

**CLAVES POÉTICAS EN TRES OBRAS
DE TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO**

SEBASTIÁN TORRES PIZARRO

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS
SANTIAGO DE CALI**

2016

**CLAVES POÉTICAS EN TRES OBRAS
DE TEATRO COLOMBIANO CONTEMPORÁNEO**

SEBASTIÁN TORRES PIZARRO

Trabajo de monografía para optar el título de Licenciado en Arte Dramático

Director
MAURICIO DOMÉNICI GONZÁLEZ

Jurado
EVERETT DIXON

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS
SANTIAGO DE CALI
2016

A quien pueda interesar

*No hay agradecimientos ni dedicatoria en esta monografía
Pero sí hay personas a quien agradecer y a quien dedicar.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. LA REALIDAD COLOMBIANA COMO MATERIA PRIMA PARA LOS DRAMATURGOS NACIONALES	
1.1 La realidad colombiana y el teatro	3
1.2 El violador y asesino de menores: Luis Alfredo Garavito	12
1.3 La construcción de un puerto de aguas profundas en Bahía Málaga	14
1.4 La patente de Ayahuasca	17
2. ANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO EN TRES OBRAS DE TEATRO COLOMBIANO	
2.1 <i>EL DICTADOR DE COPENHAGUE</i> DE MARTHA MÁRQUEZ	
2.1.1 Perfil de Martha Márquez	22
2.1.2 Análisis del texto literario de <i>El dictador de Copenhague</i>	25
2.1.3 Interpretación y crítica	50
2.1.4 Entrevista a Martha Márquez	53
2.1.5 Dos puntos de vista en el análisis	68
2.2 <i>LADY MÁLAGA</i> DE RODRIGO VÉLEZ	
2.2.1 Perfil de Rodrigo Vélez	71
2.2.2 Análisis del texto literario de <i>Lady Málaga</i>	74
2.2.3 Interpretación y crítica	98
2.2.4 Entrevista a Rodrigo Vélez	101
2.2.5 Dos puntos de vista en el análisis	120
2.3 <i>YAGÉ® GEODRAMA AMAZÓNICO</i> DE GENNY CUERVO	
2.3.1 Perfil de Genny Cuervo	124
2.3.2 Análisis del texto literario de <i>Yagé® Geodrama amazónico</i>	126
2.3.3 Interpretación y crítica	144
2.3.4 Entrevista a Genny Cuervo	145

2.3.5	Dos puntos de vista en el análisis	151
2.4	CONCLUSIONES	154
3.	ANEXOS	
3.1	Rodrigo Vélez en el Conversatorio Territorio y dramaturgia: <i>Lady Málaga</i>	161
3.2	Genny Cuervo en el Conversatorio Territorio y dramaturgia: <i>Yagé® Geodrama amazónico</i>	168
3.3	Genny Cuervo en la Ponencia: Dramaturgia femenina: resistencia poética contra la resignación a la violencia	176
	BIBLIOGRAFÍA	180

INTRODUCCIÓN

El propósito de esta monografía es analizar e interpretar tres obras de teatro colombiano contemporáneo para conocer las *claves poéticas* presentes en ellas. El criterio para escoger las obras fue el siguiente: productos dramatúrgicos escritos por Licenciados en Arte Dramático de la Universidad del Valle y que hayan sido premiados a nivel nacional. El reconocimiento es el que da el Programa de Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia. Estas obras son: *El dictador de Copenhague* de Martha Márquez, beca de creación teatral 2011; *Lady Málaga* de Rodrigo Vélez, beca de creación dramatúrgica 2012 y *Yagé® Geodrama amazónico* de Genny Cuervo, beca de dramaturgia teatral 2013.

Consolidar la dramaturgia colombiana no se da únicamente por la mayor producción literaria que de ahí se genere sino también por el estudio que ello provoque. Por lo que estoy de acuerdo con lo siguiente:

De las carencias más significativas del teatro colombiano en la actualidad (y para muchos también en el pasado) es tal vez la ausencia de críticos e investigadores teatrales, tan necesarios para quienes trabajan en ello. Ninguno quizá sabe responder por qué no existen o qué se han hecho, pero todos creen que sería maravilloso si hubiera “muchos” expertos que reflexionaran sobre el trabajo de los otros ya que hay un vacío de reflexión dentro de gran parte del movimiento teatral colombiano.¹

Este proyecto monográfico está estructurado de la siguiente manera: en la primera parte se contextualizará la relación que tiene la realidad colombiana y el teatro, para dar paso a los acontecimientos históricos usados en cada uno de estos tres textos.

¹ CUERVO, María Carolina. *El teatro colombiano ¿en crisis?* SEMANA [En línea] 23 de mayo de 2007. Contiene opiniones de Hernando Parra, Víctor Viviescas, Fabio Rubiano, Santiago García y Orlando Cajamarca.

La segunda parte es el análisis del *texto literario* de cada obra, partiendo de las concepciones del método de Stanislavski conocido como “trabajo de mesa” que incluye el estudio del suceso de partida, el suceso principal y el conflicto. Se profundizará el análisis con el método de la *semiología teatral* enfocando el estudio en: *la fábula, los personajes, el tiempo y el espacio*. También se entrevistará a cada dramaturgo para conocer el proceso creativo de su obra. Con este material se determinarán las *claves poéticas* de cada uno, conociendo la diversidad temática, el modelo dramático e ideología usada por ellos. Finalmente se harán comparaciones entre las obras y se establecerán las conclusiones.

1. LA REALIDAD COLOMBIANA COMO MATERIA PRIMA PARA LOS DRAMATURGOS NACIONALES

1.1 LA REALIDAD COLOMBIANA Y EL TEATRO

El contexto histórico de Colombia ha sido y es de gran importancia para el teatro colombiano, de ahí la premisa que da inicio a esta monografía: *la realidad colombiana es la materia prima para los dramaturgos nacionales*. Pero ¿cómo se ve reflejada la realidad del país en el teatro nacional?

Si bien el interés de esta monografía no es histórico, sí es importante hacer un repaso por los hechos sociales y políticos que han impulsado a consolidar la *dramaturgia nacional*. La *dramaturgia nacional* es aquella que «toma como materia prima la realidad colombiana, sus particularidades socioeconómicas, políticas y su estética popular»² para reflexionar sobre ella y después de ahí, escribir.

A mediados del siglo XX, el teatro latinoamericano sufrió grandes transformaciones por los movimientos de vanguardia, que tuvieron origen en Europa, luego de la *crisis del drama*³ a finales del siglo XIX. «El objetivo básico de los dramaturgos latinoamericanos fue recuperar su patrimonio cultural e identidad»⁴ porque se vieron en la necesidad de expresar estas transformaciones, reflejando los problemas de su época y su región, adaptando los nuevos

² CAJAMARCA CASTRO, Orlando. *Tras la escena: Claves de un teatro de acción social*, pág. 22.

³ Este periodo denominado *La crisis del drama* es utilizado por el filólogo de literatura alemana Péter Szondi en su libro “Teoría del drama moderno”, quién cuestionó la necesidad del texto dramático para la creación teatral. Este cuestionamiento llegó, luego de que entre los años 1850 y 1900, cuatro teóricos impartieron en el mundo nuevas ideas que hicieron repensar varias teorías presentes en la humanidad, los teóricos fueron: *Charles Darwin* (Teoría de la evolución), *Karl Marx*, en el campo social y económico, *Sigmund Freud* (Psicoanálisis) y *Friedrich Nietzsche*, con la corriente filosófica basada en la teoría de que *-Dios ha muerto-*.

⁴ JARAMILLO, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano*, pág. 29.

recursos del teatro universal a sus realidades, con el fin de combatir el colonialismo cultural que amenazaba a sus valores autóctonos.

En el caso del teatro colombiano, el 9 de abril de 1948 es una fecha determinante para su historia. Luego de que asesinaron a Jorge Eliécer Gaitán trajo consigo una ola de actos de represión y violencia en el centro de Bogotá. Este hecho se convirtió en un antecedente importante para la *dramaturgia nacional*, pues ayudó a repensar, en ese entonces, al dramaturgo bogotano Luis Enrique Osorio⁵ (1896-1966), a reconsiderar el habla de sus personajes.

Todo el teatro colombiano del siglo XIX tenía la herencia española de ser un teatro en verso, la prosa se quedaba para la novela y el cuento [...] Osorio puso una prosa que no tiene un alto vuelo literario; su valor está en tratar de captar el lenguaje del hombre del interior del país, el lenguaje cotidiano. Los personajes hablan como hablaba la gente, en una forma común y corriente, sin retórica mayor y sin vuelo literario. Por eso para la escritura teatral fue muy saludable. [...] Hay otro mérito en Luis Enrique Osorio, que no supimos entender en su real dimensión y en su momento: Él siempre invocaba que los grupos trabajaran un material colombiano, que escribieran obras, que trabajaran nuestra realidad [...] Todos nos burlábamos y decíamos “Ese lo que quiere son obritas costumbristas”. Realmente yo pienso, a lo largo de la vida, que tenía razón.⁶

⁵ Fue un poeta, actor, novelista, articulista y empresario teatral. Uno de los dramaturgos más representativos de Colombia en la primera mitad del siglo XX, reconocido por el teatro costumbrista que escribía. Fundador de la revistas *La novela semanal* y *El cuento semanal*. Organizador de la Compañía Dramática Nacional; en 1943, la Compañía Bogotana de Comedias; en 1960, La Escala. Recuperado desde: Banco de la Republica Cultural [Por Marina Lamus Obregón]

⁶ Entrevista de Guillermo Piedrahita a Carlos José Reyes. *La producción teatral en el Movimiento del nuevo Teatro Colombiano*. págs. 16 - 18.

Osorio consideró que aquello que necesitaba el país era comenzar a apropiarse de su cultura. Por ello después del *Bogotazo*⁷ comenzó a escribir sus obras de teatro en prosa, paso importante para la *dramaturgia nacional*.

Otro hecho significativo que sirvió de antecedente fue la llegada de la televisión a Colombia, en el año de 1954, a través de Gustavo Rojas Pinilla. Quien decidió traer «al mejor director en el mundo que hablara español a cualquier precio»⁸ para el entrenamiento de los actores. El director fue el japonés Seki Sano, quien durante un año trajo los conocimientos de Constantin Stanislavski (1863-1938) que para ese entonces resultaban desconocidos en el país, enseñándole a los actores la importancia de la disciplina, de la investigación tanto en lo simbólico como en lo social presentes en las obra teatrales. Luego de ese año, el director fue expulsado de Colombia cuando el Gobierno lo consideró *comunista*, pero la semilla de cambio quedó impregnada en aquellas personas que habían recibido las clases, entre ellos se encontraba Santiago García, quien más adelante se convertiría en una de las personas más representativas en el *Nuevo Teatro Colombiano*.

Paralelo a ello, el país vivía las consecuencias del conflicto bipartidista pero sin saberlo Colombia viviría uno de los periodos más violentos de su historia producto de la época de *La Violencia*.⁹ ¿Cuál fue el motivo para que esto ocurriera? Del conflicto entre los partidos tradicionales, Liberal y Conservador, los colombianos debían seguir a uno de estos dos bandos políticos. Pero en el municipio de Marquetalia en el departamento del Tolima, sus

⁷ Fue el período de protestas, desórdenes y represión que siguieron al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 en el centro de Bogotá.

⁸ GARCIA, Santiago, *Contribuciones para una historia actual del teatro en Colombia en Teoría y práctica del teatro*, pág. 255.

⁹ La época de 'La Violencia' es un periodo de la historia colombiana que comprende los años de 1948 a 1957, que reflejó el enfrentamiento del Partido Liberal y el Partido Conservador, caracterizado por la extrema violencia, producto de persecuciones, asesinatos, agresiones y destrucción al bien privado.. Se inició luego del *Bogotazo* (que hizo que se conformara las Guerrillas liberales en los Llanos Orientales y las Autodefensas campesinas liberales. Que posteriormente se desmovilizaron el 15 de septiembre de 1953, liderados por Guadalupe Salcedo) y culminó con la creación del Frente Nacional, que fue un acuerdo entre los dos partidos políticos para alternarse cada cuatro años el poder en la presidencia. Este acuerdo solo duró 16 años.

habitantes decidieron no apoyar a ningunos de los dos, pues habían sufrido graves consecuencias por parte de ambos. Por lo que:

Ellos respondieron declarándose así mismo comunistas y la creación de “republicas” no oficiales, como Marquetalia.

Un pueblo de 1000, Marquetalia era resguardado por apenas 48 hombres armados. Sin embargo, cuando el pueblo trató de abrir un diálogo con el Gobierno, el Estado respondió tratando de aniquilarla. Quince mil soldados fueron enviados para eliminar la amenaza, llevando a cabo aviones de combate que bombardearon el pueblo reduciéndolo a escombros.¹⁰

Al autoproclamarse como *comunistas* y como *república independiente*, escapaban del control del Estado y éste respondió bombardeándolos. Muchos de los habitantes de Marquetalia, que habían hecho parte de las Autodefensas campesinas liberales, buscaron refugio en las montañas y conformaron el grupo revolucionario armado conocido como las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia). La ola de violencia que se produjo desde entonces marcó el inicio del *conflicto armado colombiano*.

Algunas de las consecuencias de este conflicto son: el desplazamiento de campesinos a las grandes ciudades, la pérdida de tierras, la falta de vivienda, la desintegración familiar, la pobreza, entre otras. Por lo que se volvieron tema cotidiano para el país y a su vez estaban ausentes en el teatro nacional, razón por la cual los dramaturgos se vieron determinados en hacer un registro de lo que acontecía en Colombia:

¹⁰ MORRIS, M. *10 darks tales from the World's longest Civil War*. En línea. 29 de Agosto de 2014. «They responded by declaring themselves Communists and setting up unofficial “republics,” such as Marquetalia.

A town of 1,000, Marquetalia was guarded by a mere 48 armed men. Yet when the town tried to open a dialogue with the government, the state responded by attempting to annihilate it. Fifteen thousand soldiers were sent to eliminate the threat—orders that were carried out by having fighter jets bomb the town into rubble» [Traducción por el autor de la monografía]

El teatro de los países desarrollados, de la burguesía y de las clases en el poder no recogía entre otros, los problemas de la temática de la tierra, de la discriminación racial entre sociedades de mulatos, de mestizos, de negros y de indios; de la emigración de campo a la ciudad, del colonialismo cultural, del desarraigo.¹¹

Estas nuevas temáticas se convirtieron en la materia prima para los dramaturgos colombianos. A este grupo de dramaturgos comprometidos con la realidad del país y con su interés por consolidar la *dramaturgia nacional*, junto con actores y directores, generaron para la década de los años sesenta el *Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano* que tenía como objetivo «encontrar un lenguaje propio, con situaciones y personajes creíbles, para presentar nuestros temas históricos y sociales sobre el escenario»¹² con el fin de no pasar por alto la realidad del país. Y parte de la producción teatral que surgió de este *Movimiento*, acorde a la temática fue la siguiente:

- La masacre de las bananeras: *Soldados, El sol subterráneo*.
- “Las Dictaduras: *La trampa, El Rey Ubu, Tirano Banderas, El gran Burundú Burundá ha muerto, La Madriguera, El Monumento*.
- Las guerras imperialistas: *El Monte Calvo, Seis horas en la vida de Frank Kulak*.
- La falta de vivienda: *La ciudad dorada, Los inquilinos de la ira*.
- La violencia: *Los papeles del infierno, El hombre de paja*¹³
- Las guerrillas liberales: *Guadalupe años sin cuenta*.
- Tráfico ilegal de armas: *El paso*.

Este *Movimiento* tuvo dos grandes representantes los dramaturgos Enrique Buenaventura y Santiago García, quienes a su vez eran los directores de los grupos teatrales Teatro Experimental de Cali (TEC) y Teatro La Candelaria de Bogotá, respectivamente. Ellos

¹¹ JARAMILLO, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano*, pág. 56.

¹² REYES, Carlos José. *El Teatro: Las Últimas Décadas en la Producción Teatral Colombiana*. Disponible en: Banco de la Republica de Colombia [<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.htm>]

¹³ JARAMILLO, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano*, pág. 80.

estaban influenciados en gran medida por lo expuesto por el dramaturgo y teórico alemán Bertolt Brecht (1898-1956). De este *Movimiento* cabe resaltar que logró la agremiación de más de 200 grupos teatrales nacionales, permitió el intercambio teórico y artístico, promovió la investigación teatral hasta lograr la teorización sobre la *creación colectiva*. Entre estas publicaciones están: *Esquema general del método de Trabajo Colectivo del TEC* y *Apuntes para un método de Creación Colectiva* de Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal, y *La Creación Colectiva como proceso de trabajo en La Candelaria* de Santiago García.

Para la década de los ochenta, el *Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano* comenzó a debilitarse, «debido al liderazgo de algunos grupos profesionales, llevó a la rivalidad y finalmente a la hegemonía»¹⁴ ya que comenzaron a regir intereses particulares en los diferentes grupos teatrales sobre los intereses generales del *Movimiento* y, en consecuencia, esto generó una división del mismo, entre otras cosas. En cuanto a lo dramático, producto de la *creación colectiva* «muchas de aquellas obras se consumieron en la urgencia política»¹⁵ dejando de lado la parte artística en las obras de teatro, lo que conllevó en gran medida a la culminación del *Movimiento*. Esta fue la base para que la siguiente generación dedicada al teatro, retomaran y priorizaran lo *artístico* en las nuevas producciones teatrales sin dejar de lado el discurso político, teniendo como resultado el *teatro colombiano contemporáneo*, no como movimiento, sino como respuesta a aquello que hizo falta, partiendo de la iniciativa de buscar nuevos lenguajes.

En cuanto al contexto político y social del país en esta misma década, hay que nombrar el surgimiento de los carteles del narcotráfico y la aparición de grupos paramilitares.¹⁶ Sin

¹⁴ Entrevista de Guillermo Piedrahita a Patricia Ariza. *La producción teatral en el Movimiento del nuevo Teatro Colombiano*. pág. 168.

¹⁵ PÉREZ COTERILLO, Moisés. *Teatro Colombiano Contemporáneo Antología*, pág. 9.

¹⁶ Conocidos también como *Autodefensas*, son grupos armados ilegales de extrema derecha que tenían como finalidad combatir a los grupos armados ilegales de extrema izquierda –conocidos como *grupos guerrilleros*-. Pero entre los años 2002 y 2006, el gobierno colombiano promovió un proceso de desmovilización de paramilitares, que dio como resultado el surgimiento de diversos grupos llamados Bandas Emergentes o Bacrim

olvidar a los grupos guerrilleros de las FARC, ELN,¹⁷ M-19,¹⁸ y EPL,¹⁹ creados en décadas anteriores y que para ese entonces habían tomado mayor fuerza, desde el número de personas que los conformaban hasta el material armamentista que tenían en su poder. Ellos fueron los encargados de prolongar el *conflicto armado colombiano*.

La guerra entre los carteles del narcotráfico contra el Estado, las guerrillas contra el Estado, las guerrillas contra los paramilitares, dejaban como víctima al pueblo colombiano, quien ha padecido cada uno de estos hechos violentos. De tal forma, este ‘nuevo diario vivir’ ha sido aquello a lo que los dramaturgos hacen frente para dejar registro de lo que acontece en el país. Los ‘nuevos temas’ para el *teatro contemporáneo colombiano* que surgen de este conflicto:

[...] corresponde al horror que han vivido comunidades enteras como, víctimas de asesinatos atroces, masacres, venganzas, desapariciones, actos de terror, amenazas de muerte, desplazamientos forzados, torturas, ajusticiamientos, violencia generalizada ejercida sobre las mujeres, hechos criminales que difícilmente pueden explicarse profundamente.²⁰

Y asimismo está:

[...] la lucha territorial, el paramilitarismo, el despojo de tierras, el desplazamiento forzado, el surgimiento de bandas criminales asociadas al narcotráfico, el narcotráfico mismo como agente activo de violencia.²¹

(Bandas Criminales) que funcionan como mafias o grupos sicariales bajo el servicio de grupos de narcotraficantes.

¹⁷ Ejército de Liberación Nacional.

¹⁸ Movimiento 19 de abril.

¹⁹ Ejército Popular de Liberación.

²⁰ MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. *Luchando contra el olvido: Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, pág. 28.

²¹ *ob. cit.* pág. 27.

Todo esto como consecuencia del *conflicto armado colombiano*. Hay que tener en cuenta también las denominadas *fronteras invisibles*,²² la delincuencia común, el ingreso de niños y jóvenes a las filas de los grupos guerrilleros, la corrupción, la violación de los derechos a grupos étnicos o de diversas clases sociales, las reformas agrarias: éstos se convirtieron en ‘el diario vivir’ del país. Este conflicto condujo a que Colombia fuera la segunda nación con el mayor número de desplazados internos en el mundo con una cifra que oscila los 6 millones de personas,²³ dejando un saldo de 25.000 desaparecidos y 220.000 muertes (entre soldados, guerrilleros, paramilitares y civiles colombianos, sólo por el conflicto armado) en una guerra interna que lleva más de 50 años. Por eso no es de extrañar que:

La presencia de la muerte en el teatro contemporáneo colombiano y la violencia que lo rodea así como lo hemos notado – es la representación de un país que ha sangrado durante décadas en un conflicto que cada vez toma nuevas formas que conducen al horror.²⁴

Y es esta *representación de la realidad* la que consolidó la *dramaturgia nacional* por tratar de forma directa o indirecta los hechos socios-políticos de importancia del país.

Hoy en día Colombia espera la culminación del *conflicto armado* con los *Diálogos de Paz* que iniciaron el 17 de octubre de 2012 en La Habana, Cuba y que buscan el cese del fuego entre la guerrilla y el Estado. Para el día 23 de septiembre de 2015, se firmó el acuerdo de Justicia y Paz entre el Presidente de Colombia, Juan Manuel Santos y el máximo comandante

²² Son los límites establecidos en los barrios por personas pertenecientes a una pandilla para evitar que personas ajenas a ese barrio ingresen al sector, con el fin de controlar el tráfico de drogas y de armas.

²³ La cifra es de 6'044.200 desplazados internos en Colombia. Esta cifra es dada por La Agencia de la ONU para los Refugiados (ACNUR) *Global Overview 2015: People internally displaced by conflict and violence* [En línea]

²⁴ CAMACHO LÓPEZ, Sandra. *La figure de l'enfermement commemo d'el etragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*, pág. 437. En línea « La présence de la mort dans le théâtre contemporain colombien et la violence qui l'entoure ainsi que nous l'avons pu le remarquer -est la représentation d'un pays qui s'est saigné depuis des décennies dans un conflit qui chaque fois prend de nouvelles formes qui conduisent à l'horreur.» [Traducción por el autor de la monografía]

de las FARC, Timoleón Jiménez alias ‘Timochenko’. Aclaro, este no es el acuerdo final por ende no se ha firmado la *Paz*.

Desde el inicio de este capítulo, se dijo que aunque esta monografía no centrará su estudio en lo histórico, no obstante el contexto social y político del país no se puede dejar de lado al momento de analizar una obra de teatro colombiano. Por eso la importancia de resaltar en esta primera parte cómo la realidad colombiana ha ido tomando importancia en la escritura de estas obras teatrales.

Las tres obras que se analizarán en esta monografía no son la excepción. Ellas también parten de distintos acontecimientos históricos, unos más conocidos que otros, pero aclaro y he aquí una particularidad, ninguna de éstas tres tienen que ver con el *conflicto armado colombiano*, lo que amplía nuestra visión sobre la *realidad colombiana* y he ahí mi interés. La importancia de conocer estos hechos radica en la confrontación de la realidad colombiana (fábula) con la realidad creada en la obra de teatro (trama), pues permite analizar la *fábula* ya que ésta «no es sólo la suma de unidades narrativas, sino todo el contexto social que le da sentido en la representación»²⁵ permitiendo conocer la *temática* presente en la misma. Los acontecimientos son:

- El caso del violador y asesino de menores, Luis Alfredo Garavito, hecho que utiliza Martha Márquez en *El dictador de Copenhague*.
- La construcción de un puerto de aguas profundas en el Pacífico colombiano, hecho que utiliza Rodrigo Vélez en *Lady Málaga*.
- La patente de Ayahuasca, hecho que utiliza Genny Cuervo en *Yagé® Geodrama amazónico*.

²⁵ BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 285.

1.2 EL VIOLADOR Y ASESINO DE MENORES: LUIS ALFREDO GARAVITO

Luis Alfredo Garavito, conocido también como *La Bestia*, *El Monje*, *El Cura* o *El Loco*, es el mayor asesino en serie de Colombia. Sus víctimas estaban entre los 8 y 16 años, por corresponder a las edades en las que el mismo Garavito fue violado. Ya se ha dicho que «el mejor amigo de su padre lo violó cuando tenía 12 años. Por eso escogía víctimas que tuvieran ese rango de edad.»²⁶ Este hecho que aconteció en la adolescencia de Garavito, fue un factor decisivo para su futuro comportamiento. Se le han atribuido un total de 172 asesinatos, ocurridos entre los años 1992 y 1999. Lo que poco se conoce sobre él, fue que comenzó a violar menores desde el año de 1980.

