluetas en el puesto de policía y en la inspección".

(Ríe y continúa escribiendo. ROSALÍA lo invita a una cerveza. El viejo acepta, deja a un lado su escrito e inician un juego, mezcla de farsa y erotismo reprimido y nervioso. Los detiene el canto exterior de FLORCITA).

VOZ EXTERIOR: *(Cantando)*. "Quién pudiera tener la dicha que tiene el gallo la, la, la, la..."

(ROSALÍA se suelta bruscamente de EDMUNDO).

EDMUNDO: *(Perturbado y desdeñado busca plata en sus bolsillos)*. Yo también puedo pagar... *(Exhibe una moneda)*. Por lo menos la cerveza.

(El reloj se detiene).

ROSALÍA: ¿Has dado cuerda al reloj?

EDMUNDO: ¿Por qué me haces esa pregunta? ¿Por qué quieres que se repita la historia?
¿Por qué me acuerdas de mi origen?

ROSALÍA: (*Tratando de hacer funcionar el reloj*). Perdóname, discúlpame.

EDMUNDO: ¿Tú has leído cómo empezó la historia de mi vida? Tú sabes que en el preciso momento en que la semilla de mi padre entró a fecundar el óvulo de mi madre, ella dijo esas mismas palabras que me hicieron comprender que iba a nacer en el siglo equivocado...

ROSALÍA: (*Continúa con el reloj*). Ojalá el resorte no esté suelto.

EDMUNDO: En este siglo de histeria y de locura.

ROSALÍA: ¿Será que está roto?

EDMUNDO: Mi padre fue colonizador de estas montañas y el primer campesino con tierra propia en nuestra familia.

ROSALÍA: ¡Caramba! Está bueno y tiene cuerda.

EDMUNDO: Y yo he sido el último... Probablemente.

ROSALÍA: No tiene fuerza para andar el mecanismo.

EDMUNDO: Después de un año... ciento cincuenta páginas... Estoy acercándome a mi nacimiento.

ROSALÍA: (*Resignada ante el reloj*). Estás cansado "mijo".

EDMUNDO: Ahora tengo que escribir otros 365 días más.

ROSALÍA: Ahora que se ha parado el reloj, puedes alcanzar.

EDMUNDO: Eso es, el tiempo, el tiempo es el gran problema. ¿Si sólo pudiera entender?

ROSALÍA: Ha sacado la mano, parece.

EDMUNDO: Cuando pequeño, el tiempo siempre fue una distancia entre la finca y el pueblo, de allá para acá, de aquí para allá. Cuando crecí, el tiempo se convirtió en trabajo, algo que uno siempre quería que terminara. Ahora, el tiempo anda demasiado rápido, uno no puede alcanzarlo. ¿Cómo se puede saber todo lo que pasa en el mundo?

ROSALÍA: Lo que tú necesitas es un jet privado para volar de una ciudad a otra. ¡Siempre en el centro de los acontecimientos!

EDMUNDO: ¡Como un presidente!

ROSALÍA: O un negociante importante o un ejecutivo de una gran organización internacional o un científico famoso, de esos que vuelan y conducen los acontecimientos, hablan, discuten y deciden.

EDMUNDO: Yo no creo que ellos tengan un mundo más grande que el mío...

ROSALÍA: Ya estás hablando tonterías. Mejor te vas para tu casa, es tarde.

EDMUNDO: ¡Bah! Cuida tu libertad que mañana ella cuidará de ti... Santo Tomás de Aquino... Aquí no se puede conversar. Hasta mañana. ¡Ah! Olvidaba una parte de mi ser. *(Recoge sus escritos. Sale. FLORCITA canta de nuevo).*

VOZ EXTERIOR: *(canta FLORCITA).* "Quién pudiera tener la dicha que tiene el gallo..."

ROSALÍA: ¡Florcita! Acuéstate a dormir, es tarde, mañana tenemos mucho que hacer.

FLORCITA: *(Entra en escena. Canta).* "Que no hay gavián que a ti te coma, que no hay gavián que a ti te coma..."

ROSALÍA: *(Mientras limpia y organiza el bar).* ¡Florcita! Acuéstate a dormir, es tarde.

FLORCITA: Tú nunca hablas conmigo, mamá.

ROSALÍA: No vayas a negarlo ahora. Por ejemplo, cuántas veces te he dicho que no cantes esa canción, es fea, vulgar. Siempre he luchado por criarte como una joven decente.

FLORCITA: Tú sólo me dices que debo y que no debo hacer. *(Se sienta con pose lasciva).*

ROSALÍA: Florcita, yo sólo quiero que tengas una buena vida... De esta manera no se sienta una joven que quiere ser respetada. Tienes que entender, Florcita, si te enseño a comportarte, no es por mí, sino por tu bien.

FLORCITA: ¿Por qué nunca me cuentas algo de ti misma?

ROSALÍA: No se trata de mí, sino de ti, de tu futuro. Debes entender que has dejado de ser niña, ya eres una señorita, tampoco eres una adulta, has cumplido 16 años, debes empezar a cuidar tus modales. Vete a dormir en lugar de estar haciendo este juego ridículo.

FLORCITA: ¿Qué hacías cuando tenías 16 años, mamá?

ROSALÍA: Además mañana no vas a querer levantarte temprano a organizar la cantina.

FLORCITA: ¿Tuviste muchos novios, mamá?

ROSALÍA: Estarás retraída, con ojeras. Dormir, dormir es algo muy importante cuando una quiere conservarse bella.

FLORCITA: Nunca me dejas hablar con los muchachos, quieres mantenerme encerrada en tu caja fuerte.

ROSALÍA: Deberías alegrarte, los muchachos de este pueblo no valen nada.

FLORCITA: ¿Quién es mi padre? ¿Don Leoncio?

ROSALÍA: (*Confundida*). Cuantas veces te he dicho, Florcita, que tu padre está muerto, murió en un accidente de tránsito cuando tú eras muy pequeña. Ahora vete a dormir que es tarde y mañana tenemos mucho que hacer. (*Tocan a la puerta*). Vete a dormir que no quiero que nadie te encuentre en esas fachas. (*Vuelven a tocar con más insistencia*). ¿Quién es?... ¿Don Leoncio?

(*Oscuro*).

Escena nº. 3

(*Exterior. Una calle, un muro. AMADEO aparece en lo alto y descuelga una maleta cuidadosamente hasta el piso. Desaparece... EDMUNDO pasa junto al muro. Al ver la maleta abandonada duda pero termina cargando con ella. AMADEO salta el muro, se percata y desconcierta ante la ausencia de la maleta. Se oyen ruidos de operativo militar. Sale. Entra el ALCALDE MILITAR. Inspecciona el terreno. Luego entra el SARGENTO*).

ALCALDE: ¿Aquí puede ser? ¿Cierto, Sargento?

SARGENTO: Este es el punto central, mi capitán.

ALCALDE: Aquí podemos organizar el centro del operativo, ¿cierto, sargento?

SARGENTO: Este es el sitio, Capitán.

ALCALDE: Traiga los mapas.

SARGENTO: Sí, mi Capitán.

ALCALDE: Sargento, mi *Walkie-walkie*.

SARGENTO: Sí, mi Capitán. Su *walkie-walkie*, mi Capitán.

ALCALDE: ¡Traiga los binóculos!

SARGENTO: Sí, mi Capitán. Sus binóculos, mi Capitán.

ALCALDE: Traiga la tropa, ¡Sargento! Quiero dar mis últimas órdenes.

SARGENTO: Sí, mi Capitán. (*El SARGENTO hace sonar el silbato, ruido de tropas en las inmediaciones*). ¡Atención! Lista la tropa, mi Capitán.

ALCALDE: (*Mientras el ALCALDE MILITAR habla a la tropa, el SARGENTO traduce todo el discurso al lenguaje de señas de los sordomudos*). ¡Descanso! Soldados, esta alarma que les ha sacado del descanso, bien merecido para el soldado, tiene su razón de ser. Don Leoncio Terreros ha desaparecido. Hace catorce horas no se sabe de él. Como responsables de la seguridad aquí en el pueblo, tenemos la obligación de llevar a cabo la "Operación Búsqueda". Vamos a requisar el pueblo, casa por casa, calle por calle, hueco por hueco. Llevaremos a cabo la operación, según ensayo realizado, empezaremos por la montaña y bajaremos hasta la carretera. Realizaremos la operación rápido, pero con mucho cuidado. Espero que cada hombre esté dispuesto a dar todo lo que tiene en esta tarea, no porque don Leoncio sea mi papá, sino porque es un hombre de gran importancia para toda la región. Los que vienen de otros distritos militares, quizá no los sepan, pero mi papá hace muchos años fundó este pueblo. Gracias a su fuerza e iniciativa, fue poblada y fecundada esta tierra. Muchos son los hombres de esta región que piensan con agradecimiento en su generosidad. Elementos que han querido actuar en su contra o han querido utilizar el florecimiento de la región por un interés personal han sufrido el peso de su incorruptible, justa y severa mano. Por eso tiene enemigos en el pueblo. Además, lo amenaza la guerrilla que quiere subvertir la democracia del país. Gracias a nuestro cuidadoso trabajo, para la seguridad del pueblo, hemos podido listar los sospechosos. Una patrulla en camión, bajo el mando del sargento, hará allanamientos y requisas en estas direcciones. Llevar los sospechosos al cuartel general para el interrogatorio. Los buenos aportes serán generosamente recompensados. Cualquier forma de descuido será duramente castigada. Sargento, empiece la operación.

(Sin que el ALCALDE lo note, MILTON lo ha estado observando. Trae una maleta idéntica a la que descendió por el muro).

SARGENTO: Sí, mi Capitán. ¡Atención!

MILTON: ¡Justino!

(JUSTINO, sorprendido, deja caer los mapas que se extienden como una alfombra).

ALCALDE: *(Al SARGENTO)*. ¿Es ese mi hermano?

SARGENTO: Sí, mi Capitán.

ALCALDE: Supervise la Operación, ¡Sargento! Quiero informes cada quince minutos.

SARGENTO: Entendido, mi Capitán. *(Sale)*.

MILTON: *(Con marcado acento inglés)*. Querido hermanito, ¿cuándo vas a acabar con ese comportamiento de *boy scout*?

ALCALDE: ¿*Boy scout*? No entiendo... Yo...

MILTON: ¿Por qué todavía no has informado a la brigada?

ALCALDE: Pensé buscar primero en esta área y, si no lo encontramos, pediré refuerzos a la brigada para cubrir toda la zona.

MILTON: Parece que no sabes que estamos al borde de la guerra civil, diariamente la guerrilla ataca, personas importantes desaparecen cada día.

ALCALDE: Claro que...

MILTON: Piensa una vez en la vida, si tuvieras el mínimo sentido de organización entenderías que se necesita tiempo para enviar una compañía hasta aquí. Hay que hacer turno para helicópteros, carros, soldados, equipo... el aparato militar necesita planificación, como cualquier empresa.

ALCALDE: Traté de llamar por teléfono, pero no había comunicación.

MILTON: ¡Como si no tuvieras radioteléfono!

ALCALDE: Anoche cuando el Sargento lo usaba para llamar a su novia... Sí, ella trabaja en...

MILTON: ¿Qué pasó?

ALCALDE: Se rompió.

MILTON: ¡No!

ALCALDE: Trataremos de arreglarlo.

MILTON: No te molestes, el coronel que me acompañó hasta aquí me ha prometido prioridad, una compañía llegará de un momento a otro.

ALCALDE: Gracias, hermano, yo...

MILTON: Ahora, cuéntame qué has pensado.

ALCALDE: ¿Pensado?

MILTON: Las costumbres del viejo. ¿Dónde anda? ¿Tiene amante? ¿Dónde toma sus tragos?

ALCALDE: Donde doña Rosalía.

MILTON: ¿Lo has buscado allá?

ALCALDE: Lo encontré en la puerta.

MILTON: ¿Cuándo?

ALCALDE: Ayer, entré cuando él salió.

MILTON: ¿Y no regresó?

ALCALDE: No creo.

MILTON: Vamos allá. Además, necesito un trago.

(Milton recoge la maleta y parten).

Escena nº. 4

(Interior de la cantina. Golpean a la puerta).

ROSALÍA: ¿Quién es?

VOZ EXTERIOR: Abre rápido...

(ROSALÍA abre. EDMUNDO entra con la maleta).

ROSALÍA: ¿Qué es eso? ¿De dónde la sacaste?

EDMUNDO: Me la encontré abandonada en la calle.

ROSALÍA: ¿Nadie te ha visto?

EDMUNDO: No nadie. (*Se dispone a abrir la maleta*). Veamos la sorpresa que nos depara la vida, porque pesa bastante.

ROSALÍA: Deja eso donde lo encontraste, no busquemos problemas cuando no los tenemos.

EDMUNDO: No seas boba, ¿qué nos puede pasar?

ROSALÍA: Deja eso. (*EDMUNDO abre la maleta y descubre su contenido*). ¿¡Don Leoncio!?...¡- Santa Bárbara!

EDMUNDO: Ha caído el antiguo comprador de marranos.

ROSALÍA: ¿Quién pudo ser capaz de semejante cosa?

EDMUNDO: El asombro es que haya vivido tanto tiempo.

ROSALÍA: Descuartizado como sus viejos marranos.

EDMUNDO: Todo se paga. No hay mal que dure cien años...

ROSALÍA: Ni cuerpo que lo resista. Pero, en el fondo, él fue bueno.

EDMUNDO: Mi padre, al que no le dejó un puñado de esta tierra donde morir, nunca imaginó que con unas cuantas paladas se podría mantener tu cuerpo y tu espíritu inmóvil. (*Saca la cabeza*).

ROSALÍA: ¿Qué haces, Edmundo? Estás loco, guarda rápido a Don Leoncio.

EDMUNDO: He aquí el mundo, cuan pronto se quiebra, está hueco por dentro.

ROSALÍA: Déjalo que descanse en paz y habla más bajo.

EDMUNDO: Ya no te sirve el dinero, los médicos, ni los títulos arrancados a la fuerza. Ya no podrás comprar ni disponer de los latidos del corazón, descansa en paz. Que me oiga todo el mundo. Que el que teme a Dios, no teme llamar por su nombre la obra del Diablo.

ROSALÍA: Déjalo, ya estamos en un lío con este cadáver.

EDMUNDO: Descansa en paz mientras te dure la carne pegada a los huesos. ¡Bellaco! El cementerio estuvo mucho tiempo abierto por tu culpa y ahora ha de cerrarse con tu entrada. *(Al público)*. ¡Me siento vengado! ¡Todo el mundo se siente vengado! Todavía me faltará tiempo para creer que no te estás haciendo el muerto.

ROSALÍA: Edmundo, por favor...

EDMUNDO: Tú te callas, si no quieres que ni el silencio te acompañe. Ahora mírame. Te vas a quedar ahí sentada y cuando llegue algún forastero, recuerda, que en boca cerrada no entran moscas, y en este pueblo hasta las paredes tienen oídos. *(Deja la cabeza sobre el mostrador, frenético, ríe a carcajadas. Tocan a la puerta)*.

ROSALÍA: Bueno, Edmundo, estamos metidos en la grande, ya se nos vino el mundo encima.

(Golpean a la puerta. La vieja mete la cabeza en la maleta e indecisa va a salir. Golpean de nuevo. La vieja y el viejo cierran la maleta. Cada uno trata de llevarla por lugares distintos para esconderla, hasta que coinciden guardarla detrás del mostrador del bar. La vieja toma aire y se dirige a la puerta, tranquilizándose, mientras, el viejo se acomoda y finge estar tranquilo).

• 115 •

Escena nº. 5

(Interior de la cantina. Entra AMADEO nervioso, tratando de aparentar frescura).

ROSALÍA: Amadeo, hijo, que susto nos has dado. ¿Por qué vienes así como ánima que lleva el viento?

AMADEO: *(Se abrazan con familiaridad)*. Mi doña Rosalía, así es la vida, como un columpio abajo y arriba, golpes y caricias es la cárcel, es mi vida... mi destino... riesgos, mejor dicho, juego mi vida y a esta altura la llevo perdida. Disculpen el toque tan brusco. El pueblo está invadido por fuerzas desalmadas. ¿Alguien ha atentado otra vez contra el viejo zorro? *(Saca un fajo de billetes y los pone sobre el mostrador)*. Véndame un trago.

ROSALÍA: *(Mientras le sirve un trago)*. ¿Qué haces aquí a estas horas?

EDMUNDO: ¿Te soltaron o te escapaste? ¡Vergajo!

AMADEO: Eso no es asunto tuyo.

ROSALÍA: ¿Qué te traes entre manos?

AMADEO: Eso tampoco es asunto tuyo.

ROSALÍA: Entonces vete de aquí, al fin y cabo yo no fui la que te parió.

AMADEO: Otra vez la misma historia. Aquí te traigo todo este dinero, con él creo que saldo todas mis cuentas y mano a mano hemos quedado.

EDMUNDO: Las deudas familiares para después, ¿ahora qué vamos a hacer?

AMADEO: ¿Por qué estás tan pálido Edmundo, ¿te asusta mucho verme? No, no me escapé de la cárcel, estoy libre, salí gracias a una ley que me favorecía.

EDMUNDO: ¿Así que te rebajaron la pena?

AMADEO: Basta el interrogatorio, he venido a verlos. *(Saca más plata del bolsillo, entra FLORCITA)*. ¡Florcita!

FLORCITA: ¡Amadeo! *(Se abrazan apasionadamente)*.

AMADEO: *(ROSALÍA los separa con energía)*. Tranquila, doña Rosalía, también he venido por ella. *(Muestra los billetes)*.

ROSALÍA: Amadeo, por favor, vete, con esa plata no consigues nada y deja en paz a mi hija.

AMADEO: Ya te dije, Rosalía... He venido a arreglar algunos asuntos de mi empresa. Pero en este país de ladrones perdí... un detalle importantísimo. Tengo que arreglar esto rápido.

FLORCITA: ¿Qué pasa aquí?

AMADEO: Después vuelvo por ti, Florcita. Voy a mostrarte las grandes ciudades: Bogotá, Miami, París. Cuando esté terminado este trabajo seremos ricos. *Va a salir. Tocan a la puerta.*

(EDMUNDO, ROSALÍA y AMADEO se ponen alerta. FLORCITA los observa confundida).

EDMUNDO: Si te encuentran aquí la situación será difícil para todos.

(Buscan donde esconder a AMADEO, se enredan pero finalmente lo meten en el túnel cuya entrada está justo debajo del reloj. FLORCITA vuelve al interior de la casa. Sale).

Escena nº. 6

(ROSALÍA abre la puerta. Aparecen MILTON y el ALCALDE. MILTON trae su maleta igual a la que guarda la cabeza y que esta oculta tras el mostrador).

ALCALDE y MILTON: Buenos días. (MILTON descarga su maleta justo debajo del reloj).

ROSALÍA: ¿Qué hacen ustedes aquí? (Mirando la maleta de MILTON y evidenciando la similitud con la maleta oculta). ¿Y usted, míster, quién es?

ALCALDE: No pregunte tanto, Rosalía. Después de calentarnos los huesos con un buen trago le aclararemos la situación.

ROSALÍA: Usted tiene razón. Sigán, pónganse cómodos mientras les sirvo algo de tomar. (Va hacia el bar, saca una botella).

ALCALDE: Edmundo, ¡qué sorpresa! ¿Usted a estas horas fuera de su casa?

EDMUNDO: Señor Alcalde, pasé por aquí temprano y, charlando con doña Rosalía, se me fueron pasando las horas. Usted sabe, Capitán, el tiempo... siempre nos atrapa en sus redes y...

ROSALÍA: Tómense esto, tengo mucha curiosidad por saber a qué se debe tan honorable visita.

(El ALCALDE y MILTON apuran el trago).

ALCALDE: Ahora que hemos entrado en calor, las presentaciones (a MILTON): ella es Rosalía, a quien nuestro padre tanto ayudó. No sé si te acuerdas, eras muy niño cuando te enviaron a estudiar tan lejos.

ROSALÍA: ¡Milton! pero cómo pasa el tiempo, estás hecho todo un hombre y pensar que yo te cargué cuando pequeño y hasta nalgadas te di cuando te sorprendí *rendijiando*. ¡Ay, cómo es la vida!

ALCALDE: El mismo, pero hecho un doctor.

MILTON: Vine a arreglar unos asuntos financieros con mi padre y me encuentro con la noticia de que ha desaparecido.

ROSALÍA: ¿Cómo? ¿Don Leoncio desaparecido? ¿Cuándo ocurrió eso?

ALCALDE: Nos enteramos esta madrugada, desde ayer nadie da razón de él. Por eso estamos requisando casa por casa buscando algún rastro que nos guíe a su paradero.

ROSALÍA: Eso me parece buena idea.

ALCALDE: Yo he querido encargarme personalmente de la suya, ya que la estimo. Es mejor que los amigos se traten como amigos.

ROSALÍA: Don Justino, usted y yo siempre nos hemos tenido confianza; si ahora la situación ha cambiado, bien pueda, registre la casa.

ALCALDE: No se enoje, Rosalinda, asunto de rutina.

ROSALINDA: ¡Rutina! La rutina suya en esta casa ha sido beber todos los días.

EDMUNDO: *(Coge la botella y las copas)*. Lo que deben hacer es continuar. *(Ofrece un trago a los recién llegados)*. Tomémonos otro trago.

MILTON: Gracias, don... perdóneme, ¿cómo es su nombre?

EDMUNDO: Edmundo Callejas. ¿No se acuerda de mí? Tenía una parcela vecina a la hacienda de su padre, ahora mis mejoras pertenecen a él. Me tocó la mala suerte, como dicen por aquí. Los tiempos son desgraciados, los relojes andan mal y quien sabe cómo van a terminar las cosas...

ALCALDE: *(Interrumpiendo)*. Si nos permite un momentito, don Edmundo.

MILTON: Tranquilo, don Edmundo, las cosas van a cambiar. Vamos a construir la primera fábrica en este pueblo que llevo en mi sangre. He venido precisamente a convencer de esto a mi padre. Los tiempos pueden mejorar, con su permiso.

EDMUNDO: Por supuesto.

(Mientras el ALCALDE y MILTON revisan los planos, ROSALÍA y EDMUNDO, que han estado todo el tiempo en contacto, confabulan para tratar de salir de la difícil situación).

ALCALDE: Con los refuerzos que llegaron de la ciudad estamos peinando toda esta zona. Si no da resultado vamos a subir al monte. Sin embargo, si lo ha secuestrado la guerrilla, seguramente van a mandar sus exigencias hoy.

MILTON: Explícame, querido hermano y responsable de la seguridad pública, ¿cómo es posible que no guardaras mejor al viejo, sabiendo que han atentado contra él varias veces?