[...] la cifra de denuncias por violación de menores aumento considerablemente en los municipios del eje cafetero, Circasia, Armenia, Calarcá, Pereira, Santa Rosa de Cabal y Manizales. No era para menos, se calcula que llegó a violar un niño al mes, desde 1980 a 1992. Algunos meses accedió a tres y cuatro, casi uno cada fin de semana.²⁷

Por ello a Garavito se le atribuye una cifra aproximada de 300 violaciones a menores de edad y solo hasta el año de 1992 asesinó por primera vez a una de sus víctimas.

Este comportamiento de Garavito radica, para quienes han decidido estudiar este caso, en el problema de sexualidad que vivió de joven, lo que le trajo varios problemas con su padre, sumándose al ambiente de violencia intrafamiliar en el que vivía, donde su madre era la principal víctima de las agresiones por parte de su padre. Por último, están las violaciones en repetidas ocasiones que vivió en su juventud por parte de hombres mayores. Lo que hizo que

²⁶ Entrevista de Santiago Cruz Hoyos a Óscar Díaz. *El psiquiatra que ayudó a capturar a Luis Alfredo Garavito*. 01 de febrero de 2015. En línea. <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/analista-ayudo-capturar-luis-alfredo-garavito>

²⁷ BARON CHILITO Irene, CORTES CABALLERO Jhon, PORRAS MOJICA Helde Guiovanni, VELASCO FRANCO Elisa María. *Estructura de la personalidad de "Luis Alfredo Garavito"* <http://psicologiajuridica.org/psj311.html>

se generara en él el siguiente cuadro clínico: ausencia de empatía en las relaciones interpersonales, ausencia de miedo, ausencia de remordimiento, autoestima distorsionada, búsqueda de sensaciones, cognición de "deshumanización de la víctima", desconsideración o distorsión de las consecuencias, egocentrismo, impulsividad, Locus de control externo, manipulación ajena, motivación de auto justificación, pedofilia, sadismo, megalomanía y psicopatía.²⁸ Lo cual da muestra de que estas características se comienzan a desarrollar por traumas sufridos en la adolescencia, tal como es su caso.

Por los 172 asesinatos que se le inculparon en once departamentos del país, a pesar de que se estima que pudo ser un total de 250, puesto que no todos los cuerpos fueron hallados, Garavito debía cumplir una pena de 1853 años de prisión, pero como la Justicia en Colombia no avala la cadena perpetua, se le impuso la mayor pena de aquel entonces, estamos hablando del año 1999, que era de 40 años de cárcel. Como Garavito aceptó los cargos y reveló dónde se encontraban enterrados varios de los cuerpos de los menores, obtuvo una rebaja de pena a 24 años de privación de la libertad.

De acuerdo al psiquiatra forense Óscar Díaz quien ayudó en la captura de Garavito afirma que: «Todos los abusadores sexuales son, por lo general, coleccionistas. Luis Alfredo (Garavito) lo es»,²⁹ por ello se pudo dar con su captura. Teniendo en cuenta el gran número de víctimas, sus captores comentan que guardó todos los tiquetes de viajes que realizó con los menores junto con los recortes de prensa que daban cuenta de los asesinatos y en un papel iba anotando cada vez que había una nueva víctima. Todo esto fue encontrado en una maleta. Alguien con un cuadro clínico como este, según Óscar Díaz, «puedo afirmar que una persona

²⁸ Estudio realizado por estudiantes de la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín, Colombia, quienes declararon a Luis Alfredo Garavito con un Trastorno de Personalidad Antisocial conocido también como sociópata. OVIEDO GUERRERO Angélica Adriana & PAEZ Hernán. *Perfil de Luis Alfredo Garavito y Asociados*. <http://psicologiajuridica.org/psj246.html>

²⁹ Entrevista de Santiago Cruz Hoyos a Óscar Díaz. *El psiquiatra que ayudó a capturar a Luis Alfredo Garavito*. <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/analista-ayudo-capturar-luis-alfredo-garavito>

como él solo se detiene si está detenido, muy anciano, o muerto.»³⁰ De ahí el temor de muchos en Colombia, cuando se enteraron de la condena que Garavito cumple en el país, que es de 24 años de prisión. Cuando una persona en Colombia cumple las dos terceras partes de su condena, en este caso 16 años, puede apelar para pedir libertad condicional. Garavito fue encarcelado en 1999, es decir, en el 2015, podía ser el año en él que saldría de la cárcel. ¿Cuál sería la reacción de la ciudadanía colombiana si esto llegase a suceder? Para dar respuesta a esta pregunta, el analista forense responde que cuando la gente considera que su caso ha quedado sin resolver, «esa impunidad genera violencia. Al no creer la gente en la justicia, la toma por su cuenta».³¹ Y esta afirmación, se tendrá en cuenta para el posterior análisis de *El dictador de Copenhague* que utiliza este caso para el desarrollo de la obra.

1.3 LA CONSTRUCCIÓN DE UN PUERTO DE AGUAS PROFUNDAS EN BAHÍA MÁLAGA

Se ha dicho que el progreso de un país entra por sus puertos. Colombia es el único país de Suramérica que tiene contacto con dos océanos, tanto el Pacífico como el Atlántico. Se podría llegar a pensar que tendría una ventaja en la parte portuaria a diferencia de los demás países de la zona sin embargo no es así, escasea de ellos, por tal razón, se ve en la necesidad de ampliar su oferta portuaria.

El puerto de Buenaventura ubicado en el Pacífico colombiano, el más grande y transitado del país, cubre el 47% de las exportaciones de Colombia. En el año 2007 presentó congestiones que visibilizaron las fallas estructurales que éste presentaba, por lo que distintos empresarios de la región pensaron que la solución sería la construcción de un segundo puerto, ahí mismo en el Litoral Pacífico, para ser más exactos, en el sector de Bahía Málaga, que cuenta con una profundidad natural de 12 a 15 metros y en otros de sus sectores llega a los 30 metros,

³⁰ *Ibídem.*

³¹ *Ibídem.*

ideal para la construcción de un puerto de aguas profundas. Esto permitiría la llegada de barcos de gran eslora a Colombia porque en el puerto de Buenaventura no es posible, ya que para ello se tendría que dragar las zonas costeras para el ingreso de estos barcos, lo que no habría que hacer en caso de haber un puerto en Bahía Málaga.

Los problemas que surgen sobre este proyecto según distintos ambientalistas son: es una zona de alta biodiversidad, mucho de su territorio es virgen, en sus alrededores se aprecia el avistamiento de ballenas yubartas que llegan para su apareamiento, con la construcción del puerto por el que transitarían grandes barcos, alejaría a las ballenas o podrían causarles lesiones.

Cierto es que Colombia necesita mejorar, ampliar e incluso modernizar sus puertos y ello conllevaría al sacrificio de parte de su biodiversidad. He aquí los dos grandes factores que entraron en disputa al momento de proponerse el proyecto del puerto de aguas profundas en Bahía Málaga (preservación ambiental vs desarrollo económico). Se le pidió a la Universidad del Valle un estudio sobre esto:

Indagamos como sería Bahía Málaga en un horizonte de 23 años y evaluamos la factibilidad ambiental para construir el puerto de aguas profundas. Aplicamos una metodología de escenarios y planteamos cuatro: un escenario de Bahía Málaga como parque natural, otro como puerto, una combinación de los dos escenarios anteriores y finalmente como ecopuerto de aguas profundas, con otras figuras de conservación. A partir de los resultados el Ministerio y el gobierno podrían tomar una decisión.³²

La interpretación que hizo el Ministerio de Transporte y varios empresarios del Valle del Cauca sobre este estudio fue que el impacto de la construcción del puerto sería mitigable.

³² Entrevista por Kevin Alexis García y Natalia Ocampo a Enrique Peña y Germán Bolívar, profesores del Departamento de Biología de la Universidad del Valle. LA PALABRA. *¿A quién le interesa Buenaventura?* <http://issuu.com/ntcgra/docs/la.palabra.258.sept.2010>

Otra opinión que se tuvo en cuenta fue la del experto en puertos Juan Manuel Barragán³³ que luego de su estudio concluyó que:

El espacio costero marino de Bahía Málaga (BM) posee atributos y funciones de naturaleza ambiental, social y cultural más que suficientes para hacerla merecedora de un elevado grado de protección. La conservación de los elementos, estructura y servicios de los ecosistemas presentes no parecen compatibles con el desarrollo de las actividades portuarias comerciales allí propuestas. [...] conviene subrayar que la construcción de un puerto en BM diseñado para la era postpanamax, exigiría transformar el paisaje terrestre con desmontes, y modificar la morfología costero marina con rellenos, pilotajes y dragados. Además de los lógicos efectos en la hidrodinámica interna de BM, y consecuentemente en todo su sistema ambiental, implicaría inversiones de elevado monto que podrían aplicarse en Buenaventura (BV) para eliminar las restricciones del canal de acceso. De esta manera se aprovecharían mejor los servicios ya establecidos en el entorno portuario de BV y el Estado concentraría, y maximizaría, el impacto de sus inversiones en materia portuaria.³⁴

Según Barragán lo que hay que hacer es preservar la biodiversidad presente en Bahía Málaga, considerada uno de las zonas de mayor biodiversidad en el mundo e invertir en el puerto de Buenaventura. Por aquel entonces, el Ministro de Medio Ambiente Carlos Cota Posada declaró la zona como *Parque Nacional Natural Uramba Bahía Málaga*,³⁵ impidiendo a futuro una construcción en este sector, en donde la mayor parte de su territorio es virgen, a excepción de centros poblados por comunidades afrocolombianas como Juanchaco,

³³ Catedrático de la Facultad de Ciencias del Mar de la Universidad de Cádiz (España), famosa en el mundo por su experiencia en el manejo de zonas costera y experta en puertos.

³⁴ BARRAGÁN, Juan Manuel. *Reflexiones acerca del futuro de Bahía Málaga (Pacífico Colombiano)*. <http://hum117.uca.es/grupogial/paginas/proyectos/informebahiamalaga>

³⁵ Véase la Resolución No. 1501 del 04 de agosto de 2010 del Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial en donde “Por medio de la cual se declara, reserva, delimita y alindera el Parque Nacional Natural Uramba Bahía Málaga” <http://www.parquesnacionales.gov.co/PNN/portel/libreria/pdf/Resolucin1501de4deagostode2010.pdf>

Ladrilleros y La Barra, así como el puesto más importante de la Armada Nacional de Colombia en el Pacífico colombiano.

De todos modos dragar las costas de Buenaventura para permitir el ingreso de barcos de gran eslora, acabaría con la flora y fauna submarina de esta bahía. La idea de construir un puerto de aguas profundas en el Pacífico colombiano, sigue en pie y se trasladó a Tribugá entre Chocó y Antioquia, otro sector rico en biodiversidad. A fin de cuentas, ¿cuál fue la opinión de las comunidades que viven en Bahía Málaga? Rodrigo Vélez procura ampliarla en *Lady Málaga*.

1.4 LA PATENTE DE AYAHUASCA

El *yagé* es una bebida, brebaje o pócima proveniente de la selva amazónica considerada sagrada por los indígenas de la Cuenca Amazónica, utilizada por los taitas o conocidos también como chamanes, quienes son los líderes de estas comunidades, para la salud de la persona que lo consume, tanto física como espiritual.

Porque el yagé es considerado planta medicinal y planta de conocimiento: “... Medicinal por su drástico efecto purgante y limpiador, lo que produce una obligada purificación, condición necesaria para ingresar al mundo del espíritu. De conocimiento porque ella les habla, les muestra el mundo de la selva y, como en un libro, les va enseñando cada una de las plantas medicinales.”³⁶

³⁶ DÍAZ LEÓN, Germán Leonardo. *Saber tradicional y conocimiento científico: Debate por la Propiedad Intelectual*, pág. 7 [En línea] Disponible en versión PDF. http://www.researchgate.net/profile/German_Diaz-Leon/publication/231222477_Saber_tradicional_y_conocimiento_cientifico_debate_por_la_Propiedad_Intelectual/links/0912f50664e42b7e3d000000.pdf

Ahí se hace referencia a las creencias indígenas sobre el efecto purificador y de conocimiento que produce el yagé, pues debe estar autorizado por un Taita o Chamán su consumo, quienes son los encargados de hacer estas prácticas curativas. Pero ocurrió que:

A mediados de la década de 1980, Loren Miller, de la International Plant Medicine Corporation, sustrajo una muestra de *Banisteriopsis caapi* de una parcela Cofán del Ecuador sin consentimiento. Luego de algunas pruebas y experimentos, le fue otorgada una patente en 1986 por la Oficina de Patentes de Estados Unidos (USPTO) bajo el número PP.5.751.³⁷

El problema que esto trajo para los grupos indígenas fue la restricción del uso del bejuco para la elaboración del yagé, pues aquello que podían manipular acorde a sus creencias con permiso de la Selva Amazónica, les fue negado. Loren Miller, al tener la patente, tenía derecho sobre los demás de utilizar a su disposición dicho bejuco, tenía entre sus planes usarlo con fines farmacéuticos para conocer todos los beneficios médicos que éste podía tener pero los indígenas reclamaban en contra de la violación a sus derechos y creencias, arrebatándoles de raíz una de sus más antiguas tradiciones. Miller respondía a ello, diciendo tener un bejuco diferente al utilizado en el yagé. Por eso:

[...] obtuvo la patente de la ayahuasca tras reivindicarla alegando que modificando la planta con permiso de los indígenas y que ahora la planta posee hojas diferentes al resto de la especie; sin embargo William Anderson, director del herbario de la Universidad de Michigan, sostiene que no ha habido ninguna innovación. Dice que las flores son las típicas de esa especie.³⁸

³⁷ *ob. cit.* pág. 9.

³⁸ COICA. *Los indígenas piden revocar la Patente sobre el Yagé*. <http://www.ambiente-ecologico.com/revist62/accio62f.htm>

Varios años después tomó el debate de si Miller tenía o no tenía una planta distinta a la usada por los indígenas para la elaboración del *yagé*. Esto no detuvo a los grupos indígenas que iban en defensa de sus creencias y la religiosidad en sus tradiciones, por lo que:

En la década de los noventa, la Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica

-COICA, iniciaron una campaña contra la patente, que fue demandada con la asesoría de organizaciones ambientales y legales, ganando en primera instancia en el año 1999.

Posteriormente, le fue restituida la patente a Miller en febrero de 2001 y en una segunda revisión, las comunidades indígenas obtuvieron el retiro definitivo de la patente, en noviembre de 2003.³⁹

Hasta tal punto, la COICA declaró a Loren Miller como *enemigo*, impidiéndole la entrada a sus territorios. Éste es el pensamiento de los grupos indígenas de la Cuenca Amazónica, que se ve reflejado en *Yagé® Geodrama Amazónico* de Genny Cuervo, como bien lo dijo ella, ese fue el punto de partida para la obra, pero este no fue el único motivo histórico para el desarrollo de la misma. Si bien se ha dicho que este acontecimiento ocurrió en la selva amazónica ecuatoriana, esto no significa que los demás grupos indígenas de los otros países que también hacen parte la selva amazónica no se hayan visto afectados. Todos se vieron involucrados en ello, entonces, ¿cuál fue la realidad *colombiana* que alimenta la obra de Genny Cuervo? Ella lo expresa en una entrevista:

Desde hace mucho rato venía con la idea de aprovechar el teatro como medio para hablar de esto [haciendo referencia a su acercamiento a diferentes comunidades indígenas en Putumayo, Colombia], y este año fue uno de los temas más fuertes en el país con todo lo del tema del paro campesino, y de allí nace como una idea de aprovechar el teatro y los escenarios para abordar esta temática [...] Los proyectos [que realiza el Estado] amenazan tierras que

³⁹ DÍAZ LEÓN, Germán Leonardo. *Saber tradicional y conocimiento científico: Debate por la Propiedad Intelectual*, pág. 9.

para ellos [las comunidades indígenas] son reservas, espacios sagrados, eso me llevó a confrontarme mucho, porque hay una diferencia en la relación que tienen ellos con la tierra, que es una relación de respeto y comunicación, ya que es una fuente de producción. [...] Se toma como ejemplo la anécdota del Yagé para mostrar cómo estas comunidades (que no están dentro de un estamento occidental) son menospreciadas, silenciadas y violadas. Además, se expone el constante irrespeto a la tierra, los recursos naturales y la responsabilidad que tenemos todos de cuidar esos recursos.⁴⁰

Fue el Paro Campesino o El Paro Nacional Agrario ocurrido en Colombia en el año 2013, lo que Genny Cuervo utiliza como motivación para escribir su obra, pero es la Patente de Ayahuasca en 1986 su punto de partida de la misma. Los campesinos durante este Paro, bloquearon varias vías del país impidiendo el abastecimiento de alimentos en varias ciudades. Esta protesta surgió:

Porque no existe una política pública consistente y seria para atender problema como: regulación de costos de insumos (fertilizantes, plaguicidas e insecticidas); peajes, gasolina, privatización de la asistencia técnica, no existencia de aseguramiento de cosechas, tendencia a disminuir el Fondo de Garantías Agropecuarias, no contribución de la banca a la financiación de los pequeños y medianos productores, porque según ellos, son mala paga.⁴¹

De todo esto su principal motivación era la prohibición a los campesinos de recolectar semillas de sus propias siembras para cosechas futuras, pues de ahí en adelante solo se permitiría usar ‘semillas certificadas’ provenientes de multinacionales como Monsanto, Dupont y Syngenta, las más importantes en el mercado de los alimentos transgénicos.⁴² Un

⁴⁰ Entrevista de Javier Barrera a Genny Cuervo. *El drama de la selva*. EL PUEBLO [En línea] 9 de noviembre de 2013

⁴¹ CRUZ, Luis Edgar. *Causas del Paro Agrario/Opinión*. EL TIEMPO [En línea] 28 de agosto de 2013

⁴² Véase en La Resolución 970 del Instituto Colombiano Agropecuario. <http://www.ica.gov.co/getattachment/03750a73-db84-4f33-9568-6e0bad0a507d/200R970.aspx>

debate más sobre patentes y violación de derechos a determinadas comunidades, tema de importancia para Genny Cuervo en *Yagé® Geodrama amazónico*.

Cabe acotar algo con respecto a los *campesinos* colombianos:⁴³ No todos pertenecen a un grupo indígena, ya que en ellos hay distintas etnias. Entonces, ¿cuál es la relación que tienen? La relación está en la conexión con la tierra, por ser ésta la fuente de alimento, lo que exige un cuidado y respeto que ellos han aprendido de generación en generación.

Estos son los hechos históricos de los cuales las obras, objetos de estudio de esta monografía, parten para ser escritas. El segundo capítulo, contará con el análisis del *texto literario* de las mismas desde un punto de vista *semiológico*. Antes hay que tener en cuenta lo siguiente:

Autor → Texto escrito → Lector (Lectura: Interpretación) ⁴⁴

De ahí que los posteriores análisis sean una interpretación coherente y personal, pues «Un lector comprende el Texto Literario de un modo que no tiene por qué coincidir con la lectura de otros lectores, ni siquiera con la lectura del autor»⁴⁵ pues es interpretado desde diferentes perspectivas, haciendo que se enfaticen más en algunos signos frente a otros. Se analizarán en las tres obras: *fábula, personajes, tiempo y espacio*.

⁴³ Un campesino es alguien trabaja y vive en el campo. Según el DANE de acuerdo al censo del año 2005 la población campesina en Colombia es de aproximadamente 7,1 millones de personas y la población indígena es de 1,4 millones.

⁴⁴ BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 20.

⁴⁵ *ob. cit.* pág. 94.

2. ANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO EN TRES OBRAS DE TEATRO COLOMBIANO

2.1 EL DICTADOR DE COPENHAGUE DE MARTHA MÁRQUEZ

2.1.1 PERFIL DE MARTHA MÁRQUEZ

Martha Isabel Márquez Quintero (20 de junio de 1975) nació en Cali, Valle. Es Publicista de la Fundación Academia de Dibujo Profesional y Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Actualmente hace un Master en Salud Mental-Clínica Psicoanalítica en la Universidad de León, en España. Se ha desempeñado como actriz, directora, dramaturga, licenciada y publicista.

Márquez comenzó a escribir durante su carrera en la Universidad del Valle, luego de asistir a un taller de dramaturgia. Para ese entonces sus profesores eran los dramaturgos colombianos Fabio Rubiano y Carlos Enrique Lozano, junto con los miembros fundadores de *Teatroas*, fueron quienes la motivaron e impulsaron a escribir. *Teatroas* fue un grupo teatral conformado por Rodrigo Vélez, Eugenio Gómez, Andrés Castrillón y Martha Márquez, compañeros de la Licenciatura en Arte Dramático. Ellos se encargaban de hacer *teatro institucional*, es decir, teatro con fines pedagógicos dirigidos a empresas y colegios, dónde Márquez era la delegada de escribir las obras, por lo que ella misma considera que ahí «comencé a construirme como escritora».⁴⁶ Algunas de estas obras institucionales son: *Ciclas o reciclas*, *Ana Cabina*, *La verdadera Adriana*, *Andy Aventuras*, *Pily y Lily*, *El show de*

⁴⁶ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

*Marcelo Oggioni, Me dicen el audazzz, Vicente Caney o el arte de tener los ojos bien abiertos, Apóstele al poste, ¡Acelere papi, acelere!.*⁴⁷

En el año 2004 el Festival Internacional de Arte de Cali dirigido por el dramaturgo y director Orlando Cajamarca dio un cupo a un estudiante del Departamento de Artes Escénicas de Univalle para un Encuentro de Dramaturgia que le fue otorgado a Márquez. Paralelo a ello también se había otorgado una Beca para la realización de un montaje teatral por lo que ella escogió la Beca y rechazó el Encuentro de Dramaturgia, pues *Comedia para un hombre y una mujer*, era la primera obra que Márquez presentaría en una sala de teatro a público general, aunque la primer obra que escribió fue *El lisado feliz* dirigida principalmente a público joven. Orlando Cajamarca fue al estreno de este montaje y se convirtió en un apoyo para Márquez, porque permitió que ella asistiera a otros Encuentros de Dramaturgia en años posteriores. Tuvo encuentros con los dramaturgos argentinos Mauricio Kartun y Ariel Barchilón. También realizó un Curso de Cine Documental en Buenos Aires, Argentina.

Para el año 2008, *Teatroas* fue llamado para ser jefe de Casting de la película colombiana *Perro come perro*. Luego de esto el director Carlos Moreno haría otra producción cinematográfica llamada *Todos tus muertos* (2011) donde Márquez coprotagonizó. Luego de trabajar en esta película se radicó en Bogotá y comenzó a trabajar con el grupo de teatro La Compañía Estable que dirige Pedro Salazar, primero como publicista y luego como asistente de dirección.

Los reconocimientos que ha obtenido son: *Blanco totalmente blanco*, Premio Jorge Isaacs, modalidad Dramaturgia (2007), *A mi medida*, Mención Especial en el X Certamen de Teatro Mínimo Rafael Guerrero – España (2008), *Mr. Splut: ¿Quién soy y para qué sirvo?*, Premio

⁴⁷ MÁRQUEZ QUINTERO, Martha, *10 textos teatrales institucionales: 10 casos de teatro por encargo solucionados desde la dramaturgia y algunas anotaciones y metodología sobre la experiencia*, Trabajo de grado, Departamento de Artes Escénicas, Santiago de Cali, Universidad del Valle, 2008.

Pacios del Recreo en Iberoamérica- ATINA – Argentina (2009), *El dictador de Copenhague*, Premio Nacional de Dramaturgia Festival de Teatro de Cali (2010) -traducida al alemán, francés e inglés-, III Beca de Coproducción del XV Festival Internacional de Arte de Cali (2011) y Beca de Creación Teatral del Ministerio de Cultura de Colombia (2011). Obra invitada a participar en XIII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (2012). *Vaselina*, Premio Fanny Mickey (2013) y *El Bastardo Soler*, Premio de Dramaturgia Teatro en Estudio-IDARTES (2015).

Este tipo de reconocimientos llevó a Martha Márquez a ser parte de la *Primavera teatral*,⁴⁸ que convocó a los dramaturgos y directores colombianos más representativos del momento, por desarrollar sus ideas más libremente, por tener propuestas no convencionales tanto en la escritura como en la puesta en escena, porque «retoma lo bueno del ayer y se ocupa de lo que faltó»,⁴⁹ escogidos por el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en el 2014, por poner al teatro nacional en otro nivel.

⁴⁸ Entre los distintos dramaturgos y directores se encuentran: Felipe Botero, Laura Villegas, Jorge Hugo Marín, Mateo Rueda, Víctor Quesada, Verónica Ochoa, Carolina Mejía, Santiago Merchán y Felipe Vergara.