ALCALDE: No en vano le llaman “el viejo zorro”. No quería andar con guardaespaldas, tenía muchos secretos, sobre todo en negocios, francamente te digo, no sé cuál es la extensión de sus propiedades, y si papá está muerto habrá bastante trabajo para organizar los papeles.

MILTON: Qué problema, trata de señalar las que conoces. *(Continúan hablando mientras señalan los mapas).*

(AMADEO asoma la cabeza por el túnel, al descubrir la maleta de MILTON idéntica, la toma y se la lleva por el túnel. ROSALÍA y EDMUNDO lo sorprenden en el último momento pero ya es demasiado tarde. El ALCALDE sale).

MILTON: Doña Rosalía... Doña Rosalía.

ROSALÍA: Perdóneme. Estaba pensando en lo bueno que fue su padre.

MILTON: Qué es, doña Rosalía. ¡Qué es!... Teniendo en cuenta que mi padre es asiduo cliente suyo, hemos decidido respetar su casa. Es imposible sospechar de usted.

ROSALÍA: Gracias mil... doctor.

(Entra FLORCITA).

FLORCITA: ¿Mamá, qué pasa?

MILTON: *(Sorprendido)*. Es su hija.

ROSALÍA: Sí, éstrate, mi niña. Esto es cosa de mayores.

(FLORCITA mira a MILTON de arriba a abajo. Coquetea con él. MILTON se le acerca con morbo).

MILTON: Es linda su hija.

ROSALÍA: Tómese otro trago doctor.

(Entra de nuevo el ALCALDE).

ALCALDE: Milton, hemos encontrado un sospechoso.

MILTON: ¿Y qué esperamos? Vamos... rápido. *(Sale alelado mirando a FLORCITA).*

(El viejo entra al interior del túnel. FLORCITA ha quedado impresionada por MILTON. La vieja cierra la puerta, al tiempo, recrimina a FLORCITA por su actitud coqueta).

ROSALÍA: ¡Florcita!

FLORCITA: ¿Quién es él?

ROSALÍA: Milton Terreros, el hijo de don Leoncio. Ten mucho cuidado con ese hombre.

EDMUNDO: *(Apareciendo del interior del túnel)*. Amadeo no está, ¿qué vamos a hacer?

ROSALÍA: Debemos ir a buscarlo y explicarle todo para que entienda el lío en que nos va a meter. Además, puede ayudarnos a encontrar una salida.

EDMUNDO: Vamos que el tiempo apremia. *(Sale)*.

FLORCITA: ¿Mamá, qué está pasando hoy aquí?

ROSALÍA: Cómo explicarte... Ha desaparecido don Leoncio, el pueblo está militarizado. Amadeo... como ves, la situación es difícil. Quédate aquí y no le abras a nadie.

FLORCITA: Está bien, pero...

ROSALÍA: Te repito, no dejes entrar a nadie.

(ROSALÍA sale hacia la calle. FLORCITA, al asegurarse que está sola, toma un trago).

FLORCITA: *(Canta)*.

La niña buena
canta y salta sobre la hierba verde
y no va al bosque
en busca de la muerte.

La niña buena
salta en el prado azul
y, en cada salto,
cuida el delantal de tul.

La niña mala
ensucia el vestido blanco
y canta canciones
con aires de tango.

La niña mala
juega en el bosque ajeno
y olvida que el lobo se encuentra en celo.
Solita, solita sin ayudita.

Yo soy la niñita del *pipiripa*
el sueño me llega y me iré a descansar.

(Va a buscar otro trago. Descubre la maleta. La saca y trata de abrirla. Tocan a la puerta).

Escena nº. 7

(Exterior. Aparece AMADEO con la maleta. Espera un poco, hace señales de contraseña. Se enciende los faroles de un auto. Aparecen dos hombres armados).

COMPINCHE UNO: ¿Se te paró el reloj, viejo?

COMPINCHE DOS: Llevamos dos horas esperándote.

AMADEO: Contratiempos.

(El COMPINCHE UNO saca un fajo de billetes. AMADEO va a tomar el dinero, pero le piden primero que abra la maleta. AMADEO se dispone a abrirla).

COMPINCHE UNO: ¿Todo bien?

AMADEO: Como un relojito. *(Abre la maleta).*

COMPINCHE DOS: *(Al verificar que dentro de la maleta hay algunas prendas y artículos de aseo personal).* ¿Y esto qué es?

COMPINCHE UNO: *(Alumbrando la maleta con una linterna).* Así que resultó ventajoso el Amadeito.

(Los dos compinches golpean a AMADEO. COMPINCHE UNO va a dispararle).

COMPINCHE DOS: ¡Espera, zurdo!

COMPINCHE UNO: ¿Dónde está la cabeza? Habla rápido.

AMADEO: No entiendo. Yo salí... esta maleta... Fue un enredo en la cantina, déjenme ir. Yo aclaro esto.

COMPINCHE UNO: Güevón, mira el lío en que estamos, ¿ahora qué le decimos al Águila?

COMPINCHE DOS: Nos matan.

AMADEO: Media hora... Les prometo que en media hora yo resuelvo esto. Recupero la maleta.

COMPINCHE UNO: Está bien. Media hora.

COMPINCHE DOS: Pero no más.

COMPINCHE UNO: Si no la traes, ya sabes lo que te espera.

(Salen los compinches. Oscuro).

Escena nº. 8

(Interior. Tocan a la puerta. FLORCITA junto a la maleta).

FLORCITA: ¿Quién es?

ALCALDE: Don Justino, el Alcalde. Ábreme, Florcita.

FLORCITA: No puedo.

ALCALDE: ¿Y Doña Rosalía?

FLORCITA: Hace rato salió.

ALCALDE: Florcita, solamente vine por la maleta que se le quedó a mi hermano. Entrégamela.

FLORCITA: *(Abre)*. Cójala usted, pesa mucho.

ALCALDE: Dame un trago, Florcita, para tener alientos de llevármela.

FLORCITA: Claro, don Justino. *(Sirve un trago)*.

ALCALDE: A tu salud, preciosa. Ya tengo las fuerzas suficientes para cargar con ambas. *(Se abalanza sobre FLORCITA)*.

FLORCITA: Don Justino. *(Lo rechaza)*.

(El ALCALDE, resignado, levanta la maleta y se dispone a salir. Aparece ROSALÍA. Entra apresurada y se queda muda cuando ve al ALCALDE con la maleta. Pero arma la estratagema para detenerlo).

ROSALÍA: Justino, todo un alcalde y cargando una maleta teniendo bajo su mando un regimiento.

ALCALDE: (*Suelta la maleta*). Que se estará creyendo el gringo ese que es de mejor sangre que yo. Desde que llegó no ha hecho sino darme órdenes. No se quiere ni ensuciar las manos, hay que verlo como cerraba los ojos cuando pusimos a cantar al sospechoso y hasta dijo que eso le producía náuseas.

ROSALÍA: Y ni se le entiende lo que dice, mira de igual manera que la mamá, quien se fue de este pueblo porque los zancudos no la dejaban dormir, aunque don Leoncio se pasara toda la noche matándolos uno a uno a palmaditas y dicen que...

ALCALDE: No me hable de esa puta. No hizo más que sacarle plata al viejo. En cambio mi mamá...

ROSALÍA: Eso lo sabe todo el pueblo. (*Intrigante*). De tal palo tal astilla, salió vaciado a la mamá.

ALCALDE: No ha hecho sino preguntar por las propiedades del viejo, hace planes y habla de máquinas y desarrollo, como si el viejo ya estuviera muerto. Inclusive me dijo que en esta casa se podría hacer la Alcaldía.

ROSALÍA: Pero si tú sabes que esta casa la compré yo con el sudor de mi frente.

ALCALDE: Sí, yo sé eso, tranquila, Rosalinda, no dejaré que nadie te mueva de aquí.

(*Entra el SARGENTO*).

SARGENTO: Mi Capitán, hemos capturado otro sospechoso.

ALCALDE: Háganlo hablar, ya sabes que es mejor un sospechoso muerto, que un culpable vivo.

SARGENTO: Como ordene, mi Capitán.

(*El SARGENTO va a salir, el ALCALDE interrumpe su retirada*).

ALCALDE: ¡Eh! Sargento, lleve esta maleta hasta el campamento y entréguesela a mi hermano.

SARGENTO: Como ordene, mi Capitán.

ROSALÍA: Que venga él por ella, con eso va sabiendo quien manda en este pueblo.

ALCALDE: Sargento, deje esa maleta.

SARGENTO: Como ordene, mi Capitán.

(El SARGENTO sale. FLORCITA, que ha estado sentada tras el mostrador, coqueta se coloca el kepis).

ALCALDE: Te ves muy linda, Florcita.

ROSALÍA: Quítate eso, es una falta de respeto con el señor Alcalde. *(Llena la copa al ALCALDE).*

ALCALDE: En este pueblo mando yo. A la mierda Milton con sus planes y sus máquinas, estoy dispuesto a comprarle su parte. Estamos en pie de guerra, para que un civil me de órdenes primero tiene que aprender a ponerse firme... Tranquila Rosalinda, nadie te moverá de aquí.

(Canta). Tengo don de mando,
sé caminar con botas,
el uniforme me luce bien.
Soy un oficial,
un oficial del deber;
soy soldado de la patria.
Y las armas son mi ley.
Porque yo soy fuerte,
y mis pasos contra todo avanzan;
porque yo soy grande como el mar,
y mis plomos todo lo arrasan.
Soy de los que ama
y no acepta la traición;
tomo y obligo como manda el corazón.
Rosalinda, ¿qué tal luce mi general?

ROSALÍA: Como todo un Mayor.

ALCALDE: No sabes distinguir las jerarquías. Definitivamente, están en crisis las instituciones. Puta que no reconoce las jerarquías, es puta sin futuro.

ROSALÍA: Ya estás muy borracho, mejor es que descanses un poco.

(El ALCALDE le cuchichea. La vieja ríe mostrándole a la hija lo embarazoso de la situación. Está bien, voy contigo. Se lo lleva al interior de la casa. FLORCITA se dirige a la maleta. Va a abrirla. Tocan a la puerta).

FLORCITA: ¿Quién es?

MILTON: Milton Terreros, busco a Justino, mi hermano.

(FLORCITA se pone nerviosa, pero decidida va y abre. MILTON va hasta el centro de la cantina).

Justi... no... ¿Estás sola?

FLORCITA: *(Coqueta y lasciva)*. Mi mamá salió con él... creo que estaba un poco borracho.

MILTON: ¡Ah! Ese hombre no tiene remedio, mejor será que me marche. *(Recoge la maleta)*. ¡Uf! De verdad que ha sido dura la jornada. *(Mira a FLORCITA)*. ¿Cuántos años tienes?

FLORCITA: Dieciséis.

MILTON: *(Verificando que se encuentran solos)*. Celebremos tus dieciséis primaveras. *(La toma suave y maliciosamente. La lleva hasta el bar. Se sirve un trago)*. No le da miedo estar tan solita...

FLORCITA: No, ¿por qué?

MILTON: Cuando una Caperucita roja se encuentra con un lobo feroz. *(Sale tras ella que corre asustada. Va al bar)*. ¿Quieres un trago?

FLORCITA: No.

MILTON: ¿No tienes hambre?

FLORCITA: ¿Yo? No.

MILTON: Yo sí... *(Trata de cogerla)*. Me gustaría comer algo bien rico... *(FLORCITA corre hasta el mostrador)*. Te gustan las "ouyas".

FLORCITA: *(Riendo)*. ¿Las ollas? ¿Las de la cocina?

MILTON: ¡Las "jo-yas"!

FLORCITA: Sí, tengo un anillo muy lindo, regalo de mi primo Amadeo, pero mi mamá no me lo deja poner, además me queda un poco grande.

MILTON: *(Tomándole las manos)*. Ya te debe quedar bueno... No pensé que este pueblo fuera tan caliente... Te están sudando.

FLORCITA: ¿Por qué tienes las manos tan grandes?

MILTON: ¡Para sentirte mejor! (*La toma por la manos*). No me explico como una mujer tan linda está metida en un hueco como este, lo tuyo es la ciudad, la libertad, el amor sin compromiso.

(*La lleva tras el mostrador. Gemidos y alaridos de placer. Entra la vieja atraída por los gemidos de la hija. Descubre la escena y se abalanza contra MILTON*).

ROSALÍA: ¡No! Atrevido, maldito. Cómo fue capaz de hacerle esto a mi niña.

FLORCITA: Yo no quería, mamá. Él me obligó.

MILTON: Lamento lo sucedido, pero creo que esto tiene solución. (*Saca la chequera*).

FLORCITA: ¡Oh, no!

(*La vieja va al interior y regresa con una escopeta*).

ROSALÍA: El precio lo pongo yo. (*Apunta*).

FLORCITA: Miserable. Yo creía que...

ROSALÍA: Esto lo arreglo yo. Bien te dije que tuvieras cuidado con este hombre. ¿Por qué no me llamaste? Hasta aquí llegó mi esfuerzo.

FLORCITA: Mamá, de todas formas él tiene que responder...

MILTON: Estoy de acuerdo con la señorita. (*Saca de nuevo la chequera*). Esto tiene una solución, ustedes deciden el precio...

(*Tocan a la puerta*).

VOZ EXTERIOR: Abran pronto...

(*FLORCITA abre*).

FLORCITA: ¡Edmundo! (*Lo abraza, le cuenta con susurros lo sucedido*).

EDMUNDO: ¡Bastardo! Ya advertía en sus ojos la desgracia.

MILTON: Vea, don Edmundo. Usted es hombre y comprende que los deseos son los deseos.

EDMUNDO: Sí y muy macho, pero en mis tiempos el deseo jamás atropelló las flores.

(*AMADEO asoma la cabeza por el túnel pero, al ver la situación, se esconde de nuevo*).

FLORCITA: ¡Amadeo! (*Corre hasta el túnel*).

ROSALÍA: Florcita. (*AMADEO, al sentirse descubierto, sale. FLORCITA lo abraza*).

FLORCITA: (*Entre sollozos*). Amadeo, llévame contigo.

AMADEO: (*Descarga la maleta*). ¿Qué te pasa, Florcita?

ROSALÍA: Vamos. Acaba de entrar... Este hombre ha violado a tu prima.

AMADEO: (*Mira a FLORCITA de arriba abajo*). Deme esa arma, doña Rosalía, que esto se arregla entre machos. (*Encañona a MILTON*). Así que el muy *hijueputa* se llevó por delante a mi Florcita.

MILTON: Usted es Amadeo Cañas. Yo te imaginaba disfrutando de tu fortuna.

AMADEO: Fortuna, ¿de qué habla? Más bien prepárese para recibir el tiro de gracia.

ROSALÍA: Espera, Amadeo, qué ganaríamos con matarlo.

MILTON: Amadeo, usted no lo sabe, pero que hoy esté libre me lo debe a mí.

AMADEO: ¿Usted quién es?

MILTON: Milton Terreros... Hace unas horas llegué al pueblo, ni siquiera he desempacado (*señala la maleta del cadáver*). Y ya me acusan de violar a la señorita. Amadeo, tú eres un hombre inteligente, no olvides lo duro que es la cárcel.

AMADEO: (*Al descubrir su maleta*). ¿De dónde sacó esa maleta?

MILTON: Le gusta mi maleta. Déjeme sacar algunos papeles y es suya.

AMADEO: Milton Terreros, ¿cuál es el juego con esta maleta?

MILTON: No entiendo de qué habla. Salgamos de esta situación.

ROSALÍA: Amadeo, no abras esa maleta. (*AMADEO continua*). Hazlo por Florcita.

(*AMADEO abre la maleta y rueda la cabeza*).

MILTON: (*Sorprendido*). ¿Qué es esto?

(*Entra el ALCALDE*).

ALCALDE: Suelta esa arma. (*Se cruzan disparos. AMADEO cae muerto*).

MILTON: (*A los viejos*). Contra la pared...

ALCALDE: ¿Qué pasa aquí? (*Mira la cabeza*). ¡Cómo! ¿mi papá?

MILTON: Gracias, hermano, llegaste justo a tiempo.

ALCALDE: Mi papá descuartizado. ¿Cómo ocurrió?

MILTON: Tranquilízate, hermano, ya te aclaro esta situación. Hermano, has dado de baja al asesino de nuestro padre y estos son sus cómplices.

EDMUNDO: Ya sabía yo que este hombre auguraba la desgracia.

ROSALÍA: Nosotros no tenemos nada que ver en esto. Él tiene velas en este entierro. Y además ha deshonrado a mi hija.

MILTON: Silencio. Mañana también dirán que los hemos torturado.

EDMUNDO: *(Al público)*. Y así fue como Milton Terreros trajo la primera fábrica a El Porvenir.

(Oscuro).

Fin

Elegí... a Lorca

Orlando Cajamarca C.*

Premio Iberoamericano de Dramaturgia Alejandro Casona. Principado de Asturias, España, 2004.

Beca de creación del Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.

Personajes:

En orden de aparición.

TRASHUMANTE

FEDERICO

TENIENTE CORONEL

SARGENTO

POETA

MARIPOSA

GUSANITO UNO

GUSANITO DOS

NANA

MADRE

PADRE

ABUELO

LUNA

GITANA

VIEJO DIRECTOR

MARGARITA XIRGU

BUÑUEL

DALÍ

NOVIA

LEONARDO

BOMBERO UNO

BOMBERO DOS

RECICLADOR

MADRE NEGRA

NIÑA NEGRA

HOMBRE DEL BOMBÓN

JINETE

ACTOR

* Médico, dramaturgo, actor y Director General del Teatro Esquina Latina.

(Movimientos de ensayo teatral. Entra FEDERICO, se nota ansioso, trae bártulos de viajero. El elenco, emocionado, lo saluda).

FEDERICO: Queridísimos todos. *(Las voces se calman)*. Estoy contento, contentísimo de estar de nuevo en Granada. *(De sus bártulos saca unos objetos que sitúa convenientemente a su alrededor)*. ¡A ensayar!

(Se escuchan sonidos de ambulancia. Tiroteo y gritos en la calle. Los actores se quedan inmóviles y asustados, uno de ellos se asoma cauteloso, va hasta la calle y vuelve. Oscuro).

TRASHUMANTE: *(Mientras prepara su morral de viaje)*. Respetable público... *(Pausa)*. No, respetable público no. Público, solamente, y no es que mi autor no considere al público respetable, todo lo contrario, sino que detrás de estas palabras hay como un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que el auditorio sea generoso con la mímica de los actores y el artificio del ingenio. ¿Qué quién soy? Soy una nube, una mosca, un beso, una sábana blanca o, tal vez, tierra, agua, un pez de luna o una larga noche de primavera. Sí, soy todo eso y no soy nada o, tal vez, todo lo contrario, como decía Beckett. ¿Que qué quiero? Quiero convertirme en nube, convertirme en mosca, convertirme en beso o en una sábana blanca o, tal vez, convertirme en tierra, convertirme en agua o en un pez de luna o en una larga noche de primavera. O convertirme en todo o convertirme en nada o tal vez en todo lo contrario, como decía Beckett.

Estoy aquí sobre la escarcha, sobre el río, sobre el tiempo, sobre los lirios, sobre la sangre, sobre la jaca, ¡ah! Sí, sobre la sangre de Ignacio sobre la arena o, tal vez, bajo la luna, lejos del sol... ¡Oh! Sí, bajo la sangre de Ignacio sobre la arena.

En este tiempo, el de hoy; en este tiempo, el de la plata; en el tiempo de las campanas; el de los gitanos; el de los niños; el tiempo de las heridas abiertas de los nervios; el de las esquinas serpientes; o, tal vez, el tiempo de la roja sangre; el del blanco lirio; el tiempo de la noche densa o del "verde que te quiero verde".

¿Para qué? Para desnudarme, para desnudarme en Granada o para exprimir limones maduros sobre la herida abierta o para envenenarme con aceitunas o, tal vez, para todo eso, para todo eso o para nada o para todo lo contrario, como decía Beckett.

¿Por qué? Porque me da la gana, ¡sí!, porque me da la gana, gana de mi libre gana. Ahora me voy a Granada, ¡sí, a Granada!, porque debo encontrar a un hombre, un poeta llamado Federico García Lorca. Debo hablar con él antes de que sea demasiado tarde.

(Sale).

POETA: Los caballos negros son.
Las herraduras son negras.
Sobre las capas relucen
manchas de tinta y de cera.

Tienen, por eso no lloran,
de plomo las calaveras.
Con el alma de charol
vienen por la carretera.

Jorobados y nocturnos
por donde animan ordenan
silencios de goma oscura
y miedos de fina arena.
Pasan, si quieren pasar,
y ocultan en la cabeza
una vaga astronomía
de pistolas inconcretas.

¡Oh, ciudad de los gitanos!
¿Quién te vio y no te recuerda?
Ciudad de dolor y almizcle,
con las torres de canela.

(Oscuro).

(Lugar del interrogatorio. El TENIENTE coronel de la guardia civil interroga a FEDERICO GARCÍA LORCA).

TENIENTE DE LA GUARDIA CIVIL: Te golpearon un poco y no hablaste, ¡claro!, eso siempre sucede en la primera sesión; pero te sientes bien, claro, pues no has hablado. Luego la cosa cambia, al final todos hablan muchacho.

Yo soy el único que puede ayudarte a salir de aquí, pero tienes que cantar.

¿Te gusta la música, la ópera? ¿O no?... Claro, te gusta el cante jondo, la gitanería y toda esa mariconería que vamos a eliminar de raíz para hacer de este país el imperio del orden, de la justicia, de la propiedad. Como vez, me gusta la tragedia. Pero bueno,

yo nunca pierdo de vista que el detenido es un ser humano, como yo, equivocado pero ser humano. *(Pausa)*. Así como estás, callado e inmóvil, podrías ser simplemente una cosa, pero yo sé que eres un ser humano de carne y hueso, como yo. Con partes sensibles como yo. ¡Ah!, pensaste en los huevos, claro, siempre que a un hombre se le habla de partes sensibles piensa en los huevos, las mujeres piensan en las tetas... ¿Cuál es tu punto sensible? ¿Los huevos... las tetas? ¿O los huevos y las tetas?

Pero tranquilízate que no voy a tocar ni tus huevos ni tus tetas. El castigo genera rencores y uno nunca sabe... Yo prefiero las faenas limpias, mi especialidad es el argumento. ¿Quién dice que algún día los republicanos inviertan la situación y seas tú quien interrogue? Te prometo que en esa eventual situación voy a colaborar un poco más. *(Ríe)*. Pero no te hagas ilusiones, hemos tomado todas las precauciones para que esto no ocurra. *(Pausa)*. Para ser verdugo hay que nacer verdugo y yo nací otra cosa. ¿No vas a hablar?... Está bien, no hables. No me cuentes nada de tu emisora clandestina ni de tus contactos rusos. *(Pausa)*. Pregúntame algo, pues, me gusta el diálogo, hablemos, pregunta, habla, habla... ¡Habla!

Ahhh, resistencia pasiva. Gandhi. La misma historia. Los judíos, los indios, los negros, los moros, los gitanos. ¡Carroña!, ¡carroña! Pero tú y yo somos españoles, una cosa es la India y otra muy distinta España... Habla, cretino, ¡habla!

¡Sargento: llevad a este maricón y dadle café!

(El reo es llevado por el SARGENTO. Luego, este regresa trayendo medallas en una bandeja que el TENIENTE se coloca en todo el cuerpo).

TENIENTE CORONEL: Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.

SARGENTO: Sí. *(Le entrega una medalla)*.

TENIENTE CORONEL: Y no hay quien me desmienta.

SARGENTO: No. *(Le entrega una medalla)*.

TENIENTE CORONEL: Tengo tres estrellas y veinte cruces.

SARGENTO: Sí. *(Le entrega una medalla)*.

TENIENTE CORONEL: Me ha saludado el Cardenal Arzobispo con sus veinticuatro borlas moradas.

SARGENTO: Sí. *(Le entrega una medalla)*.

TENIENTE CORONEL: Yo soy el teniente. (*Le entrega una medalla*). Yo soy el teniente. (*Le entrega una medalla*). Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil. (*Le entrega una medalla*). Se escucha canción).

Canción

Luna, luna, luna, luna,
del tiempo de la aceituna.
Cazorla enseña su torre
y Benamejé la oculta.

Luna, luna, luna, luna.
Un gallo canta en la luna.
Señor alcalde, sus niñas
están mirando a la luna.

TENIENTE CORONEL: (*Algarabía exterior*). ¿Qué pasa?

SARGENTO: (*Entra el SARGENTO empujando al TRASHUMANTE*). ¡Un gitano!

TENIENTE CORONEL: Yo soy el teniente coronel de la Guardia Civil.

TRASHUMANTE: Sí.

TENIENTE CORONEL: ¿Tú quién eres?

TRASHUMANTE: Un gitano.

TENIENTE CORONEL: ¿Y qué es un gitano?

TRASHUMANTE: Un negro, un sudaca. Cualquiera cosa.

TENIENTE CORONEL: ¿Cómo te llamas?

TRASHUMANTE: Eso.

TENIENTE CORONEL: ¿Qué dices?

TRASHUMANTE: Gitano.

SARGENTO: Me lo encontré y lo he traído.

TENIENTE CORONEL: ¿Dónde estabas?

TRASHUMANTE: En el puente de los ríos.

TENIENTE CORONEL: Pero ¿de qué ríos?

TRASHUMANTE: De todos los ríos.

TENIENTE CORONEL: ¿Y qué hacías allí?

TRASHUMANTE: Una torre de canela.

TENIENTE CORONEL: ¡Sargento!

SARGENTO: A la orden, mi teniente coronel de la Guardia Civil.

TRASHUMANTE: He inventado unas alas para volar y vuelo. Azufre y rosa en mis labios.

TENIENTE CORONEL: ¡Ay! *(El TENIENTE se resiente como si le hubiesen dado una patada en el estómago)*.

TRASHUMANTE: Aunque no necesito alas, porque vuelo sin ellas. Nubes y anillos en mi sangre.

TENIENTE CORONEL: ¡Ay... ayayay!

TRASHUMANTE: En enero tengo azahar.

TENIENTE CORONEL: ¡Ayayayyyy!

TRASHUMANTE: Y naranjas en la nieve.

TENIENTE CORONEL: *(Retorciéndose con más intensidad)*. ¡Ayyyyy!, pun, pin, pam. Otro maricón. Nos vamos a tomar mucho tiempo quebrando espejos y estrangulando mariposas, Sargento.

SARGENTO: Sí.

TENIENTE CORONEL: Revisale sus pertenencias. Y que siga su camino. *(Sale)*.

SARGENTO: Sí. Mi teniente coronel de la Guardia Civil. *(Al TRASHUMANTE)*. ¿Quién eres tú?

TRASHUMANTE: Un hombre.

SARGENTO: ¿Y qué es un hombre?

TRASHUMANTE: Un hombre es un hombre.

SARGENTO: ¿Un hombre?

TRASHUMANTE: Como usted o como yo.

SARGENTO: ¿Como yo? Sí, yo soy un hombre.

TRASHUMANTE: Era.

SARGENTO: ¿Era?

TRASHUMANTE: Sí, eras un hombre.

SARGENTO: Como usted.

TRASHUMANTE: No, como yo no. Como usted.

SARGENTO: Como usted no. Como yo.

TRASHUMANTE: Como usted o como yo.

SARGENTO: Yo soy un sargento de la Guardia Civil.

TRASHUMANTE: Sí.

SARGENTO: Y no hay quien me desmienta.

TRASHUMANTE: No.

SARGENTO: Tengo tres estrellas y veinte cruces.

TRASHUMANTE: Sí.

SARGENTO: Me ha saludado el Cardenal Arzobispo con sus 24 borlas moradas.

TRASHUMANTE: Sí.

SARGENTO: *(Mientras termina de revisar y desbaratar el morral del TRASHUMANTE)*. Yo soy el sargento, yo soy el sargento, yo soy el sargento de la Guardia Civil. *(Sale)*.

(Al fondo aparece la imagen de FEDERICO como reo llevado por la guardia civil).

TRASHUMANTE: Fe-de-ri-co-oooo. Espérame debo hablar contigo. *(Sale)*.

(Se escuchan sonidos y música premonitoria).

POETA: Tercos fusiles agudos
por toda la noche suenan
la virgen cura los niños
con salivilla de estrella.

Pero la Guardia Civil
avanza sembrando hogueras,
por donde joven y desnuda
la imaginación se quema.

(Oscuro).

(Sonidos naturales —agua, lobos—. El niño FEDERICO avanza por la jungla, túnel, espacio sideral —FEDERICO en el bosque).

Voz: ¿Vienes, caracol, de otras tierras?

FEDERICO: “Vengo de mi casa y quiero volver muy pronto a ella”.

Voz: Es un bicho muy cobarde.

FEDERICO: ¿No cantas nunca?

Voz: “No canto”.

FEDERICO: ¿Ni rezas?

Voz: “Tampoco. Nunca aprendí”.

FEDERICO: ¿Ni crees en la vida eterna?

Voz: ¿Qué es eso?.

FEDERICO: Pues vivir siempre en el agua más serena, junto a una tierra florida que a un rico manjar sustenta.

(FEDERICO duerme, voces, música celestial. Una mariposa se posa en su hombro. Dos gusanos curiosean al durmiente y a la mariposa).

GUSANITO UNO: ¿Será un hada?

GUSANITO DOS: Su cuerpo está todo dormido.

GUSANITO UNO: Me da miedo verla tan blanca y solitaria.

GUSANITO DOS: Es una mariposa medio muerta de frío.

(FEDERICO se despierta y descubre la mariposa en su hombro).

FEDERICO: Con besos curaré yo tus heridas, si conmigo te casas.

MARIPOSA: No sé lo que es amor, ni lo sabré jamás.

FEDERICO: No tienes corazón. ¿No te ha quemado la luz de mis palabras?

MARIPOSA: ¡Ay, que no tengo boca! (*Muere*).

FEDERICO: ¿Quién me puso estos ojos que no quiero
y estas manos que tratan
de prender un amor que no comprendo?
y ¡con mi vida acaba!
¿Quién me pierde entre sombras?
¿Quién me manda a sufrir sin tener alas?

NANA: Fe-de-ri-co, Fe-de-ri-co

(Entra la NANA con sus pechos coronados por sendos racimos de uvas, de los que FEDERICO se prende como un ternero a la teta de la vaca).

FEDERICO: Nana, cántame una historia.

NANA: (*Canta y representa con FEDERICO*).

La señorita
del abanico
va por el puente
del fresco río.

Los caballeros
con sus levitas
miran el puente
sin barandillas.

La señorita
del abanico
y los volantes
busca marido.

Los caballeros
están casados
con altas rubias
de idioma blanco.

Los grillos cantan
por el Oeste.

(La señorita
va por lo verde).

Los grillos cantan
bajo las flores

(Los caballeros
van por el Norte). *(Sale)*.

FEDERICO: ¿Qué sería de los niños ricos si no fuera por las nanas, que nos ponen en contacto con la verdad y la emoción del pueblo?

(Los padres, apostados como columnas o árboles gigantes a la entrada del bosque, dialogan detrás de FEDERICO).

PADRE: Vicenta, no mimes tanto al chico. Hay que hacerlo duro para la vida.

MADRE: Déjalo que viva su infancia.

FEDERICO: Déjeme, padre, seguir siendo niño y no me espante con su mirada de acero ni reprensión con su voz torva a mi madre, ella no tiene la culpa de que yo sea un niño azul, que me gusten las rosas y el olor de las violetas.

PADRE: Un día tendrás que hacer lo mismo que yo hago.

ABUELO: *(Entra esgrimiendo con agilidad quijotesca la espada)*.

Non *fuyades*, ¡cobardes!, malandrines y viles criaturas, que un sólo caballero es el que os acomete.

No temáis, valeroso Don Gayferos, la soberbia de vuestros persecutores no extinguirá mi llama.

(Dirigiéndose a FEDERICO). ¿Ves esta espada que ahora parece yerta y rígida como una serpiente de museo?

Es mi espada gloriosa que luchó contra el rey don Carlos de Borbón. No dejes que se la coma la herrumbre amarillenta. ¡Cíñetela! Porque antes de encontrar el jardín de la poesía en tu vida, has de sostener una lucha invisible y violentísima con mi enemigo de todos los siglos: el gigantesco dragón del sentido común. *(La entrega como un trofeo a FEDERICO, sale)*.

(Una mujer, con botas y armadura, persigue a una gallina y la degüella con una pequeña hacha. Sale. Un huevo gigante se rompe ante el público y de él surge “el amargo” —hombre con cuerpo de cerdo y cabeza de ciclope— y escupe a FEDERICO. Sale. Un ataúd recorre el escenario como en un cortejo fúnebre, por un extremo le salen los pies con zapatos masculinos y por el otro los pies con tacones femeninos. Sale. FEDERICO se aferra a la espada como escudo. La luna entra bailando).

FEDERICO: Luna...

Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.

LUNA: Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.

FEDERICO: Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.

LUNA: Niño, déjame, no pises
mi blancor almidonado.

(La LUNA muestra sus voluptuosos senos a FEDERICO y sale. Arriba en el firmamento una luna en cuarto menguante llora. Entra un gitano ñaque con un títere que coloca en la empuñadura de la espada. FEDERICO sale tras el gitano, pero es detenido por su padre).

PADRE: Ya es hora de que Federico vaya a la escuela.

MADRE: Yo sé que... Te volverás un buen estudiante, para que nosotros no nos moleste-
mos.

PADRE: Y escogerás una profesión digna y respetable.

MADRE: Verás cómo nunca te faltará el pan y la alegría.

PADRE: Harás una gran familia con hijos que se sientan orgullosos de su estirpe.

(FEDERICO se viste de hombrecito con saco y corbata. Un gitano baila, luego una gitana. Se forma un fandango, desaparece el bosque y con él los padres. Se escucha canción).

Canción

¿Cómo a mí te entregaste luz morena?
¿Por qué me diste llenos
de amor tu sexo de azucena
y el rumor de tus senos?
¿No fue por mi figura entristecida?
(¡Oh, mis torpes andares!)
¿te dio lástima acaso mi vida,
marchita de cantares?.

(FEDERICO es seducido por los gitanos. Primero por ella, luego por él. FEDERICO se decide por él y le da una morrocota de oro a ella. Ella canjea con el gitano la morrocota por licor. FEDERICO y el gitano salen. Entra el TRASHUMANTE).

TRASHUMANTE: ¿Aquí se puede descansar?

GITANA: Y beber, si usted lo requiere. *(Mientras bebe).*

TRASHUMANTE: Gracias, señora.

GITANA: Luce usted cansado...

TRASHUMANTE: Cansado y maltratado.

GITANA: Vivimos tiempos tenebrosos, ¿quién no es maltratado en estos tiempos?... Pero descanse usted... Creo que lo necesita. *(Le ofrece licor).*

TRASHUMANTE: Si usted lo dice. *(Bebe).*

(El TRASHUMANTE abre su maleta en la que lleva unos títeres).

GITANA: Este es un lugar de gitanos. Aquí usted puede estar seguro.

TRASHUMANTE: Gracias. *(El TRASHUMANTE acomoda su equipaje y juega con sus títeres).* En un cortijo de Córdoba, entre adelfas y madre selvas, vivía un talabartero con una talabartera, ¡santo Dios, cómo reñían!, miren ustedes la fiera, burlando al débil marido con los ojos y la lengua.

GITANA: *(Encantada).* Cuánto le hubiera gustado a Federico verlo a usted. *(Sale).*

TRASHUMANTE: ¿Qué dices? ...¿Federico? ¿Tú sabes dónde está Federico? Anda dímelo, debo hablar con él es asunto de vida o muerte... *(Sale tras ella).*

(Se escuchan sonidos y música premonitoria).

POETA: Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No veis la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre resuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo.
Ni mi casa es ya mi casa.

(Oscuro).

(Un hombre viejo y artrítico, sentado en silla de ruedas, se mueve con dificultad en la penumbra).

VIEJO: Esta luz es mi debilidad, su amarillo tiene la culpa. ¡Ja! Pero esta residencia es muy amplia como para vivir en vano. Hay que hacer más estrechos los lugares para que los muchachos no intenten escapar. *(Voz fuerte)*. ¿Me oyen...? ¡Su viejo director no les dejará ver las residencias para señoritas!

¡Ay!, esta casa se parece cada vez más a un cilindro. *(Saca papeles)*. 50 metros de circunferencia y 16 de altura por armonía. *(Pausa)*. O sea, más o menos 1.200 metros cuadrados de superficie total, de los que 800 son muros. Sin contar los nichos y túneles.

No, ya no tengo fuerza para este recorrido y este jadeo que lo agita todo. Debo hacer lo que hace mucho tiempo... Un buen impulso y saltar por la escalera. ¡Sí, eso es! (*Intenta abalanzarse de la silla pero no lo logra. Sale*). ¡Qué pobreza la mía, no tener quien me empuje! Les daré a mis hijos otra oportunidad.

(*Tocan la puerta*).

TRASHUMANTE: Buenos días.

VIEJO: Buenos días...

TRASHUMANTE: Señor...

VIEJO: ¿Y usted quién es?... ¿De qué planeta ha llegado? Parece usted un marciano, joven.

TRASHUMANTE: Señor... Vine hasta aquí porque me dijeron que aquí podría encontrar a...

VIEJO: (*Lo corta bruscamente mientras lo ronda en su silla de ruedas*). Aquí no recibimos extraterrestres. Se equivocó de lugar jovencito. (*Gira bruscamente su silla y se aleja*).

TRASHUMANTE: Espere, señor... Vengo de muy lejos... Soy español de origen, aunque no nací aquí. Soy hijo de padres que nacieron aquí, de padres que también nacieron aquí.

VIEJO: Se es o no se es español, no hay término medio. Y este no es un asilo de locos, déjame en paz... Hoy es domingo, le abrí porque creí que traía el periódico. Es lo único que me interesa los domingos, así que puede seguir su camino.

TRASHUMANTE: (*Lo agarra por los manubrios de la silla*). Señor, no me iré de aquí hasta que no me deje pasar.

VIEJO: Está bien, pero suélteme, ¡insolente!... No sé por qué todo lo quieren lograr con la violencia... ¿Qué quiere?

TRASHUMANTE: Perdóneme, señor. No quiero que usted se ofenda ni mucho menos faltarle al respeto que usted se merece como director de este recinto sagrado. Mire usted, señor, mis ojos vidriosos y mi piel reseca. Estoy aún convaleciente... Estuve ocho días hospitalizado en Granada: una intoxicación, señor. Verá usted: no tenemos por costumbre comer aceitunas en mi país, así que he comido tantas como si fueran fríjoles.

VIEJO: Ya veo que eres un artista... Aquí sólo recibimos artistas u hombres importantes. Tengo ojo para ello... Últimamente son muy excéntricos. Usted debe tener un carácter parecido a Salvador, quien también parece de otro planeta.

TRASHUMANTE: ¿Salvador Dalí?

VIEJO: Sí, Salvador Dalí... Si no fuera por su talento no soportaría sus excentricidades que atentan contra la disciplina de este lugar.

TRASHUMANTE: ¿Cómo así, Dalí aún vive aquí?

VIEJO: Sí, Dalí y Buñuel, y otros más. ¿De qué te sorprendes? Bueno, si quieres ser admitido debes cumplir los requisitos y por unas semanas compartir la habitación con Federico García Lorca.

TRASHUMANTE: ¡Federico, eureka!

VIEJO: Sígueme.

(Se escuchan sonidos y música premonitoria. Se encienden y se apagan luces. El VIEJO recorre la residencia con el TRASHUMANTE. Se escuchan camiones y motocicletas de guerra, así como botas militares persiguiendo a la muchedumbre. Al encenderse nuevamente una luz cenital cae sobre el TRASHUMANTE, el VIEJO ha desaparecido. El escenario es otro. Vestuario de teatro sobre percheros lo rodean, callejones de luz se pierden tras cortinas negras).

TRASHUMANTE: ¿Dónde estoy?... *(Escucha pasos)*. ¿Quién anda ahí?... Señor... Señor. ¿Dónde está usted? ¿Qué ha pasado?

(Se escuchan pasos y el TRASHUMANTE sale tras ellos. La habitación se ilumina y en ella se encuentran conversando alegremente MARGARITA XIRGU, LUIS BUÑUEL —en pantaloneta, guantes de boxeo y toalla al cuello— y SALVADOR DALÍ pintando a LORCA que, tras una puerta de acrílico transparente, se baña desnudo).

MARGARITA: *(Ensayando su papel)*. Yo soy la madre de doña Rosita

y quiero que se case,

porque ya tiene dos pechitos

como dos naranjitas,

FEDERICO: *(Desde el baño)*. Más farsa, Margarita.

MARGARITA: y un culito

como un quesito,

y una urraquita
que le canta y le grita

FEDERICO: Así está mejor.

MARGARITA: Y es lo que yo digo:
le hace falta un marido,
y si fuera posible, dos.
Ja, ja, ja, ja, ja, ja.

FEDERICO: ¡Bravo! ¡Bravo!

BUÑUEL: Por más que no lo quieras... La Mariana Pineda va a parecer un panfleto contra el putrefacto carnuso de Primo de Rivera.

DALÍ: (*A FEDERICO que va a salir del baño*). No te muevas, quédate así, no te muevas que te estoy dibujando.

FEDERICO: Perdóname, Salvador, pero no puedo quedarme mirándome los pies... me veo los pies y es como si estuviera muerto.

DALÍ: He aquí la poesía en carne viva.

MARGARITA: (*Cubriendo a FEDERICO con un vestido de Mariana Pineda a modo de biombo*). ¿Qué tal estoy Federico?

FEDERICO: (*Desnudo tras el vestido*). Estás como siempre, Margarita Xirgu: segura en tu rol, seductora y convincente. ¡Qué duende hay en ti!... Tantos matices has dado en estos últimos momentos a tu personaje, que en el libreto nunca los hubiera imaginado. (*Pausa*). No es el arte la luz que nos ciega los ojos. Primero es el amor, la amistad o la esgrima. ¿O no, mi querido Buñuel?

BUÑUEL: ¿Cómo te pareció el colombiano, Federico...?

FEDERICO: ¿Jorge Zalamea...? Me gustaron mucho sus poemas negros.

BUÑUEL: (*Como alucinando*). Yo creo que a veces nos contemplan por delante, por detrás, por los costados, unos ojos rencorosos de gallina.

DALÍ: ¡Bravo!... ¡Antiartístico!

(Bailan y cantan).

CORO: Yo me subí a un pino verde
por ver si la divisaba
y sólo divisé el polvo
del coche que la llevaba.

Anda jaleo, jaleo;
ya se acabó el alboroto
y ahora empieza el tiroteo.

En la calle de los Muros
mataron a una paloma.
Yo cortaré con mis manos
las flores de su corona.

Anda jaleo, jaleo;
ya se acabó el alboroto
y ahora empieza el tiroteo.

No salgas, paloma, al campo,
mira que soy cazador
y si te tiro y te mato
para mí será el dolor,
para mí será el quebranto.

Anda jaleo, jaleo;
ya se acabó el alboroto
y ahora empieza el tiroteo.

FEDERICO: Los dejo, mis queridos burros podridos. ¡Ay!, Salvador, algún día píntame un reloj blando que ya esta dura máquina me agobia. *(Sale)*.

DALÍ: Recuerda que la sangre es más dulce que la miel.

(Al salir FEDERICO, entra el TRASHUMANTE. El trío se vuelve a él y, cómplices entre sí, lo rodean. Juegan con las miradas y los gestos. Danzan a su alrededor. MARGARITA se le acerca seductora. Lo acorrala).

TRASHUMANTE: Perdón... No pensé encontrar a nadie, discúlpenme.

MARGARITA: (*Representando a Rosita*).

¡Ay! Qué *noche tan clarita*
vive sobre los tejados
En esta hora los niños
cuentan las estrellas
y los viejos se duermen
sobre sus caballos.

TRASHUMANTE: (*A MARGARITA que lo aborda*). ...¿Qué quiere de mi señora?

MARGARITA: Yo quiero estar
en el diván
con Juan,
en el colchón
con Ramón,
en el canapé
con José,
en la silla
con Medinilla,
en el suelo
con el que yo quiero,
pegada al muro
con el lindo Arturo
y en el gran salón
con Juan, con José, con Medinilla,
con Arturo y con Ramón.
¡Ay! Ay! ¡Ay!
Yo me quiero casar, ¿me ha oído?
Yo me quiero casar
con un mocito,
con un militar,
con un arzobispo,
con un general,
con un macanudo
de macanear
y veinte mocitos de Portugal

que para el caso
lo mismo me da. *(Sale)*.

DALÍ: *(Que ha cambiado de aspecto y, en vez de pluma y dibujo, ahora tiene una muleta con la que amenaza al TRASHUMANTE)*. Dile, cuando encuentres a quien buscas, que para nosotros un ojo ya no pertenece al rostro y que una mano puede estar muy viva sin el cuerpo; que sin romper los moldes gitanos de los versos, sólo se aúlla como un perro andaluz a la luna... Que es necesario saltar al vacío y buscar el enigma sin fin del surrealismo para no ser como tú... ¡Un putrefacto más! *(Sale)*.

BUÑUEL: *(Con una barbera en la mano amenaza al TRASHUMANTE con cortarle un ojo)*. Dile que mire a Goya, que se fije bien y que nosotros, aún en su contra, combatiremos a Góngora que es la bestia más inmunda que ha parido madre. Y a Juan Ramón Jiménez que nos hizo ver el burro menos burro y más mierda que hemos visto...