⁴⁹ SEMANA.COM *La primavera teatral colombiana*. <http://www.semana.com/cultura/articulo/la-primavera-teatral-colombiana/409242-3>

2.1.2 ANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO *EL DICTADOR DE COPENHAGUE*

En esta obra se analizará: *fábula, personajes, espacio y tiempo*.

FÁBULA

Esta es una obra que está dividida en 21 escenas y 2 cuadros. Y para este análisis es necesario hacer un desglose de los *sucesos* de escena por escena de la obra, tal cual como se presenta a continuación:

EL DICTADOR está en su casa preparando la clase del día, tocan a la puerta, es su **HIJO** quien entra con muestras de sangre y semen que bajan por su pierna.

El dictador está en la escuela haciendo un dictado a sus alumnos sobre el Universo, partiendo que éste se transforma accidental y catastróficamente. Una **ALUMNA** tiene una pregunta.

El dictador está en un parque, se encuentra con un **MENDIGO** al que le brinda una bolsa de leche y pan.

El dictador está en su casa, despidiendo a su hijo que se va, pues él ya es mayor de edad y posee como fortuna: una vaca, una gallina y una mata de tomate.

El dictador está en la escuela haciendo un dictado a sus alumnos sobre las acciones humanas, aparece y desaparece su hijo. Una alumna tiene una pregunta.

El dictador está en el parque con el mendigo, quién le señala al asesino de su hijo para que haga justicia.

El dictador está en su casa, regaña a su hijo por llegar tarde y le pega por esto. Le recuerda que le dejará de pegar hasta el día en que él sea mayor de edad, posea una fortuna y se pueda ir de la casa. Luego le entrega una argolla de acero para que le pueda pegar a alguien más.

El dictador está en la escuela, lee el periódico, entra su alumna y le da un regalo por ser el día del profesor, él le regala un libro, antes de despedirse se besan torpemente.

El dictador está en el parque viendo pasar la procesión de las 13 estaciones del Vía Crucis, aparece el mendigo chupando pegante y aparece su hijo vendiendo arepas, ambos desaparecen junto con la procesión, queda solo el dictador.

El dictador está en su casa regañando a su hijo porque le va mal en el colegio, por eso le botó sus tortugas al inodoro y le dañó sus zapatos pues él decía no tener zapatos para ir al colegio.

El dictador está en la escuela haciendo un dictado a sus alumnos sobre los periodos de la historia y motivándolos para que ellos más adelante sean quienes cambien para bien el mundo. Una alumna tiene una pregunta.

El dictador está en el aeropuerto anhelando algún día ir a las grandes ciudades europeas que también tienen por nombre algunas de las ciudades de su país.

El dictador está en su casa, entra su hijo con muestras de sangre y semen bajando por la pierna y él le devuelve la argolla de acero que le había dado.

El dictador está en la escuela y entra un **EXALUMNO** quien le regala pasajes de avión para ir al real Copenhague.

El dictador está en el parque con su exalumno y el mendigo, celebrando juntos las fiestas que hay en Copenhague.

El dictador está en su casa celebrando el cumpleaños suyo, el de su hijo y la navidad.

El dictador está en la escuela, entra su alumna y ella le coquetea, él se rehúsa, ella continúa, él borra el tablero con su falda, su hijo aparece y luego desaparece, él coge a su alumna, le abre las piernas bruscamente, en un momento se detiene, se las cierra, se aleja de ella.

El dictador está en el parque, **SOLDADOS** hacen el levantamiento del cuerpo del mendigo que ha muerto de hambre.

El dictador está en su casa limpiando la escopeta de caza y tomando aguardiente, aparece y desaparece su hijo continuamente.

Primer cuadro: Se ve al mendigo solo, con una bolsa de leche y pan.

El dictador está en la casa del **ASESINO**, lo confronta y lo mata.

Segundo cuadro: Se ve al hijo con una vaca, una gallina y una mata de tomate.

El dictador está en el aeropuerto con los pasajes de avión que le ha regalado su exalumno.

De los sucesos anteriormente mencionados, en la obra se puede afirmar que:

El suceso de partida: La violación y asesinato del *hijo* del *dictador*.

El suceso principal: El *dictador* se entera que el *asesino* de su *hijo* está en libertad y vive en el mismo pueblo de él.

La trama de esta obra presenta la historia de un padre, que en este caso es el *dictador*, que tiene un *hijo* que ha sido violado y asesinado. Este padre tiene un dilema moral al conocer que el *asesino* está en libertad y vive en su mismo pueblo. Ahí le surge un interrogante de si hacer justicia por sus propias manos o esperar a que el tiempo mismo haga justicia, pero este no es el único cuestionamiento que se plantea pues dado el caso que el *dictador* llegase a matar al *asesino*, esto es un acto de ¿justicia o venganza?, ¿hasta qué punto está permitido pagar con la misma moneda? como dice la Ley del Talión, ¿matar a un asesino o violador, es delito o es ‘un bien para la sociedad’? Este es uno de los grandes interrogantes de la complejidad humana presente en la obra. Por ello, Martha Márquez opina que:

Yo siento que yo no tengo cómo decir si eso es justo o no es justo. No quisiera tener que decir si eso es justo o no es justo... Creo que lo que también yo quería lograr en la obra era no poder responder *algo*, que no puedo responder quizá *yo* como persona. No lo puedo responder entonces lo pongo para que otros tampoco lo puedan responder [...] Pongo a los demás en el mismo problema que tengo yo, resuélvame ¿esto es justicia o venganza? Resuélvame usted porque yo no sé qué es.⁵⁰

Pero esto no es lo único que la dramaturga de *El dictador de Copenhague* busca en el lector sino también que:

[...] yo necesito que aquí la gente, sea incapaz de juzgar y siento un poco que se logra, por lo menos en mi caso, porque me confunde, porque me hace ver que como seres humanos somos tan complejos que a veces es muy difícil delimitar una zona de dónde se está cometiendo un acto de justicia o se está cometiendo un acto de venganza. No poder delimitar eso, me parece que corresponde mucho al tema de la complejidad humana.⁵¹

Varios son los sucesos que llevan al *dictador* a tener como única opción la de matar al *asesino*, pero de esto surgen varias preguntas, ¿sólo se puede responder con violencia a un acto de violencia?, ¿podía el *dictador* haber perdonado al *asesino* y evitar cometer un delito?, ¿qué pasa con el *dictador* luego de matar al *asesino*, hay cargo de conciencia, hay sentimiento de culpa, de liberación, de justicia, de venganza? Estas preguntas se irán respondiendo a medida que avance el análisis.

Por el *orden* en que la obra está escrita, se puede decir que es fragmentada⁵² pues de escena a escena no presenta una *progresión* o *regresión* en el tiempo donde se clarifique el *orden* en

⁵⁰ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

⁵¹ *ob. cit.*

⁵² Conocida también como *fabula a saltos* «Partiendo del principio o final o del final y adelantando acontecimientos que luego se explican volviendo atrás» Véase en BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 20.

el cual la trama está siendo contada, ésta presenta saltos temporales constantemente. A pesar de que la dramaturga considera que:

En el fondo es totalmente aristotélica, el tipo se pasa a vivir al pueblo de él y todos los días se levanta pensando ¿lo mato hoy o lo mato mañana? Y un día va y lo mata. Esa es la aristotélica que hay ahí por debajo. Las otras van ahí ayudando a que haya una progresión o llenando el universo de porqué la cosa debe terminar irremediablemente así, porque no hay otra opción para ese personaje.⁵³

Aunque la obra tenga un inicio, nudo y desenlace, esto no implica que esté siendo contada de forma *progresiva*.⁵⁴ La obra:

Está fragmentada porque está atravesada por recuerdos con el hijo que ya no está, pero esos recuerdos son necesarios para construir una relación que aunque no exista en el presente, arroja al personaje del presente a ese futuro y le da motor a la progresión de la obra. El hecho de que aparezca fragmentada no es tratando de ser contemporánea, la historia lo necesitaba. Era necesario para la historia que se fragmentara de esa forma.⁵⁵

Teniendo en cuenta esto, a continuación se dará un ejemplo entre las escenas del *dictador* y el *hijo*:

La *escena 1*, es el momento cuando el *dictador* se confronta al ver a su *hijo* golpeado con una mezcla de sangre y semen bajando por su pierna.

⁵³ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

⁵⁴ «Progresivo (presente → futuro)» Véase BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 369.

⁵⁵ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

En la *escena 4*, el *hijo* se despide del *dictador* pues es mayor de edad, tiene una fortuna y ya puede irse de la casa.

En la *escena 7*, el *dictador* regaña y golpea a su *hijo* por llegar tarde, porque hasta cuando él crezca y tenga una fortuna no podrá irse de ahí. Al final de la escena el *dictador* le entrega a su *hijo* una argolla de acero para que pueda pegarle a alguien más.

En la *escena 10*, el *dictador* regaña a su *hijo* porque le va mal en el colegio, por eso le botó sus tortugas al inodoro y le rompe los zapatos para que vaya descalzo a las clases.

En la *escena 13*, es la continuación de la *escena 1*, pues aparte de repetirse la confrontación del *dictador* de ver a su hijo golpeado, con una mezcla de sangre y semen bajando por su pierna, él le devuelve a su padre la argolla de acero porque no le sirvió para defenderse.

En la *escena 16*, el *dictador* y su *hijo* celebran sus cumpleaños y la navidad, ahí el *hijo* cumple 17 años y el *dictador* 54 años.

Si se quisiera organizar cronológicamente estas escenas, se sabría que la *escena 13* es la última, la *escena 1* es la penúltima y la *escena 4* es la antepenúltima. Pero las escenas 7, 10 y 16, pueden posicionarse en cualquier *orden*, porque el tiempo entre la una a la otra no se logra determinar claramente, pues de lo sucedido con la entrega de la argolla de acero, con las tortugas y los zapatos, y los cumpleaños, pueden disponerse aleatoriamente sin modificar el resultado. Por esto se puede afirmar que la obra posee una fábula fragmentada.

Muchas de las escenas que contiene la obra son recuerdos por parte del *dictador*, lo que avala que haya saltos vertiginosos de escena a escena, o que durante las mismas escenas se superpongan las imágenes, tal como sucede en los sueños, y sea esta la manera que Martha Márquez utiliza para desarrollar la trama, resaltando la importancia que tiene el *hijo* para el *dictador*, como las escenas en donde aparece y desaparece, modificando el recuerdo. A

continuación se citarán ejemplos de ello: en la *escena 5*, el *dictador* está en la escuela dando clase a sus alumnos:

Aparece el hijo con una banderita blanca.

HIJO: ¡Vengo del campo como todos los días!

Desaparece el hijo con una banderita blanca.

DICTADOR: De vez en cuando coma otros realizan asesinatos coma violaciones y obras corruptas de manera aislada coma por efectos de drogas o alcohol coma avaricia coma diversión coma deseo sexual o mal genio punto o llaman abre comillas cuatro ojos cierra comillas a Margarita punto. Fin del capítulo acciones humanas. Cierren sus cuadernos. Hubo muchos muertos en aquel entonces.⁵⁶

En la *escena 9*, el *dictador* está en el parque viendo pasar la procesión del vía crucis por Copenhague:

VOZ EN EL MEGÁFONO: Decimotercera estación: Jesús muere en la cruz. Un cadáver lloroso y solitario. ¿Hay dolor más grande que el mío? ¿Hay dolor más grande que perder un hijo? ¿Quién iba a ser mi hijo? ¿Quién iba a ser mi hijo cuando fuera grande?

Allí mendigo caminando. Allí mendigo chupando pegante y caminando en extravío.

MENDIGO: ¡Arepas! ¡Tu hijo iba a volverse un gran asador de arepas!

El hijo, vestido de chef, aparece asando arepas.

HIJO: Vengo del campo como todos los días.

El hijo vestido de chef desaparece asando arepas. Allí mendigo caminando. Allí mendigo con pegante caminando, ya no está. Allí procesión, ya no está.

⁵⁶ MARQUÉZ, Martha. *El dictador de Copenhague*, pág. 7.

DICTADOR: Entonces miré el cielo, y vi que una arepa grande me cuidaba.⁵⁷

En la *escena 17*, el *dictador* está en la escuela con su *alumna*, ella se le ha acercado a entregarle una carta y a declararse diciéndole que le gusta, él reacciona borrando el tablero con la falda de ella, en ese momento, hay una superposición de imágenes:

Allá, en los altoparlantes de la escuela música electrónica.

DICTADOR: ¿Qué es esa música?

ALUMNA: Es mi música. La música que me gusta escuchar.

DICTADOR: ¿Por qué puedo escucharla?

ALUMNA: Ha salido de mi cabeza.

El hijo aparece levantando pesas y vestido para el gimnasio.

HIJO: Vengo del campo como todos los días.

ALUMNA: ¿Por qué puedo ver a su hijo?

DICTADOR: Ha salido de mi cabeza.

*El hijo desaparece levantando pesas y vestido para el gimnasio. Allá en los altoparlantes ya no hay música.*⁵⁸

Y quizás el ejemplo más evidente de superposición de imágenes está en la acotación inicial de la *escena 19*, cuando el *dictador* se encuentra solo en su casa bebiendo aguardiente:

El dictador limpia la escopeta de caza minuciosamente, la carga, la descarga, la vuelve a cargar. Realiza su actividad con mucha delicadeza. Bebe tragos dobles de aguardiente y vemos que su hijo aparece y desaparece con sus pantalones cortos, con sus zancas a la vista y sus botas negras de caucho. Es

⁵⁷ ob. cit. pág. 15.

⁵⁸ ob. cit. pág. 34.

*en el hijo en quien notamos el estado de ebriedad del dictador, y aparece y desaparece cada vez más ebrio, hasta caer al piso.*⁵⁹

La superposición de imágenes durante las escenas clarifica por qué las situaciones en la obra presentan estos saltos abruptos de la una a la otra, pues muchas escenas están en retrospectivas, pertenecen al pasado, son un *feedback*⁶⁰ en la obra, permitiendo entender en gran medida el sentido de fragmentación de la fábula, pues se debe a que la mayoría de éstas son recuerdos, alimentando el dilema moral presente en el personaje del *dictador* y su gran deseo de estar nuevamente con su *hijo*, lo que lleva a matar al *asesino* posteriormente.

La finalidad de contar esta fábula, es la de plantear más preguntas en el lector que la de dar respuestas, despertar un debate moral sobre la forma de actuar del *dictador* y confrontarse con ello, sacando a la luz temas como la impunidad, la justicia, la venganza, el duelo y el desasosiego.

PERSONAJES:

Esta obra presenta un único personaje principal, el *dictador*. Los demás personajes son secundarios, pues cada uno de ellos, alimenta el universo del protagonista, ya que éstos son productos del recuerdo de él, es decir, hacen parte de su imaginario. Con respecto a los nombres de los personajes, Márquez comenta que:

Esos nombres los puse para tener claro un rol desde el principio, entonces eso ya te clarifica a vos que *Alumna* es una mujer que es estudiante, más que si apareciera ahí el nombre de ella. Si uno lee Henri o Rómulo, uno ya de entrada no sabe quiénes son.⁶¹

⁵⁹ *ob. cit.* pág. 36.

⁶⁰ Es un término en inglés que traducido al español significa *retroalimentación*. En cine, este término es utilizado para contar escenas del pasado de un personaje que no se han visto, ampliando el conocimiento de este, muy diferente al *flas back*, que son escenas del pasado que el espectador ya vio.

⁶¹ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

De esta se forma clarifica el rol que representa de cada uno de ellos en relación con el personaje principal que es el *dictador*.

Dictador: Es un padre soltero. Un profesor de ciencias sociales caracterizado por hacer dictados en sus clases, quien aparte de enseñar historia y geografía a sus alumnos, quiere que ellos salgan del pueblo en el que viven, conozcan el mundo y vayan tras nuevas oportunidades. Uno de sus más grandes anhelos es conocer el real Copenhague. Con respecto al surgimiento de este personaje, la dramaturga comenta que:

Una vez caminado por los pasillos de un colegio, yo por ahí vi a unas profesoras, pasaba por cada salón y las escuchaba, en una escuché los dictados y me generó mucha inquietud. Yo dije: “¿Dictar? ¿Pasarse tanto años de la vida dictando? Hay que escribir algo sobre esto.” Ahí nació la idea. Ramplonamente nació así, de un dictador. Voy a escribir la historia de un dictador, va a ser gracioso porque seguramente la gente va a pensar que es la historia de un dictador de Gobierno, pero en realidad no, es sobre un pobre *güevón* que dicta clases y esa es su vida. Así nació.⁶²

Con esto se aleja desde un principio, la idea de entender la palabra *dictador* como ente representativo que ha apropiado el derecho de gobernar. Aunque este *dictador* sea un profesor, la forma en la «que abusa de su autoridad o trata con dureza a los demás»,⁶³ se ve reflejada en el trato fuerte, tosco y severo con su *hijo*, pues lo reprendía a golpes como forma de aprendizaje. En la *escena 7*:

HIJO: Por favor, no me vaya a pegar.

⁶² *ob. cit.*

⁶³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, RAE. *Definición de dictador*.

*Allí en la mejilla durazno del hijo, allí cae el puño del dictador. Allí cae la mano que siempre lleva una gruesa argolla de acero. Allí la herida. Allí el hijo tendido en el piso.*⁶⁴

Y la justificación que da el *dictador* para este tipo de actos, en la misma escena lo explica:

DICTADOR: Cuando necesite que me entienda sobre alguna cuestión en la que las palabras no alcancen a remediar mis emociones, usaré los golpes.⁶⁵

Otro momento de represión hacia su *hijo* está dado en la *escena 10*. Aunque esta vez no es contra su integridad física, sí lo es con lo que le pertenece:

HIJO: De verdad, dónde están mis tortugas, pa.

DICTADOR: Las boté por el inodoro porque te está yendo mal en el colegio.⁶⁶

Más adelante en esta misma escena:

El dictador busca algo. Su mano antes vacía, ahora está llena con una navaja. Los zapatos se multiplican al son de navajazos. Pedazos de zapato por ahí y por allá.

DICTADOR: ¡Quítese los zapatos!

El hijo se incorpora y lanza lejos los zapatos que lleva puestos. El dictador también les proporciona a este par de zapatos la misma suerte de los otros con la navaja. El dictador colecciona todos los pedazos de zapato en el platón y los echa en la chimenea. Deja rodar el platón.

DICTADOR: Ahora sí, ¡diga que ya no tienes más zapatos!⁶⁷

⁶⁴ MARQUÉZ, Martha. *El dictador de Copenhague*, pág. 9.

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ *ob. cit.* págs. 16-17.

⁶⁷ *ob. cit.* pág. 18.

De este modo trataba a su *hijo*, como si la forma de educarlo partiera de la frase *vox populi* que dice: “A los golpes se aprende” por lo que no es de extrañar que en la *escena 7* el *dictador* expresara: «Los grandes hombres llevan un gran golpe en la vida. Esa también es una forma de aprender»⁶⁸ con el único fin de enseñarle una lección a su hijo.

Su *hijo* fue violado y asesinado, por lo que este recuerdo está muy presente en los pensamientos del *dictador*. Hasta el punto que se entremezcló en las diferentes evocaciones que él tenía, lo que hace que él esté envuelto en una atmosfera de *pérdida* y *muerte*, colocándolo en un nivel de impotencia, de desesperación, de dolor, de confusión, de emociones reprimidas, de palabras o gestos; que no fue capaz de expresar ante su *hijo* para confirmarle el amor o afecto que sentía por él. En la *escena 4*:

Entonces el hijo sale de la casa con una vaca, una gallina y una mata de tomate.

DICTADOR: Lo que más quiero en la vida desaparece acompañado de toda su fortuna: una vaca, una gallina y una mata de tomate.⁶⁹

O como ocurre en la *escena 14* donde pone en palabras el dolor sobre la muerte de su *hijo* ante su *exalumno*:

EXALUMNO: Parece triste.

DICTADOR: Confundido.

EXALUMNO: ¿Es por su hijo?

DICTADOR: Sí.

EXALUMNO: Supe que murió.

⁶⁸ *ob. cit.* pág. 10.

⁶⁹ *ob. cit.* pág. 5.

DICTADOR: Lo encontraron muerto en el campo. Debí haberle dicho que se fuera muy lejos como se los he dicho a ustedes. Me duele porque era un niño que apenas iba a comenzar la vida. Eso es lo que me duele. No su muerte, porque la muerte es una realidad para todos, pero cuando ya hayas vivido algo de tiempo suficiente. Me duele porque apenas abría sus ojos, con su fortuna, con sus botas negras. Me duele porque estaba hecho para cosas grandes.

EXALUMNO: Profe, lo que usted me quiera contar. Lo que me quiera compartir. Lo que quiera hacer.

Allí el dictador hunde sobre las cuencas de sus ojos el dedo índice y el pulgar de su mano derecha. Allí el dictador frena un torrente que quiere reventar, deslizarse.⁷⁰

Márquez convierte al *dictador* en un ser complejo, lleno de ambigüedades y que se ve enfrentado a diferentes dualidades como por ejemplo: Ver a su *hijo* violado y asesinado, y confrontarse si hacer justicia por su propia mano o esperar a que el tiempo lo haga. En la *escena 1*:

DICTADOR: La puerta otra vez. Voy. Abro. Mi hijo. Único. Todavía se viste como niño. Anda en pantalones cortos y se le ven las zancas. Él se parece a la luz del día que ya casi llega. Él está lleno de detalles que no había visto antes. Una sustancia, mezcla entre semen y sangre recorre su pierna derecha como un hilo, perdiéndose entre sus botas negras de caucho. Hierbas, pequeñas flores atascadas en su cabello y en las uñas. Pálido. Agitado. Tembloroso. Adivino un nudo en su garganta como si pudiera ver forma de nudo por encima de la piel. No es su manzana de Adán. Es un nudo de agonía. Golpeado. Severamente golpeado. El reloj apunta. Apunta.⁷¹

En la *escena 6*, el *dictador* está en el parque con el *mendigo*:

MENDIGO: Mire a ese que va ahí caminando. Ese es el que le hizo eso a su hijo y después lo mató.

⁷⁰ *ob. cit.* págs. 23-24.

⁷¹ *ob. cit.* pág. 2.

DICTADOR: ¿Él? ¿Por qué sabe?

MENDIGO: Porque alguien lo vio.

DICTADOR: ¿Usted?

MENDIGO: Alguien.

DICTADOR: ¿Para qué me cuenta?

MENDIGO: Para que haga justicia. Ese violador y asesino está caminando por las calles tranquilo. Volverá a hacerlo.⁷²

La confrontación del recuerdo de ver a su *hijo* golpeado y violado, y ver al agresor del mismo caminando libremente por las calles de su pueblo, plantea en el *dictador* la cuestión de qué hacer, ¿justicia? tal como se lo dice el *mendigo* o ¿dejar que la justicia con el tiempo recaiga sobre él sin tener que intervenir? Al final de la obra, sabemos que él decide matar al *asesino*. Por lo que se podría determinar que el objetivo del *dictador* durante la obra es matar al *asesino* y su gran obstáculo es el *dilema moral* que implica cometer un asesinato.

Otra dualidad que presenta el personaje del *dictador*, es ser seducido por una *alumna* y casi forzarla a un encuentro sexual. Para que esto se diera, hubo un preámbulo ocurrido en la *escena 8*:

Ella recoge su maletín, rosado sucio, de alumna y al despedirse del dictador por el afán, por torpeza, por Dios, su beso de despedida cae en la boca del dictador. En dos segundos, uno y dos, el escenario de los ojos de él se llena de ella y el escenario de los ojos de ella se llena de él. Luego ella sale corriendo del salón.

ALUMNA: ¡Chao, profe! ¡Feliz día!

⁷² *ob. cit.* pág. 7.

El dictador alista sus cosas y su mente para irse. Las palabras escritas en el tablero son absorbidas por el borrador de tablero.

DICTADOR: En qué debo pensar ahora. ¿En ella que se hace la tonta con su edad geocéntrica, con su desdén que excita? ¿En qué debo pensar? ¿En que los extraterrestres ya tienen Dios gracias al Vaticano?⁷³

Y luego en la *escena 17*, es el momento de seducción por parte de la *alumna* al *dictador*:

*Boca de alumna se acerca a boca de dictador. Boca de alumna y boca de dictador se unen. Manos de alumna toman manos de dictador y las acerca a su pecho, su cintura, sus caderas. Allí el dictador, la separa de su cuerpo. Allí el dictador proyecta su voz como dictador.*⁷⁴

Seguido a esto, el rechazo por parte del *dictador* es notable, hasta que en esta misma escena, tiene este comportamiento:

*Allí el dictador tumba lo que hay sobre su estrecho escritorio para poner allí a la alumna que forcejea. Le abre las piernas y en dos segundos, uno y dos, el escenario de los ojos de él se llena de ella y el escenario de los ojos de ella se llena de él. El dictador decide no devorar más aire. Con delicadeza le cierra las piernas a la alumna y con delicadeza la retira del escritorio. Cuando está a punto de retirarla totalmente de ahí, la empuja con fuerza y en realidad la tumba del escritorio.*⁷⁵

El comportamiento del *dictador* de intentar forzar a la *alumna* para un encuentro sexual, sin que este sea finalmente ejecutado, hace repetir la imagen que aunque no está en la obra, sí está en el imaginario del lector y es la escena de la violación del *hijo*. Y más allá de juzgar esta situación, lo primero es entenderla. Se podría pensar que su comportamiento parte de una represión sexual sumado a la seducción de la *alumna* que lo impulsó a ello. Pues no, esto sería como decir, que la víctima es culpable de su violación, y al contrario, la violación es un

⁷³ *ob. cit.* pág. 14.