TRASHUMANTE: *(Asombrado)*. No sé qué quieren ustedes, aunque los aprecio mucho.

BUÑUEL: Queremos hacer un apasionado y urgente llamamiento al crimen.

TRASHUMANTE: Ustedes han pasado a la historia. El cine y la pintura no sé qué hubieran sido sin ustedes, pero no es a ustedes a quienes busco... Nada deseo de ustedes, he venido aquí porque me dijeron que aquí podía encontrar a Federico García Lorca.

(Ante el nombre de LORCA, BUÑUEL retrocede y se pierde en la oscuridad mientras señala con la navaja al otro lado de la habitación).

BUÑUEL: Pues búscalos en sus obras... *(Sale)*.

(Se enciende la luz a un costado del escenario, dos actores y una actriz representan. En el otro, el TRASHUMANTE observa).

NOVIO: Esta es una cacería... La cacería más grande que se puede hacer.

NOVIA: ¿Adónde me llevas?

LEONARDO: A donde no puedan ir estos hombres que nos cercan, donde yo pueda mirarte.

NOVIA: Llévame de feria en feria
dolor de mujer honrada
a que las gentes me vean
con las sábanas de bodas
al aire como banderas.

LEONARDO: También yo quiero dejarte
si pienso como se piensa,
pero voy donde tú vas
tú también, da un paso ¡prueba!
Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas.

NOVIO: ¡Calla! Estoy seguro de encontrármelos aquí. ¿Ves este brazo? Pues no es mi
brazo. Es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda mi familia que está
muerta y tiene tanto poderío que puede arrancar este árbol de raíz si quiere. Y vamos
pronto, que siento los dientes de los míos clavados aquí, de manera que se me hace
imposible respirar tranquilo.

NOVIA: ¿Oyes?

LEONARDO: Viene gente.

NOVIA: ¡Huye!

Es justo que yo aquí muera
con los pies dentro del agua
espinas en la cabeza
y que me lloren las hojas
mujer perdida y doncella.

LEONARDO: ¡Cállate, ya suben!.

NOVIA: ¡Vete!

LEONARDO: Silencio. Que no nos sientan. Tú delante ¡vamos, digo!

NOVIA: ¡Los dos juntos!

LEONARDO: ¡Como quieras!

Si nos separan,
será porque esté muerto.

NOVIA: ¡Y yo muerta!

He dejado a un hombre justo
y a toda su descendencia

en la mitad de la boda
y con la corona puesta...

(Al TRASHUMANTE).

Para ti será el castigo
y no quiero que lo sea
¡déjame sola! ¡Huye tú!
No habrá nadie que te defienda.

(Oscuro sólo para este costado del escenario).

TRASHUMANTE: Federico García Lorca. Cada vez veo más tu sombra convertida en palabras, tus personajes deambulan por las alamedas e invaden los pasillos de mis sueños. ¿Dónde estás?... Necesito verte. Quiero que hablemos. Pero pronto, antes que sea demasiado tarde.

Necesito saber por qué los lirios tienen su blancura pequeña
por qué el mar sonríe a lo lejos
dientes de espuma labios de cielo,

Federico. Tu poesía endurece mis huesos y tus dramas ablandan mi razón. *(Sale).*

• 149 •

POETA: "Niño.

¡Que te vas a caer al río!
En lo hondo hay una rosa
y en la rosa hay otro río.
¡Mira aquel pájaro! ¡Mira
aquel pájaro amarillo!
Se me han caído los ojos
dentro del agua.
¡Dios mío!
¡Que se resbala! ¡Muchacho!
...y en la rosa estoy yo mismo.
Cuando se perdió en el agua
comprendí. Pero no explico.

(Oscuro).

(FEDERICO frente al espejo con una maleta de viaje. A su lado, su imagen especular).

IMAGEN ESPECULAR: Federico, ¿por qué tienes nostalgia de caníbal? Pareces un pájaro sin vuelo.

FEDERICO: Porque tengo miedo, porque tengo hastío, miedo de las hojas muertas, miedo de los prados llenos de rocío, hastío de mi sombra, hastío, hastío.

IMAGEN ESPECULAR: (*Riendo*). ¡Tiemblas, Federico! Mira, palideces, sudas... Seguro que no has regado el jardín. Se están secando los azahares. Pellízcate, creo que estás muerto.

FEDERICO: (*Golpeando su cabeza contra el espejo*). Sal de ahí... ¡Claro, huyes! Me hablas así porque no puedo apretarte el pescuezo, porque no puedo sacarte los ojos.

IMAGEN ESPECULAR: Sería como sacártelos a ti mismo. Soy tu imagen, soy tu otro que eres tu mismo, pero invertido.

FEDERICO: Sí, ya sé que eres mi sombra.

IMAGEN ESPECULAR: No, tu sombra no, tu imagen.

FEDERICO: La misma cosa.

IMAGEN ESPECULAR: Tu sombra está siempre tras de ti, algunas veces a tu lado, yo siempre estoy de frente.

FEDERICO: ¿Así que yo soy eso, lo que está entre la sombra y tú?

IMAGEN ESPECULAR: Sí.

FEDERICO: Pero yo no quiero ser eso, yo quiero ser... Yo era, yo fui, pero no soy. Yo era... Yo no he nacido.

IMAGEN ESPECULAR: Te tocó ser así, Federico. Ya no tienes otra alternativa... ¿Ves? Yo ya me acepté así, como tu quieres que yo sea.

FEDERICO: Cuando niño, buscaba mi imagen en el fondo de los estanques.

Y me gustaba ver cómo los ojos se caían dentro del agua.

IMAGEN ESPECULAR: Todos llevamos a cuestas nuestra propia sombra y luchamos contra nuestra propia imagen.

FEDERICO: Detesto los espejos, las sombras y la cópula.

IMAGEN ESPECULAR: Gracias al espejo eres otro. Y gracias a la sombra tienes un lugar en el espacio. Gracias a la cúpula, no todo es arena. Y ahora, apresúrate, que nos va a dejar el barco.

(Oscuro).

(En el escenario un barco en movimiento. Tras él, el TRASHUMANTE).

TRASHUMANTE: Espere, capitán, voy a New York... ¡Espere! *(Sale)*.

POETA: Por el East River y el Bronx

los muchachos cantaban enseñando sus cinturas,
con la rueda, el aceite, el cuero y el martillo.

Noventa mil mineros sacaban la plata de las rocas
y los niños dibujaban escaleras y perspectivas.

Pero ninguno se dormía,
ninguno quería ser el río,
ninguno amaba las hojas grandes,
ninguno la lengua azul de la playa.

Por el East River y el Queensborough
los muchachos luchaban con la industria,
y los judíos vendían al fauno del río
la rosa de la circuncisión
y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados
manadas de bisontes empujadas por el viento.

(Oscuro).

(Una escalera, sobre ella un hombre vestido de bombero apaga un incendio como atrapando mariposas. Suben y bajan por la escalera, bomberos esperpénticos. FEDERICO da vueltas en torno a la escalera).

FEDERICO: Señor, podría usted decirme... Llevo caminando.

BOMBERO UNO: ¡La luna!

FEDERICO: A ver.

BOMBERO UNO: Aquí, mírala entre estas dos casas altas, sobre el río, sobre la octava baja.
¿No la ves?

BOMBERO DOS: ¡Apágala, apágala!

FEDERICO: Deja. ¿A ver? No... ¿Es la luna o es un anuncio de la luna?... Para ser de imitación no está mal.

BOMBERO UNO: Estos pintores de anuncios son bastante buenos. ¡Caramba!

BOMBERO DOS: Apágala, apágala.

BOMBERO UNO: No es la luna, es un aviso de la luna.

FEDERICO: ¡Más arriba! ¡Más arriba! ¡No se caiga usted, hombre! ¡Más arriba, que todavía se huele la pintura!... Señor, vea usted, necesito llegar al 409 de Kingston Street.

BOMBERO UNO: Esta es una escalera de incendios

FEDERICO: Ah, sí, perdón.

(Lentamente caen desde lo alto muñecos —hombres y mujeres— vestidos con finas galas, otros cuelgan dejando ver sus piernas como ahorcados. FEDERICO deambula entre los muñecos y merodea por la escalera de incendios).

BOMBERO UNO: Sí, es la luna que se incendia.

BOMBERO DOS: Apágala, apágala.

BOMBERO UNO: No, es un aviso luminoso.

FEDERICO: Señor, el 409 de Kingston Street.

BOMBERO UNO: Esta es una escalera de incendios.

(Siguen cayendo muñecos y más muñecos cuelgan como ahorcados. Mientras, se iluminan uno a uno los avisos de neón de la ciudad).

AVISO BOCA: Si yo me convirtiera en nube.

AVISO CULO: Yo me convertiría en ojo.

AVISO OJO: Si yo me convirtiera en caca.

AVISO OREJA: Yo me convertiría en mosca.

AVISO MANO: Si yo me convirtiera en cabellera.

AVISO TETA: Yo me convertiría en beso.

AVISO PLANTA DE PIE: Si yo me convirtiera en pecho.

AVISO NARIZ: Yo me convertiría en sábana blanca.

AVISO PIERNA: Si yo me convirtiera en pez de luna.

AVISO LENGUA: Yo me convertiría en cuchillo.

(Se apagan los avisos. Aparece RECICLADOR quien recoge muñecos y los desviste).

RECICLADOR: *(Canta).*

“Quítate el zapato que te lo quiero ver
Qué lindo piececito. Vuélvete a poner
Quítate el vestido que te lo quiero ver.
Qué lindo cuerpecito. Vuélvete a poner.”
¡Eh, ave María Purísima! Estos ricos si se matan enteritos y buenecitos. *(Mientras recoge y desviste los muñecos, exhibiendo las finas galas como trofeos, canta).*

“Quítate el zapato que te lo quiero ver
Qué lindo piececito. Vuélvete a poner
Quítate el vestido que te lo quiero ver.
Qué lindo cuerpecito. Vuélvete a poner.”

(Aparece FEDERICO).

FEDERICO: Señor, busco el 409 de Kingston Street.

RECICLADOR: Tome hacia la derecha, luego vire a la izquierda y luego a la derecha nuevamente. O si prefiere: tome la izquierda y luego a la derecha y así, sucesivamente, hasta encontrar la luna ardiendo.

FEDERICO: ¿La luna ardiendo?

RECICLADOR: Sí, apágala.

FEDERICO: Pero no soy bombero.

RECICLADOR: *(Riendo).* No, es un aviso luminoso. *(Sale).*

FEDERICO: Nueva York de cieno,
Nueva York de alambre y de muerte.
¿Qué ángel llevas oculto en la mejilla?

¿Qué voz perfecta dirá las verdades del trigo?
¿Quién el sueño terrible de tus anémonas manchadas?

(Se ilumina una mujer negra que peina a su hija, mientras esta, a su vez, peina a una muñeca rubia. Los peines calientes echan humo. FEDERICO observa).

NIÑA NEGRA: Las tortillas de maíz no me saben a nada, madre.
El traje nuevo no me sirve de nada, madre.
Nada me sirve de nada porque soy una niña negra.

MADRE: ¡Pero si estás hecha de miel y leche hija!

NIÑA NEGRA: ¿De miel negra, madre?

MADRE: ¡No! De miel...

NIÑA NEGRA: ¿De leche negra, madre?

MADRE: ¡No! De leche...

NIÑA NEGRA: Aprendí a leer y de nada me sirve, madre.
Aprendí a escribir y de nada me sirve, madre.
Aprendí a contar y de nada me sirve, madre.
Nada me sirve de nada porque soy una niña negra.

MADRE: ¡Pero si estás hecha de carne y hueso, hija!

NIÑA NEGRA: ¿De carne negra, madre?

MADRE: ¡Ay! ¡Ayayay!

NIÑA NEGRA: ¿De huesos negros, madre?

MADRE: ¡No! de huesos...

NIÑA NEGRA: Lo que tengo no me sirve de nada, madre.
Lo que doy no me sirve de nada, madre.
Lo que sueño no me sirve de nada, madre.
Nada me sirve de nada porque soy una niña negra.

MADRE: ¡Pero si estás hecha de sangre, hija!

NIÑA NEGRA: ¿De sangre negra, madre?

MADRE: ¡No! De sangre roja... Mira, como esta ¡Mírala! (*La mujer se corta las venas del antebrazo y la sangre corre hasta el piso*). ¡Quieras o no, tienes que mirarla!

(*Oscuro*).

POETA: ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!

¡No hay angustia comparable a tus rojos oprimidos,
a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
a tu violencia granate sordomuda en la penumbra,
a tu gran rey prisionero con un traje de conserje!
¡Ay, Harlem disfrazada!
¡Ay, Harlem, amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!
Me llega tu rumor,
me llega tu rumor atravesando troncos y ascensores,
a través de láminas grises,
donde flotan tus automóviles cubiertos de dientes,
a través de los caballos muertos y los crímenes diminutos,
a través de tu gran rey desesperado,
cuyas barbas llegan al mar.

(*Oscuro*).

(*TRASHUMANTE en la estación del metro. Cerca de él, el HOMBRE DEL BOMBÓN*).

TRASHUMANTE: ¿Señor, la línea verde para aquí? Voy al downtown.

HOMBRE DEL BOMBÓN: (*Mientras lame obscenamente el bombón*).

La línea verde y la azul, todas pasan por aquí. Yo espero la roja.

TRASHUMANTE: (*Mientras calienta sus manos con su boca*). Gracias.

HOMBRE DEL BOMBÓN: ¿Extranjero?

TRASHUMANTE: Sí.

HOMBRE DEL BOMBÓN: Esta ciudad cada día más llena de extranjeros... Que maleta más extraña la suya.

TRASHUMANTE: Sí, es un morral. Más cómodo para viajar.

HOMBRE DEL BOMBÓN: ¿Viaja mucho?

TRASHUMANTE: Últimamente, sí... Hace ocho meses desembarqué.

HOMBRE DEL BOMBÓN: ¿Artista?

TRASHUMANTE: Sí, algo de teatro, algo de danza, pero mi última obsesión es la poesía.

HOMBRE DEL BOMBÓN: ¡La poesía, la poesía, la poesía!

TRASHUMANTE: ¿Le gusta la poesía?

HOMBRE DEL BOMBÓN: La poesía, no; los poetas. Los amo porque reducen el mundo a pocas palabras, porque hablan poco. Pero son unos inútiles, mal nacidos, traicioneros. Beben del vino del anfitrión y luego vomitan como cerdos sobre el lecho nupcial.

TRASHUMANTE: Se ve que no entiende usted a los poetas.

HOMBRE DEL BOMBÓN: Que poco sabes de la vida. Los poetas son como los marineros, besan y se van haciendo alharaca de su tierra, de su pueblo, con su patriotismo exacerbado. ¡Como si la vida fuera una ofrenda o un sacrificio!

TRASHUMANTE: Los ideales, señor. Todos tenemos ideales.

HOMBRE DEL BOMBÓN: (*Mordiéndolo el bombón*). Qué ideales, ni que mierda... Federico, Federico. Te recordaré, popular como una guitarra, alegre, melancólico, profundo y claro, como un niño.

TRASHUMANTE: ¿De qué Federico habla usted?

HOMBRE DEL BOMBÓN: Del mismo.

TRASHUMANTE: Del mismo... El mundo es un pañuelo. ¿Puede usted decirme dónde encontrarlo? Llevo nueve meses buscándolo en esta algarabía de óxido y fermento, en esta tierra estremecida, en este Valle del Hudson, borracho de aceite y sordo por el ruido de las máquinas que consumen la sangre de los trenes.

HOMBRE DEL BOMBÓN: Habla usted como el poeta... Pero ha llegado demasiado tarde, Federico ya va de regreso a su país... ¿Por qué no viene conmigo? Yo le mostraré cómo se le arrancan los ojos a los cocodrilos y cómo se golpea el trasero de los monos.

TRASHUMANTE: No, no, no. Federico no puede regresar, debo encontrarlo no puede regresar. ¡Ese será su fin! (*Huye*).

(*Aparece nuevamente el barco y tras él, el TRASHUMANTE*).

TRASHUMANTE: Capitán, capitán, espere, ¡espere!...

(El barco se aleja. El TRASHUMANTE sale. Oscuro).

(Un JINETE viene galopando por la carretera).

JINETE: *(Parando el caballo)*. ¡Buenas noches!

TRASHUMANTE: A la paz de Dios.

JINETE: ¿Va usted a Granada?

TRASHUMANTE: A Granada voy.

JINETE: Pues vamos juntos

TRASHUMANTE: Eso parece.

JINETE: ¿Por qué no monta en la grupa?

TRASHUMANTE: Porque no me duelen los pies.

JINETE: Yo vengo de Málaga.

TRASHUMANTE: Bueno.

JINETE: Allí están mis hermanos.

TRASHUMANTE: DISPLICENTE. ¿Cuántos?

JINETE: Son tres. Venden cuchillos. Ese es el negocio.

TRASHUMANTE: De salud les sirva.

JINETE: De plata y de oro.

TRASHUMANTE: Un cuchillo no tiene que ser más que cuchillo.

JINETE: Se equivoca.

TRASHUMANTE: Gracias.

JINETE: Los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba.

TRASHUMANTE: ¿No sirven para partir el pan?

JINETE: Los hombres parten el pan con las manos.

TRASHUMANTE: ¡Es verdad!

(El caballo se inquieta).

JINETE: ¡Caballo!

TRASHUMANTE: Es la noche.

(El camino ondulante salomoniza la sombra del animal).

JINETE: ¿Quieres un cuchillo?

TRASHUMANTE: No.

JINETE: Mira que te lo regalo.

TRASHUMANTE: Pero yo no lo acepto.

JINETE: No tendrás otra ocasión.

TRASHUMANTE: ¿Quién sabe?

JINETE: Los otros cuchillos no sirven. Los otros cuchillos son blandos y se asustan de la sangre. Los que nosotros vendemos son fríos. ¿Entiendes? Entran buscando el sitio de más calor y allí paran.

(El TRASHUMANTE se calla. Su mano derecha se le enfría como si agarrase un pedazo de oro).

JINETE: ¡Qué hermoso cuchillo!

TRASHUMANTE: ¿Vale mucho?

JINETE: Pero ¿no quieres este?

(Saca un cuchillo de oro. La punta brilla como una llama de candil).

TRASHUMANTE: He dicho que no.

JINETE: ¡Muchacho, súbete conmigo!

TRASHUMANTE: Todavía no estoy cansado.

(El caballo se vuelve a espantar).

JINETE: (*Tirando de las bridas*). Pero ¡qué caballo este!

TRASHUMANTE: Es lo oscuro.

(*Pausa*).

JINETE: Como te iba diciendo, en Málaga están mis tres hermanos.

¡Qué manera de vender cuchillos! En la catedral compraron dos mil para adornar todos los altares y poner una corona a la torre. Muchos barcos escribieron en ellos sus nombres, los pescadores más humildes de la orilla del mar se alumbran de noche con el brillo que despiden sus hojas afiladas.

TRASHUMANTE: ¡Es una hermosura!

JINETE: ¿Quién lo puede negar?

(*La noche se espesa como un vino de cien años. La serpiente gorda del sur abre sus ojos en la madrugada y hay en los durmientes un deseo infinito de arrojarse por el balcón a la magia perversa del perfume y la lejanía*).

TRASHUMANTE: Me parece que hemos perdido el camino.

JINETE: (*Parando el caballo*). ¿Sí?

TRASHUMANTE: Con la conversación.

JINETE: ¿No son aquellas las luces de Granada?

TRASHUMANTE: No sé.

JINETE: El mundo es muy grande.

TRASHUMANTE: Como que está deshabitado.

JINETE: Tú lo estás diciendo.

TRASHUMANTE: ¡Me da una desesperanza! ¡Ay, ayayay!

JINETE: ¿Por qué llegas allí? ¿Qué haces?

TRASHUMANTE: ¿Qué hago?

JINETE: Y si te quedas en tu sitio, ¿para qué quieres estar?

TRASHUMANTE: ¿Para qué?

JINETE: Yo monto este caballo y vendo cuchillos, pero si no lo hiciera, ¿qué pasaría?

TRASHUMANTE: ¿Qué pasaría?

(Pausa).

JINETE: Estamos llegando a Granada.

TRASHUMANTE: ¿Es posible?

JINETE: Mira cómo relumbran los miradores.

TRASHUMANTE: Sí, ciertamente.

JINETE: Ahora no te negarás a montar conmigo.

TRASHUMANTE: Espera un poco.

JINETE: ¡Vamos, sube! Sube deprisa. Es necesario llegar antes de que amanezca... Y toma este cuchillo. ¡Te lo regalo! *(Le lanza el puñal).*

TRASHUMANTE: ¡Ay, ayayay! Federicoooo.

(Oscuro).

(Movimientos de ensayo teatral. Entra FEDERICO, se nota ansioso, trae bártulos de viajero. El elenco emocionado lo saluda).

FEDERICO: Queridísimos todos: *(las voces se calman)* estoy contento, contentísimo, de estar de nuevo en Granada. *(De sus bártulos saca unos objetos que sitúa convenientemente a su alrededor).* ¡A ensayar!

(Se escuchan sonidos de ambulancia. Tiroteo y gritos en la calle. Los actores se quedan inmóviles y asustados, uno de ellos se asoma cauteloso hasta la calle y vuelve).

ACTOR: No es con nosotros, continuemos. *(Tranquiliza a FEDERICO).*

FEDERICO: ¡Oh! Teatro, escuela de llantos y de risa, tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del sentimiento del hombre. *(Se dirige ahora a la platea).*

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto está moribundo, como el teatro que no recoja el latido social, el drama de sus gentes, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se

llama “matar el tiempo”. (*Vuelve a los actores*). No quiero herir a nadie, sólo hablo del problema planteado sin solución.

Yo no sé más que agradecer a ustedes, a los que tanto debo y que tanta influencia tendrán en mi vida de autor, su bondad, su cariño para conmigo. Pero esta noche no quiero aplausos para mí, los quiero para la estupenda: ¡Margarita Xirgu! (*MARGARITA emerge de la masa de actores visiblemente emocionada*). Pequeña lavandera con vientre de fuego o muchachita loca o mujer sombría. Ella tiene la inquietud del teatro, la fiebre de los temperamentos múltiples. (*Mientras se prepara para actuar*).

Yo la veo en una encrucijada, en la encrucijada de todas las heroínas. Son tres mil mujeres mudas las que la rodean: unas llorando, otras clavándose espinas en los senos desnudos. Todas vacías. Sombras vacías que piden su cuerpo y su palabra. Ella ha de llenarlas con su carne flexible y su sangre generosa. Por eso se vestirá de pañal, de pijama y de sogá.

Yo... yo ya tengo bastante con poder sentir el verde de los campos y con que ustedes estén aquí esta noche. ¡Salud! ¡El teatro nos llama!

(*La luz cambia. Contraluz. MARGARITA besa brutalmente a un hombre —muñeco de tamaño normal— hasta ahogarlo*).

FEDERICO: ¡Yerma! (*Asumiendo el rol con marcada exageración*).

MARGARITA: ¿Estabas ahí?

FEDERICO: Estaba.

MARGARITA: ¿Acechando?

FEDERICO: Acechando.

MARGARITA: ¿Qué buscas?

FEDERICO: A ti misma.

MARGARITA: No os acerquéis porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo!

FEDERICO: Sin hijos la vida es más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos.

MARGARITA: La mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, y hasta mala, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios. (*Le entrega el muñeco a FEDERICO*). Tómalo, contigo está más a gusto, yo no debo tener manos

de madre. (*Llora*). ¡Marchita! ¡Maldita! (*FEDERICO le entrega una flor*). ¡Ay, que prado de pena! ¡Ay, que puerta cerrada a la hermosura, que pido un hijo, que sufrir y el aire me ofrece dalias de dormida luna! (*Gritando*). ¡Ay, marchita! ¡He matado a mi hijo!

FEDERICO: (*Se ha colocado un velo de luto y avanza con una soga en la mano*). ¡Basta de lamentos! (*Acuesta el muñeco como un muerto*). ¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle!

MARGARITA: (*Quitándole la soga*). ¡Aquí se acabaron las voces de presidio!

FEDERICO: (*Alzando el muñeco*). Se acabó Pepe el Romano. (*Se lo tira a MARGARITA*).

MARGARITA: Pepe, ¡Dios mío!, Pepe. (*Va a salir*).

FEDERICO: ¿Adónde vas?

MARGARITA: Quítate de la puerta.

FEDERICO: ¡Pasa si puedes!

MARGARITA: ¡Apártate!

FEDERICO: Estabas con él. Mírate las enaguas llenas de trigo.

MARGARITA: Ya no aguanto más el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca.

FEDERICO: ¡Calla!

MARGARITA: (*Manipulando la soga*). Es inútil tu consejo. Ya es tarde. Por encima de todo saltaría para apagar me este fuego que tengo levantado por piernas y boca. (*Se cuelga de la soga*).

FEDERICO: (*Al muñeco*). Pepe, tú irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás. ¡Descolgadla! ¡Mi hija ha muerto virgen! (*Se escucha una sirena de alarma, MARGARITA y FEDERICO detienen la actuación, los demás actores invaden asustados el escenario. Cesan los ruidos exteriores, vuelve la relativa calma*). La vida continúa y la escena no debe parar. (*FEDERICO da instrucciones a un ACTOR y este entra decidido a escena*).

ACTOR: Ya es hora, Mariana Pineda...

MARGARITA: ¡Siempre es hora!

(La música premonitoria se escucha con bajo volumen).

ACTOR: ¿Conoces la sentencia?

MARGARITA: ¡La conozco!

ACTOR: ¿Y... bien?

MARGARITA: Tengo el cuello muy corto para ser ajusticiada.

FEDERICO: *(Excitado observa la marcha fúnebre de MARGARITA, mientras, una masa oscura como un gallinazo se aproxima tras él).* ¡Ya salen a buscarte!

ACTOR: No morirás si das noticias de los conjurados.

MARGARITA: No diré nada. ¡Yo bordé la bandera por él, para vivir y amar su pensamiento propio! ¿Amas la libertad más que a tu Marianita? ¡Pues yo seré la misma libertad que tú adoras!

FEDERICO: *(Angustiado).* ¡Ya están cerca, niña!

ACTOR: Con mi firma puedo borrar la lumbre de tus ojos. Con mi pluma puedo hacerte dormir un largo sueño.

(Aumenta el volumen de la música premonitoria).

MARGARITA: ¡No hablaré!

FEDERICO: ¡Ya suben las escaleras!

ACTOR: Te han dejado sola.

MARGARITA: Uno vendrá para morir conmigo, ¡y eso basta!

ACTOR: ¿Quién es?

MARGARITA: *(Susurra).* Quién tuviera unas alas cristalinas para salir volando en busca suya.

FEDERICO: ¡Ya llegan!

(Una masa de sombras anónimas avanza y rodea a FEDERICO).

MARGARITA: Pedro, coge tu caballo o ven montado en el día...

FEDERICO: ¡Que la virgen te ampare!

ACTOR: Tú tienes que hablar, Mariana. ¡Habla!

MARGARITA: *(Ya frente a la horca).*

No quiero que mis hijos me desprecien.

Mis hijos tendrán un nombre claro, como la luna llena.

Mis hijos llevarán resplandor en el rostro
que no podrán borrar los años y los aires...

FEDERICO: Marianita, Marianita. ¡Que los niños lamenten tu dolor por las calles!

(La masa oscura envuelve a FEDERICO. Oscuro).

(En oscuro se oye bombardeo, botas militares, gritos, sirenas —Guernica— vuelve la luz.

En el escenario imagen detenida: FEDERICO atado. Tras él, el SARGENTO de la guardia civil apunta. El TENIENTE coronel da la orden).

TENIENTE CORONEL: ¡Dadle café!

(La imagen se dinamiza. FEDERICO corre. El SARGENTO dispara. Oscuro).

POETA: Por las gradas sube Ignacio

con toda su muerte a cuestras.

Buscaba el amanecer

y el amanecer no era.

Busca su perfil seguro

y el sueño lo desorienta.

Buscaba su hermoso cuerpo

y encontró su sangre abierta.

¡No me digáis que la vea!

No quiero sentir el chorro

cada vez con menos fuerza;

ese chorro que ilumina

los tendidos y se vuelca

sobre la pana y el cuero

de muchedumbre sedienta.

¡Quién me grita que me asome!

¡No me digáis que la vea!

¡Que no quiero verla!

Dile a la Luna que venga.

¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Que no quiero verla!
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña
que no quiero ver la
sangre de Ignacio
sobre la arena! (*Sale*).

(En el escenario en total desorden todos los objetos de utilería, escenografía y vestuario).

TRASHUMANTE: ¡Federico, Federico, Federico! ¿Por qué no me esperaste? (*Revisa el escenario, decepcionado*). He venido a Víznar a escuchar el canto de la fuente, el zumbido de la abeja, el latir de las piedras viejas del camino, la voz quebrada de su gente, el temblor de esta tierra, porque aquí yace un hombre llamado Federico García Lorca. Pero he llegado demasiado tarde.

Fin

Un lugar contra el mal tiempo

Jhon Lotero L.*

Personajes:

ERASMO

FILIPPO

MICAELA

HOMBRE DE LA ESTANCIA

1

(Callejuelas en los extramuros de una ciudad, un pórtico, un poste con farol roto, una bicicleta recostada al poste. Empieza a anochecer. Llega ERASMO, acude a una cita, reconoce su ubicación por los datos que lee en una pequeña libreta. Viste impermeable y sombrero, carga un maletín y un paraguas, todo muy viejo. ERASMO espera, siente hambre, bosteza tan grande que sus mandíbulas se desencajan, sólo después de inauditos esfuerzos logra acomodarse y cerrar por fin la boca. Hurga en los bolsillos, detecta lo que parecen ser algunas monedas. Va a alejarse. Duda. Por fin se decide y se aleja con premura por algún callejón. Llega FILIPPO, parece huir de algo o alguien, se esconde tras algún muro, espera. También acude a una cita. Bosteza. Igual situación con sus mandíbulas, como puede se recompone. Siente ganas de orinar. Busca algún rincón en la oscuridad. Pasa un tiempo intentándolo. Mientras tanto ha regresado ERASMO con premura como temiendo perder la cita. Viene comiendo algo envuelto en un papelillo, parece no ser agradable y guarda el paquetico en algún bolsillo. Limpia sus manos como puede. Espera. Detecta el orín de FILIPPO que rodea sus pies. Va a abandonar el lugar, pero al momento escucha la voz de FILIPPO).

* Dramaturgo, actor y director teatral. Miembro de planta del Teatro Esquina Latina.

FILIPO: ¿Erasmus?... ¿Erasmus?... ¡Erasmus!...

(Van a abrazarse, pero no lo logran, pues en el intento y sin evidente propósito, ERASMO interpone primero el paraguas y luego el maletín. Finalmente FILIPO abraza a ERASMO por la espalda, quien afectado por algún dolor lo rechaza casi inmediatamente).

FILIPO: ¡Querido Erasmus!

ERASMO: ¡Filipo... querido Filipo!... *(Pausa)*. ¿Conseguiste el permanganato?

FILIPO: No... *(Pausa)*. ¿Qué esperabas?, Somos pobres y estamos en un barrio pobre que no reconozco. Espero no te hayas inquietado... mis orientadores ya no son lo mismo. ¿Conseguiste el pastelillo?

(Silencio).

(ERASMO busca entre múltiples bolsillos el paquetico que había guardado. Por fin lo encuentra).

ERASMO: Aquí... lo tienes.

FILIPO: ¡¿Otra vez un bizcocho borracho?! ¿No había otra cosa?

ERASMO: No, ¿qué esperabas? Somos pobres y estamos en un barrio pobre, ¡que sí reconozco!

(Silencio).

(FILIPO guarda el pastel en algún bolsillo de sus viejas ropas. ERASMO elige una ruta y decide avanzar).

FILIPO: No hemos terminado de saludarnos.

ERASMO: ¿Últimamente hemos terminado algo?

FILIPO: Creo... que no.

ERASMO: Entonces no lo hagamos.

FILIPO: Siempre has dicho que hay que llegar hasta las últimas consecuencias.

ERASMO: Algún día llegaremos... no te preocupes. *(Pausa)*. Además me hiciste esperar.

FILIPO: Fuiste tú quien me hizo esperar.

ERASMO: Fuiste tú quien me hizo esperar.

FILIPO: ¿A qué horas era la cita según tú?

ERASMO: Al cuarto de las seis.

FILIPO: ¿Qué quiere decir al cuarto de las seis?

(Silencio).

ERASMO: Comprobaré que me hiciste esperar. *(Busca la libreta en múltiples bolsillos. Por fin, la encuentra).* ¡Mira, abre los ojos! Lunes dos. Plazuela del Zoquete. Filipo. Al cuarto de las seis.

FILIPO: ¿Y qué prueba eso?

ERASMO: Mi voluntad de encontrarnos por supuesto.

FILIPO: No se ve muy bien, hay poca luminaria.

ERASMO: *(Trata de guardar la libreta. No lo consigue).* Nunca sabrás a qué horas nos citamos hoy. ¡Faltó poco para que no nos encontráramos, seamos agradecidos!

(Silencio).

FILIPO: Hay algo de razón en lo que dices. *(ERASMO continúa en sus intentos).* ¿Llegará el día en que se acabe?

ERASMO: ¿Qué cosa?

FILIPO: Nuestra libretica.

ERASMO: Sin duda... pero todavía durará un rato.

FILIPO: ¡Ja!... ¿y nosotros?

(Se miran con gravedad. Se huelen. Cada uno inspecciona sus ropas. Se miran entre los pantalones. Quedan inmóviles. Luego FILIPO reacciona).

FILIPO: Quiero decir... ¿adónde vamos hoy... qué entregamos?

ERASMO: *(Busca en la libreta).* Aquí... Lunes... Martes tres. Entregar pruebas de amatorios perdidos. Estancia "Amor Ignoto"... al filo del amanecer... Estancia... "Amor Ignoto".

(ERASMO emite un sonido entre sonrisa y llanto).

FILIPO: ¿Qué sonreímos?

ERASMO: ¿Qué?

FILIPO: ¿Qué sonreímos?

ERASMO: ¿Sonreímos? ¿Yo? No, imposible. La última vez que sonreí fue el día de mi boda con... la madre de mi hijo.

FILIPO: Nunca supe.

ERASMO: Nunca supe por qué lo hice.

FILIPO: ¿Cómo era ella?

ERASMO: No parecía de las que decepcionan. Comía galletas y mermelada. Otras veces ella y yo crujíamos como las galletas... pero sin mermelada. Un embudo... era como coitar con un embudo. Cuando pienso que por eso renuncié a sueños queridos...

FILIPO: ¿Tuviste un hijo?

(Silencio).

ERASMO: O algo parecido.

FILIPO: ¿Cómo se llamaba?

(Silencio).

ERASMO: César... Adolfo.

FILIPO: ¿Y qué fue de él?

ERASMO: ¡Bah!, su nombre lo tomó demasiado en serio y se pudrió. *(Un trueno)*. Se está jodiendo uniformemente. Lloverá más o menos prolongado.

FILIPO: Ojalá haya más bien tiempo para nosotros.

ERASMO: Más bien es improbable. Quieres decir, ojalá hay menos mal y no, más bien.

FILIPO: ¿Menos mal? *(Pausa)*. Mejor, ojalá.

ERASMO: Ojalá entonces.

FILIPO: Ojalá entonces.

(*Un trueno*).

ERASMO: El tiempo es un mal contra nosotros.

FILIPPO: Y si nos marcháramos por fin a otro lugar.

ERASMO: No hay lugar contra el mal tiempo

FILIPPO: Tú siempre tienes algo contra el mal tiempo. (*Pausa*). Espero.

(*Silencio*).

ERASMO: Espera. Por aquí, nuestro paraguas y en marcha. (*Saca el paraguas que intenta abrir con múltiples esfuerzos. No lo consigue. Un trueno*). ¡No podemos seguir por los rincones a contrapié!

FILIPPO: ¿Y si nos sentáramos?

ERASMO: ¡¿Sentáramos?! ¡¿Sentáramos?! No sabes que ahora mi dolor zigzaguea por las nalgas y entra por el agujero produciéndome desesperaciones en todo el sistema intestinal y hasta la válvula pilórica... (*FILIPPO al unísono*) y hasta las prolongaciones *uretroescrotales* naturalmente y deseo casi incesante de orinar...

(*Silencio*).

FILIPPO: Tengo en mi memoria tus habituales dolores.

ERASMO: En mi memoria no tengo el "permanganato".

FILIPPO: ¿Va a empeorar tu subterráneo?

ERASMO: No me lo imagino.

FILIPPO: Quiero decir, si nos fuéramos. Por ahí... nuestro paraguas y en marcha.

ERASMO: Sin paraguas no hay marcha.

FILIPPO: ¿No tiene reparo?

ERASMO: ¿Últimamente le hemos hecho alguno?

FILIPPO: Creo que no. (*Se encienden dos luces de calle*).

ERASMO: Entonces hagámoslo antes de que sea demasiado tarde, estamos obligados a marcharnos. (*Se dirige hacia un pórtico que recibe el reflejo más fuerte de una de las luces. Busca algo en el maletín*). ¿Sabes de algún objeto perdido?

(*Un trueno*).

FILIPPO: (*Señalando hacia el reflejo más fuerte de la otra luz*). Mira ese.

ERASMO: ¿Qué...? ¿El velocípedo?

FILIPPO: Puede servirnos.

ERASMO: ¿Qué cosa?

FILIPPO: Estamos obligados a marcharnos.

(*Silencio*).

ERASMO: Estar obligados no es una buena razón para nada. Ni se te ocurra. Alguien estará encargado de él. Falta el agujete de cerrajería.

FILIPPO: Tal vez... por ahí.

ERASMO: Tal vez por ahí... prende tus visores... (*FILIPPO buscando en el suelo, llega hasta el velocípedo. Lo inspecciona. Regresa hasta ERASMO guiándose por el reflejo de la luz*).

FILIPPO: Querido Erasmo, ¿vamos a necesitar un cerrajero?

ERASMO: No hay cerrojos para nosotros, ¡sólo falta el agujete!

FILIPPO: Una especie de seguro o candado lo sujeta... es al menos mi interpretación, mis visores ya no son lo mismo... (*Un trueno*).

ERASMO: ¿Qué dices?

FILIPPO: Por aquí tan solos... ya sabes no hay cerrojos para nosotros... lo montamos suavemente y en marcha, ya sabes, la entrega en la tal estación remota...

ERASMO: No has aprendido. ¡Sería contrario a las leyes!

FILIPPO: ¿Qué mal estaríamos haciendo?

ERASMO: Pueden llamar un policía y eso nos contraviene un arresto, cosa injusta por un velocípedo mohoso.

FILIPPO: No lo has visto, tiene bombín y campanilla, parece que lo han dejado y, ya que es así, nos han hecho un favor.

ERASMO: ¡Un favor! ¡Nadie nos ha hecho un favor en estos tiempos! ¡Ya no creo en toda esa basura de la solidaridad y las conmisericordias!

FILIPO: ¿Por qué últimamente piensas tan mal de las personas?

ERASMO: ¡Porque así no me decepcionan! ¡¿Eres consciente acaso de todos los maltratos, humillaciones y represiones que nos han cometido?! ¡Estamos fuera de la madre! (*Intenta cerrar el maletín, pero accidentalmente se golpea los genitales, quedando inmóvil por el dolor*).

FILIPO: ¿Otra vez tus quistes?

(*ERASMO se arranca el agujete de entre sus piernas*).

ERASMO: ¡Aaaajjjj!

FILIPO: ¡El agujete! (*Toma el agujete y va a mirar entre el pantalón de ERASMO que, como puede, lo evita*).

ERASMO: ¡E...s... u...n... í...n...f...í...e...r...n...o... m...í... s...u...p...e...r...f...í...c...í...e!

FILIPO: No me la imagino. (*Pausa*). ¿Un infierno? Sólo hay una forma de salir del infierno: respirando, respirando. Tú me lo enseñaste. (*ERASMO cae. Apenas respira*). Respirándolo, respirándolo. Creo que necesitamos un cerrajero.

(*FILIPO va hasta el velocípedo y, después de inauditos esfuerzos, logra arrastrarlo hasta el lugar donde quedó ERASMO, quien ha estado intentando abrir el paraguas*).

ERASMO: ¡Maldito envarillado!

FILIPO: ¿Cómo, no has podido?

ERASMO: ¡¿Cómo has podido?!

FILIPO: Sólo una forma de salir del infierno. Y no me vengas con palabrerías rápidas, hoy que por fin tras largos temporales de dudas interrogativas y búsquedas vamos a entregar un trabajo que nos devuelva un pastelillo decente, tú te preocupas por las leyes, yo sólo creo en toda esta basura en la que estamos. ¿Eres consciente acaso de lo que este *velocícleto* representa en nuestro futuro? ¿Dónde está el delito?

ERASMO: Pero si nunca hemos montado un velocípedo de mujer.

FILIPO: Pues lo montamos como a toda mujer... se le quitan algunas cosas y ya.

(*Ruidos de rejas, voces y silbatos*).

ERASMO: ¡Admitamos que el velocípedo en cuestión es nuestro, estamos obligados a marcharnos!

FILIPO: (*Intenta montar*). Todo le funciona hacia atrás.

ERASMO: ¡Ni se te ocurra, yo llevaré el camino!

2

(*ERASMO y FILIPO montan como pueden en el velocípedo. Avanzan con vacilación por callejuelas*).

FILIPO: No veo por dónde me conduces.

ERASMO: Conduces menos que pedalear.

FILIPO: El maletín y el paraguas molestan más que ayudarme. ¿A dónde vamos con este paso inseguro?

ERASMO: Nos dirigimos hacia un caño. ¡Vamos mal!

FILIPO: ¿El agua estará fétida?

ERASMO: ¡Lo que no es de apreciar! ¡Para el pedal!

FILIPO: ¡No para el pedal!

ERASMO: ¡Para ya! (*Caen. Silencio*). Velocí... pedos... femeninos, ¡malditos sean!

FILIPO: Es mejor andar con la propia oscuridad que con la luz de otros.

ERASMO: La mala noche nos envolverá negri... azul.

FILIPO: ¿La entrega estará por cancelar?

ERASMO: No ir más lejos de momento. ¿A quién reprochar?

FILIPO: Nada que reprocharme... yo nunca conduje velocípedos mohosos. (*Silencio*).
¿Erasmus?... ¡Erasmus!... ¡Querido Erasmus!

ERASMO: Filippo... ¡Querido Filippo!... faltó poco para que nos hundiéramos.

FILIPO: Seamos agradecidos.

ERASMO: ¡Me hiciste caer!

FILIPPO: Fuiste tú quien me hizo caer.

ERASMO: ¡Fuiste tú quien me hizo caer!

FILIPPO: ¿Cómo funciona el pedal según tú?

ERASMO: Comprobaré que me hiciste caer. *(Como puede, levanta el velocípedo para arrojarlo sobre FILIPPO. En el último instante, se detiene).*

FILIPPO: Tengo tus huellas sobre mis llagas. *(Silencio)*. ¿Qué tienes en la cabeza? ¡Estás verde!, deben ser tus cánceres que parecen más insistentes. *(Pausa)*. ¿Por qué no hicimos uso de nuestro paraguas?

ERASMO: *(Deja el aparato. Toma el paraguas y lo levanta sobre su cabeza)*. Lo único que sé... es que ya no estará más con nosotros... ¡fuera maricón, hijo de puta!

FILIPPO: ¡No lo maltrates, puede servirnos!

ERASMO: En cuanto a ti... ¡que te den por el culo!

FILIPPO: ¿A quién diriges un lenguaje tal? *(Silencio)*. ¡¿A quién?!

ERASMO: Nuestro "Omnidios".

FILIPPO: Te equivocas, él es "Inenculiable", tú mismo lo dijiste. Además, creo hace tiempo, que es él quien nos está dando por el culo.

ERASMO: Algún día estarás fuera de mi situación.

FILIPPO: Estás fuera de madre... mejor vámonos, por ahí nuestro velociciclo y en marcha.

ERASMO: No te molestes... mejor consultemos nuestras conciencias.

FILIPPO: *(Señala el paraguas)*. ¡Jum!, nuestras conciencias ya no sirven para mucho.

ERASMO: Tengo que hacerte unas sencillas preguntas.

(Silencio).

FILIPPO: ¿Sencillas preguntas?... mírame, abre los ojos... yo no tengo una respuesta más... antes las tenía y muy buenas... tú me enseñaste. Ahora no me interesan las interrogativas, me resultan fastidiosas... se me está acabando el responsorio.

ERASMO: No te preocupes, estas son de una asombrosa simplicidad.

(Silencio).

FILIPO: Pues... siendo así... prepararé mi auditorio. *(Limpia sus oídos con alguna punta metálica del paraguas. Luego, se dispone a escuchar).*

ERASMO: ¿Recuerdas el bizcocho borracho?

(Silencio).

FILIPO: No recuerdo haber comido algo.

ERASMO: Podrías habérselo dado a un niño o a un perro.

(Silencio).

FILIPO: ¿Cuál es la diferencia?

ERASMO: ¿Has notado la ausencia de nuestro maletín?

FILIPO: Tal vez por ahí... ¡algún miserable se lo habrá cargado!