⁷⁴ *ob. cit.* pág. 32.

⁷⁵ *ob. cit.* pág. 35.

acto sexual sin consentimiento de la persona, con el fin de obtener dominio y sometimiento en la víctima, y el violador, no tiene un problema sexual, sino más bien un problema mental, por lo que responsabilizar a la víctima en esta situación, queda fuera de cuestión. Para este caso, el *dictador* no es un violador sino un profesor que quiere hacerle entender a la *alumna* que lo que hace no la va a llevar a ningún lado, a pesar de que él haya sentido cierta excitación por ella, pues aunque torpemente hubo un beso entre los dos, hubo regalos de ambas partes, su punto de vista era este:

DICTADOR: Tú no sabes nada, ni de la vida, ni del amor, ni de nada. Tú solo sientes mucho. Y crees que por sentir tanto ya lo sabes todo. No es posible que tú sepas tanto de la vida. Eres una estúpida adolescente como todos en el mundo que quiere llamar la atención, que tiene mal gusto, que quiere ser el centro del universo y que termina comportándose arbitrariamente, haciendo cosas tontas, vistiéndose tontamente, peinándose tontamente, escuchando música tonta, escribiendo cartas de amor agonizantes y quedándose aquí cuando debería estar en su casa haciendo las tareas y soñando que la escritura la llevará lejos, no un profesor de escuela.⁷⁶

Con el fin de hacerla caer en cuenta de lo que hace, como muy bien lo dijo anteriormente, de usar los golpes para cuando sus palabras no alcancen a hacerlo entender. Él iba a usar la agresión o represión física para reprenderla, solo que para este caso lo que iba a hacer era algo desmedido. Posiblemente lo que hace que él se detenga, es el recuerdo de lo acontecido a su *hijo*. Lo que parecía ser una ‘lección de aprendizaje’ podría convertirse en un delito, por eso finalizada esta situación:

La alumna levanta la mano. Es una alumna con una pregunta.

DICTADOR: Sí. Siempre algo se habría podido hacer.⁷⁷

⁷⁶ *ob. cit.* pág. 33.

⁷⁷ *ob. cit.* pág. 35.

Como si siempre hubiese la oportunidad de detenerse a pensar que aquello que se está haciendo podría causarles males, daños o traumas a los otros y que éstos se pueden evitar. Con respecto a ello la dramaturga cuenta que:

[...] hubo en una de las primeras versiones que él si violaba a la alumna. Era contundente la violación. Acá, ya luego en esta versión, la que pasé para el premio ya no pasaba eso. Era simplemente que intentó, algo pasó pero ya, no pasó... Es lo que te decía, en un principio no tenía un hijo sino una hija, hubo una violación que ya después desapareció porque era muy fuerte, porque no correspondía, porque desdibujaba, porque ya era demasiado... Cargaba al profesor éste, ya era mucho... No ocurrió esa violación.⁷⁸

De haberse dado la violación del *dictador* hacia la *alumna*, colocaba en otra posición al profesor al momento de enfrentarse al *asesino*, pues de padre de una víctima pasaría a ser victimario de una *alumna*. Si esto hubiese ocurrido se habría podido establecer la pregunta de si matar al *asesino* ¿era un acto de venganza o de justicia? O tal vez, para este caso hipotético ¿sería un acto cometido por el sentimiento de culpa? Es una pregunta a la cual no se buscará responder, solo quedará como reflexión, pues de haberse dado esta violación, la forma de juzgar, valorar, sentenciar, compartir, rechazar o entender el comportamiento del *dictador* sería distinto.

Lo que sí es claro que sucede con este profesor es que él solo tiene un *superobjetivo* y es estar con su *hijo* nuevamente, solo que él ya ha muerto.

Los personajes secundarios, que son producto del recuerdo del *dictador* son:

Hijo: Tiene por nombre Henri. Joven entre 17 y 18 años. En la obra celebra su cumpleaños número 17. En la *escena 4* cuando se va de la casa una de las razones por lo que lo hace es porque ya es “mayor de edad”, por esto se podría entender también que tiene 18 años. El *hijo*

⁷⁸ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

con apariencia de niño, fue criado de forma fuerte, tosca y severa por su padre, quien considera la agresión física como medio de aprendizaje. Presentaba rasgos de sumisión ante esta autoridad, lo que lo convertía en un ser temeroso, un poco infantil, sin resentimiento con su padre sino que era amor lo único que sentía por él. El objetivo de este personaje es ser visto como un hombre, especialmente para su padre, y su obstáculo, la apariencia de niño y debilidad que refleja ante él. Henri es violado y asesinado, por lo que el *hijo* es la representación de un cuerpo sin vida que en forma de recuerdo hace su paso por la obra. Ahora bien, ¿cuáles han sido las razones para que el *hijo* haya sido violado? No con esto pretendo juzgar al personaje, sino entender su situación. ¿Cómo se generó el encuentro del *hijo* con el *asesino*? Las hipótesis planteadas acordes a la obra son:

-El *hijo* seduce al *asesino*, tal como ocurre en la *escena 17* entre la *alumna* y el *dictador*; lo que podría abrir la posibilidad de un comportamiento homosexual por parte del *hijo*.

-El *hijo*, así como le lleva leche recién ordeñada a su padre ahora que se ha ido de la casa, se dedica a vender leche y uno de sus clientes es el *asesino*.

No con esto pretendo llegar a una verdad absoluta, sino abrir las posibles interpretaciones que la obra puede generar. Ahora bien, y ¿si el *hijo* es homosexual? Quizás ésta podría ser una ambigua pero posible justificación al comportamiento agresivo, tanto físico como verbal por parte del *dictador*, y la ausencia de gestos afectivos hacia su *hijo*. Márquez comenta que:

En mi primera versión, él tenía una hija a la que le pasaba algo. Después empecé a sentir un temor de que se formulara una conexión sexual entre padre e hija y yo no quería que la historia se fuera por ese lado. Yo realmente quería centrar todo el conflicto en esa persona del *dictador*.⁷⁹

⁷⁹ *Ob. cit.*

Con respecto al personaje del *hijo*, se podría decir que es un «ser de luz»⁸⁰, pues es el reflejo de la humildad, inocencia, ingenuidad propia de una persona que ha crecido y vive en el campo.

Mendigo: Tiene por nombre Rómulo. Es un habitante de la calle, tiene momentos de ofuscación a causa del pegante que olía para disimular el hambre que sentía. Aquel personaje es el único amigo del *dictador*. Su objetivo es motivar al profesor para que “haga justicia” por lo ocurrido a su *hijo* pero su obstáculo es morir de hambre y no vivir para recordárselo. Es uno de los personajes que mueren en la obra, desde un inicio sabía que moriría de hambre, fue una muerte anunciada y una muerte que no se haría esperar.

Alumna: Tiene por nombre Emma, de 16 años. Es una estudiante jovial, alegre, inocente, atenta. Era de las estudiantes que siempre tiene una pregunta para las clases y seductora con el *dictador* cuando se presentaba la oportunidad. Su objetivo enamorar al profesor y su obstáculo el rechazo que él le propinaba.

Exalumno: Tiene por nombre Pablo Rey. Es un exalumno del *dictador* hace más de 25 años. Tiene 37 años, tiene hijos y vive en el real Copenhague. Siguió los consejos de su profesor de irse lejos de su pueblo. Su objetivo lograr que el *dictador* conozca el real Copenhague y su obstáculo la necesidad del *dictador* de quedarse para decirle a sus estudiantes que se vayan del pueblo en el que viven.

Asesino: Es un violador y asesino de menores. Anda libre en las calles luego de su paso por la cárcel. Es un ‘hombre nuevo’ pues se ha entregado de lleno a la religión. Su objetivo ser visto como un nuevo hombre y su obstáculo el pasado delictivo que carga consigo. Si bien

⁸⁰ Conversación informal con Camilo López (Cali, septiembre 11 de 2015) actor que interpretó al personaje del *hijo* en el montaje de *El dictador de Copenhague* dirigido por Martha Márquez. También esta expresión «ser de luz» hace alusión a lo expresado por el *dictador* justo en el momento en que se confronta al recordar a su *hijo* con una mezcla de sangre y semen bajando por su pierna. «DICTADOR: Él se parece a la luz del día que ya casi llega».

este personaje, para los medios de comunicación es la representación de *Luis Alfredo Garavito*, Martha Márquez opta por él sólo como referente:

Pero si vos te leés la obra nunca lo ves, nunca está. [...] ¿Y dónde está Garavito? La gente que se lee la obra se pregunta: “¿Dónde está Garavito?” Obviamente si uno se pone a indagar, es un prototipo que seleccioné ahí, un asesino en serie de niños, de jóvenes. [...] Pero no es que sea él.⁸¹

Es pertinente decir que *El dictador de Copenhague* no es sobre Luis Alfredo Garavito, pues el conflicto de la obra se centra en el *dictador*, quien es el protagonista. Y el personaje del *asesino* tiene similitudes a las de Garavito, por ser el prototipo de un violador-asesino en serie.

ESPACIO

Copenhague es el lugar donde la obra se desarrolla. *Copenhague*, la capital de Dinamarca fue elegida por la revista *Monocle*⁸² en el 2008 como la mejor ciudad para vivir en el mundo. ¿Era esta la *Copenhague* de la cual se hace referencia en la obra? Definitivamente no. En la *escena 12* se aclara esto:

DICTADOR: Me gusta aquí. Ver partir los aviones, ver aterrizar los aviones. Escuchar la voz de este lugar y preguntarme si algún día iré al verdadero Madrid, a la verdadera Finlandia, al real Copenhague. Si veré un pedazo de cielo en Alemania. ¿Qué es el mundo, qué es la historia, cuál es la geografía del destino? ¿Cuál es la capital de mi vida? ¿Qué de las cosas que pasan pueden hacer que uno desee el cielo en otro país?⁸³

⁸¹ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

⁸² Revista *Monocle* es una revista británica especializada en estilos de vida que incluye artículos sobre diseño, moda, calidad de vida, asuntos internacionales y cultura general.

⁸³ MARQUÉZ, Martha. *El dictador de Copenhague*, pág. 20.

Para dejar más claro esta idea sobre *Copenhague* en la escena 14 cuando el *dictador* se encuentra con su *exalumno*:

EXALUMNO: Mire, profe. Son pasajes de viaje y unos permisos que adelanté con el consulado de Dinamarca. Ahora vivo allá. En el real Copenhague y quiero llevarlo allá y a otros lugares que he conocido.⁸⁴

En este caso, *Copenhague* no es la capital de Dinamarca. Lo que sí sabemos es que está ubicado en un país en conflicto, en la escena 14:

EXALUMNO: Yo tengo muchos recuerdos de esa época. En especial una clase que nunca voy a olvidar. Esa clase me llevó a recorrer el mundo. Soñaba con el mundo. Desde que usted me contó cómo se fundaron estos pueblos. Cómo llegaron los conquistadores y nos bautizaron de tal forma que le regalaron a este país el mundo entero. Allí empecé si no a amar o a odiar, a comprender la historia. Es el lugar más hermoso de todo el universo. Yo puedo decírselo. Yo, que por usted he recorrido el mundo. Aquí está el mundo completo no solo en nombres: Madrid, Florida, Costa Rica, Finlandia, Argelia, Génova, Florencia, Líbano, Ginebra, Flandes, Sevilla, Copenhague. Usted me enseñó a amar la historia. He pasado por tantas universidades, he conocido tantos maestros y en ninguno he visto yo toda la pasión que usted tiene. Aquí puedo pasar de Bélgica a España, de Dinamarca a África, de Cuba a Italia, en cuestión de minutos. Como un caso único de dimensiones. Sin pasaporte. Esto no pasa en ningún lugar del mundo. No son solo los nombres, profe. Este es el paraíso de las esmeraldas, del oro, del petróleo, del azúcar, del café, del maíz y de las piñas. El paraíso de las montañas y de las costas, y de la gente. No hay gente como aquí en todo el mundo. Tan diversa y tan cálida. Tan negra y tan blanca.

DICTADOR: Solo la guerra.

EXALUMNO: Sí. Solo la guerra.

DICTADOR: Lo único.

⁸⁴ *ob. cit.* pág. 22.

EXALUMNO: Pero algún día se acabará.⁸⁵

Aparte de saber que es en un país en guerra en donde viven los personajes, en esta misma escena se nombran diferentes ciudades europeas, que también son los nombres de diferentes municipios colombianos, exceptuando Copenhague, por lo que podríamos decir que *Copenhague* es un pueblo inventado por Martha Márquez en donde ubica espacialmente su obra. ¿Y por qué decir un pueblo, es decir, por qué ubicarlos en una zona rural? Por la continua frase del hijo: “Vengo del campo como todos los días” y porque estas pertenencias que son parte de su fortuna: una vaca, una gallina y una mata de tomate, están todas relacionados con el campo. También en la *escena 18*:

SOLDADO: Si algo, averigüe mañana bien temprano en la morgue del hospital. En cinco minutos entramos en toque de queda.

DICTADOR: ¿Pasó algo?

SOLDADO: Lo de siempre. Esos bandoleros que quieren tomarse toda esta zona. No se preocupe. Es por precaución. Avisamos en todas partes. No entiendo por qué no se enteró.

*Otro soldado se acerca. Entre el par de soldados se llevan el cuerpo sin vida del mendigo. Lo montan en el camión. Allí mendigo, camión y soldados ya no están.*⁸⁶

Si partimos de la idea que Copenhague pertenece a un país que tiene varios municipios con los nombres de ciudades europeas anteriormente mencionados, ese país es Colombia. En Colombia, los *soldados* que hacen parte del Ejército Nacional, tienen como misión proteger la soberanía e integridad del país. Por la situación política y social en la que Colombia se encuentra, los soldados hacen presencia en las zonas rurales para combatir a los grupos armados de izquierda, más conocidos como guerrilla, que operan en gran medida en estos

⁸⁵ *ob. cit.* págs. 22-23.

⁸⁶ *ob. cit.* pág. 35.

lugares rurales. No es de extrañar, que el grupo de «bandoleros», así como son mencionados en el anterior fragmento de la escena, sea un grupo guerrillero que quiere apoderarse de la zona, pues en su historial delictivo demuestran que lo han hecho. La dramaturga opina que:

A partir de la premisa de *dictador* uno dice ¿quién es él? Pues uno empieza a escribir: “Bueno, es profesor”, eso es algo “¿de dónde?” pues “¿dónde lo ponemos, en la ciudad? Y ¿si lo ponemos en una zona rural? ¿Qué puede pasar?” Ya en el punto de la zona rural y cuando pensé de dónde es este *dictador*, para pensar si era de Gobierno había que ponerle un sitio. Aquí en Colombia hay muchos lugares que se llaman como grandes ciudades europeas, y de ahí le puse ese nombre. [...] Copenhague es [...] Una ciudad muy cultural, de las ciudades más culturales en el mundo. Podemos decir una ciudad bastante civilizada. Uno de los lugares ideales para vivir en realidad, entonces me parecía hermoso que un pueblo de acá que es el peor lugar quizá para vivir, se llame así.⁸⁷

El *espacio patente*⁸⁸ de los lugares de *Copenhague* que son usados en la obra son: Casa del dictador, Casa del Asesino, Escuela, Parque y Aeropuerto; cada uno de estos expresan una faceta distinta del *dictador*. Hay que aclarar, solo uno de estos lugares es *real*, y el resto parten de la evocación del recuerdo del protagonista: *Espacio real: La casa del dictador*; pues ya que en el teatro «el espacio condiciona la acción»,⁸⁹ esta *casa* es el lugar donde vive el protagonista de la obra, y se convierte en «un espacio *estimular*: genera estímulos físicos o psicofísicos, agradables o desagradables, estimulantes o nocivos»⁹⁰ pues ahí es donde inician los recuerdos con su *hijo*, que es el eje fundamental que permite que se desarrolle la trama y que se desencadenen los recuerdos con los otros personajes en los diferentes espacios. Cabe aclarar que hay varias escenas en la *casa del dictador*, solo es la *escena 19*, la única que no

⁸⁷ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

⁸⁸ Es el espacio dónde se desarrolla en presente la acción de la obra. Véase en BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 405.

⁸⁹ TRANCÓN, Santiago. *Teoría del teatro: Bases para el análisis de la obra dramática*, pág. 410.

⁹⁰ *Ibíd.*

es un recuerdo, ésta idea se desarrollará más adelante. Ahora se da entrada a los espacios *imaginarios* junto con las facetas del protagonista en cada uno de ellos: *La Escuela*: un hombre perfeccionista, mecánico y frágil sexualmente hablando, pues en algún momento pretendió acceder sexualmente con una de sus alumnas por la forma seductora en que ella se comportaba. *En el Parque*: un hombre compresivo y preocupado por el *mendigo*. *En el Aeropuerto*: un hombre melancólico, anhelante de viajar y salir de su pueblo. Éste se había convertido en su propia prisión, pues al estar solo, no había donde recurrir. *En la Casa del asesino*: un hombre dispuesto a matar.

TIEMPO

Desde los encuentros del *dictador* con su *hijo*, hasta la violación y luego a la posterior muerte del *asesino*, difícilmente se puede aclarar el tiempo transcurrido. Si algo sabemos es que su *exalumno* es de la promoción del 83, y en la *escena 15* cuando el *dictador* presenta al *exalumno* con el *mendigo*:

DICTADOR: Le presento un alumno a quien no veía desde hace casi 25 años.⁹¹

Con estos datos, podemos ubicar la obra en el año 2008. Pero surgen muchas preguntas como: ¿Cuánto tiempo pasó desde que el *dictador* se dio cuenta que el *asesino* vive en su mismo pueblo hasta que decidió ir a la casa del *asesino*?, ¿cuánto tiempo lleva en libertad el *asesino*?, ¿cuánto tiempo lleva viviendo el *asesino* en *Copenhague*?, ¿cuánto tiempo ha transcurrido desde la muerte del hijo?, ¿cuáles escenas son recuerdos? Para analizar el tiempo se tendrá en cuenta el *tiempo del discurso*⁹² y el *tiempo de la historia*⁹³ que para esta obra, como se ha

⁹¹ MARQUÉZ, Martha. *El dictador de Copenhague*, pág. 27.

⁹² Es el tiempo mediante el cual los diálogos y/o las acciones de los personaje se van proporcionado a medida que avanza la fábula. Véase BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 372.

⁹³ Es el tiempo que ha transcurrido en la vida de los personajes antes de iniciar la obra. Véase BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 372.

mencionado en repetidas ocasiones, la mayoría de las escenas son recuerdos. Según Martha Márquez, su obra en el fondo es *aristotélica*.

De acuerdo con esto, la *unidad de tiempo* de la obra ocurre en un día. Solo la *escena 19* no es un recuerdo. Es aquí donde el *dictador* está limpiando la escopeta con la que mató al *asesino*, toma aguardiente hasta emborracharse y ve aparecer y desaparecer a su *hijo* en repetidas ocasiones. Pero antes de eso, él recuerda todo, desde la aparición de su *hijo* con muestras de sangre y semen, los dictados en la escuela, su encuentro con el *mendigo* y su muerte, la visita de su *exalumno*, la entrega de los tiquetes de avión para el real Copenhague, sus visitas al aeropuerto, el encuentro con su *alumna* y la más reciente, su visita a la casa del *asesino*. De esta forma se refleja todo el dilema moral del *dictador*, por eso surge la pregunta que si después de matar al *asesino*, ¿él decide irse al real Copenhague? Según la dramaturga: «Eso es lo que uno entiende que el *dictador* cogió esos tiquetes y chao. Se va para su real Copenhague.»⁹⁴

¿Sería este el final? O bien, puede que el *dictador* en la *escena 23* cuando está en el aeropuerto con los tiquetes de avión esté recordando todo lo acontecido. O bien, puede ser el *dictador* en la *escena 19*, limpiando la escopeta, recordándolo todo, luego de haber matado al *asesino*. O bien, simplemente pueden ser las escenas donde aparece su *hijo*, las únicas que sean recuerdos o *feedback*. Hay una gran posibilidad de finales o interpretaciones temporales, pues definir claramente cuáles son las escenas en retrospectiva, queda a la decisión de cada lector. Para el caso de esta monografía la *escena 23* es un recuerdo más, porque en la *escena 19*, el *dictador* se suicida. Esta idea estará desarrollada en el subcapítulo siguiente.

Analizando *el tiempo del discurso* este transcurre en un día ya que lo demás es producto de la memoria del protagonista. Así como en el espacio, pero para el tiempo es necesario

⁹⁴ *ob. cit.*

definirlo en tiempo *real* y en tiempo *imaginario*; el primero es aquel que ocurre en el presente del protagonista y el segundo, en el de sus recuerdos.

El tiempo *real*: El *dictador* está en su casa recordándolo todo, ahora solo toma aguardiente para emborracharse hasta suicidarse. (*Escena 19*)

El tiempo *imaginario*: Los recuerdos nacen desde los últimos instantes vividos con su *hijo* antes de él irse de la casa, hasta que luego es asesinado. Son meses que han pasado desde ello, pues cuando el *exalumno* le entrega los tiquetes de avión, reconoce que meses atrás obtuvo la ayuda de su *hijo* para adelantar los permisos en el Consulado de Dinamarca. En este lapso de tiempo, entran los recuerdos con los demás personajes.

Y el tiempo *de la historia*: Una cantidad de tiempo relativa serían 25 años, pues es el periodo en el que no se veían el exalumno y su profesor. Contabilizar esos años son de insumo para el *dictador* de todo lo vivido, donde lo más relevante se ve reflejado en sus recuerdos.

2.1.3 INTERPRETACIÓN Y CRÍTICA

El dictador de Copenhague es una obra con una fábula fragmentada, que utiliza los recuerdos y la superposición de imágenes para ser contada. Con un personaje principal lleno de ambigüedades y dualidades, un ser complejo psicológicamente hablando. Desarrollada en un país en guerra, que podría ser el prototipo de un municipio colombiano, con el nombre de una ciudad europea, que paradójicamente presenta altos niveles de calidad de vida muy distante a la que en la obra se vive. Si bien la obra en muchas ocasiones ha sido reseñada en los distintos medios de comunicación por ser una obra sobre el caso del violador-asesino Luis Alfredo Garavito, comenzaré diciendo que, en Colombia el mayor referente sea este caso, pero la obra es sobre el padre de una víctima de un violador-asesino y no sobre Garavito, pues el *tema* es *el duelo*, la forma en que se asume una pérdida humana, decidir hacer justicia o vengarse, es consecuencia de esto.

El dictador de Copenhague es la historia de un padre que quiere reencontrarse con su *hijo* que fue violado y asesinado; capaz de matar al agresor de su *hijo* con el único objetivo que:

DICTADOR: Si lo mato, volverán sanos muchos hijos que salen al campo por las mañanas.⁹⁵

Permitiendo de esta manera, que muchos logren aquello que él no puede lograr. A la pregunta de si ¿es justicia o venganza?, ha llegado el momento de responderla. En la *escena 21*, cuando el *dictador* está en la casa del *asesino*, quien se defiende diciendo ser:

ASESINO: Una nueva persona. El pasado quedó atrás. Yo ya pagué por lo que hice.

DICTADOR: Usted merecía la pena de muerte.⁹⁶

Lo que hace el *dictador* es justicia, la que no fue impartida por los entes gubernamentales, porque de acuerdo a su pensamiento, el acto cometido por él, no validaba solo cárcel sino la pena de muerte, por lo que consideraba impune su caso, porque este es el caso de un padre de una víctima, y como bien lo expresó Óscar Díaz, psiquiatra forense encargado de la captura de Luis Alfredo Garavito: «esa impunidad genera violencia. Al no creer la gente en la justicia, la toma por su cuenta.»⁹⁷ Para este caso, la violencia generada por el *asesino*, da como respuesta un acto de violencia, a pesar de que fue perdonado por el *dictador*. Lo que podría significar que esta es una obra que también refleja entre su temática la *impunidad*. Márquez considera al respecto que:

Sí, es que acá también estamos muy abandonados por la Justicia o por los entes que deberían luchar por nuestro bienestar, los cuales nosotros les pagamos para que luchen por nuestro

⁹⁵ MARQUÉZ, Martha. *El dictador de Copenhague*, pág. 40.

⁹⁶ *ob. cit.* pág. 39.