ERASMO: ¿Algún miserable? Por aquí sólo nosotros.

FILIPO: Tú siempre has cargado con lo nuestro.

(ERASMO queda inmóvil. Llorando. FILIPO lo inspecciona).

FILIPO: ¿Lágrimas deslizándose... empujadas por las siguientes?... ¿tu subterráneo?... nunca tú... yo era el que lloraba años atrás... no reconozco tu carácter.

ERASMO: He conocido mal mis sentimientos... el que siente no presente...

(FILIPO va a secar las lágrimas de ERASMO con sus manos, pero se percató de lo sucias que están y se arrepiente. Lo mismo ocurre con las mangas de su camisa. Finalmente recoge el sombrero de ERASMO y lo usa como recipiente de las lágrimas).

FILIPO: Has conocido bien mis sufrimientos y... has podido ayudarme... compartir el infortunio amortigua, tú me lo enseñaste.

ERASMO: No voy a hundirme contigo.

FILIPO: *(Mira hacia el caño)*. Hay algo de razón en lo que dices.

ERASMO: En adelante... quiero que tu vida... sea tuya y la mía... mía. No quiero que entre tú y mi actual miseria exista... la menor relación.

(Silencio).

FILIPPO: No puedo entender... (*Silencio*). En... adelante... nuestro viaje. Entre tú y yo... te recuerdo que yo sólo cuento con tu acostumbrada bondad para sobrellevarme, así no vaya a estar más bien.

ERASMO: Quieres decir... no voy a estar menos mal.

FILIPPO: ¿Menos mal?... mejor... ojalá.

ERASMO: Ojalá entonces.

FILIPPO: Ojalá entonces. (*Silencio*). Espera, ¿puedo preguntar? (*Silencio*). ¿Has notado el actual estado de nuestro velocípedo? (*Tantea en la penumbra. ERASMO se aleja lentamente*). La búsqueda del maletín nos conlleva al arreglo del velocípedo y el velocípedo nos conlleva al camino de la tal Estación Remota pero, si quieres, no nos ocuparemos del maletín ni del velocípedo. Ya que es el camino el que nos ocupa, aunque no sabemos nada del camino que nos espera, dime qué te parece y luego te diré si estoy de acuerdo. (*Se reconoce solo*). ¿Erasmus?... ¿querido Erasmus? (*Intenta adentrarse en la oscuridad pero fuertes vientos lo hacen retroceder. Busca algún refugio entre los muros.cae en estupor. Busca el pastelillo, come y delira*). Ruinas, por fin... refugio incierto, por fin... después desde tan lejos, por fin... esta soledad... solo... solito... por fin... tras ruinas... desde tan lejos... tras esta soledad... noche tan sola... que engaña la querencia... del otro vuelto anochecer... solo... solito... solo...

(*Ruidos de rejas, gritos y silbatos. FILIPPO reacciona, como puede, monta en el velocípedo y huye del lugar*).

3

(*ERASMO llega hasta la puerta de un local. Un deteriorado aviso reza "amor ignoto". En la puerta una ventanilla. ERASMO inspecciona el lugar, con libreta en mano confirma su ubicación. Toca a la puerta. Espera. Toca de nuevo. Espera. Trata de mirar hacia el interior por algún visillo. De repente, se abre la ventanilla, ERASMO retrocede y queda a punto de caer, como puede, recupera el equilibrio. Aparece un hombre corpulento de torso y brazos grasientos*).

ERASMO: Señor propietario... soy... (*Entrega una tarjeta de presentación*). Me recuerda usted por supuesto. (*El hombre tira la tarjeta. Silencio. ERASMO, como puede, va sacando diversos paquetitos de entre sus ropas*). Por aquí... los resultados de su encomienda. Una

carta con olor... ¿reconoce la letra... o el olor? Un boleto de viaje corto. Un registro de hotelucho. Un pelo minihúmedo de la señora en cuestión. Trocitos entre doblados de papel higiénico... con las huellas correspondientes... lo lamento, señor, pero esto es definitivo... un condón grasiento de dudosa hermeticidad. Como comprenderá... su querida... mujer, le engaña. Aquí está la garantía de mi discreción asegurada. (El hombre tira todos los objetos). Sólo le solicito... la paga que me corresponde. Muchas gracias. *(El hombre desaparece en el interior)*. ¡Oiga, señor! ¡Oiga, usted! *(El hombre regresa y golpea a ERASMO, quien cae aparatosamente, luego desaparece)*. ¡Desgraciado... hijo... de puta! *(ERASMO saca otros objetos que lanza como puede por la ventanilla)*. Espero que se hunda por la maldita infidencia de su asquerosa mujer. ¡No me ganará por los sentimientos!

(Aparece FILIPO en el velocípedo, atropella a ERASMO. Caen. Silencio).

FILIPO: ¿Erasmus?... ¿Erasmus?... ¡Erasmus! ¡Querido Erasmus!

ERASMO: Filipino. Querido Filipino ¿Cómo has podido parar aquí?

FILIPO: Gracias... a ti. Buscaba una estancia para sobrellevarme. ¿Cómo te encuentras?

ERASMO: ¿¿Cómo me encuentras?! ¡Creí que nos habíamos separado!

FILIPO: Te marchaste con nuestro impermeable. No te habrás sentado sobre mi mitad, pescaré una pulmonía por la raja.

ERASMO: ¡No se pesca una pulmonía por la raja! Mejor hubiera dedicado mis esfuerzos a tirarlo por ahí... poco a poco las huellas de nuestros cuerpos se borrarían. *(Lanza el impermeable al cuerpo de FILIPO. Este lo inspecciona)*.

FILIPO: Mejor lo hubieras enterrado, está hecho una mortaja.

ERASMO: Nada puede serme necesario.

FILIPO: ¿Necesario? Conseguí un poco de permanganato para tus erosiones.

ERASMO: ¡Somos inconsistentes sin duda para renunciar a las cosas perdidas!

FILIPO: ¿Puedo hacerte unas sencillas preguntas? *(Silencio)*. Nuestra relación no está muy clara...

ERASMO: ¡Aclaremos nuestra relación! ¡Búscate un lugar contra la oscuridad!

(De la estancia provienen sonidos de cuchillos que se cruzan. En la calle un apagón).

4

(En la oscuridad).

FILIPO: ¡¿Erasmus?! ¡¿Erasmus?!...

ERASMO: ¡Malditos funcionarios de la municipalidad!

FILIPO: ¡Erasmus! ¡¿Dónde estás?! ¡Dame la mano... no nos alejemos!

ERASMO: ¡Huyamos, están asaltando el velocípedo!

FILIPO: No tengo fuerzas para caminar.

ERASMO: ¡Entonces corramos!

FILIPO: ¡¿Erasmus?! ¡¿Dónde estás... dónde estás!?

5

(Regresa la luz. ERASMO y FILIPO se descubren abrazados a lo que queda del velocípedo. ERASMO se va separando de FILIPO como puede. Inspecciona el lugar. Tras ellos el pórtico de un burdel).

ERASMO: ¿Tienes idea del lugar en el que estamos?

FILIPO: Nada que yo sepa. *(Inspecciona el velocípedo)*. No hay modo de avanzar y retroceder no tiene posibilidad.

ERASMO: Necesito hacerte una sencilla pregunta.

FILIPO: ¡No me jodas!, ¿otra vez lo mismo? ¡Pero si yo no fui! Le han destripado las ruedas; las arandelas, la campanilla y el bombín ya no existen.

ERASMO: Olvídala, con esa no habrá tratos. Nunca he logrado montarla y estoy agotado sensiblemente. Despídete de ella.

(Silencio. FILIPO, como en una ceremonia, deja los restos del velocípedo en algún lado de la calle oscura).

ERASMO: Las calles nos han conducido aquí con extraña fortuna.

FILIPO: ¿Qué dices?

ERASMO: ¿Recuerdas a Micaela?

FILIPPO: ¿Quién?

ERASMO: ¡Micaela! La que nos ha dado cobijo en noches como esta... bien sabes.

FILIPPO: ¿Micaela?... *(Reconoce el lugar)*. Bien sé lo que haces bajo los cobijos sobre... ¡jesa!

ERASMO: Puede servirnos.

FILIPPO: ¡Olvídala! Con esa no habrá tratos. Nunca he logrado montarla y eso me agota sensiblemente. Despídete de ella.

ERASMO: La última vez había otra mujer... y te vi muy a su lado.

FILIPPO: Sí, pero su lado no se dio cuenta.

ERASMO: ¿No pudiste coitar?

FILIPPO: Lo intenté, pero estaba distraído.

ERASMO: Si no te hundes en una mujer de cuando en cuando, cogerás una calentura.

FILIPPO: No me hables. ¿Y tu nariz? Sólo te quedarán los restos si vuelves a hurgar entre las piernas de Micaela. Debería darte vergüenza.

ERASMO: Ahogaré mis ruidos sobre ella. Y, ¿quién dice que tú no puedas coitar todavía? Al instante dormirás como un niño. Necesitamos un reparo.

(Silencio).

FILIPPO: Hay algo de razón en lo que dices. Puedes arreglártela, yo no voy a dormir con una mujer que no conozca.

ERASMO: Puedes arreglártela y pasar la noche al descampado. *(ERASMO se decide a entrar)*.

FILIPPO: ¡Espera! Estamos lamentables.

ERASMO: *(Hurga en sus bolsillos. Encuentra algunas monedas que pone a la vista de FILIPPO)*. No soy sólo sufrimientos.

FILIPPO: Espera. *(De algún bolsillo saca un extraño peine que pasa por entre sus escasos cabellos, luego humedece su vientre con saliva)*. Yo tampoco.

(En el interior del burdel, ERASMO con MICAELA y FILIPPO con otra mujer).

ERASMO: La falta de dinero es mala... pero puede convertirse en buena.

FILIPO: Pasábamos por aquí... pues lo perdido, perdido está.

ERASMO: Seguimos buscando evidencias de la carne tan efímera.

FILIPO: El pantalón lo llevamos por una mala costumbre.

ERASMO: Cuando el alma se vacía diariamente uno se siente más ligero.

FILIPO: ¡¿Estas completamente desnuda?!... ¡da qué pensar! Hay partes de mi naturaleza de las que dios parece ausente.

ERASMO: Eres mi dicha situada en la entropierna.

FILIPO: Por favor, acepta mi vieja glándula húmeda...

ERASMO: ¿Qué haríamos sin las mujeres?... cambiaríamos de costumbres.

FILIPO: Y en un instante dormiré como un niño.

(ERASMO sale del burdel despidiéndose de MICAELA. Al momento sale FILIPO a medio vestir).

ERASMO: ¡Querido Filipo!

FILIPO: Querido Erasmo...

ERASMO: ¿Cómo se encuentra Filipo hoy por hoy?

FILIPO: A fe mía que otros días he estado peor. ¿Y Erasmo?

ERASMO: Me abstengo de toda queja.

FILIPO: Hay lombrices que no se paran...

ERASMO: Hay noches que nos deparan...

FILIPO: Perdón... ¿decías?

ERASMO: No, no, di tú.

FILIPO: ¿Yo?, no, no era nada importante.

ERASMO: Si importa, dímelo.

FILIPO: Te lo aseguro.

ERASMO: Por favor...

FILIPPO: Primero tú...

ERASMO: Yo te interrumpí.

FILIPPO: Fui yo quien te interrumpió.

ERASMO: Qué va.

FILIPPO: Claro que sí.

ERASMO: Hay ocasiones en que es un verdadero placer hablar contigo.

FILIPPO: Gracias. En el fondo no soy tan malo.

ERASMO: Claro que sí.

FILIPPO: ¿Cómo que sí?

ERASMO: ¿Dices?

FILIPPO: Has dicho sí, puedo saber a qué le das aquiescencia.

ERASMO: ¿A qué le qué?

FILIPPO: Has dicho sí, puedo saber ¿con qué propósito?

ERASMO: ¿He dicho sí?... He dicho ¿que si has podido coitar?

FILIPPO: Lo intenté, pero estaba distraído. ¿Y tú quiste?

ERASMO: Me arde efectivamente.

FILIPPO: ¿Hay que poner permanganato?

ERASMO: No me atrevería a tocarlo.

FILIPPO: ¿No se estará acercando a tu agujero?

ERASMO: Prefiero cucharaditas de sal en dosis homeopáticas. (*Silencio*).

FILIPPO: ¿Por qué hemos salido?

ERASMO: No debimos entrar.

FILIPPO: ¿Y nuestra Micaela?

ERASMO: ¡Bah!, como siempre, abierta a todo y desprendida de todo.

FILIPPO: Tienes el afecto desgraciado.

ERASMO: Solo fue un instante de baba.

(Silencio).

FILIPPO: ¿Y dónde pensamos pasar la noche? *(Silencio)*. ¿Qué? No me dirás que al descampado otra vez. No pasaríamos de esta noche tan solos. ¿O intentarás alejarte nuevamente sin mí? Desde tiempo atrás he sido tu compás... desde que me contraste para revolcarnos en basureros y cloacas, donde la gente deja sus deseos y mentiras. *(Silencio)*. ¿Y la entrega? ¿Qué pasó con las evidencias?

ERASMO: Ya pasó la entrega.

FILIPPO: ¿Y qué pasó?

ERASMO: Esta vez tampoco.

FILIPPO: ¿Y la garantía?

ERASMO: Está perdida.

FILIPPO: ¿Y nosotros? *(Silencio)*. Quiero decir... ¿qué nos queda por andar buscando las asquerosas cosas de otros? *(Silencio)*. ¿Te has hecho alguna vez esta sencilla pregunta?... tú que siempre haces sencillas preguntas...

ERASMO: Hemos llegado hasta las últimas consecuencias... donde tanto trabajo nos abandona.

FILIPPO: Estoy de acuerdo... ¡renunciamos! *(Silencio)*. ¿Qué tienes en la cabeza?

ERASMO: Nuestra habitual noche oscura. *(Silencio)*. Yo llevaré el camino.

FILIPPO: Tú siempre has cargado con lo nuestro.

(Silencio).

ERASMO: ¿Qué tienes en los brazos?

FILIPPO: Nuestros habituales ejercicios. Nada sabemos del camino que nos espera.

ERASMO: Diviso algunas ruinas.

FILIPPO: ¿Es peligroso?

ERASMO: No te preocupes, allí nadie nos distinguirá. Nos parecemos un poco a ellas... ruinas refugio cierto por fin hacia el cual de tan lejos tras tanta falsedad, por fin noche tan sola que engaña la querencia del otro vuelto anochecer...

FILIPO: Debiste haber sido poetizo.

ERASMO: Lo he sido, ¿no te parece?

FILIPO: Sí, sí, por supuesto... se nota.

ERASMO: Remolcaremos este naufragio antes de que sea demasiado tarde.

FILIPO: ¿Con tu bondad acostumbrada?

(*Silencio*).

ERASMO: En el límite de lo posible.

FILIPO: Gracias. (*Silencio*). Espera, ¿qué hacemos con nuestro *Omnidios*?

ERASMO: Tengo la certeza de que entre él y nuestra actual miseria, no existe... la menor relación.

FILIPO: Ah, menos mal... quiero decir, no creo poder caminar mucho más lejos. Estoy hundido en la torpeza.

ERASMO: (*Carga a FILIPO*). Iremos con desvíos a derecha o izquierda, o alguna vuelta atrás... y gracias a tu equilibrio... encontraremos... un lugar contra el mal tiempo... al filo del amanecer. (*Avanzan como pueden*).

MICAELA: (*Semioculta en el burdel*). ¿Que si los conozco?... tiempo hace que pasan por aquí. Pero hoy fue diferente. Sentí que se parecían a nosotras... parados en las aceras del mundo, con un poco de pureza, sólo corrompida por el comercio con los hombres. ¿Notaste con qué amabilidad dejaron las únicas monedas que les fueron posibles? A mí me gusta el de la nariz espiroqueta... como me gusta cuando se dobla para hurgar entre mis piernas... (*Pausa*). ¿El otro no pudo?... oh... tal vez demasiados dolores. Míralos... ¿hacia dónde irán?... es extraño, pero esta noche no quiero olvidarlos. Apaguemos... por hoy... no más clientes...

Fin

Paseo con ella

Jhon Lotero L.*

Personajes:

Una MUJER (M)
UN HOMBRE (H1)
OTRO HOMBRE (H2)
UN ACOTADOR (A)

(Escena con cuatro mesas y cuatro sillas negras. Sobre cada mesa algunos papeles dispersos. El ACOTADOR entra, ajusta el mobiliario y los documentos. Sale y regresa con los personajes, los acomoda en cada espacio, dispuesto para ellos, así:)

1

(Luz sobre M, H1 y A).

H1: Paseo con ella con mi... viste cosas grises cuando pasea a gusto conmigo.

A: Lo toma del brazo. Pasan los perros corren las nubes corren los perros pasan las nubes...

H1: Trae su ropa elegida para mí... su ropa gris cuando hace frío ella se retuerce los brazos la envuelvo en mi brazo y le hablo y le cuento todo le digo lo que pienso de la vida...

M: Su brazo se envuelve en mí y su mano también creo que lo escucho mirando al suelo...

A: Lo mira mirando al suelo inundado de perros que se cruzan y se enroscan entre los portales.

* Dramaturgo, actor y director teatral. Miembro de planta del Teatro Esquina Latina.

M: Lo que dice no lo pienso luego lo pienso y otra vez a pasear mi mano se ha deslizado apartándose de la suya hasta su otro brazo ligeramente acercándose al mío sin terminar las frases camina difícilmente junto a mí...

H1: Camina ligeramente apartada mientras los perros...

A: Todo antes de oscurecer después la luna cuando los perros.

M: Después de oscurecer camina junto a mí un perro lo llevo a un árbol me abrazo estrechamente a él y le susurro no me oye... luego entiende luego mi habitación le susurro no mi habitación no otra cualquiera...

A: Corren las nubes pasan los perros corre la luna tras los portales.

(Salen luces de M y H1).

2

(Luz sobre H2).

A: Un bus entre la ciudad alrededor mercados sol agrio y pestilencias.

H2: Un bus para llevarla lejos del centro por calles negras ella se agarra a mí a veces llevarla hasta los vertederos desnudarla y agarrarla abrir mi mano y auscultar las carnes oscuras después del sol antes del frío y la mirada y tal vez la lengua baja en las zonas oscuras... la abro a golpes y los motores chillando ella conmigo agarrada así es como yo las... antes del frío mujeres atascadas antes del frío...

(Sale luz de H2).

3

(Luz sobre M y H1).

H1: Ella va de la puerta a la ventana mide con los pies desnudos la distancia que ha recorrido espera que este cuarto no sea más pequeño que los otros nada más pequeño que los otros... Está cambiado. Tiene estanterías. Y la pintura. Está precioso.

A: Cuando está junto a él le sonrío lejos no con silbido lento cruza la habitación de la ventana a la puerta de la puerta al borde de la cama rara silbido lento.

M: Casi no respira junto a mí luego le sonrío lejos la distancia de mi cuarto la desnudez de mis pies lo acercan pongo las manos en su cara lo acerco aprieto una sonrisa para arrancarla de mi cara pasan mis pies pasan.

H1: He pasado muchas tardes leyendo mi corazón no se altera jamás mis animales están tranquilos no espero que esta niña me diga lo que espera de mí nunca sabré lo que esperan de mí espero que encuentre uno más joven...

M: No hay.

H1: Busca un tipo más joven.

A: Silencio.

H1: No seas tonta.

M: No me gustan los detesto.

H1: Busca uno...

A: Silencio.

(Se va la luz de H1).

4

(Tenue luz sobre H2).

M: Hay uno lo miro a los pies no me gustan sus zapatos aparto la mirada para sonreír no sé creo que era al revés no sé las luces cambian me mareo soy fotosensible quisiera abrir la luz de un puntapié me atrae su torpeza...

A: Se dirige a él intenta abrir la luz de un puntapié no se abre están en un lugar donde la luz no se abre a puntapiés.

H2: El ruido de este bar es insoportable me altera los nervios me saca el alma...

M: Si fueras más joven...

A: Silencio.

(Pausa larga).

M: Nada... la edad te saca los nervios... la verdad es que no sabrás mucho de mí la verdad es que no sé mucho de mí... después del trabajo cada día regreso atravesando gente pero no me fijo en nadie no es que ande soñando no ando muy despierta ante el mundo soy fuerte pero no tan fuerte como otros días... a veces me encuentro con... la verdad es que no ahora no si cambiara mi vida y viviera de noche y durmiera durante el día pero qué voy a hacer adónde conduce vivir en la oscuridad... la verdad es que me gusta volver a mi habitación tiene estanterías y una pintura tengo dos amigas me preguntan todo el tiempo de dónde vengo digo naturalmente que de por ahí no las veo mucho me preguntan siempre del mismo tema no tengo nada que contarles sobre la sexualidad de mi juventud el caso es que no me acuerdo ellas insisten a veces me pregunto si recuerdo oí algo no sé dónde sobre el número de pensamientos que cruzan el cerebro de una persona pero hoy... sólo hoy soy incapaz de recordar nada de lo que realmente he pensado nadie puede tranquilizarme nadie puede decirme mirándome lo que ha ocurrido pero me dicen que soy bonita tal vez los ojos tal vez la piel tal vez... tengo que encontrar una persona que me diga esas cosas...

A: Sonríen.

H2: En estúpidas conversaciones me preguntan qué estoy haciendo aquí, por qué vivo solo de dónde vengo... Parezco sano, un poco aislado nada más... eres capaz de sonreír... he tenido todo todo he poseído... no sé qué hace el arte en esta ciudad es una cloaca si la música oh el teatro no sé que hacen... pero eres linda sí... todo esto me crispera los nervios es un problema de sueño necesito un poco de... tus manos tus signos yo también soy fotosensible... necesito un poco de...

• 187 •

A: Sonríen.

H2: Vente conmigo esta noche.

M: ¿Adónde?

H2: Adonde sea. A pasear.

M: No quiero pasear.

H2: ¿Por qué no?

M: Quiero ir a cualquier parte.

H2: ¿Adónde?

M: No lo sé...

H2: Por qué no a pasear...

M: No quiero pasear.

H2: ¿Qué quieres hacer?

M: No lo sé.

H2: ¿Quieres ir a cualquier parte?

A: Silencio.

H2: Conozco un sitio las calles son raras pero nada más...

M: No quiero pasear...

H2: Nada más es un sitio...

M: No quiero...

A: Silencio.

(Se va la luz de H2).

5

M: Paseo con los dos... a veces uno está conmigo y está el otro que a veces me escucha cuando paseamos junto a los perros... cuando nadie me escucha me abrazo con estrechez al uno o al otro cuando pasan desnudos mis pies al uno o la otro cuando pasan... y no pasan los perros...

(Se va la luz de M).

6

(Luz sobre H1. M se mueve hacia H1).