⁹⁷ Entrevista de Santiago Cruz Hoyos a Óscar Díaz. *El psiquiatra que ayudó a capturar a Luis Alfredo Garavito*. <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/analista-ayudo-capturar-luis-alfredo-garavito>

bienestar. Estamos sin respaldo y si uno está sin respaldo pues toca hacer las cosas por uno mismo.⁹⁸

Como si fuera parte de la psicología humana buscar estar en equilibrio. Con esto no pretendo afirmar que a la violencia se deba responder con más violencia, es el caso al cual optó el protagonista de la obra.

Si bien Márquez plantea una obra fragmentada, escoger una escena que pueda ser la inicial y otra la final, es un reto que no necesariamente la dramaturga proponga resolver. Luego de este análisis, un posible final sería la *escena 19*. En ella el *dictador* limpia la escopeta después de haber matado al *asesino*, toma el aguardiente que no pudo tomar en la casa de él, lo toma doble porque ha matado, se emborracha, ve a su *hijo* y la acotación final de esta escena, tan literaria como todas las demás dice:

*Trago. El dictador ha terminado su labor con la escopeta. Entra a la chimenea.
Fuego y hombre.*⁹⁹

¿El *dictador* se suicidó? o ¿simplemente es una figura literaria que sería muy exagerado tomarla de forma literal? Asumiré el riesgo, el *dictador* se suicida, porque en la *escena 6*, en donde es el *mendigo* quien siembra en el *dictador* la semilla de “justicia” pues él esperaba que la Justicia misma hiciera lo suyo, llevándolo de nuevo a la cárcel, puesto que ahora está en libertad. Ahí despierta su dilema moral. ¿Si la Justicia misma no la hace, quién lo hará? Hay que tener en cuenta esto, ¿el dilema moral del *dictador* desaparece al matar al *asesino*? Antes de responder esto, se sumará lo dicho en la *escena 8*:

⁹⁸ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

⁹⁹ MARQUÉZ, Martha. *El dictador de Copenhague*, pág. 37.

DICTADOR: [...] Hijo, ¿tu estarás con Dios? ¿En qué campo estás ahora? ¿Por qué no vienes del campo y me llevas a tu campo?¹⁰⁰

En el fondo, eso es lo que él también quiere, estar con su *hijo* pero si él está muerto ¿cómo pueden estar juntos? El *dictador* ha cometido un delito, respondió un acto de violencia con más violencia, se podría pensar que su sentimiento de culpa lo llevaría a un suicidio, no en este caso. Él quiere estar con su *hijo*, porque es el sentimiento de remordimiento el que se apoderaba del profesor al no poder expresar en vida el cariño y afecto hacia su *hijo*, por eso la única forma de estar con él, es muriendo él también porque *El dictador de Copenhague* es una historia de amor paternal, de un padre que busca la reconciliación con su hijo.

2.1.4 ENTREVISTA A MARTHA MARQUEZ (Bogotá, agosto 15 de 2015)

¿Cuáles dramaturgos te han influenciado?

Me imagino que Genny y Rodrigo sí te habrán dicho algo concreto con respecto a eso.

¿Algún escritor?

Mirá, es que yo tengo un problema y es que soy muy mala lectora. Y mi memoria también es complicada. Pues obviamente en la Escuela de Univalle te ponen a leer mucho pero retengo en realidad muy poco. Yo creo que debería hacer una lista de las cosas que he leído y voy leyendo. No leo mucho. Leo poco, cosa que no es motivo de orgullo sino más de vergüenza. Y si me haces esa pregunta de autores, seguro todos los que me he leído porque no hay uno que ahora te pueda decir.

Entonces, ¿crees que uno nace para escribir o se puede aprender a escribir?

Ambas cosas son necesarias. Sí siento que necesariamente tiene que haber una actitud en uno como todos estos niños que quieren estudiar teatro y uno los ve ahí y dice: “Ese pobre no tiene *ángel*” Yo no sé qué es *ángel*, me entendés, pero uno los ve y no pasa nada. En cambio,

¹⁰⁰ *ob. cit.* pág. 11.

cuando entra gente que uno ve y quiere verla, tiene algo que es interesante, uno dice: “Tiene *ángel*” Yo que sé, eso es algo que ya viene con uno. Y luego si uno quiere investigar más, lo va perfeccionando y lo va puliendo, eso es el talento. Algo que estaba ahí y se descubrió. Pero también hay que formarlo con cuidado para no deformarlo.

¿Sientes que si haces una Maestría sobre dramaturgia, la deformarías?

Yo no la quise hacer por eso.

¿Te da miedo?

Sí (*Ella se ríe*) Me da miedo que se me quiten las ganas o algo así. Que ya se me vuelve una camisa de fuerza en la que ya no lo voy a querer hacer. Yo ahora lo hago libre, no lo hago porque esté detrás de una nota o me toque esforzarme por un proyecto, lo hago porque me gusta y nace, cuando me nace.

Tampoco es forzarlo para que salga.

Ahí está. Los talleres me han servido muchísimo. Sirve mucho seguirse formando. Yo ahora estoy haciendo una Maestría, que uno podría decir: “¿Por qué no la está haciendo en escritura?” Por lo mismo que me estás diciendo: “¿Sentís que sería contraproducente?” y yo digo: “Sí”, es algo que encontré pero sobre lo que no quiero tampoco...

¿Enfatizar?

Sí. De pronto si mis intenciones fueran poder enseñar allí en esa aérea específica, quizá sí lo necesitaría como herramientas. Por lo mismo, porque vos me hablás de autores que yo digo: “Si voy a ser docente, sí necesito entregar unos autores” porque son necesarios. Yo estoy haciendo una Maestría en Psicoanálisis. Siento que me aporta mucho como ser humano y siento que si me aporta como ser humano en la producción artística se va a ver revelado de alguna forma.

Interesante... Ahora entremos un poco en el tema de *El dictador*...

Una vez yo estaba en un colegio en el que Rodrigo estaba haciendo allá un taller pero eventualmente yo lo reemplazaba o iba él o iba yo o íbamos los dos. Y una vez caminado en esos pasillos de ese colegio, yo por ahí vi a unas profesoras, pasaba por cada salón y las escuchaba, en una escuché los dictados y me generó mucha inquietud. Yo dije: “¿Dictar? ¿Pasarse tanto años de la vida dictando? Hay que escribir algo sobre esto” Ahí nació la idea. Ramplonamente nació así, de un dictador. Voy a escribir la historia de un dictador, va a ser gracioso porque seguramente la gente va a pensar que es la historia de un dictador de Gobierno, pero en realidad no, es sobre un pobre *güevón* que dicta clases y esa es su vida. Así nació.

¿Copenhague cómo nace?

Yo creo que es un chiste adosado al chiste... (*Ella se ríe*) A partir de la premisa de *dictador* uno dice ¿quién es él? Pues uno empieza a escribir, bueno, es profesor, eso es algo. ¿De dónde? Pues ¿Dónde lo ponemos, en la ciudad? Y ¿si lo ponemos en una zona rural? ¿Qué puede pasar? Ya en el punto de la zona rural y cuando pensé de dónde es este *dictador*, para pensar si era de Gobierno había que ponerle un sitio, aquí en Colombia hay muchos lugares que se llaman como grandes ciudades europeas, y de ahí le puse ese nombre.

¿Por qué de todas las grandes ciudades europeas, Copenhague?

Copenhague es una de las ciudades de primera línea en... ¿cómo se dice?

¿Calidad de vida?

Producto cultural. Una ciudad muy cultural, de las ciudades más culturales en el mundo. Podemos decir una ciudad bastante civilizada. Uno de los lugares ideales para vivir en realidad... Entonces me parecía hermoso que un pueblo de acá que es el peor lugar quizá para vivir, se llame así.

Ese nombre ya pone algo en el imaginario del lector. Bueno, si la idea del *dictador* nace con lo de la escuela ¿cómo se involucra la otra parte de la historia? La que tiene que ver con el hijo, con el asesino, ¿cómo entran ahí?

Bueno, pues eso es ya depende de todo el armazón que uno va haciendo para construir ese mundo de ficción. Yo escribí esta obra a los pocos meses de haber escrito *Blanco totalmente blanco* y esta es una obra que no tiene acotaciones pero vos ves el mobiliario, ves cómo están vestidos los personajes y fue un ejercicio muy bonito porque fue tratar de sin tener que escribir una sola acotación, vos pudieras saber que hay un asiento y una silla, que eso es difícil y fue un ejercicio muy bacano. Por eso porque creo que ese taller con Mauricio Kartun me abrió una pregunta sobre el tema de la acotación. Entonces ya en *El dictador* lo que ocurre con la acotación es que la acotación vuelve a aparecer pero se vuelve una acotación que aporta al universo poético de la historia, no es un acotación que dice: “Hay una silla a la derecha y un foco se ilumina” No, eso no, en cambio aparecen otras cosas como “El sonido de un árbol que respira” (*Ella se ríe*) ¿Ves? Uno ya siente un ambiente diferente, ahí ya te transmiten otras cosas mucho más allá de tener que escribir algo técnico de un escenario, o sea trascender el escenario pero también teniendo en cuenta que el teatro tiene muchos limitantes.

¿Partes de tu vida como material para escribir?

Yo creo que todos tienen que usar su vida para crear. Su primer pedazo de plastilina es ese, los otros pedazos te los entregan las demás personas y uno con eso va armando.

Recuerdo lo de la *Primavera teatral* del FITB, para ti ¿cómo fue qué hiciste parte de la *Primavera teatral*?

(*Silencio*) Pues no sé qué responderte (*Ella se ríe y luego su silencio*) Yo creo que es tan guerrero esta profesión que eso es un alivio, es un gran alivio, un respiro poder estar ahí... Pero ¿que yo sienta orgullo? No. ¿Que sienta algo concreto de satisfacción? No. Para mí es una tranquilidad.

¿Del momento?

En general. Ya se formula como una tranquilidad, o sea que me pueden llamar de donde sea. Me da eso, siento tranquilidad, siento paz y trabaja uno con más frescura... Ya me ha pasado cacharos creyendo que ya me las sé todas o creyendo que ya lo hago bien y que no más de

hundir la tecla, salió. Uno tiene un desespero con el teatro todo el tiempo, o por lo menos yo, desespero, ¿y ahora qué sigue?, ¿ahora qué voy a hacer?, ¿ahora cómo me la voy a ganar? Por ejemplo, todo este año yo no he enseñado, o sea que yo no he tenido sueldo fijo todo este año, ¿qué ha pasado? Que me aparecen cosas de escribir esto de lo otro, de Cali, voy haciendo y me voy cuadrando pero no deja de ser una incertidumbre muy tenaz.

Constante.

Constante la mayor parte del tiempo, que a veces de verdad yo digo: “No quiero más esto”... Creo que estos años estuvieron bien y haber publicado y que hayan conocido las obras, estuvo rico pero ya quiero pasar a otra página. Ahora no sé cuál sea la siguiente página o si es que me voy a entregar más de lleno a la cosa, no sé qué vaya a pasar ahora.

Nadie sabe.

Yo siento que los amigos siempre van a ser el arma más poderosa que uno tiene en la vida. Y uno tiene que pegarse de los amigos y uno tiene que saber ser un buen amigo porque siento que a mí eso me ha ayudado mucho. Yo no hubiera podido trabajar con Eugenio, Rodrigo y Andrés, si nosotros ante todo no fuéramos amigos y nos quisiéramos. Cuando uno tiene buenos amigos, los amigos te llaman, te consiguen las cosas, entonces vos ahí siempre te has metido que cuando te llame un amigo para algo, hacé las cosas bien, trabájale bien al que te llame, y siempre que le trabajás bien a alguien eso te abre una puerta en otro lado... Si uno no es rico, si uno no puede montar su propia empresa, si uno no puede irse al exterior a continuar estudiando porque no tiene quien lo mantenga, si uno no tiene eso, tiene amigos, péguese de sus amigos. Y siempre pregúntelos y siempre esté con ellos y siempre visítelos y siempre lléveles un pan y siempre dígales: “¿Usted que está haciendo? Hagamos algo”. Siempre, los amigos. Si querés un consejo, ese sería.

Gracias (*Silencio de mi parte*) Ahora, hablando de *El dictador*...

Bueno, está el profesor de esta zona rural entonces una empieza a hacer un trabajo creativo sobre ¿qué tengo que contar aquí? En mi primera versión, él tenía una hija a la que le pasaba

algo. Después empecé a sentir un temor de que se formulara una conexión sexual entre padre e hija y yo no quería que la historia se fuera por ese lado. Yo realmente quería centrar todo el conflicto en esa persona del *dictador*... Ya ese nombre de *dictador* comienza a crear muchas conexiones a nivel creativo que uno dice: “Bueno, es el dictador de una escuela, ¿cómo es ese profesor en la escuela?, ¿cómo es ese profesor en su casa?” Y empezar uno a descubrir que uno es varias personas.

En diferente escenario.

Entonces él en el colegio es una persona con sus estudiantes pero en su casa con su hijo es muy rudo, muy fuerte, muy estricto y se pasa, pero con los estudiantes no. Hay una ambigüedad en el discurso que tienen todos los seres humanos y a mí me gusta jugar con eso, empezar a indagar en el tema de los *conflictos*... Si hay algo muy bonito de nuestra Escuela de Univalle, es que por lo menos a mí me dejó muy cimentando el tema del *conflicto* en el teatro. Yo creo que para crear desde lo actoral, para crear como director, para crear como escritura, si el tema del conflicto no lo tiene uno claro y presente como el gran germen, es difícil encontrar el motor de todo lo que hacés porque ahí está todo.

Digamos, el conflicto...

Pues ahí ya es empezar a hacer un armazón que parte del *conflicto*, empezar a preguntarse por ese personaje y las posibilidades de *conflicto*. El tema de Garavito, en realidad aparece, más que todo, para poder brindarle una conexión al espectador sobre esta obra, porque uno tiene que explicarle molido al espectador que es lo que va a ver. Ante todo, esto es una cosa que hay que vender, una entrada que alguien tiene que comprar, entonces tiene que saber qué es lo que va a ver. El tema de Garavito es conocido por todos los colombianos. Cuando empecé a plantear la historia de este hijo, la pérdida en la historia de su hijo, me puse a pensar ¿qué escenarios en Colombia podían generar esa pérdida? Entonces dije: “Delincuencia común” o sea, al joven le van a quitar el celular y le mataron al hijo y perdió su hijo. Esa puede ser una. “Catástrofe natural” se deslizó la montaña y tapó al hijo... Me pareció que la que está en la obra era interesante, porque entonces aparece otra persona porque si lo mató, ¿quién lo mató? Entonces uno ya dice: “Bueno, volvemos a lo mismo, delincuencia común,

guerrilla, lo secuestraron” y después digo: “No, y ¿si ponemos otro caso aislado? Como este de Garavito” porque Garavito es un caso como por allá aislado también. Acá en las calles de la ciudad uno está muy inseguro porque te puede pasar cualquier cosa y con la guerrilla en el campo, y todo lo que hay alrededor de la guerrilla, paramilitarismo y todo lo demás, por razones por las cuales vos estás en un fuego cruzado pero este caso de Garavito es una cosa aislada. Es un hombre por ahí que está matando gente por si sola y porque quiso, a nombre de nada. ¿Me entendés? En las ciudades es por tener el celular, por borrarte, por hacerle el daño al otro. Ese hombre solo, con ese mundo de niños que se llevó encima, en silencio, sin que nadie pudiera hacer nada. Es horrible. Entonces yo empecé a decir: “Aquí hay algo más poderoso a nivel de conflictos” porque hay un asesino haciendo de las suyas con gente inocente, gente que no debería pagar por eso, que son los niños, los jóvenes, toda la gente que él asesino. Esto se volvió en un referente, pero nunca es que haya querido contar la historia de Garavito, me tocó ponerlo forzosamente para generar una conexión. Cuando ya se fue a estrenar la obra generó una conexión con los medios, porque entonces ahí los medios sí querían interesarse en la obra.

Es decir, mientras escribías ¿Garavito solo era un referente?

Sí, lo era, pero si vos te lees la obra nunca lo ves, nunca está.

Cuando me leí tu obra, tenía en mente las reseñas que se hablaba de Garavito...

¿Y dónde está Garavito? La gente que se lee la obra se pregunta: “¿Dónde está Garavito?” Obviamente si uno se pone a indagar, es un prototipo que seleccioné ahí, un asesino en serie de niños, de jóvenes.

Un asesino y violador de menores.

Pero no es que sea él. De todas maneras hay unos referentes en la obra, el *Mendigo* dice: “Ha salido en televisión” o “Que no se acuerda dónde enterró a esos niños”...

Que ahora es pastor de iglesia...

Sí, ahí solo unas pistas pero no alcanza a ser con claridad que sí sea Garavito.

Cuando una piensa en Colombia, ¿quién ha sido un asesino en serie y violador de menores? El referente se dirige a Garavito pero si yo no fuera colombiano y leyera la obra, Garavito no aparecería por ningún lado. La historia cuando uno la lee, lo último en lo que uno piensa es que la obra trata sobre un violador sino sobre el padre de una víctima de un violador-asesino porque todo el conflicto radica en el padre. Muchas de las reseñas de la obra, aparte de enfatizarla en Garavito, la catalogaban como “necesaria” por la temática que trata en el país en el que estamos. ¿Consideras tu obra “necesaria”?

(Silencio, luego ella se ríe) Yo creo que no nada es necesario. Yo creo que debe haber muchas obras como ésta o muchos guiones de películas o muchas novelas, ‘necesarias’ pero están archivadas. Creo que en realidad no es necesaria.

¿No es necesario contarla?

Es una fortuna que haya salido a la luz, una fortuna que haya sido premiada, una fortuna que la hayan leído, una fortuna que te la hayas leído vos y que te haya inquietado y que digas: “Pues yo voy a trabajar con ella”. Eso es una fortuna. ¿Qué sea “necesaria”?... Fue necesaria para mí carrera pero que yo diga: “Es necesaria para otra persona”, no.

Si dices que partes de tu vida como material para escribir, ¿qué hay de Martha en los personajes de *El dictador*?

¿Cómo yo fragmentada en todos ellos?... ¿Algo así?

¿Qué hay tuyo o cercano a los tuyos con respecto a los personajes?

(Silencio y luego ella se ríe) Estoy pensando en eso... *(De nuevo su silencio)* Es que creo que no me gusta cuando yo me veo reflejada de una manera total o parcial en alguno de los personajes porque lo que trato y mi gran trabajo es desdibujarme a través de algo que hago. No estar ahí presente. Simplemente haber sido una intérprete de ideas y solamente limitarme

a eso. No ser yo, estar ahí con ningún discurso. Hay muchos personajes que tienen discursos afines pero no estoy de acuerdo con ninguno o estoy de acuerdo con todos, todos tienen la razón o no la tiene ninguno. Trato es de borrar me y desaparecer me de ahí como persona porque no me siento cómoda cuando estoy ahí, cuando siento que estoy ahí. Las primeras elaboraciones uno siempre está ahí, muy presente y el trabajo después es borrar se, borrar se, desaparecer se, desaparecer se, hasta uno empezar a limpiar y que no sea la voz de uno, ni los pensamientos de uno sino los de esos personajes y uno estar como instrumento en función de eso. No te puedo decir en esa obra donde estoy porque yo ya no estoy ahí, estuve alguna vez.

¿Y quién fuiste?

¿Quién fui? Estaba yo en todos, estaba yo siendo una única voz en todos y luego ya el trabajo fue salir me... (*Ella se ríe*) O sea que no vas a tener una respuesta al respecto en ese sentido (*De nuevo ríe*) Porque mi trabajo es simplemente borrar me de ahí... Es empezar a descubrir a través de los vehículos y los personajes que están ahí. Pero para darles vida, si yo me llego a ver en algún texto, leer me o decir: “Aquí estoy yo”, no, me siento fatal... Si yo abro una página y me llego a ver, la cierro. Siento que lo interesante no soy yo sino lo que puedo hacer con las historias de todos los demás o como todas las demás personas no lo pueden hacer y yo sí puedo. Realmente los que llevan del ‘bulto’ en mi vida son las demás personas, no yo misma... Sí, yo soy el instrumento que lo tiene que hacer y a partir de lo que he vivido lo puedo construir pero siento más bien, que yo lo puedo interpretar.

Recuerdo mucho que en la *Primavera teatral*...

También te quiero decir otra cosa, un paréntesis hablando de este tema de las entrevistas. Hay tiempos en los que uno piensa unas cosas pero después con los años o los meses uno está pensando otras entonces yo no sé en últimas uno ¿quién es? o ¿qué es lo que piensa uno realmente? Porque de las muchas cosas que yo pensaba antes, ahora ya no las pienso o cosas que escribí y digo: “¿Por qué las escribí?” No sé, esta entrevista puede ser obsoleto mañana mismo.

Mañana puedes cambiar de opinión y yo haber dicho: “¿Por qué pregunté eso?” cuando la escuche.

(*Ella se ríe*) Aquí (*Cogiendo el texto El dictador de Copenhague*) Yo no creo que yo esté, yo no estoy, yo ya no estoy, estuve y si estuve, no sé ni dónde estuve. Eso es lo más bonito de esto... A veces cuando lo leo, me parece tan bonito que digo: “Tan bacano” porque no me siento ahí, que ya no soy yo la que está ahí y eso es lo que me parece más bacano. No poderme conocer en esto. Lo hice alguna vez pero no sé cómo lo logré. El proceso creativo es muy arduo.

Lo que se me venía a la mente de la *Primavera teatral* fue que ahí contaste una anécdota...

Del mendigo.

¿Hubo otra anécdota similar que te haya servido de inspiración? Aparte de la del dictador.

Sí, hay muchas, la mayoría son recuerdos... Y como partes fantásticas que uno revuelve con recuerdos... Creo que ya son muchas que no son tan contundentes como ese par que te cuento. Creo que las más contundentes son esas dos.

¿Tienes algún recuerdo de esos presentes aún?

Sé que también cosas pasaron. En el proceso de escritura, cualquier evento que pase en la vida de uno lleva del ‘bulto’, en ese tiempo yo estaba leyendo a Whitman porque me lo había regalado un amigo, entonces también hay una escena que tiene unos apartes de esto.

Cuando el dictador está con la pistola...

Sí, con el dictador, de ahí tomo esos referentes y cosas que pasaron en el tiempo que tendría que revisar de nuevo y decir: “Ah, aquí me acuerdo que estaba en mi vida pasando esto...” pero... (*Pasando las páginas de El dictador de Copenhague en silencio*)

¿Cuándo fue la última vez que leíste tu obra?

No me acuerdo... (*Deteniéndose en una página de El dictador de Copenhague*) La relación con la alumna... hubo en una de las primeras versiones que él si violaba a la alumna. Era contundente la violación. Acá, ya luego en esta versión, la que pasé para el premio ya no pasaba eso. Era simplemente que intentó, algo pasó pero ya, no pasó... Es lo que te decía, en un principio no tenía un hijo sino una hija, hubo una violación que ya después desapareció porque era muy fuerte, porque no correspondía, porque desdibujaba, porque ya era demasiado... cargaba al profesor éste, ya era mucho... No ocurrió esa violación.

En cuanto a lo que hace el *dictador* al final, que es asesinar al violador de su hijo, él se justifica diciendo que es justicia, ¿crees qué es la mejor forma?

¿Si creo que es la mejor forma de que ese personaje lo hizo?... Ahí hay algo pues... creo que Doménici en un artículo lo escribió dijo que 'yo estaba haciendo justicia personal' con esa parte, que él matara al asesino... ¿Me estás preguntando a mí que si yo lo haría?

¿Si crees que lo que él hace es justo?

No, yo siento que yo no tengo cómo decir si eso es justo o no es justo... No quisiera tener que decir si eso es justo o no es justo... Creo que lo que también yo quería lograr en la obra era no poder responder *algo*, que no puedo responder quizá yo como persona. No lo puedo responder entonces lo pongo para que otros tampoco lo puedan responder (*Ella se ríe*) ¿Si me entendés? Pongo a los demás en el mismo problema que tengo yo, resuélvame ¿esto es justicia o venganza? Resuélvame usted porque yo no sé qué es.

Cuando estuve leyendo sobre el caso de Garavito, el psiquiatra forense quién ayudó con su captura decía que cuando las personas sienten que la Justicia no ha correspondido como tal, intentan por sus propios medios hacer justicia. Como si fuera de la psicología hacer justicia por sus medios, yo le daría la razón al *dictador*.

Sí, es que acá también estamos muy abandonados por la Justicia o por los entes que deberían luchar por nuestro bienestar, los cuales nosotros les pagamos para que luchen por nuestro

bienestar. Estamos sin respaldo y si uno está sin respaldo pues toca hacer las cosas por uno mismo es como decir, si no te dan trabajo pues montá tu propio grupo de teatro porque si no te dan trabajo, pues hazlo vos mismo.

¿Cuál fue la percepción del público cuando presentabas la obra?

La última función que hicimos fue en el Teatro La Máscara hace dos años... La obra podía generar muchas emociones pero básicamente, la que siempre provocaba era mucha tristeza y desasosiego. La gente se ponía a llorar. Entonces esa última función tuvo muchas lágrimas, mucha confrontación con el tema del *dictador*.

¿Buscabas eso?

¿Qué la gente se pusiera a chillar? (*Ella se ríe*)

¿Sientes que tu obra fue escrita de una manera pero que al leerla o cuando una persona la veía, veía otra cosa en ella?

Si hay algo que le da uno el ejercicio es la seguridad que si vos pones A en el papel, A en el escenario, la gente va a leer A, eso es lo que te va aportando la experiencia... Entonces, creo que sí, produje lo que a mí me produce es lo que le produce a los otros... La experiencia te ayuda a afinar una fórmula de comunicación que eso ha sido desde que empecé a escribir para las empresas. Las empresas me dicen: “Necesitamos que cuando el empleado salga, piense *esto* o diga *esto*” Entonces uno escribe a partir de *eso*, por eso fue muy buena escuela *eso*, porque era muy concreto, ‘necesitamos *esto*’ entonces yo digo: “Necesitamos tantos personajes para que ese empleado salga pensando *eso*”. Entonces, yo necesito que aquí la gente, no sea incapaz de juzgar y siento un poco que se logra, por lo menos en mi caso, porque me confunde, porque me hace ver que como seres humanos somos tan complejos que a veces es muy difícil delimitar una zona de dónde se está cometiendo un acto de justicia o se está cometiendo un acto de venganza. No poder delimitar eso, me parece que corresponde mucho al tema de la complejidad humana y lo que quería lograr era no tener personajes con lecturas básicas sino personajes muy complejos como lo somos en realidad nosotros.

Cuando se lee la obra, los personajes no tienen un nombre propio, se descubren en algunos a medida que avanza la lectura de la misma, pero pareciera a primera vista tener cierta universalidad, ¿buscabas una universalidad?

No, esos nombres los puse para tener claro un rol desde el principio, entonces eso ya te clarifica a vos que *Alumna* es una mujer que es estudiante, más que si apareciera ahí el nombre de ella... ¿Qué es, cuál?... Ya no me acuerdo... Bueno, si uno lee Henri o Rómulo, uno de entrada no sabe quiénes son... Yo creo que ella tiene un nombre (*Pasando las páginas de su obra*) “Emma mi alumna amada” Sí... Si aparece Emma es distinto pero no sé para qué es distinto tampoco.

No es lo mismo que te nombren al Príncipe de Dinamarca a que te digan Hamlet, directamente uno lo relaciona con “ser o no ser” o ¿tiene alguna influencia lo contemporáneo en la dramaturgia para que haya sido así? Lo digo también por la forma en la que está escrito, alejada del modelo aristotélico.

El inicio, nudo y desenlace siempre está. Para mí caso, si yo no tuviera ese inicio, nudo y desenlace yo no podría construirlo... Y lo tengo súper claro. Esa es la primera parte que yo empiezo a armar, hay muchos que empiezan por otro lado que no tienen ni siquiera el final pero yo necesito saber para dónde voy entonces sino ¿cómo termino?

Pero la obra es fragmentada.

Está fragmentada porque está atravesada por recuerdos con el hijo que ya no está pero esos recuerdos son necesarios para construir una relación que aunque no exista en el presente, arrojo al personaje del presente a ese futuro y le da motor a la progresión de la obra. El hecho de que aparezca fragmentada no es tratando de ser contemporánea, la historia lo necesitaba. Era necesario para la historia que se fragmentara de esa forma. En el fondo es totalmente aristotélica, el tipo se pasa a vivir al pueblo de él y todos los días se levanta pensando ¿lo mato hoy o lo mato mañana? Y un día va y lo mata. Esa es la aristotélica que hay ahí por debajo. Las otras van ahí ayudando a que haya una progresión o llenando el universo de

porqué la cosa debe terminar irremediablemente así, porque no había otra opción para ese personaje.

Y al final se va.

Eso es lo que uno entiende que el *dictador* cogió esos tiquetes y chao (*Ella se ríe*) Se va para su real Copenhague.

¿Cuánto te demoraste escribiéndola?

Es muy relativo decir el tiempo... Porque yo te puedo decir que el *El Bastardo Soler* que acabo de escribir, la escribí en un mes pero todo el insumo de todas las cosas, de entre lo anecdótico, la fantasía, lo real... fue un tiempo de cuatro años. Y *El dictador* puede tener mucho más que eso, puede tener diez años de insumo, veinte, muchos, pero que me haya sentado, un mes y entre correcciones pongámosle otro mes, dos meses, igual pasó con *El Bastardo*, fueron dos meses. Es poco tiempo porque uno dice: “¿Para escribirse eso en dos meses?” Pero es que no han sido los dos meses, es que es la vida de uno que está en todo caso ahí. Lo que pasa cuando me preguntas ¿qué parte de tu vida? Yo te digo: “Ninguna porque la borré otra vez, la puse y la quité toda otra vez”.

Muchas de estas cosas que hemos hablado tal vez ni lo escriba, a mí me tienen que servir de algo, ¿a qué? No lo sé.

Yo sí creo que sí te sirve porque sabes qué, una vez alguien que no me conocía se leyó esto y cuando me conoció, dijo: “Yo creí que esto lo había escrito una viejita” creía que yo era una señora de por allá de 60 años. Y yo pues: “curioso”. Le pareció que yo era una persona que tenía mucha más edad en esto.

¿Crees que tienes una escritura madura?

No, pues esa persona que lo leyó, no sé. (*Ella se ríe*) Eso sí yo no lo puedo saber si es una escritura madura o no lo es. Lo único que sé es que yo amo esta obra. Y si me dijeran: “Usted ya no va a volver a escribir nunca más en su vida” Yo sería feliz con esto.

¿Se podría decir que esta es tu gran obra?

Sí, yo amo esta obra. Yo creo que no tendría que escribir nada más. No lo digo por una cuestión de prepotencia, lo digo porque la amo tanto, siento que es tan linda, que ya estuvo bien. Si yo salgo ahorita y me pisa un carro, y ya, usted se quedó con su entrevista y yo me quedé con esta obra, es perfecta la vida... Solo sé que hay un chiquillo que me necesita y espero que eso no pase.

Ahora hay que pasar con cuidado la calle.

Sí (*Ella se ríe*) Hay algo que te quería decir acerca del tema del *mendigo*, esa anécdota es muy bonita porque ahorita reflexiono un poco y creo que una persona que escribe o un artista, en mi caso, soy una persona más llena de preguntas que respuestas. Por eso entonces, yo me siento al lado del mendigo y le digo: “¿Qué es lo más difícil de ser usted?” él se pone a pensar y me dice: “Nadie me habla” y a mí ahí se me abre la vida entera, te digo que él dice algo que yo ni siquiera lo habría podido pensar ni lo habría podido crear, porque yo no estoy ahí... Creo que esa pregunta de ¿qué es lo más difícil de ser usted? que le hice a esa persona, creo que se la estoy haciendo todo el tiempo a la vida misma, ¿qué es lo más difícil de hacer esto?, ¿qué es lo más difícil de mirar ahí?, ¿qué es lo más difícil de servir todos los días ese café?... Para mí la tarea de sentarme a escribir, no es sentarme a escribir. De hecho la tarea de sentarse a escribir es no sentarse a escribir.

¿Entonces?

Es salir a la calle, ver a la gente, no vivir en el sentido de experimentar sino de sentir, de escuchar, de observar. Creo que el *insumo* es la observación, tanto para el actor, para el director y para el escritor, hablando aquí en lo teatral que es donde nos estamos moviendo y donde yo me he movido en realidad porque no me he movido en nada más. La observación forma parte de aprender a mirar, aprender a escuchar, aprender a sentir.

¿Te duele Colombia?

No solo me duele Colombia, me duele todo, hasta el infinito y más allá... Sí, claro que sí, me duele porque uno siente que nace sin nada, porque es la verdad, pero uno cree que tiene un país, uno cree que la montaña es de uno, que el río que nace por ahí, que fluye y que baja es de uno, que el árbol es de uno pero que vienen otros que te lo quitan, lo venden o lo transforman o lo destruyen, y uno no puede hacer nada pero eso es de uno. Es una relación muy difícil ser colombiano, es tener y no tener al mismo tiempo. O es tenerlo todo, ser inmensamente rico en recursos, en creatividad, en humanidad pero al mismo tiempo ser pobre, ser corrupto, ser ladrón y que todos tengamos ese gen de corrupción por dentro, no solo los que están arriba sino todos, eso es muy raro. Esto de ser colombiano es muy tenaz.

¿Qué piensas de Genny y Rodrigo como dramaturgos?

Ahí tenemos un problema, yo no he leído a Genny. No he visto *Yagé*®... La conozco como persona, cuando estuvimos en Buenos Aires, ella me salvó. Me han dicho que ella es brava, que trabajar con ella es que brava... Pues está bien (*Ella se ríe*) Es que no todos pueden ser relajados. No conozco su trabajo. Intuyo que tiene que ser muy bueno, a ella se le ve por encima lo *pilosa* que es... Y de Rodrigo he leído otras cosas, fragmentos de sus novelas, nunca completas (*Silencio*) Solo se me vienen a la mente dos palabras: exuberante y delirante.

2.1.5 DOS PUNTOS DE VISTA EN EL ANÁLISIS

Cuando analicé *El dictador de Copenhague* desde un principio planteé que la obra era sobre un padre que ha perdido a su hijo y que ahora tiene la oportunidad de tener en frente a quién se lo arrebató. Y no era una obra sobre Luis Alfredo Garavito.

El personaje del *asesino* comparte varias similitudes con Garavito a pesar de que Martha dice que «si vos te lees la obra nunca lo ves, nunca está [...] ¿Y dónde está Garavito? La gente que se lee la obra se pregunta: “¿Dónde está Garavito?”»¹⁰¹ Pero como lector colombiano que soy, difícilmente puedo tener en mi imaginario otro referente de un violador–asesino de

¹⁰¹ MARQUÉZ, Marta. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Bogotá. Entrevistador: Sebastián Torres.

menores. Un caso que haya sido conocido en todo el país, que haya salido por televisión, que el victimario no recuerde dónde enterró a sus víctimas, que se haya entregado de lleno a la religión, que se considere asimismo una nueva persona, que quiera ser pastor de iglesia y no pensar en Luis Alfredo Garavito. Todo esto puede ser el prototipo de un violador-asesino por lo que reitero la obra no es sobre Garavito, pero el personaje del *asesino* sí lo es. No por algo fue usado su nombre como *gancho publicitario* para promocionar la obra cuando se montó.

El interés de la dramaturga por plantear una pregunta en la obra de ¿si es justicia o venganza lo hecho por el *dictador*? La respuesta, aunque ella no la da directamente en la entrevista, sí la responde la obra. El *dictador* mata al *asesino* en un acto de justicia, porque ella hace énfasis en la entrevista, al reconocer que cuando los entes gubernamentales no responden a las necesidades de los ciudadanos quiere decir que «estamos sin respaldo y si uno está sin respaldo pues toca hacer las cosas por uno mismo.»¹⁰² Puesto que el caso del *dictador* queda en la impunidad, él busca hacer justicia por sus propias manos, porque todo lo que sucede en la obra lo conduce a encontrar esta salida como su única solución. Pero la pregunta que me surge como lector es, ¿acaso a un acto de violencia solo se le puede responder con más violencia? Es la pregunta que considero que realmente plantea la obra.

Márquez dice que su obra no trata de ser *contemporánea* por el simple hecho de tener una fábula fragmentada que según ella en el fondo es *aristotélica*, pero a pesar de eso sí resulta ser *contemporánea*. Pero entro a confrontarme con esa idea y comienzo a preguntarme: ¿Qué es lo *aristotélico*? Si: ¿Tener inicio, nudo y desenlace hace una obra *aristotélica*? ¿O presentar un *héroe* y sus grandes hechos? Entonces ¿cómo son tratadas las unidades de acción, tiempo y espacio? Según la *Poética* las obras deben contar una única fabula que debe transcurrir en un lapso máximo de 24 horas y en un solo lugar. Partiendo de esto, *El dictador de Copenhague* en principio cuenta con varias escenas que son ensoñaciones del protagonista a las que difícilmente se les puede dar un orden cronológico. Éstas ocurren en diversos

¹⁰² *ob. cit.*

espacios ayudando a constatar la ausencia de unidad de espacio y tiempo, rompiendo con el modelo aristotélico. Pero si decimos que estas ensoñaciones hacen parte del tiempo *imaginario*, pues provienen del recuerdo de un solo personaje, que es el *dictador*, y el tiempo *real* es el momento cuando él comienza a recordar su pasado, esto transcurre en un mismo día y en un mismo espacio, ahí sí hay unidad de tiempo y espacio. ¿En la acción pasa igual? Pues ahí solo se cuenta una única fábula, pero está presentada a “saltos” en teoría, en lo referente a la *unidad aristotélica* sí las cumple.

Ahora bien, la obra cuenta con una única fabula, ésta es fragmentada porque «era necesario para la historia que se fragmentara de esa forma»¹⁰³ dice Martha Márquez, porque difícilmente a una situación como ésta se puede llegar a “estructurar”. Aquí afirmo mi idea de obra *contemporánea* porque sus acotaciones no están destinadas únicamente a indicar el espacio, tiempo o movimientos de los personajes en las escenas, sino a ampliar el universo de la obra dando un valor y peso a la acotación por su carácter literario. El texto utiliza la superposición de imágenes para contar su fábula, visibiliza la voz de las víctimas en una determinada situación de barbarie. Aunque se base en un hecho real de Colombia, universaliza el dolor de un padre al perder a su hijo y representa el conflicto de encontrarse de frente con el agresor del mismo. Y sin quererlo, esta obra en el fondo hace una reivindicación a las víctimas.

¹⁰³ *ob. cit.*

2.2 LADY MÁLAGA DE RODRIGO VÉLEZ

2.2.1 PERFIL DE RODRIGO VÉLEZ

Rodrigo Vélez Ángel (18 de abril de 1979) nació en Armenia y se crio en Filandia en el departamento del Quindío. Es Licenciado en Arte dramático de la Universidad del Valle. Durante su carrera adquirió un gusto por la literatura narrativa, por lo que él mismo considera que ha leído más novelas que teatro, lo que lo motivó a estudiar una Maestría en Literaturas Colombiana y Latinoamericana en esta misma universidad, maestría que decidió no completar su estudio. Es miembro fundador del grupo teatral *Dulce Compañía*. Se ha desempeñado como actor para teatro y cine, licenciado, director y dramaturgo. Vélez ha escrito varias novelas, hasta el momento ninguna ha sido publicada. Entre ellas están:

- *La incomodidad*: Es la historia de un día en la vida de un joven de 20 años que tiene una novia que no le basta solo con tener relaciones sexuales con él sino que busca este tipo de relaciones con otros hombres, por ende este joven mantiene una lucha constante cuestionándose sobre la fidelidad, los celos y la aceptación por completo de la pareja.
- *Los externos*: Es la historia de un bibliotecario casado que se enamora de una mujer mucho más joven que él que visita constantemente la biblioteca. Él es el objetivo de un grupo guerrillero del Distrito de Aguablanca en Cali, quiénes están luchando por sus derechos pero al no saber ellos escribir, buscan al bibliotecario para que sea el encargado de redactar sus comunicados.
- *Diario 27*: Es una novela oscura que narra la historia de un hombre que ha pasado mucho tiempo encerrado en su casa, está solo y abusa de su cuerpo, dejando de comer, masturbándose constantemente, tomando solo agua. Es un hombre que se está muriendo de pena moral pero él día que decide morir, una iguana entra en su casa, por lo que se ve en la obligación de recobrar ánimos y devolverla al monte.

- *Señora gato*: Es un cruce amoroso entre una señora mayor y un joven de 16 años, quien a su vez tiene una relación con una joven de su misma edad.
- *Viaje a La Rotura*: Es una novela ubicada en el Pacífico colombiano que cuenta la historia de un grupo de habitantes que viven en La Rotura, que es un pueblo que está desapareciendo porque el mar parte la tierra en dos y arrasa con todo lo que hay ahí.

Entre los autores de novelas que más han influenciado a Vélez están: Albert Camus, Rudyard Kipling, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Herman Hesse y John Maxwell "J. M." Coetzee. De las crónicas de indias está: Pedro Cieza de León. De los autores latinoamericanos están: Antonio Di Benedetto, José Eustasio Rivera, Alejo Carpentier, Arturo Usler Pietri.

Ha sido también actor para cine y entre las películas están: *El rey* (2004), *Doctor alemán* (2008), *Perro come perro* (2008), *El vuelco del cangrejo* (2010), *El cartel de los sapos* (2011), *Violencia* (2015). Cuando Vélez era actor en *El vuelco del cangrejo* tuvo un acercamiento con las comunidades del Pacífico colombiano donde se rodaba:

Entonces digamos que en este tiempo pasan aproximadamente unos tres o cuatro años importantes, en los que comienzo a contactarme con la comunidad y pasan cosas extraordinarias, como que un señor me dice: “Yo tengo la idea de una historia en mi cabeza, pero yo no sé escribirla, yo se la dicto y usted la escribe” Lo primero que yo digo es: “Listo. Voy hacer una novela histórica” comienzo a entrevistar a los mayores, tengo como 50 horas de grabación de entrevistas a las personas nativas de La Barra que tienen una memoria ancestral de 250 años, porque lo fueron heredando oralmente. Y después comienzan unos conflictos políticos en el pueblo y me toca alejarme del pueblo. Y resulta que no era la novela que yo iba a hacer.¹⁰⁴

Hay una frase de interés para Rodrigo Vélez por escribir este conflicto político:

¹⁰⁴ Rodrigo Vélez hablando de *Lady Málaga* en el *Conversatorio Territorio y dramaturgia* organizado por Dulce Compañía en La Casa de Laboractores. (Cali, junio 27 de 2015)

A un nativo de Bahía Málaga le preguntaron por qué se oponía a la construcción de un puerto de Aguas Profundas que traería el ‘progreso’ a su comunidad, a lo cual respondió: “Hagan progresar a la gente de Buenaventura y después vienen y nos hacen progresar a nosotros”¹⁰⁵

Lady Málaga es una obra merecedora de Estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia en Beca de creación dramaturgica (2012) y Beca de Circulación: Itinerancias Artísticas por Colombia (2013).

¹⁰⁵ ACHURY RESTREPO, Miguel Ángel; CORTÉS ARISTIZÁBAL, Felipe; VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. Contexto sociopolítico en que se enmarca la creación dramaturgica Lady Málaga en *Estudios de instrucción teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*, pág. 47.

2.2.2 ANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO DE *LADY MÁLAGA*

En esta obra se analizará: *fábula, personajes, espacio y tiempo*.

FÁBULA

Esta es una obra que está dividida en 4 actos. El Acto I cuenta con 6 escenas, el Acto II con 9 escenas, el Acto III con 6 escenas y el Acto IV con una única escena. Y para este análisis es necesario hacer un desglose de los *sucesos* de escena por escena de la obra, tal cual como se presenta a continuación:

ACTO I

JAIME y **DON PLÁCIDO** están arreglando la tubería que le da agua a la casa mientras Jaime revela su inconformidad por la visita que tendrán, en tanto **JÉSICA** rectifica si el agua llega o no llega y **DOÑA OLA** prepara el lugar para recibir a los visitantes.

Llegan los visitantes de Cali, **ÁLVARO**, el escritor y **ALEXANDRA**, su esposa y actriz. Él tiene como propósito escribir una novela sobre su difunto amigo, amigo que es hermano de Jaime y **JOSÉ** y hermanastro de Jérica, por eso Álvaro ha decidido ir hasta esa casa porque ahí conservan los escritos y el retrato de su amigo.

Jaime y Alexandra coquetean pero Don Plácido interrumpe porque al parecer mandaran al pueblo a un delegado del Canal.

Alexandra y Álvaro se seducen hasta terminar teniendo sexo.

Álvaro entrevista a Jaime, Doña Ola, José y Jérica para recopilar información sobre el joven del retrato pero es interrumpida por Don Plácido recordándoles a todos que hay reunión en el

Concejo por la construcción del Puerto. José sale con Alexandra a la cocina y, Álvaro y Jérica al piangüero.¹⁰⁶

Don Plácido y Jaime hablan sobre la construcción del Puerto. Entran Jérica y José hablando de las publicaciones de Álvaro, Jaime se une a ellos burlándose de los escritos y paran de hacerlo hasta que Álvaro entra y sale con Jérica. Jaime le revela a José su incomodidad por la visita de la gente proveniente de Cali.

ACTO II

Álvaro seduce a Jérica hasta el punto de pensar en ella como fuente de inspiración para sus futuros escritos. Ella sale en busca de agua.

Jaime seduce a Alexandra, ella coquetea con él hasta que él le propone tener sexo, ella lo rechaza.

Álvaro entrevista nuevamente a la familia en busca de material literario mientras que Jaime disimuladamente le coquetea a Alexandra. Ella decide irse a dormir llevándose a Álvaro.

Jaime está borracho porque ha sido rechazado por una mujer.

Escena dividida en transiciones. A un lado están Álvaro y Jérica, al otro lado están Alexandra y José.

Transición 1: Alexandra seduce a José hasta besarlo.

Transición 2: Álvaro seduce a Jessica hasta besarla.

Transición 3: Alexandra y José tienen sexo.

Transición 4: Álvaro solo y Alexandra sola.

Alexandra lee la obra de Álvaro a Jaime, José, Jérica, Doña Ola y Don Plácido. Jaime se disgusta que Álvaro no esté presente. Quedan solos Jaime y Alexandra, él le coqueta

¹⁰⁶ El *piangüero* es la zona de los manglares en donde se encuentra la pingua, que es un pequeño bivalvo, que es una clase de molusco acuático. Plato predilecto en el Pacífico colombiano, especialmente en el sur del valle y norte de Nariño. Véase en GÓMEZ VERA, Ana Isabel. *La piangua: Un alimento exquisitamente femenino* Disponible en: ALO.CO [En línea] <http://m.alo.co/comidas-y-bebidas/la-piangua-en-el-Pacífico-colombiano>

nuevamente, ella se desmaya. Entran todos nuevamente incluido Álvaro, quien dice que a la mañana siguiente se irán.

Doña Ola, Jérica y Alexandra hablan de los hombres de la casa. Suenan campanas, hay entierro. Comienza a llover.

Jaime fuma mientras ve en la lluvia a dos personas mojarse, los deja pasar a su casa para que se sequen y los hospeda.

Una culebra atraviesa la casa.

ACTO III

En escena están Jaime, José, Alexandra, Doña Ola, Don Plácido, Jérica y Álvaro, entran las dos personas que ahora se hospedan en la casa y son **EL CONSULTOR**, enviado por los empresarios del Valle para hablar con la comunidad y **ANGÉLICA**, su esposa. Comienza a llover y la lluvia no los deja hablar, todos salen para la cocina para prepararle un ungüento al Consultor que ha sido picado por los jejenes.¹⁰⁷ Jaime sale por otro lado y Angélica lo sigue.

Jaime seduce a Angélica pero comprende por ella misma que la indiferencia es la única forma de atraer su atención. Él sale, indiferente.

La comunidad de La Plata está reunida discutiendo el tema de la construcción del puerto de aguas profundas con el Consultor.

Alexandra invita a Jaime a la fiesta que hay en el pueblo, él se niega pero al enterarse que Angélica va, decide ir.

¹⁰⁷ El jején es un insecto con alas similar a los mosquitos comunes, solo que más pequeño.

Alexandra y José observan a Jaime espiar en la playa a Angélica. Alexandra quiere tener nuevamente sexo con José pero él no se inmuta, ella sale.

La lluvia y el viento hacen que suba la marea lo que provoca que los habitantes tengan que huir al acantilado.

ACTO IV

Ha parado de llover y todos los visitantes de Cali deciden irse. Se declara Parque Nacional Natural Uramba Bahía Málaga, lo que revoca la construcción del puerto de aguas profundas. Angélica decide quedarse separándose del Consultor. Todos salen, excepto Jérica que se acerca al joven del retrato que es su difunto hermanastro contándole el triunfo que la comunidad ha obtenido.

Inicialmente la trama de *Lady Málaga* es sobre *Álvaro*, un escritor que llega a Bahía Málaga a visitar a la familia de su difunto amigo, con el propósito de conseguir material que pueda servir de fuente literaria para escribir una novela sobre él. A medida que la trama va transcurriendo vamos viendo que el propósito de *Álvaro* se ve interrumpido en varias ocasiones, ya que los miembros de esta familia hacen parte del Concejo comunitario y tienen una problemática que los aqueja y es la siguiente, los empresarios del Valle del Cauca tienen pensado realizar un proyecto en el sector, y es la construcción de un puerto de aguas profundas que modificaría a gran escala todo a su alrededor.