H1: ¿Te acuerdas cuando estuvimos aquí la última vez? Eras una niña.

M: Una niña...

H1: Si ya puedes cocinar tienes la dotación completa. ¿Puedes cocinar ahora?

M: ¿Quieres que cocine para ti?

H1: Sí.

M: La próxima vez que venga.

H1: Mira tu reflejo.

A: Silencio.

H1: En la ventana.

M: Está muy oscuro...

A: La sienta en sus rodillas junto a la ventana.

M: Me pregunta si puede besar mi mejilla derecha le digo que si después pregunta si habiendo besado puede hacer lo mismo con la otra le digo que si la oscuridad de la ventana se enrosca a mi alrededor se aprieta mi corazón en las mejillas cómo puedo sentir tales cosas cómo puedo saber tengo que encontrar una persona que me diga esas cosas saltar de las rodillas por la ventana hacia la oscuridad antes de salir a pasear en la oscuridad...

A: El otro va hacia los otros se mueve sin nada más que su insomnio.

H2: En la habitación de los jóvenes tierno amor...

A: Ellos se resbalan se prenden de la mesa si la ventana estuviera cerca también sufriría.

M: Está cambiado. Tiene estanterías. Y la pintura. Está precioso. ¿Y esa ventana?

H1: Desde aquí me veo pasear con mi novia con ella con mi... viste cosas grises cuando pasea a gusto conmigo...

H2: Si y yo tomo el autobús para bajar hasta los vertederos sin encontrar a nadie...

M: Las nubes pasan los perros pasan mis pies a veces me mareo...

H2: Vente conmigo esta noche.

M: ¿Adónde?

H2: Adonde sea. A pasear.

H1: Mi visita será como cualquier otra visita que bien dotación completa ventanas generosas a la noche abierta ideal para pasear que bien nadie sabe cocinar en esta casa...

M: Después de oscurecer caminan junto a mí los perros me abrazo estrechamente a ellos y les susurro no me oyen... luego entienden luego a mi habitación les susurro no a mi habitación no a otra cualquiera... no quiero pasear...

H1: ¿Por qué no? Busca un tipo más joven. No seas tonta.

M: No me gustan los detesto no soportan no tener el control.

H1: ¿Por qué no?

M: Quiero ir a cualquier parte.

H2: ¿Adónde?

M: No lo sé...

H1: ¿Por qué no a pasear?

M: No quiero pasear.

H2: ¿Qué quieres hacer?

M: Nada... la edad nos saca los nervios...

H2: Estás insoportable me sacas el alma me sacas los nervios... vente conmigo esta noche... parezco sano un poco aislado nada más... eres capaz de sonreírme...

M: Si fueras más joven.

H2: No sé qué haces música teatro en esta cloaca... pero eres linda sí...

H1: ¿Quieres ir a cualquier parte? Conozco un sitio...

M: No quiero pasear no...

H1: Nada más es un sitio... las calles son raras pero nada más...

A: Ella va de la puerta a la ventana mide con los pies desnudos la distancia que ha recorrido.

H2: Llevarla lejos del centro por calles negras...

H1: Ella se agarra a mí a veces...

H2: Llevarla hasta los vertederos desnudarla y agarrarla abrir mi mano...

H1: Después del sol en todo caso antes del frío...

A: Ella no se mueve.

H2: Y auscultar sus carnes oscuras tras los portales después del agrio sol...

H1: Y la mirada y tal vez la lengua baja en las zonas oscuras...

H2: La abro a golpes y ella conmigo agarrada así es como yo las...

H1: Niña atascada en el frío yo paseo con ella viste cosas grises cuando pasea a gusto conmigo... yo... paseo con ella...

A: Silencio.

[Salen todas las luces].

Fin

El lenguaje de los animales

Cuentería teatral.

Alfredo Valderrama V.*

(Mientras el público se acomoda, una niña baila con alas de Isis, al son de una melodía oriental).

CUENTERA: En muchas culturas del mundo, en Oriente y en Occidente, desde antiguo, se cuenta que en los primeros tiempos, los hombres y los animales hablaban el mismo idioma, pero que dada la crueldad y la avaricia de nuestra especie, ese lenguaje común se perdió para siempre, sin embargo, también se dice que gracias a la amistad con el Espíritu del Bosque, algunas personas reciben el talento para entenderlo y hablarlo.

Hoy contaremos la historia de Samira, la niña que aprendió el lenguaje de los animales, gracias al Espíritu del Bosque.

(El grupo de cuenteros entra danzando al escenario y forma una media luna).

CUENTERO: Dicen los que cuentan y cuentan los que saben que, hace mucho tiempo, en un reino muy lejano, vivió Samira.

SAMIRA: Samira soy yo y mi padre es el maestro de los arqueros del reino.

CUENTERA: Cuando Samira era una niña pequeña, los alumnos de su padre la invitaron a salir de cacería, ella iba feliz, pero Samira no sabía que cazar consistía en matar animales con sus flechas.

(Música marcial, mímica y títeres. SAMIRA marcha en fila india con sus hermanos, es torpe pero está feliz; cuando ve que los hombres apuntan sus flechas contra una hermosa ave, los empuja y con gritos les hace fallar la puntería, estos la regañan y amenazan, finalmente la dejan sola, llorando).

* Dramaturgo, actor y director teatral. Miembro de planta del Teatro Esquina Latina.

CUENTERA: ... Por eso Samira fue siempre una niña solitaria.

CUENTERO: Bueno, solitaria es un decir, porque en realidad, Samira tenía muchos amigos, como la señorita Cacatúa, la señora Rana y el señor Macaco.

(La CACATÚA convida a SAMIRA a visitar las flores, pero SAMIRA no la entiende; sale la RANA y la convida a nadar en la laguna y tampoco la entiende; y sale el MACACO que la convida a subir a los árboles, pero como SAMIRA repite sus gestos sin lograr comprenderlo, se aburre y se va).

CUENTERO: Llegó a ser amiga hasta del temible señor Tigre...

(El TIGRE se queja por una espina en su pata, SAMIRA lo cura. El TIGRE le agradece con ronroneos, la invita a subir sobre su lomo, SAMIRA no entiende, el TIGRE se va frustrado).

CUENTERO: Lo único que entristecía a Samira, era que no comprendía el lenguaje de los animales.

SAMIRA: Cómo me gustaría comprender el lenguaje de los animales.

CUENTERA: Al verla su padre tan sola e indefensa, decide educarla junto con sus alumnos y para su asombro, en pocos años, Samira aprende a usar el arco y la flecha con tal maestría que supera a todos sus compañeros...

(Mímica. SAMIRA dispara una flecha a una manzana sobre la cabeza de uno de sus hermanos, acierta, sus compañeros la felicitan).

Todos: Uyyy, Samira.

CUENTERO: Pasado un tiempo, el reino se preparaba para celebrar el cumpleaños del Sultán.

SULTÁN: El Sultán soy yo, soy un rey viejo muy vanidoso y estoy ansioso por ver qué me regalan el día de mi cumpleaños.

CUENTERO: Por su lado la Sultana preparaba un extraño regalo de cumpleaños para su esposo el Sultán.

SULTANA: La Sultana soy yo y busco cazadores para que cumplan con una peligrosa misión.

Todos: ¿Una peligrosa misión?

SULTANA: Sí, necesito conseguir las plumas del Espíritu del Bosque, (*murmullos*) para adornar el turbante de mi esposo el Sultán, ese será mi regalo de cumpleaños.

TODOS: ¿Las Plumas del Espíritu del Bosque? (*Murmullos*).

CUENTERA: Yo seré el Espíritu del Bosque. (*Asume la imagen de un águila*). Según la leyenda, el Espíritu del Bosque aparece en las noches de luna llena, en medio de los árboles más altos, en forma de águila enorme, con plumas de oro y plata. (*Sale*).

CUENTERO: Todos los cazadores que la Sultana envió a buscar al Espíritu del Bosque desaparecieron en el intento, nadie sabe qué pasó con ellos, los otros cazadores huyeron lejos del reino para evitar ese enfrentamiento con el misterio.

CUENTERO: Entonces la Sultana llamó a Samira, ella se negó, pero la reina no estaba dispuesta a aceptar un no como respuesta y amenazó con cortarle la cabeza.

(*Mímica: imagen de la reina que amenaza a SAMIRA con cortarle la cabeza, SAMIRA temerosa acepta y la reina le pasa un guante de terciopelo negro*).

SULTANA: Una última cosa, Samira, debes usar este guante de terciopelo para tomar las plumas, si las tocas con tus manos las contaminarás con tu impureza y perderán su belleza. Y recuerda, quiero plumas plateadas, no quiero plumas doradas, ¡plateadas!

CUENTERO: (*Música del bosque. Mímica: SAMIRA enguantada camina con arco y flechas por el bosque*). Y así fue, así fue como Samira entró al bosque, allí la vemos ahora, ya va a cerrar la noche, a pesar de su valentía le inquietan los sonidos que emiten los animales y el crujir de los árboles con el viento, lleva sus flechas y un guante de terciopelo. Aquí comienza nuestra historia.

(*Juego con telas y luces. Los cuenteros crean imágenes y sonidos de un bosque en la noche*).

CUENTERO: En medio de los árboles, en un claro del bosque, Samira ve una nube blanca que baja en forma de espiral y se transforma en un águila de plumas doradas y plateadas, resplandece a la luz de la luna, no hay duda, es el Espíritu del Bosque.

(*Música árabe, el Espíritu del Bosque es representado por una bailarina que danza con alas de Isis. SAMIRA tensa su arco, apunta, pero en el momento preciso de disparar, se detiene*).

SAMIRA: No puedo matar a un ave tan bella sólo para complacer la vanidad de un rey tonto.

ÁGUILA: Estaba esperando tu flecha, si hubieras disparado ya estarías muerta, pero veo que tu corazón no es cruel como el de los otros cazadores, ¿quién te ha enviado?

SAMIRA: La Sultana quiere tus plumas plateadas para adornar el turbante del rey.

ÁGUILA: Si quiere mis plumas plateadas, la Sultana no tiene buenas intenciones. Ven, toca una de mis plumas doradas... (*SAMIRA extiende su mano enguantada*). Quita el guante de tu mano...

SAMIRA: Pero la Sultana dijo...

ÁGUILA: Samira, quita el guante de tu mano.

(SAMIRA obedece, al tocar las plumas doradas con sus dedos, siente una gran alegría).

ÁGUILA: Samira, ahora toca una de mis plumas plateadas.

(SAMIRA obedece, pero esta vez siente un terrible dolor y cae al suelo).

ÁGUILA: Has de saber, Samira, que mis plumas doradas dan la vida, pero mis plumas de plata pueden ser mortales para los humanos, así como doy la vida, así la quito.

SAMIRA: Perdóname Espíritu del Bosque, ten en cuenta que nunca lancé mis flechas contra ninguno de tus animales.

ÁGUILA: Lo sabemos, te recordamos desde que eras una niña.

(El Espíritu del Bosque da una señal, música y danza, aparece una SERPIENTE y lame los oídos de la niña).

SERPIENTE: Te he entregado el don del lenguaje de los animales, ahora puedes vivir como una más entre nosotras, quédate en el bosque, concilia tu raza con la nuestra.

SAMIRA: Eso me gustaría, pero primero debo regresar al palacio con un regalo para el Sultán, hice una promesa y debo cumplirla.

ÁGUILA: Si esa es tu voluntad puedes irte, te esperaremos, recuerda, siempre serás bienvenida entre nosotras.

SERPIENTE: Usa tu don con sabiduría y mantenlo como un secreto entre tú y nosotros.

(SAMIRA cae rendida por el sueño).

(La SERPIENTE y el ave se funden en una sola imagen, luego desaparecen).

CUENTERO: Amanece, Samira despierta, cree haber soñado todo lo anterior, pero no encuentra su arco ni sus flechas. Ahora camina por entre los árboles, busca qué llevar para adornar el turbante del Sultán a cambio de las mortales plumas plateadas del Espíritu del Bosque, de pronto, oye un run run de voces desconocidas, es una congregación de animales. Samira se esconde y escucha.

(Entran y saludan la CACATÚA, el MACACO, el TIGRE, la RANA y la RATA).

RATA: Queridos amigos, atención, acabo de llegar de un lugar donde he aprendido una sabia costumbre.

Todos: ¿Una sabia costumbre?

RATA: Sí, la costumbre de elegir un gobernante.

Todos: ¿Que es un gobernante?

RATA: Un gobernante es un animal, un animal que por su condición física, mental y espiritual es superior y puede mandar a los demás.

RANA: Entonces esa soy yo. Como todos saben soy un anfibio y puedo vivir tanto en el agua como en la tierra. Y como este planeta es de agua y de tierra, quien debe gobernar soy yo.

CACATÚA: Se olvida la señora rana de tres cosas, primero la señora rana mata insectos que ningún mal a ella han hecho, en cambio, yo no le hago mal a nadie... segundo la señora rana es fea y las cacatúas somos indudablemente bellas y, además, tenemos la virtud de disfrutar del aire. La señora rana ¿vuela?

Mico: Yo no vuelo, pero viajo de rama en rama por lo alto de los árboles y eso es como si volara. Sé hacer muecas que resultan divertidas, el humor, el humor, es una gran virtud, una gran virtud, ah y además tengo cinco manos.

Todos: ¿Cinco manos?

Mico: Sí. *(Muestra manos y pies)*. Una, dos, tres y cuatro.

Todos: ¿Y la quinta?

Mico: Pues, ¡la cola!

(Todos ríen y el Mico hace cabriolas).

TIGRE: Y yo mis queridos compañeros, a pesar de ser ágil y fuerte, no quiero gobernar a nadie ni que nadie me gobierne, creo por lo tanto y sinceramente que esta discusión es tonta, pues cada uno de nosotros es diferente y por eso no es justo que una sola especie ejerza su control sobre las otras.

RATA: Esas son tonterías de un animal que no quiere progresar, estoy indignado, todos ustedes son unos tontos. *(Los otros amenazan con golpearlo)*. Democracia, democracia, déjenme hablar. Quien debe gobernar soy yo, por mi astucia y porque además tengo una cosa que ustedes no tienen.

Todos: Pues dinos qué tienes.

RATA: Una corona de oro.

(Saca una corona y la pone sobre su cabeza, SAMIRA sonrío, ya sabe qué llevará como regalo para el SULTÁN).

TIGRE: ¿Una corona de oro?

RANA: ¿Y eso para qué sirve?

CACATÚA: Parece una flor. ¿Sirve para beber el rocío?

RATA: No.

LORO: ¿Sirve para limpiar picos?

RATA: No.

TIGRE: ¿Sirve para afilar garras?

RATA: No.

RANA: ¿Sirve para cazar moscas?

RATA: No.

Todos: ¿Entonces para qué sirve?

RATA: Sirve para gobernar. Esta corona perteneció a un rey español, se la robaron unos piratas ingleses y la escondieron aquí en el bosque y ahora es mía... ji, ji, ji.

TIGRE: ¿Piratas?

Todos: ¿Qué son piratas?

RATA: Pues, bandidos.

Todos: ¿Bandidos?

RATA: Hombres armados.

(Al oír esto, los animales pequeños huyen despavoridos, el TIGRE ruge amenazante).

TIGRE: Por tu corona de oro esos hombres son capaces de destruir todo en el bosque, vete con ellos y déjanos en paz con nuestras costumbres animales.

(Sale el TIGRE despectivo y la RATA recuperada del susto va a esconder su tesoro).

RATA: Se los come la cobarde envidia...fui un tonto al hablarles de mi corona, ahora me la querrán robar, ¿dónde la escondo? ¿Dónde la escondo?

(Música, percusión para persecución, marimba de ser posible. Mímica. SAMIRA persigue a la RATA sin que esta se dé cuenta, la RATA es desconfiada y a cada instante mira hacia atrás. Finalmente, la RATA esconde la corona debajo de un tronco, SAMIRA espera escondida desde un árbol y cuando la RATA se va, toma la corona y la pone sobre su cabeza).

SAMIRA: En vez de las plumas plateadas de la muerte, llevaré esta hermosa corona dorada como el sol, así cumpliré mi promesa y salvaré la vida del Sultán.

(Entra el TIGRE y se encuentra a SAMIRA con la corona).

TIGRE: ¿Qué estás haciendo?

SAMIRA: ¿No es hermosa? Llevaré esta corona al Sultán de los hombres.

TIGRE: ¿Tan pronto aprendiste a robar como la rata? Devuelve esa corona a su agujero, si llevas oro al reino de los hombres, atraerás el mal sobre tu cabeza.

SAMIRA: Al contrario, estoy segura de que el Sultán se pondrá muy feliz y así la Sultana no podrá castigarme.

TIGRE: No lo creo amiga, pero si es tu decisión, no iré contra tu voluntad... Adiós.

(Sale el TIGRE).

CUENTERA: Y así fue como Samira retomó muy contenta su rumbo hacia palacio. Estaba tan feliz que bailó todo el camino.

(Alegre música oriental, baile con velos, SAMIRA sigue con el tesoro de la RATA rumbo a palacio. Durante la coreografía, el grupo de cuenteros realiza el cambio de escena. Trompetas. Entran la SULTANA y el SULTÁN al palacio, y ocupan sus tronos, le acompañan el GUARDIA real y una ESCLAVA).

SULTANA: Esposo mío, ¿Qué asunto te tiene tan triste el día de tu cumpleaños?

SULTÁN: Me siento indispuerto, tengo un mal presentimiento, ayyy, de un tiempo para acá ya no me gustan los cumpleaños. *(Pide un espejo).*

GUARDIA: Espejo.

(El SULTÁN se mira en el espejo).

SULTÁN: Ayyy... Tragedia... Oh, tragedia...

SULTANA: ¿Tragedia? Guardia.

GUARDIA: ¿Dónde, donde?... *(Alarmado saca su alfanje).*

SULTÁN: Aquí y aquí, una pata de gallina... El ungüento.

SULTANA: Guardia, el ungüento.

GUARDIA: El ungüento.

ESCLAVA: El ungüento. *(Le aplica el ungüento).*

SULTÁN: Vientito... Vientito. *(La ESCLAVA lo abanica).* Ayyy es tan duro ser Sultán, si uno no se mantiene hermoso y bello, el pueblo puede dudar de nuestro origen divino y eso es peligroso.

GUARDIA: *(Altanero).* Señor, ¿cuándo empezamos otra guerra? Yo no nací para vivir en la paz, nací para matar en la batalla, para enfrentar al enemigo, para conquistar las tierras de los débiles, para ampliar el imperio.

SULTANA: Sí, para ¡ampliar el imperio!

SULTÁN: *(Sorprendido).* ¿Querida?

SULTANA: *(Disimulando).* Eh, querido... me dejé llevar por el entusiasmo guerrero de nuestro fiel guardián.

VOCES: ¡Samira, la cazadora, ha regresado!

SULTANA: Querido esposo, alégrate, ha llegado tu sorpresa de cumpleaños. Ordené traer desde lo profundo del bosque, un regalo para ti, que nunca vas a olvidar en lo que te resta de vida.

SULTÁN: ¿Un regalo?... dámelo... dámelo... ya...

SULTANA: Que entre Samira.

(Afuera otras voces repiten la orden).

(Entra SAMIRA con la corona, la entrega al SULTÁN. El SULTÁN queda perplejo, se la pone en la cabeza, sonrío. La SULTANA y el GUARDIA se miran con furia contenida).

SULTANA: ¿Te gusta el regalo, esposo mío?

SULTÁN: Sí, me queda perfecta... *(A SAMIRA)*. Niña pide lo que quieras y se te concederá.

SULTANA: ¡No! *(Golpea a SAMIRA con su fusta)*. No te mandé traer una corona de oro, te ordené traer ¡las plumas de plata del Espíritu del Bosque!

SULTÁN: Niña, ¿por qué no trajiste las plumas de plata del Espíritu del Bosque?

SAMIRA: *(Al SULTÁN)*. Excelencia, las plumas de plata del Espíritu del Bosque son mortales. Morirías al instante si las pones sobre tu real cabeza.

SULTÁN: Entonces, tú, esposa mía ¿querías ma... ma... matarme?... ¡Guardia!

(El GUARDIA apunta a la SULTANA con su alfanje pero la SULTANA hace un gesto y el GUARDIA dirige su arma al cuello del rey).

SULTÁN: ¿Tú también me traicionas? Te perdonaré y te daré una bolsa de oro si acabas con esta vileza.

GUARDIA: La reina me dio dos, te cortaremos la cabeza.

SULTÁN: Piedad, la cabeza no, la cabeza no.

SULTANA: Me cansé de ver cómo malgastas nuestras riquezas en tonterías, cómo te duermes y engordas mientras los enemigos crecen y se preparan para atacarnos, cómo humillas a tus guerreros con oficios de esclavas en vez de prepararlos para la guerra. Afuera con él, que le corten la cabeza.

(El GUARDIA se lleva al rey y lo entrega a un verdugo. Por orden de la SULTANA, SAMIRA es apresada por el GUARDIA y amarrada a una piedra).

SULTANA: Te advertí que morirías si no cumplías con tu misión.

SAMIRA: Igual me habrías matado si cumplía. Con las plumas de plata, el Sultán habría muerto por mis manos y entonces tú me acusarías de asesina y me cortarías la cabeza.

GUARDIA: ¿Majestad, le corto la cabeza?

SULTANA: No, merece una muerte más cruel y lenta, dejémosla aquí, para que se la coman los buitres.

(Música marcial. Trompetas, redoblantes y tambores).

GRITOS: ¡Nos atacan! ¡Los soldados del rey se han rebelado! ¡Se toman el palacio!

UN SOLDADO: Señora, el enemigo es muy numeroso, ¿nos rendimos o atacamos?

GUARDIA: Nos rendimos.

SULTANA: ¡Atacamos! cobarde...

(Salen la SULTANA y el GUARDIA discutiendo. SAMIRA queda sola. Música bufa. Dos buitres entran con una grotesca danza, están felices con la guerra).

BUITRE UNO: Amigo, los buenos tiempos han vuelto.

BUITRE DOS: Sí, afuera se prepara una gran mortandad, ya me veo comiendo los cadáveres de niños, mujeres y jóvenes que son los primeros que caen en la guerra.

BUITRE UNO: Habrá un montón de cadáveres, sólo para nosotros... ¡Jummm... qué banquete! *(Descubre a SAMIRA)*. Oye, mira esta niña apetitosa, podemos abrirla la barriga y sacarle las tripas, ¿podemos?

BUITRE DOS: Claro que podemos y de paso le llevamos sus huesos a nuestros polluelos.

(Atacan a SAMIRA).

SAMIRA: No me maten.

BUITRES: ¿Habla?

SAMIRA: Ustedes sólo comen animales muertos y yo no estoy muerta.

BUITRE DOS: Ya que eres tan inteligente dínos, ¿cuál es la diferencia entre un muerto y un vivo?