Teniendo en cuenta esto, podemos decir que *Lady Málaga* cuenta con dos tramas. Por lo que resulta necesario establecer un *suceso de partida* y un *suceso principal* para cada una de ellas.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Aunque al hacer esto rompe con el esquema de trabajo de mesa de Stanislavski, que propone un solo *suceso de partida* y *suceso principal* en la obra. Pero al hacer esto en *Lady Málaga* permitirá analizar las dos tramas contadas en ella.

Trama 1 (El escritor)

El suceso de partida: La muerte de su amigo, *el joven del retrato*.

El suceso principal: Álvaro ve interrumpida sus entrevistas a los familiares del *joven del retrato* por las reuniones del Concejo comunitario a la que tienen que asistir.

Trama 2 (Construcción del puerto)

El suceso de partida: La idea de construir un puerto de aguas profundas en el sector de La Plata en Bahía Málaga.

El suceso principal: La llegada del *Consultor* al pueblo para gestionar con la comunidad la viabilidad de la construcción del puerto de aguas profundas.

El *orden* en que la obra cuenta estas tramas es progresiva,¹⁰⁹ pues van de presente a futuro, logrando una progresión en los sucesos, siguiendo una linealidad en los mismos. Ahora bien, como hay dos tramas, éstas presentan una variedad de temas en cada una. Por ejemplo, en la trama de *Álvaro* las temáticas son: la creación artística y la cotidianidad de una particular familia en La Plata, haciendo énfasis en la lucha constante por el licor en la casa, las formas de conquistas amorosas por parte de los miembros de dicha familia, las condiciones climáticas en las que viven, el acceso al agua potable, las visitas de personas ajenas al sector y las reacciones físicas de los visitantes a causa de la picadura los jejenes. A continuación se citarán fragmentos de la obra en la que se ven reflejadas estas temáticas. En cuanto a *la creación artística* en el *acto I escena VI*:

¹⁰⁹Del enlace al desenlace. Véase en BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 290.

JAIME: ¡¿Qué viene a hacer acá?! ¡A robar ideas por no tener ni una! ¡A pescar argumentos que nunca se le ocurrirán! No, gracias, soy anárquico, pero no tonto.¹¹⁰

Refleja la posición de *Jaime* quien lleva 6 años viviendo en La Plata y reconoce que lo exótico del sector y de sus habitantes es usado como material literario por escritores que se vanaglorian por la originalidad de sus propuestas. En cuanto a *la rutina*, en el *acto II escena VI*:

OLA: Su esposo escribe mucho sobre la pereza. ¿Es que tiene pereza?

JOSÉ: Yo creo que quiere hablar de la pereza de estas comunidades. Y ahí se equivoca.

OLA: Mire, explíqueme a su marido que aquí nadie es más perezoso que en otro lugar. Si aquí la vida consiste en sobrevivir, entonces dedicaremos nuestras fuerzas a sobrevivir, pero si otras veces nuestra vida es contemplar, pues nos pasaremos echados mirando. ¡Eso no es pereza, eso es vida!

JAIME: Ya les dije: no crean que los entienden porque asomaron aquí la cabeza un par de semanas.¹¹¹

Este pensamiento hace parte de la filosofía de vida de los nativos de La Plata, por lo que hay que tener en cuenta que en el *acto I escena II*:

ÁLVARO: ¿Ese reloj cuánto lleva parado?

PLÁCIDO: ¡Hum, toda la vida! Primero fue el tiempo y después fue La Plata.¹¹²

Parecen ser personajes que viven suspendidos en el tiempo, por lo que considero que su visión no está más allá de sobrevivir y contemplar lo que les rodea, con el fin de poder buscar

¹¹⁰ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. "Lady Málaga" en *Becas de dramaturgia teatral 2012* del Ministerio de Cultura de Colombia, pág. 363.

¹¹¹ *ob. cit.* pág. 387.

¹¹² *ob. cit.* pág. 339.

el enriquecimiento no en lo material sino en lo humano. En cuanto al *acceso al agua potable*, en el *acto II escena I*:

ÁLVARO: ¿Cuál es el problema con el agua?

JÉSICA: Aquí el acueducto funciona por gravedad. Como se tapa, toca subir hasta el tanque que hay en el acantilado, destapar la manguera y esperar a que el agua baje hasta acá. ¡En ese tanque se fue toda la plata del acueducto!¹¹³

Refleja las condiciones en las que viven los personajes en La Plata y yendo más a fondo, a la falta de atención que el Gobierno les presta. En cuanto a las *inclemencias climáticas* en el *acto III escena VI*:

PLÁCIDO: ¡Estamos preocupados! ¡Parece que nos vamos a hundir!

ALEXANDRA: ¡¿Qué?! ¡¿Pero qué vamos a hacer?!

Entra José.

JOSÉ: ¡Aquí está Jaime! ¿Dónde viene el agua?

DON PLÁCIDO: Viene subiendo. Además está venteando mucho y cuando ventea es que la marea viene subiendo.

JOSÉ: ¿Dónde está su esposo? Tenemos que subir al acantilado. Camine que yo le ayudo. Don Plácido, se lo encargo.

Señala a Jaime, que tiene dibujada una sonrisa. Sale con Alexandra. Pasan de lado a lado el Consultor y Angélica.

PLÁCIDO: Voy por su mamá. No se mueva de acá.

Sale. Jaime queda solo.

¹¹³ *ob. cit.* pág. 369.

JAIME: ¡Maravilloso!

Se va escuchando con mayor intensidad el sonido del mar, al tiempo que la lluvia cae. Pasan de lado a lado José y Alexandra; ella sostiene a Álvaro, completamente dormido. Llevan a sus espaldas una maleta. Jaime los mira.

JAIME: ¡Maravilloso! ¡Así es como se ahorran una suegra! ¡Hoy todo queda en su lugar!

Afuera se oyen las voces: “El acantilado”, “una lámpara, una lámpara aquí”, “los niños delante”.¹¹⁴

He aquí una paradoja, presentan dificultades para *acceder al agua potable* pero con las lluvias sube la marea, amenazándolos de tal manera que los obliga a huir hacia el acantilado por las fuertes y grandes olas que se avecinan.

Ahora, en la trama sobre la construcción del puerto de aguas profundas, las temáticas son: *el progreso*, las intimidaciones, la preservación de los recursos naturales. A continuación se citarán fragmentos de la obra en las que éstas se ven reflejadas. En cuanto a *las intimidaciones*, en el *acto I escena I*:

PLÁCIDO: Le tiro un dato: ¿sabía que están llegando ya las amenazas?

JAIME: ¿Qué amenazas?

PLÁCIDO: Las intimidaciones, pues. Más rato le cuento.

*Don Plácido sale.*¹¹⁵

Estas *intimidaciones* son producto de la posible construcción del puerto, lo cual implica que en el *acto II escena VII*:

¹¹⁴ *ob. cit.* págs. 435-436.

¹¹⁵ *ob. cit.* pág. 322.

OLA: Venga, m'ija, la llevo a su cuarto. (*Suenan unas campanadas*). Oiga, hay entierro. ¿Usted ha oído cómo tocan en La Plata para entierro? (*Suenan*). Oiga, eso es diferente a cuando hay misa. Venga y verá, oiga.¹¹⁶

Y que el entierro al cual hace referencia *Doña Ola*, sea producto de estas amenazas. Solo en el *acto III escena III*, la única escena de la obra con título, tiene por nombre *Discutiendo el canal*, es donde se concentra la temática del puerto de aguas profundas. A continuación se citarán tres argumentos de los habitantes de La Plata ante el *Consultor* para la NO construcción del Puerto, reflejando su posición por *preservar los recursos naturales* y defender su cultura:

JOSÉ: ¿Por qué acá? Si allá no caben los buques, los que van a meter aquí son más grandes. A mayor tamaño, mayor contaminación.

CONSULTOR: La contaminación de un buque de gran eslora es menor. A Buenaventura la contaminaron los pesqueros y la tecnología antigua. ¡Ámsterdam! ¡Eso es un puerto!

PLÁCIDO: ¿Y allá se pueden bañar?

CONSULTOR: Tampoco.¹¹⁷

La contaminación que este puerto dejará alarma a los habitantes. El segundo argumento:

JÉSICA: Ecológicamente genera un impacto, en la gente genera un impacto, visualmente genera un impacto.

OLA: ¿Va a haber trabajo para la gente de aquí? ¿Sí o no?

PLÁCIDO: ¿Estamos capacitados pa' trabajar ahí? ¡No! ¡Vamos a ser mano de obra barata!

¹¹⁶ *ob. cit.* pág. 395.

¹¹⁷ *ob. cit.* pág. 411.

OLA: Raso y raza van a ser lo mismo.¹¹⁸

El no poder vincularse laboralmente después de construido el puerto. Y el tercer argumento:

OLA: Mire, no vamos a perder la cultura cuando lo que necesitamos para vivir está todo en estas costas. Se piensa en el país, pero a costa de las comunidades. ¡Muérganos!

CONSULTOR: Pero es que esta comunidad en tres o cuatro años desaparecerá. Desde que llegué no escucho sino *reggaetón*, y eso es modernidad. Aquí la civilización, después de todo, no es tan nueva.

JÉSICA: Ahora el país nos mira porque necesita hacer amigos en Asia, ¿y antes? ¿Por qué tan abandonados?

DON PLÁCIDO: Ustedes juegan doble, nos hacen creer que nos están incluyendo, nos hacen creer que nos traerán el progreso. Hagan progresar a Buenaventura y ahí sí vengan para que nos hagan progresar a nosotros.¹¹⁹

Porque ellos ven *el progreso* no desde el punto de vista económico o aquel que tiene que ver con la transformación o modificación de un entorno. Vélez comenta que «les decían: “Esto es para el progreso” Y las comunidades lo que respondían era: “Buenaventura, ¿por qué no ha progresado?” Buenaventura era como el espejo invertido de lo que les podía pasar a ellos también.»¹²⁰ Sino que ellos lo ven más bien desde el punto de vista de la aceptación y reconocimiento de las personalidades, el enriquecimiento desde lo humano motivado por aquello que los rodea, por lo que permitió que de una u otra forma se salvara el lugar en el que viven. Finalmente sabemos que se declara *Parque Nacional Natural Uramaba Bahía Málaga* por lo que la construcción del puerto queda revocada porque se protege la zona por la alta biodiversidad que tiene, por ser una zona de apareamiento y nacimiento de ballenas yubartas. Esta trama

¹¹⁸ *ob. cit.* pág. 412.

¹¹⁹ *ob. cit.* pág. 414.

¹²⁰ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. (2015, junio) *Conversatorio Territorio y dramaturgia: Lady Málaga*. Conversatorio presentado en La casa de Laboractores, Cali.

toma importancia al final de la obra, mientras que la trama de *Álvaro* pasa a un segundo plano, hasta olvidarse de él. Vélez comenta que:

Al no plantear argumentos conclusivos y que se desarrollen plenamente, esto es, aristotélicamente, la obra entra en la temática que vayan ocupando a su debido lugar con el paso de los días de la acción dramática. Esto permite, pues, que el tema que se quiere resaltar tarde en resaltarse y que no se entre en temas políticos directamente. Así la obra se libra de llamarse *política*, es decir, de volverse panfletaria.¹²¹

De lo anterior, podemos saber que inicialmente el interés del dramaturgo con la obra está en contar lo referente al puerto, pero si se presenta solo esta fábula, se entraría de lleno al tema político. De ello el dramaturgo argumenta que:

Yo pienso que vos como autor tenés la necesidad de construir estéticamente un mundo. Cuando ese mundo ya esté construido, lo político comienza a caer, es decir, para mí a lo político hay que darle rodeos, de entrar, no entrar, avanzar, devolverme, de mantener esa relación permanente.¹²²

Puesto que si el tema político prevaleciera en la obra, fácilmente podría caer en lo que se conoce como *panfleto*, que es aquel que trata de forma directa lo político y esto es algo que Rodrigo Vélez no quería hacer, pues él considera necesario empezar por otro mundo para que cuando entre este tema a colación sea sorpresivo. Por eso:

Cuando yo tengo armado el problema de la familia meto prácticamente a martillazos el problema de la bahía, el problema político, es decir, comienzo a buscar por dónde meterme y me doy cuenta que el escritor viene con un propósito que es buscar obra literaria, su proyecto

¹²¹ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “La escritura de la obra teatral *Lady Málaga*” en *Estudios de Instrucción teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*, págs. 53 – 54.

¹²² VÉLEZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 23 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

de obra literaria debe de estar interrumpido para marcar dos cosas: uno, que no era tan importante su literatura como *sensualizarse* con una negra y dos, me permite meter el tema político que es lo que siempre le ayuda a frenarse: “Ahora no tenemos tiempo, estamos en un problema serio”, “¿Cuál?”, “Éste” Entonces, comienza la obra con la excusa que vamos a mostrar la obra de un escritor que llega a provincia y va a buscar obra literaria y se encuentra con que hay un problema político enorme. Y ahí siento que se arma la obra.¹²³

Lady Málaga abarca una gran variedad de temas y tiene como particularidad no concluirlos, debido a que Vélez está influenciado por la estructura de la *novela* como elemento narrativo, y su necesidad de empezar por otro mundo, para que el tema que según él se quiere destacar tarde en aparecer.

Esta es la razón por la que se presentó anteriormente un desglose de *temas*.

El nombre de *Lady Málaga* como primera impresión, pareciera ser acerca de una mujer, que bien puede tener ese nombre o *Lady* puede ser catalogaba como el título nobiliario que otorga la Corona Británica a una persona que tiene poder y ejerce autoridad. En el caso del hombre es *Lord* y en el de la mujer es *Dame* o *Lady*. Una explicación a ello la da Rodrigo Vélez:

Estamos en Bahía Málaga y la cuestión es que todos quieren con una *lady*. Y este Pacífico ha sido tan manipulado por mucha gente, que desde la conquista española de los piratas, esta es una tierra con la que todos se han querido juntar. Por eso ahí decimos en la obra: “desde Drake hasta los empresarios del Valle: todos quieren con el Pacífico”¹²⁴

La cita textual en donde se hace referencia al título de la obra es en el *acto I escena II*:

¹²³ *ob. cit.*

¹²⁴ Rodrigo Vélez en *Apuntes para Lady Málaga Dirección Rodrigo Vélez & Cesar Tapias* [Vídeo] Disponible en: <https://vimeo.com/57571555> Documental Expositivo que acompaña la puesta en escena *Lady Málaga*, una obra del teatro de acontecimiento que evidencia el proceso de creación del Parque Nacional Natura de Bahía Málaga.

JAIME: Unos días, unas semanas, no importa, es la irradiación del Pacífico; desde el Asia hasta el Litoral, desde Drake hasta los empresarios del Valle: todos quieren con lady Málaga, es normal.¹²⁵

En definitiva, feminiza al sector de Bahía Málaga, la convierte en una mujer, por la que dos pretendientes se disputan por ella, los empresarios del Valle del Cauca y los habitantes de Bahía Málaga, y quién obtendrá su atención será el mejor postor, a pesar de que la última palabra la tenga el Gobierno. No por esto se puede dejar de lado a *Álvaro* el escritor que junto al *Consultor* son unos «diplomáticos saqueadores»¹²⁶ pues cada uno tiene como intención poseer parte de Bahía Málaga haciendo alusión al título de la obra, así como sus habitantes en conservarla. Por ello ésta es una obra donde *el conflicto de intereses* es la temática que está presente en ambas tramas.

PERSONAJES

Esta obra presenta dos tramas, razón por la cual los personajes se analizarán en su globalidad con respecto a la obra y no se clasificarán los personajes en principales y/o secundarios aunque sí se clasificarán en *habitantes de Bahía Málaga* y *visitantes*. Del primero son: *Don Plácido*, *Doña Ola*, *Jaime*, *José* y *Jésica*; de aquí se ha obtenido una particularidad y resulta ser que los personajes mayores, en cuanto a edad y experiencia, a su nombre lo antecede el *Don* o *Doña*, como manera de reconocer el *status* que tienen. Otra particularidad está en el nombre de los hijos de *Doña Ola*, todos comienzan con la consonante jota. Y los *visitantes* son: *Álvaro*, *Alexandra*, *Angélica* y el *Consultor*; aquí sucede que la mayoría de sus nombres

¹²⁵ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “Lady Málaga” en *Becas de dramaturgia teatral 2012* del Ministerio de Cultura de Colombia, pág. 332.

¹²⁶ GOMEZ BORRERO, Eugenio. “Estudio crítico sobre “Lady Málaga”” en *Estudios de instrucción teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*, pág. 62.

comienzan por la vocal A. No se entrará a explicar esto, solo se dejará como una peculiaridad en los personajes. A continuación se presentará un desglose de cada uno de ellos:

Jaime: Es un habitante blanco de Bahía Málaga, estudió Literatura y no la terminó. Hace 6 años que está viviendo con su familia (*Doña Ola, José y Jérica*) en La Plata, antes vivían en Cali. Se dedica a trabajar en el campo, es amante de las mujeres y la literatura. Durante la obra su objetivo es conquistar, seducir y tener sexo con alguna mujer y su obstáculo es la forma que utiliza para declararse a las mujeres. Se puede decir que su conflicto es consigo mismo, por la inconformidad que tiene ya que su cotidianidad ha sido alterada y la muerte de su hermano. En el *acto I escena I*:

JAIME: Sí, pero un invierno no nos hundiría, porque, ¿cómo se inunda un Pacífico que vive pasado por agua? Los tanques se llenarían, los ciudadanos se irían. Pero esto no es cine como para que la lluvia llegue solo porque uno tiene el deseo. (*Meditando*). Y aquí lo saben. Por eso es que la gente de aquí casi no desea. Las cosas como son. Y eso es todo.¹²⁷

Él refleja el pensamiento de quien vive conforme con lo que tiene y por alterar esto desata su conflicto que está relacionado con la visita de la gente de Cali y la construcción del puerto. *Jaime* es caracterizado por su forma de hablar llena de aforismos, ejemplos de ello están en el *acto II escena II*, cuando habla con *Alexandra*:

JAIME: A las mujeres empieza a estorbarle el cabello cuando quieren que les hagan el amor.

JAIME: Compartimos la misma tragedia. Vivimos, usted y yo, consumidos por fantasmas. A usted sus mejores años, a mí mi madurez, pero es lo mismo. Lo

¹²⁷ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “Lady Málaga” en *Becas de dramaturgia teatral 2012* del Ministerio de Cultura de Colombia, pág. 323.

llevamos como un animal enroscado, y lo más tierno es que aquello no puede llamarse sino amor.

JAIME: A usted sí la quiero, pero la quiero en negativo: la quiero desmoralizado.

JAIME: (*Muy cerca de un beso*). Venga pues, recíbame este gen recesivo, no lo deje perder por segunda vez.¹²⁸

También cabe resaltar el interés de *Jaime* por el tema del puerto, en *el acto I escena VI*:

JAIME: Don Plácido, me derrito por una mujer, todos lo saben. Pero defendería mejor una hectárea de Málaga, un cuadrado de tierra que el amor de todas. ¡Quiero defender este criadero de jejenes! ¡Soy blanco, soy demasiado intruso! De modo que para estar aquí, intruso al fin...¹²⁹

Puesto que su gran deseo y anhelo está en que Bahía Málaga se conserve y no se transforme, a lo largo de la obra, su deseo por las mujeres y discusiones artísticas con *Álvaro* son predominantes. Según Rodrigo Vélez, su imagen de personaje está en:

Eugenio Gómez, él es un maquina verbal, todo el tiempo él está reconstruyendo los sentidos, tiene momentos serios también. Él es una imagen de un personaje de *Lady Málaga*. [...] Él es Jaime. Eugenio tiene muy buen humor y mucho mal genio.¹³⁰

De las dos tramas presentes, *Jaime* es un personaje que se centra mayormente en la trama que tiene que ver con el escritor y su búsqueda de obra literaria.

José: Es hermano de *Jaime*, blanco también. Estudió Historia y no la terminó. Mantiene una lucha constante por el licor con *Doña Ola*. Es el encargado de cocinar en la casa y es miembro del Concejo del pueblo. De ello en *el acto I escena II*:

¹²⁸ *ob. cit.* pág. 336.

¹²⁹ *ob. cit.* pág. 359.

¹³⁰ VÉLEZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 23 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres

JOSÉ: Por desgracia, terminé una maestría sin tesis. Y olvidar la academia es imposible. ¿Qué decir? No tengo grandes obsesiones y estoy decidido a quedarme en la falda materna. No quiero nada por encima de estos árboles y esa monotonía en el horizonte marino.¹³¹

Es un personaje que vive detenido en el tiempo, que no quiere casarse y que no quiere tener hijos, que prefiere disfrutar de la compañía de una mujer pero sin que nada lo ate a ella, le huye al compromiso solo para no lastimar el alma de quien le ha resultado ser querido. Sin embargo está no es la única razón, en cuestiones de amor él no sabe afrontarlo y las mujeres terminan tratándolo solo como un amigo más, por eso él sabe que su estirpe familiar está destinada a desaparecer. Su objetivo es conservar la tranquilidad con la que vive en La Plata, su obstáculo la posible construcción de un puerto de aguas profundas en el sector.

Doña Ola: Es la madrastra de *Jaime* y *José*. Fue la amante del papá de *Jaime*, *José* y el *joven del retrato*. Solo hasta que ella quedó embarazada del padre de ellos, fue cuando la madre de los tres, decidió que ella debería vivir en la misma casa para que el padre se hiciera cargo de su nueva hija que tenía por fuera del matrimonio. Este hecho está basado en la vida del escritor austriaco Robert Musil:

Resulta que esta es la conformación familiar de Robert Musil, había algo muy interesante, que el padre de Robert Musil, tiene una hija por fuera del matrimonio y su esposa se da cuenta, y lo que le dice la señora al señor, pues es una mujer de mente muy abierta: “Es muy mal que ande usted criando a los hijos lejos de la casa. Tráigaselos para acá” Entonces, se trae a la señora que es la amante y se trae a la hija. Ese núcleo familiar se vuelve, hijo Musil, padre y madre, hermanastra y amante del padre. Y ahí todos viven. Recuerden que la señora Musil muere primero, y esta señora termina de criar a la familia. Digamos, que es una especie de

¹³¹ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “Lady Málaga” en *Becas de dramaturgia teatral 2012* del Ministerio de Cultura de Colombia, pág. 338.

rompecabezas ahí. Yo tomo ese núcleo familiar, para pensar que nuestras familias a veces más o menos, se encuentran con este mismo núcleo.¹³²

Ella es una mujer afrocolombiana, nativa de Bahía Málaga, que termina criando a tres hijastros blancos y solo tiene una hija, afrocolombiana también. Es la líder del Concejo comunitario. Una mujer que constantemente está tomando licor. Su objetivo es conservar la calma con la que viven en la casa, su obstáculo la posible construcción del Puerto.

Jésica: Es la hija de *Doña Ola* y la hermanastra de *Jaime*, *José* y el *joven del retrato*. Tiene 23 años, es la menor de la casa. Se ha convertido en el centro de atención de *Álvaro*, un escritor y visitante de Cali, que a pesar de estar casado, ella decide aventurarse con él. En el *acto III escena II*, *Jaime* y *Angélica* hablan sobre *Jésica*:

ANGÉLICA: [...] ¿Y esa niña preciosa, Jésica, es hermana suya?

JAIME: Esa niña ha de tener su edad. Es un prodigio, nada le duele, el campo le gusta. Cuando por algo le duele la vida en provincia, ¡siempre sin perder la sonrisa!, se queja, y dice cosas como “Pobres animalitos, tener que compartir el monte con nosotros”. Y entonces ese escritor se va detrás de ella con su libretica de apuntes, de ella y mamá, para apuntar frases que nunca se le van a ocurrir.¹³³

Jésica es un personaje que refleja una gran conexión con la naturaleza misma por el gusto que tiene por el campo y el rechazo a las ciudades, en su experiencia con Cali. Según Vélez:

Para mí *Jésica*... Ella se llamaba Génica pero allá le cambié el nombre porque el estreno fue en La Barra y allá estaba Génica, mi imagen de personaje, que era la chica con la que yo creí que me iba a casar. Ella era una negra divina [...] La idea de *Jésica*, para mí era otro tipo de

¹³² VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. (2015, junio) *Conversatorio Territorio y dramaturgia: Lady Málaga*. Conversatorio presentado en La casa de Laboractores, Cali.

¹³³ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “Lady Málaga” en *Becas de dramaturgia teatral 2012* del Ministerio de Cultura de Colombia, pág. 404.

relación, una relación más con la naturaleza, con el clima, con querer andar a pie limpio, un cariño por su tierra de negros. Eso era ella.¹³⁴

Por eso es un personaje decidido a defender su territorio. Su objetivo es conservar el estado en el que se encuentra La Plata, su obstáculo la construcción de un puerto de aguas profundas ahí mismo.

Don Plácido: Es líder comunitario y nativo de Bahía Málaga. Es afrocolombiano. Durante la obra es el encargado de comentar la situación del Puerto, de citar a los demás personajes para las reuniones en el Concejo. En el *acto III escena II*, Jaime y Angélica hablan sobre Don Plácido:

ANGÉLICA: ¿Y el viejo?