SAMIRA: Que el vivo se puede defender y el muerto no.

BUITRE DOS: ¿Tú te puedes defender?

SAMIRA: No, tengo las manos amarradas.

BUITRE UNO: Entonces estás muerta, mi amor... *(La picotean)*.

(Con gran rugido, entra el TIGRE y se interpone entre SAMIRA y los BUITRES).

BUITRE DOS: Ella es nuestra, nosotros la vimos primero.

TIGRE: Déjenla y vayan a comer cadáveres o ¿ya están aprendiendo de los humanos a devorarse los unos a los otros aún estando vivos?

BUITRE UNO: Apártate, yo sé Taekwondo... Aikido... Karate-do... y Kungfudo

BUITRE DOS: Y tú eres uno y nosotros dos.

(Los BUITRES realizan movimientos de karatecas pero ante un rugido del TIGRE salen chillando y dando ridículos saltos. El TIGRE libera a SAMIRA).

SAMIRA: Gracias, amigo Tigre, pero ¿cómo supiste que estaba en peligro?

TIGRE: Si tienes oro en el reino de los hombres, el peligro es tu constante compañía.

(Se escuchan gritos y ruidos de batalla).

GRITOS: Última oportunidad o se rinden o se mueren. Pues moriremos pero no nos rendiremos. Yo me rindo, me rindo. ¡Traidor, muere cobarde! ¡Aggg!

TIGRE: ¿Te das cuenta? La guerra es el lenguaje de los hombres. Nada tienes que hacer aquí, vamos.

SAMIRA: Sí, prefiero el lenguaje de los animales.

(SAMIRA sube en el lomo del TIGRE, este la lleva al bosque).

Fin

El león que no conocía al hombre

Cuentería Teatral.

Alfredo Valderrama V.*

Escenografía:

Tienda de campaña y un trono de almohadones.

Personajes:

EL LEÓN	Un guerrero árabe.
LA RATONA	Una criadita de la capital.
LA PAVA	Una campesina montañera.
EL BURRO	Un campesino de la costa.
EL CABALLO	Un vaquero de los Llanos Orientales.
EL TORO	Un gitano.
EL CARPINTERO	Un anciano parecido a un buitre.

• 203 •

Prólogo

(Se escucha una melodía llanera, imitando a sus personajes entran los cuenteros y forman una media luna, el último es el LEÓN, que se acomoda en un extremo y ruge, luego sonríe humanizándose para empezar el relato).

LEÓN: Del libro “Las mil y una noches” de las lejanas tierras orientales, les contaremos la historia del león que no conocía al hombre.

* Dramaturgo, actor y director teatral. Miembro de planta del Teatro Esquina Latina.

BURRO: Pero la contaremos a nuestra manera, es decir, a lo burro.

CABALLO: Tampoco así, contaremos a la llanera, es decir, a lo colombo-venezolano.

TORO: Yo lo cuento a lo gitano.

PAVA: Lo cuenta cada uno como le nazca, según su nación y su raza.

LEÓN: Entonces a empezar.

RATONA: Había una vez un león que no conocía al hombre.

CABALLO: Hace mucho pero mucho tiempo, cuando la tierra era una niña pequeña, allá lejos, en medio de la selva, (*todos señalan al LEÓN*) vivía un joven y orgulloso león, que además era ágil, fuerte y valiente; pero... no conocía al hombre.

LEÓN: ¿El hombre? ¿Y qué es un hombre?

TODOS: ¡Un hombre es un hombre!

TORO: Y cuentan los que saben y dicen los que cuentan, que al lado del trono del león, sin que este se diera cuenta, vivía una traviesa, pequeña e inteligente ratona.

RATONA: Esa... soy yo. (*Hace una venia*).

BURRO: Un día después de haber terminado una deliciosa cena, el león estaba durmiendo plácidamente.

TORO: Cuando la pequeña ratona, que andaba buscando con qué calmar el hambre, tropezó con su pata gigantesca.

PAVA: Y como buen felino, el león inmediatamente la atrapó poniendo su patota en la cola remendada de la minúscula ratona.

(*Salen todos, menos el LEÓN y la RATONA*).

Cuadro único

(*Mímica y música. El LEÓN acaba de comer, se recuesta en su trono y se queda dormido, la RATONA olisquea aquí y allá, recoge unas migajas cerca del trono, el LEÓN despierta y la coge de la cola*).

LEÓN: ¿Quién eres tú, criatura molesta, y por qué has osado interrumpir mi siesta?

RATONA: Yo, mi rey, soy una ratona de la familia de los roedores y he llegado hasta aquí huyendo del hombre.

LEÓN: ¿El hombre? ¿Y qué cosa es un hombre?

RATONA: ¿No conoce usted al hombre mi rey?

LEÓN: No. ¿Y qué tiene de particular ese animal?

RATONA: Si usted me permite, majestad, yo se lo puedo explicar.

LEÓN: Adelante.

RATONA: Si me suelta la cola, majestad.

(El LEÓN la suelta, una música de caja de juguete se escucha, la RATONA hace una venia y canta).

RATONA: Debe su majestad tener mucho cuidado con él.

LEÓN: ¿Yo, por qué?

RATONA: Porque el hombre es un animal tramposo y cruel, escuche:

Canción de ratona

Cuando no lo conocía
Con su astucia me engañó.
Con un pedazo de queso,
A una trampa me llevó.

LEÓN: Cuando no lo conocías
Con su astucia te engañó
Con un pedazo de queso
A una trampa te llevó.

RATONA: Con el hambre que tenía
Mordí el queso, convencida
Que tenía buen corazón.

LEÓN: Y, ¿qué pasó?

RATONA: Y, ¿qué pasó? Pues que ese duro alambre, en vez de calmar mi hambre, mi colita aprisionó.

Mire ahora mi colita
y verá que está zurcida
pues la vida me salvó.

LEÓN: Pobre cola, quedó toda remendada. Pero deja de llorar, pues el hombre aquí no te podrá alcanzar.

RATONA: La ciudad ya no le basta y por eso viene para acá.

LEÓN: Pues que venga, aquí encontrará su justo castigo, mientras tanto puedes quedarte conmigo, si prometes no hacer ruido cuando duerma.

RATONA: Gracias, majestad, le prometo que de hoy en adelante, en cualquier trance, con mi ayuda podrá contar.

LEÓN: *(Ríe)*. No te preocupes pequeña orejona, nunca necesitaré de la ayuda de una ratona.

RATONA: Gracias, mi rey. Gracias, su excelencia. Gracias, su majestad, nunca olvidaré este gesto de amistad.

(El LEÓN bosteza y cierra los ojos con intención de dormir).

RATONA: Dicen los que cuentan y cuentan los que saben, que no había acabado de dormir el león cuando escuchó unos gritos destemplados de otro visitante inesperado.

(Se oyen gritos de la PAVA).

PAVA: Auxilio, mi rey, auxilio,

LEÓN: ¿Y ahora qué? ¿Será que en esta selva no puede dormir el rey?

(Entra la PAVA y en su carrera tumba al rey, luego se arrodilla ante la RATONA).

PAVA: Auxilio, mi rey, auxilio, socórrame, sálveme, defiéndame del hombre, mi vida voy a perder.

RATONA: Con gusto, señora, la quisiera ayudar, pero abra los ojos, míreme bien. Soy tan sólo una simple ratona, el león, el rey, es aquel que tú golpeaste al entrar, ese sí es vuestra majestad.

(La PAVA se dirige al LEÓN).

PAVA: Auxilio, mi rey, auxilio, socórrame, sálveme, defiéndame del hombre, mi vida voy a perder.

LEÓN: Cálmate, cálmate, cálmate que no te puedo entender, antes que nada ¿quién eres tú? ¿Cómo te llamas? y ¿de qué reino eres?

PAVA: Me llaman pava, soy del reino de las aves y vengo huyendo del hombre porque me quiere comer.

LEÓN: ¿El hombre? ¿Y qué tiene ese hombre que te hace temer? Si tú puedes volar y en los aires desaparecer. ¿Acaso tiene alas?

PAVA y RATONA: No.

LEÓN: ¿Tiene garras?

PAVA y RATONA: No.

LEÓN: ¿Tiene colmillos?

PAVA y RATONA: No.

LEÓN: ¿Tiene ponzoña?

PAVA y RATONA: No.

LEÓN: ¿Entonces?

PAVA: Usted no lo conoce, mi rey, el hombre es un animal dañino, astuto y cruel.

Canción de la pava (Cumbia)

Si usted lo conociera
Amigo rey
Sabría por qué le temo
Al hombre cruel
Es animal dañino
Causa terror
Que atrapa con sus redes
Al tiburón

Al gran león marino
Y al elefante
Arranca sus colmillos
El maleante
En lo alto del cielo
Cazó al halcón
Y debajo del suelo
Sacó al hurón...
Si usted lo conociera
Mi amigo rey
Sabría por qué le temo...
Al hombre cruel.

LEÓN: Con razón mi padre, por temor a sus ardides y perfidias, no me ha dejado salir de esta cueva, para no caer en las trampas de ese animal llamado hombre. Pero si mi padre le teme, no le temo yo, ¿dónde está ese hombre para castigarlo?

PAVA: Al otro lado de la selva se encuentra y viene para acá.

LEÓN: Cómo se atreve a invadir mi territorio, ya no lo esperaré sentado, yo mismo iré a buscarlo, ven, indícame el lugar donde lo viste por última vez.

PAVA: ¿Qué? Yo no regreso ni loca, si acabo de ver cómo despescuezó a mi amiga la gallina y, después de quitarle las plumas con agua caliente, se devoró hasta los huesos, tengo mucho miedo, yo no quiero morir desplumada.

LEÓN: Te dije que vengas, no seas cobarde, con el león a tu lado no te pasará nada.

PAVA: Pues que Alá nos proteja.

RATONA: Y no habíamos empezado a caminar cuando un extraño ruido escuchamos.

LEÓN: Silencio, escucho extraños pasos, ¿será el hombre?

PAVA: Escondámonos.

(Entra el BURRO).

RATONA: Entonces apareció un animal de cuatro patas, cuerpo grande y una cabeza enorme adornada con dos largas orejas, como el animal se veía fuerte y tosco, el león pensó que ese era el hombre.

(El LEÓN ataca al BURRO).

PAVA: No, mi rey, no lo mate, no sea bruto.

LEÓN: ¿Qué?

RATONA: Ese no es el hombre, mi rey, ese es el burro.

LEÓN: ¿El burro?

BURRO: Sí, majestad, soy un asno, un burro, un jumento, un pollino del reino de los borricos. Vengo de allá, huyendo del hombre, llego acá a pedir protección, y usted me va a matar. No joda, su majestad, *¿pa'onde* pego?

LEÓN: No entiendo cómo un animal tan fuerte como tú anda huyendo del hombre. Un animal que, según me cuentan, no tiene garras ni ponzoña ni colmillos.

BURRO: Usted no lo conoce, su majestad, a mí me tocó verlo matar a mi papá a *punta'e* garrote después de años de servicio y entonces me ha agarrado a mí, y si viera lo que me ha hecho sufrir: primero me aprieta la barriga con una cosa que llama la cincha y debajo del rabo me pone un anillo que se llama... hasta el nombre se me ha olvidado por el maltrato que, ¡aja!, a mis partes nobles les ha dado. Entonces me amarra unas enormes cargas de leña, una a cada lado... y me hace andar largos caminos (*se tira un pedo*) y si por si acaso me tiro un pedo para desahogarme me pica el cuello y el trasero con un agujijón, mientras me grita horribles palabras delante de todo el mundo, haciéndome pasar vergüenzas.

Es que usted no lo conoce, hágale, compadrito, usted no lo conoce.

Canción del burro

Usted, usted no lo conoce
Él es, él es un ser maligno
Tan cruel que a mi viejo mató
Después, después de ser su amigo
Yo sé que cuando llegue a viejo
Que cuando llegue a viejo
A mí me va a matar
No me permite descansar
Me trata sin piedad
Él va a acabar conmigo,

No me permite descansar
Me trata sin piedad
Él va a acabar conmigo,
Oye, mi rey, te tienes que perder
En una jaula a ti te va a meter
Oye, mi rey, tú tienes que escapar
Porque ese hombre a ti te va a atrapar
Oye, mi rey, te lo digo yo
Que soy un burro pero con razón
Oye, mi rey, me voy a despedir
Pues si me quedo me puedo morir
Oye, mi rey, a, e, i, o, u,
Yo soy un burro más sabio que tú...

LEÓN: Ese hombre es un animal tramposo, traidor, desagradecido y desalmado, no veo la hora de tenerlo entre mis garras para despedazarlo.

BURRO: Por mi parte, majestad, pido permiso urgente para retirarme y le aconsejo que huya conmigo antes de que lo vea el enemigo, porque dicen que el hombre, donde pone el ojo pone la trampa.

(Se escucha un galope, sale el BURRO).

RATONA: El burro ha huido.

LEÓN: Viene alguien, debe ser el hombre.

PAVA: Escondámonos.

(RATONA y PAVA se esconden, entra el CABALLO).

RATONA: Entonces, apareció un animal blanco, elegante, con la frente marcada por una mancha negra, hermoso, altivo y con las cuatro patas adornadas con coronas de pelos blancos. El león, sin pensarlo dos veces, creyéndolo el hombre, lo atacó.

(Entra el CABALLO muy elegante, todo de blanco, el LEÓN lo tumba y en el suelo quiere darle un zarpazo).

PAVA: No, majestad, no sea burro.

LEÓN: ¿Qué?

RATONA: Ese no es el hombre, su majestad, ese es nuestro amigo el caballo.

CABALLO: ¡Oh, rey de los animales! Soy un caballo entre los equinos y huyo de los malos del hombre.

LEÓN: ¿Cómo? Un caballo tan elegante, dotado de esa robustez y esa musculatura y pudiendo con un solo patadón hacerlo pasar de la vida a la muerte, ¿tiene miedo del hombre?

CABALLO: Cómo se ve, mi rey, que usted no conoce al hombre. Música, mi catiro.

(Se escucha un aire llanero).

Canción del caballo

No conoce usted, mi rey,
Su astucia y su crueldad
Mi fuerza y velocidad
No son nada ante su ley.

No son nada ante su ley
Pues a látigos me doma
Y no permite que coma
Hasta que dé muchas vueltas
Y queden mis piernas muertas
De subir y bajar loma.
Cuando él quiere pasearse
Cuando él quiere pasearse
Me coloca no sé cómo
Una silla sobre el lomo
No le importa lastimarme
No le importa lastimarme
Con su freno hace sangrar
Mi lengua y mi paladar
Y con espuelas de acero
Pincha y rompe mi cuero
Hasta hacerme reventar.

Lo que más me hace sufrir
Lo que más me hace sufrir
Es tirar de una carreta
De muchas cosas repleta
Y de cansancio morir
Y de cansancio morir.
Esa es toda la verdad
Que me matan sin piedad
Y en la plaza de mercado
Me venden despedazado,
Mi querida majestad.

CABALLO: Y ese es el trato que el hombre nos da si de él nos dejamos domar, y eso que dice que somos sus amigos... si quiere le cuento cómo maltrata a los perros y a los gatos, sus primos, majestad.

LEÓN: Pero qué animal podrá ser este, qué forma tendrá, qué malignos poderes poseerá para domesticar y maltratar así a mis servidores. No importa, cuando llegue el momento, mi fuerza, mi valor y mi furia sabrán enfrentarlo.

(Se oye un mugido).

CABALLO: Alguien viene majestad y yo no quiero quedarme para averiguarlo.

(Sale el CABALLO).

RATONA: El caballo ha huido.

LEÓN: Debe ser el hombre.

PAVA: Escondámonos.

(Entra el TORO).

PAVA: Entonces, apareció un animal terrible, negro, de un cuerpo enorme, cuatro patas, una cabeza armada con dos gigantescos cuernos afilados. Cuando el león vio ese animal de aspecto tan feroz, creyó que era el hombre y atacó.

(El LEÓN cae sobre el lomo del TORO, pelean, el TORO es vencido, el LEÓN lo va a matar).

RATONA y PAVA: ¡No!, su majestad.

PAVA: No sea mula.

RATONA: Disculpe, su excelencia, pero ese no es el hombre, ese es el toro.

TORO: Sí, majestad, no me mate, soy tan sólo un toro del reino de los bovinos. Y vengo huyendo del hombre que quiere matarme para su diversión.

LEÓN: Tú, un animal tan fuerte, con ese aspecto tan feroz, con esos cuernos tan grandes y afilados, ¿huyendo del hombre?

TORO: Ay, su majestad, se ve que usted no lo conoce. Música, maestro.

Canción del toro

Con todo respeto, majestad,
Usted no conoce las trampas del hombre
No ha sufrido nunca su maldad
Que aquí le canto para que se asombre.

Mi hermano mayor, toro bravío
Que causaba terror con su presencia
Fue *atrapao* por este ser maligno
Y *encerrao* en un círculo de arena.
Cuando quiso defenderse con furor
Trapos rojos burlaron sus cornadas
¡Óle!
Banderillas clavaron en su espalda
Y una espada atravesó su corazón.
El torero fue entonces *festejao*
Con aplausos, pitos y aguardiente
Las orejas del torito le entregaron
Como trofeo por su muerte.

LEÓN: El hombre es un animal perverso, el enemigo de todos los enemigos, la criatura más baja que existe sobre la faz de la tierra.

RATONA: Se estaba quejando el león lleno de furia, cuando se escucharon unos pasos extraños y, al escucharlos, el toro dio dos mugidos y huyó.

LEÓN: Ese sí debe ser el hombre.

PAVA: ¡Escondámonos!

(Sale el TORO, entra un ANCIANO).

RATONA: Entonces, apareció un anciano decrepito, que cargaba un cajón de herramientas en su espalda. Cuando mi amiga la pava lo vio... cayó desmayada del susto, cuando lo vio el león, tan feo, calvo y desbaratado, se echó a reír y burlescamente preguntó.

LEÓN: ¿Quién eres tú?

ANCIANO: ¡Oh, poderoso rey, lleno de gloria, que ocupas el primer puesto en la creación! Deseo para ti horas felices y ruego a Alá que te ensalce más todavía, acrecentando tus fuerzas y virtudes. Yo soy sólo un desdichado que viene a pedirle ayuda y protección, en las desdichas que le persiguen por parte de un gran enemigo.

LEÓN: Pero ¿quién te persigue de esa manera? y ¿quién eres tú, el más elocuente de los animales que conozco y el más cortés, aunque seas el más feo de todos?

ANCIANO: ¡Oh, señor de los animales! Soy del reino de los carpinteros y mi opresor es ¡el hombre! Él me ha hecho trabajar toda la vida sin pagarme un justo salario, yo fabrico su casa y él me hace morir de hambre, por eso he huido de las ciudades donde él habita y he llegado aquí a la selva para hacer una casa para el sultán, el tigre, que ha prometido muy bien pagarme.

LEÓN: Y, ¿por qué al tigre? Él es tan sólo un sirviente mío. Yo soy el rey. Es a mí a quien debes construir la casa que sabes hacer.

ANCIANO: Eso no es posible majestad, pues mi palabra con el tigre he comprometido.

(El LEÓN ruge).

ANCIANO: Está bien, majestad, no me mate, inmediatamente trabajaré para usted.

PAVA: Y así fue, el anciano abrió su caja de herramientas y sacó un metro.

ANCIANO: Primero hay que tomar medidas.

RATONA: En un instante, el carpintero construyó una extraña casa con listones de dura madera, en forma de cubo y con una puerta que se abría hacia arriba. Cuando la terminó invitó respetuosamente al león a tomar posesión de su propiedad pero el león la encontró estrecha e incómoda.

LEÓN: La verdad es que eso me parece muy estrecho y no sé cómo podré vivir ahí.

ANCIANO: Eso es sólo en apariencia, agáchese un poco majestad y una vez que esté dentro se encontrará muy a gusto.

RATONA: Cuando el león deslizó su cuerpo flexible y entró a la supuesta casa, el anciano bruscamente cerró la puerta de la jaula asegurándola con un enorme candado.

ANCIANO: ¡Yo soy el hombre! El ser astuto que tanto has buscado, te burlaste de mí por mi traje raído, pero en los lazos de mi lengua has caído.

(El LEÓN sorprendido ruge impotente).

ANCIANO: Ahora te llevaré a la ciudad y te venderé en un lugar llamado circo, donde por el resto de tu vida se divertirán contigo nuestros cachorros, los niños. Pero primero voy a quitarte las garras y los colmillos.

(En ese momento entran en tropel la PAVA, la RATONA, el TORO y el CABALLO, quienes pican, golpean y patean al farsante cazador. La PAVA y la RATONA liberan al LEÓN).

LEÓN: *(Saliendo de la jaula)*. He caído en una trampa como un simple ratón... disculpa... debí escucharte. ¿Dónde está ese hombre para despedarlo?

PAVA: Huye como un vil cobarde, mi rey.

(En títeres, a lo lejos se ve al hombre perseguido, corneado y pateado, por el CABALLO, el TORO y el BURRO. Regresan el BURRO, el CABALLO y el TORO, festejan la huida del hombre).

RATONA: Le pellizqué el trasero, así como él me mochó la colita.

PAVA: Lo picoteé y salió volando.

TORO: Lo he *mandao* a los cachos de la Luna.

BURRO: Le he *pegao* cipote patadón en las... ajá, partes nobles.

CABALLO: Con mis herraduras le he marcado el pellejo.

(El LEÓN suspira).

RATONA: ¿Le sucede algo majestad?

(PAVA y RATONA sientan al rey en su trono).

LEÓN: Hoy he aprendido dos lecciones: la primera, que no basta la fuerza ni la furia contra un enemigo astuto como el hombre, pues su lengua es un verdadero peligro; la

segunda, que en mi reino todos los animales son importantes, desde el gusano hasta el elefante, pues sin los pequeños, nunca logran resolver sus problemas los grandes.

Canción del león

Ahora que conozco al hombre
Ahora que conoce al hombre
Dos lecciones aprendí
Dos lecciones aprendió
Sí, señor, cómo no, él aprendió.
Lo primero que aprendí
Lo primero que aprendió
Porque al hombre conocí
Porque al hombre conoció.
Sí, señor, cómo no, él aprendió.

Que el orgullo, la fuerza y el furor
Nada son ante la astucia superior
Nada son ante la astucia superior
Sí, señor, cómo no, él aprendió...
La lección él conoció.
Lo segundo que aprendí
Lo segundo que aprendió
Es de ustedes la lección
De nosotros la lección.
Sí, señor, cómo no, él aprendió.
Que todos los animales,
Del gusano al elefante... son importantes.
De hoy en adelante,
La pava y la ratona son
Mis consejeras reales.
Dos lecciones aprendió.
Sí, señor, cómo no, él aprendió...

Fin