JAIME: Don Plácido. Dicen que no tiene nada. Pero lo cierto es que yo los he visto; el viejo tiene sus propios hijos en el caserío. Es experto bogando, coge culebras grandísimas con solo pisarlas. Es cazador, fabrica marimbas, compone canciones para músicos del interior. Tiene mil historias extraordinarias que nadie puede comprobar porque no le pasan sino a él.¹³⁵

Él es un personaje que representa de forma directa lo que tiene que ver con el tema del Puerto. Tiene cierta afinidad a la referencia literaria de *Raskolnikov* de la novela *Crimen y Castigo* de Fiódor Dostoievski, puesto que *Don Plácido* expresa ‘amor por su machete’ y puede justificar su crimen, en caso de cometer uno si se llega a aprobar la construcción del Puerto. Su objetivo es defender el territorio de Bahía Málaga, su obstáculo los empresarios del Valle del Cauca que quieren hacer un puerto de aguas profundas en el sector.

¹³⁴ VÉLEZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 23 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres

¹³⁵ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “Lady Málaga” en *Becas de dramaturgia teatral 2012* del Ministerio de Cultura de Colombia, pág. 405.

El principal conflicto de los habitantes de La Plata está dado en su entorno, por la posible construcción del puerto que transformaría el terreno arrasando con la selva. Y en lo marítimo, no permitiría el avistamiento de ballenas a causa de la llegada de barcos de gran calado al puerto y la contaminación que éstos dejarían en las aguas, alterando de manera drástica su diario vivir.

Los personajes *visitantes* de Cali son:

Álvaro: Es actor de profesión, publicista y escritor de novelas y obras de teatro. Tiene 48 años. Ha decidido visitar La Plata para conocer los manuscritos de su difunto amigo y poder entrevistar a la familia de él para poder obtener material literario y escribir su próxima novela. Su objetivo es escribir una novela sobre su difunto amigo, su obstáculo tener poco acceso a la información sobre su difunto amigo porque su familia mantiene ocupada con reuniones en el Concejo comunitario y su interés por estar con *Jésica*. A pesar de estar casado con *Alexandra*, ve en *Jésica* una fascinación exótica para pensar en ella como su nueva *musa*. Es rechazado finalmente por ella, esto se muestra en el *acto IV*:

JÉSICA: Mire, poeta, cada cual seguirá con lo suyo. Usted con sus libros, nosotros en nuestro campo. ¿Es que es difícil de entender? ¿Ya ve?, no solo en el cine el amor no se concreta, también en La Plata. Alégrese por eso.

Se baja de la bicicleta.

ÁLVARO: (*Aparte*). Claro, este secreto ha de fundirse en la selva. ¡Maldita vorágine!¹³⁶

Con la frase “¡Maldita vorágine!” hace referencia a *La vorágine* de José Eustasio Rivera, la historia de un poeta que huye con su amante a la selva y son raptados por la selva misma. Antes que Rodrigo Vélez tuviera la idea de escribir la obra *Lady Málaga*, él se encontraba en La Plata, conversando con sus habitantes para poder escribir una novela, pero fue durante sus

¹³⁶ *ob. cit.* pág. 445.

conversaciones que se enteró de la posible construcción de un puerto de aguas profundas en ese sector. Para Rodrigo Vélez, «Álvaro era un poco mi situación de estar buscando obra dramática»¹³⁷ solo que en el caso de Vélez al final se da cuenta que no era una novela lo que iría a escribir sino una obra de teatro, mientras que en *Álvaro* su propósito se ve interrumpido.

Alexandra: Es actriz y la esposa de *Álvaro*. Ella lo acompaña hasta La Plata en su búsqueda de material literario. Según Rodrigo Vélez:

Alexandra es el personaje de *El Tío Ivám*, ella viene es de ahí. Es una mujer que viene a provincia, con su *despampanancia*, a gustarle a todo el mundo. No hace nada, es una diva en provincia.¹³⁸

Además con este personaje «me interesaba romper esa idea que solo el hombre podía tener una aventura externa a su relación»¹³⁹ por lo que su objetivo era seducir a los hombres en provincia, su obstáculo ser rechazada por un hombre, en este caso *José*.

Consultor: Es un empleado de los grupos empresariales del Valle del Cauca. Su objetivo convencer a la comunidad de Bahía Málaga de la viabilidad sobre la construcción de un puerto de aguas profundas ahí, su obstáculo que la comunidad está convencida en dejar el sector tal y como está, sin modificación alguna.

Angélica: Es la esposa del *Consultor*. Su objetivo está en liberarse de su esposo y su obstáculo es depender de él. Ella es un personaje que a lo largo de la obra busca ser libre, por

¹³⁷ VÉLEZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 23 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres

¹³⁸ *ob cit.*

¹³⁹ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. (2015, junio) *Conversatorio Territorio y dramaturgia: Lady Málaga*. Conversatorio presentado en La casa de Laboracatores, Cali.

eso al final se separa de su esposo para quedarse a vivir en La Plata, pues descubre en ellos el *progreso* desde otro punto de vista.

El joven del retrato: Fue un escritor, es el difunto hermano de *Jaime* y *José*, hermanastro de *Jésica* e hijastro de *Doña Ola*. Es la razón por la cual *Álvaro* y *Alexandra* van a La Plata y permite este encuentro entre habitantes de Bahía Málaga y los visitantes de Cali. Es un personaje representado por lo que otros dicen de él. En el *acto I escena II*:

ÁLVARO: ¡Un tipazo su hermano!

JOSÉ: Aquí nunca decimos que murió, hablamos de “el día que fluyó”.

OLA: Y nos consolamos, cuando algo no marcha bien, diciendo que “se perdió más en abril”.

*Miran el retrato.*¹⁴⁰

Ellos expresan el amor que como familia siente por él y el valor que le dan a su ausencia. También hay que tener en cuenta lo ocurrido en el *acto I escena III*:

JAIME: [...] ¿Usted qué tanto conoció a mi hermano?

ALEXANDRA: Algo. Estudiamos juntos. Era un tipo torturado.

JAIME: ¿Torturado?

ALEXANDRA: Sí, se metía ideas en la cabeza y al final se quedaba muy solo.

JAIME: ¿Enamorado?

ALEXANDRA: Bastante. O no sé. ¿Por qué?

JAIME: Ya que ustedes están aquí, yo también voy a llenar lagunas. Dejó obra, pero cifrada. Seguro creía que estaba escribiendo cosas que no dejarían muy

¹⁴⁰ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “Lady Málaga” en *Becas de dramaturgia teatral 2012* del Ministerio de Cultura de Colombia, pág. 339.

bien paradas a algunas personas. Y los nombres, por ejemplo, los ponía en iniciales.

ALEXANDRA: Pero la universidad alcanzó a publicarle una obra.

JAIME: Sentiría que no iba a acabar, o que se iría joven, y luego esas personas sobre las que escribía quedarían inacabadas; es decir, no pudiendo llevarlas al arte quedarían desnudas. Y seguro que eso le preocupaba. De hecho, no me parece que fuera un *torturado*, como usted dice, sino que tenía prisa, como si estuviera de paso. ¿No le parece que mantenía de afán?¹⁴¹

Por lo mencionado anteriormente se puede decir que él era un escritor con *malditismo*,¹⁴² por el afán que mantenía, por la tortura que se armaba en su cabeza y por su situación de incomprendido. Lo que recuerda el gusto del dramaturgo por este tipo de situaciones:

Pedro Cieza de León, que es el gran cronista de indias, que es un hombre que murió muy joven también, me gusta mucho los autores que se mueren jóvenes pero no al estilo de Andrés Caicedo sino por otro tipo de circunstancias menos premeditadas.¹⁴³

Este personaje figura en un retrato y representa un constante dialogo con la *muerte*. ¿Será este su propósito? Es una ambigüedad que queda a percepción de cada lector. Es importante aquello que expresa Rodrigo Vélez:

¹⁴¹ *ob cit.* págs. 345-346.

¹⁴² Término usado luego de la publicación del libro *Les Poètes maudits de Sáfisàck* del poeta francés Paul Verlaine. Para el caso del *joven del retrato*, el *fracaso* es una temática presente en su escrito. Un fragmento de ello está en *Lady Málaga* en el *acto I escena V*: «En el viaje empieza todo, y como no llega a nada es como si continuara viajando y viajando. Me pasó como a Colón, pero sin Conquista: vi tierra y me devolví».

¹⁴³ VÉLEZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 23 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

Lady Málaga no concluye los propósitos de los visitantes ni deja una proyección filosófica definitiva ni determina una posición ideológica frente al problema del Puerto de Aguas profundas.¹⁴⁴

Definir explícitamente un objetivo para cada personaje resulta difícil, pues es una obra más movida por las situaciones que por un argumento como tal. Es determinante que ellos son personajes que en su mayoría están siendo afectados por el entorno como la construcción del Puerto, por la lluvia que impide que los visitantes de Cali puedan salir de la zona, por las picaduras de jejenes que provoca incomodidad en la estadía de los visitantes y la *centrífuga del Pacífico* que provoca descompensación hasta el desmayo. Son las *humanidades* de estos personajes las que priman más que su psicología.

ESPACIO

La obra está desarrollada en La Plata que es una de las cinco comunidades de Bahía Málaga. Esta es una bahía en el Pacífico colombiano que está ubicada en el municipio de Buenaventura, Valle del Cauca.

El *espacio patente* de los lugares de La Plata usados en la obra son: Un acantilado, la selva, el piangüero, el interior de una casa que es donde viven *Doña Ola*, *Jaime*, *Jesica*, *José*, también es el sitio donde se hospedan *Álvaro*, *Alexandra*, el *Consultor* y *Angélica*, los espacios de la casa son: La estancia, cuarto de visitantes, cocina y sala.

El *espacio latente*¹⁴⁵ de la obra: Es el caserío, todo aquello que rodea la casa, principal espacio donde ocurren la mayoría de las escenas. Compuesto de cultivos y un lugar para el criadero de animales. Está ubicada cerca a la playa y tiene de frente al océano Pacífico, lugar de

¹⁴⁴ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “La escritura de la obra teatral *Lady Málaga*” en *Estudios de instrucción teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*, pág. 54.

¹⁴⁵ Véase en BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 405.

nacimiento de las ballenas yubartas y lugar por donde transitarían los barcos en caso de construirse el puerto.

TIEMPO

Como bien lo dice su acotación inicial comienza en «los primeros días de un mes de agosto, en los inicios del siglo XXI»¹⁴⁶ y finalizada la obra:

FEDERICO: Escuchen: “Se declara a Bahía Málaga Parque Nacional Natural Uramba Bahía Málaga.”

JAIME: A ver.

Miran.

JOSÉ: ¿Es en serio?

JAIME: ¿Hoy a qué estamos?

FEDERICO: Completamente.

JÉSICA: Diez de agosto.¹⁴⁷

Por lo anterior, el *tiempo del discurso* de la obra es de 10 días, que es el tiempo que transcurre entre la llegada de los visitantes de Cali, *Álvaro* y *Alexandra*, las entrevistas de *Álvaro* a la familia, las reuniones en los concejos comunitarios, las lluvias, la llegada del *Consultor* y su esposa, la discusión por el canal y la declaración del Parque Natural Nacional el 10 de agosto.

El *tiempo de la historia* en la obra se remonta hace 23 años, cuando *Doña Ola* queda embarazada del padre de *José*, *Jaime* y el *joven del retrato*; y que la madre de ellos decide que

¹⁴⁶ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “Lady Málaga” en *Becas de dramaturgia teatral 2012* del Ministerio de Cultura de Colombia, pág. 319.

¹⁴⁷ *ob cit.* pág. 439.

su esposo viva con su amante en la misma casa solo para que él pueda criar de cerca a su nueva hija. Luego de la muerte de la señora y el señor, *Doña Ola* se hace cargo de su hija y sus tres hijastros. Después de la muerte del *joven del retrato* en Cali, deciden irse a vivir a La Plata. Eso ocurre hace 6 años. Antes de dar inicio a la obra, desde hace 10 años la familia conoce a *Álvaro* y *Alexandra*, por las relaciones que entablaron en la universidad con el *joven del retrato*. Y desde hace 2 años, la comunidad de la bahía está en alerta por la posible construcción de un puerto de aguas profundas en el sector.

2.2.3 INTERPRETACIÓN Y CRÍTICA

Lady Málaga no es una obra de temática afrocolombiana, ni es una obra que busque dejar un registro histórico sobre un hecho poco conocido en el país, ni es una obra que busca dejar un ‘modelo’ para que otras comunidades étnicas sepan enfrentar una multinacional, ni es una obra de un dramaturgo en busca de material literario. Entonces, ¿qué es o sobre qué trata *Lady Málaga*? Es una obra de teatro escrita por Rodrigo Vélez desarrollada en el Pacífico colombiano entre un grupo de nativos del sector de La Plata y de visitantes de Cali que tienen un fallecido en común que permite su encuentro. Luego reciben la visita de un Consultor, enviado por los empresarios del Valle del Cauca para discutir la construcción del puerto. Es una obra que no tiene como finalidad contar una historia, simplemente registrar las situaciones que viven los personajes enmarcados en un contexto político que de una u otra forma los afecta pero que son las decisiones del Gobierno las que definirán su devenir. Cabe destacar que las peticiones de los habitantes de Bahía Málaga son escuchadas, ya que éste fue un «proceso en que la organización social de las comunidades afrodescendientes fue trascendental»¹⁴⁸ porque al final este sector donde posiblemente se construiría un puerto de aguas profundas ahora es el *Parque Nacional Natural Uramba Bahía Málaga*. ¿Es esta una

¹⁴⁸ ACHURY RESTREPO, Miguel Ángel; CORTÉS ARISTIZÁBAL, Felipe; VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “Contexto sociopolítico en que se enmarca la creación dramaturgica Lady Málaga” en *Estudios de instrucción teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*, pág. 47.

finalidad de la obra? Probablemente sí, reconocer el logro obtenido por un grupo de habitantes contra una multinacional. ¿Deja el registro del modelo a seguir? No, porque de ser así, sería una obra *panfletaria* y esto no es lo que Rodrigo Vélez buscaba en su obra. Además no se hace un registro de lo que hizo la comunidad, solo se conoce la problemática y finalmente ésta se ve resuelta. Hay que tener en cuenta que *Lady Málaga* no concluye a cabalidad los propósitos de sus personajes sino que más bien, explora la situación en la cual viven ellos sin adentrarse en profundidad sobre su psicología o sobre su pasado. Pues de *Lady Málaga*:

[...] se ha dicho que su estructura convencional obedece a una forma del drama en boga en la segunda mitad del siglo XIX, es decir, se trata de una obra que no aporta ninguna innovación dramática a la escena colombiana contemporánea. También se ha dicho que su estructura de novela la hace desbordada y no logra ajustar su ligazón dramática, que su acción se hace inabarcable en su totalidad.¹⁴⁹

Por lo que se desprende una gran variedad de temas, que aunque no se profundiza en ellos, si da una imagen de las condiciones en la que los personajes viven. Es por esto que:

Las problemáticas sociales –que se sabe padecen estas poblaciones del Pacífico- son abordadas de manera indirecta y con humor. La risa le permite al espectador olvidar por un instante que aquellos seres conviven a diario con el presentimiento de la muerte en cada esquina, el contrabando de la esperanza, la ablación de la memoria histórica y desterritorialización criminal.¹⁵⁰

¹⁴⁹ VÉLEZ, Rodrigo. “La escritura de la obra teatral Lady Málaga” en *Estudios de instrucción teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*, pág. 56.

¹⁵⁰ GOMEZ BORRERO, Eugenio. “Estudio crítico sobre “Lady Málaga”” en *Estudios de instrucción teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*, pág. 60.

De esta forma se expresa el abandono que tiene el Gobierno en esta zona del país, pues solo atrae su atención por los recursos naturales que ahí hay y no por la gente que ahí vive. Es importante en este punto tener en cuenta la dedicatoria que tiene la obra:

A:

*C.B., que quería conocer la selva negra y ahora es toda suya
(1991-2007) y J.E.R., que conversa con ella (1888-1928).*

Las siglas J.E.R hacen alusión al escritor colombiano José Eustasio Rivera, ¿pero C.B. a quién hace referencia? Se sabe que fue alguien que vivió 16 años ¿hombre o mujer? No se sabe, solo por el propio Rodrigo Vélez sé que es un/a escritor/a. En el año 2007 fallece C.B., para ese mismo año Vélez comenzó a viajar al Pacífico colombiano para rodar *El vuelco del cangrejo* que le permitió acercarse a los habitantes de estas comunidades. No es coincidencia que en *Lady Málaga* un escritor joven haya fallecido y permita el encuentro de varios personajes. He ahí la relación que se establece. ¿Quién es C.B.? Es de esos enigmas que guardan los escritores y que por respeto a él mismo no se indagará en ello, será una pregunta sin respuesta. Lo que sí sé es que esta obra está dedicada a C.B. y tal vez sería apresurado informar que él o ella sea una motivación para escribirla. Así como en *Lady Málaga* el *joven del retrato* es fundamental para que haya encuentro.

Si bien Vélez en repetidas ocasiones ha dicho, que la trama que tiene que ver con el escritor en busca de material literario es solo una excusa para dejar como detonante lo referente al Puerto, como lector considero lo contrario. Esta fábula es una necesidad espiritual por parte del dramaturgo pues *Lady Málaga* es una obra que busca el reencuentro: de foráneos con nativos, de empresarios con nativos, de nativos con su muerto, de foráneos con un muerto, de nativos con el Gobierno, de hombres con mujeres, de foráneos con la selva, de una comunidad con las tradiciones que parecen destinadas a desaparecer, de personas con su *humanidad*. Para recordar o entablar una conexión o quizá tener una última conversación con algo o alguien, sin querer llegar a una conclusión, simplemente hacer el ejercicio de *dialogar*,

ya sea por una necesidad de decir o de escuchar algo, por lo que no es de extrañar que éstos sean unos personajes muy conversadores. Y bien, *Lady Málaga* no quiere dejarlo en el olvido.

2.2.4 ENTREVISTA A RODRIGO VÉLEZ (Cali, julio 23 de 2015)

¿Qué viene actualmente para Rodrigo?

Estudiaré una Maestría de Dramaturgia en la UNA (Argentina) becado por el Ministerio de Cultura... La misma de Genny. Siempre me he resistido a la idea de estudiar aquello que realmente quiero hacer.

¿Irte por la tangente?

Si yo tengo la *vena dramática*, yo prefería leer más autores, entender cómo lo saben, cómo se puede escribir, en qué periodos se escribe cómo y encontrar mis obras. Ahora será un estudio muy especializado, llegaré muy *ducho* como Genny en muchos aspectos.

¿Cuándo viene la idea de escribir?

A mí me gustó hacer la Licenciatura en teatro pero se me estaba jodiendo la carrera en algún momento porque me gustó mucho la literatura narrativa, entonces comencé a leer mucha novela. De hecho yo me gradué de teatro y había leído muy poquito teatro en comparación con la cantidad de novelas que tenía ya de conocimiento. Y lo que quería era ser novelista. De hecho, en algún pensé que ya no quería ser actor, ni gente de teatro sino novelista. Por allá como a los 20 años terminé de escribir una novela, se llama *La incomodidad*, creo. Hoy en día tengo cinco novelas escritas.

¿Alguna vez piensas publicarlas o dejarlas como manuscritos?

De pronto la primera novela habría que mirarla, eso hace tiempo no lo miro tampoco. De pronto yo un día de estos, saco una de esas novelas y alguien me dice: “Wow” y las cinco funcionan. Pero no creo que eso vaya a pasar. Creo que ninguna funciona.

¿Qué es ‘funcionar’ para vos en literatura?

Hermano, esa pregunta es muy complicada, es muy perversa (*Él se ríe*) Quiero decir... que tenga un tratamiento estético, que tenga un mundo posible o una verosimilitud en ese mundo, una verdad de mundo. Contar una historia es muy fácil, cómo contarla es lo difícil... De todos modos es importante tener una voz, una visión del mundo. No me interesa mucho en contar las historias sino qué sienten los personajes, eso es muy difícil. Transmitir una sensación.

O sea que ¿crees que escribir es un talento innato o se aprende a escribir?

Yo no sé... Yo no sé.

Lo digo porque hay quienes toman cursos o talleres de escritura pero hay quienes como vos que no pero escriben...

Yo creería que son las dos cosas... Yo *Lady Málaga* la pude escribir porque tuve formación como actor, creo que es una obra que tiene juegos escénicos. Cuando yo veo que los actores se sienten cómodos en escena es porque yo escribí pensando fue como actor, es decir, yo he leído 'El tío Vania' de Chéjov, sé ese personaje cómo está pensando, qué tipo de relaciones establece con las mujeres, intento hacer eso mismo en *Lady Málaga* y lo que descubro es un 'juego' para el actor. En la medida en que los actores se sienten cómodos, yo creo se han logrado cosas con la obra. Yo siento que escribí la obra porque había escrito novelas, entonces nuevamente estoy *desenmarcado*. ¿De qué tengo que haber estudiado dramaturgia para que me funcione una obra? *Lady Málaga* más o menos funciona. Yo creo que son las dos cosas entonces... Ibsen ¿cómo hizo? Chéjov ¿cómo hizo? Yo creo que fundamentalmente se hicieron leyendo... Para concluir esa idea de 'nace o se hace', nace y se hace o nace o se hace, ponga cualquier idea de las dos. Yo vengo de la novela y la primera crítica que me hizo Genny Cuervo de *Lady Málaga* es: "Tu obra tiene estructura de novela, abarca demasiado pero no aprieta" y me pareció justa su apreciación. Por eso quiero que *Lady Málaga* sea una serie de televisión para coger todo lo que no apreté y escribir más, todavía. Es una obra que no pude montar completa... La que montamos fue como el 55%.

Igual dura como dos horas...

Y pedazo... A mí me gusta mucho, yo estoy enamorado de esa obra. Yo que no quiero nada de lo que he escrito, *Lady Málaga*... mejor dicho, mato por ese hijo (*Él se ríe*)

¿Para qué año fue que empezaste a trabajar en la película qué comenzaste a hablar con la comunidad?

En el 2006 me ofrecieron la película. Comencé a viajar, a conocer el pueblo, rodé en 2009. Y ahí los habitantes comenzaron a contarme muchas historias y uno de ellos me dijo muy concretamente que quería que yo le ayudara a escribir una historia, me dijo: “Socio, yo tengo la idea en la cabeza pero no sé escribirla, ¿usted me hace el favor?” y yo: “Obvioooooo”. Porque yo trabajo mucho con el oído, yo soy muy *sapo* con el oído, muy metido, yo todo el tiempo estoy escuchando. Me gusta como entona la gente, me gusta como verbaliza al hablar. Me atrae mucho lo que hace por ejemplo Eugenio Gómez, él es un máquina verbal, todo el tiempo él está reconstruyendo los sentidos, tiene momento serios también. Él es una imagen de un personaje de *Lady Málaga*.

¿Quién?

Él es Jaime. Eugenio tiene muy buen humor y mucho mal genio (*Él se ríe*) Estábamos en lo de *El vuelco*... Ahí comencé a esbozar la idea que tenía de novela histórica hasta que conocí la historia de Bahía Málaga. Y era que a Bahía Málaga la querían volver un puerto como el de Buenaventura... Me contaron eso y yo había estado ahí tres años y ¿cómo van a volver esto un puerto? Y sí, había un proyecto institucional, económico, de inversión internacional, ya estaba todo listo para que Bahía Málaga lo estuvieran dragando para ser puerto. Y yo digo: “Trágico. Se va a perder esta tierra” Digamos, me dolió mi espíritu ecológico. Y el tiempo pasó... Sin hacer nada. Comencé a seguirle la pista a la noticia y dije: “Van a perder” Yo conocía a la comunidad jurídica de los concejos comunitarios y dije: “Noooooo, los venzo yo, sin inversión ¿no los va a vencer una multinacional?”... Y mentira, en 2010, tres años después de que abrieron la licitación los empresarios ante el Ministerio de Medio Ambiente, tuvieron que declarar la zona Parque Nacional Natural y yo dije: “¿Cómo así?” Ahí me puse a mirar qué era lo que había pasado y resulta que sí se pudieron organizar finalmente las comunidades negras. Fantástico. Entones me puse a mirar cómo fue el manejo, a quién

tuvieron que contratar para que hicieran los estudios técnicos. Entonces el Gobierno contrata a un español como entidad neutral que diga ¿conviene o no conviene hacer allí ecológicamente el puerto? Y el español dice: “No conviene... es zona de lactancia, nacimiento y apareamiento de ballenas”.

Los nativos que tienen una relación visual con el horizonte marítimo vacío y con los cetáceos, ahora van a ver buques de 600 metros de largo, genera un impacto visual. Dice el español: “Van a ser tan tecnificados esos puertos que las comunidades negras no van a tener engranaje ahí” o sea, venda almuerzos mientras lo construyen y después, muéranse de hambre. Porque iba a ser uno de los puertos más tecnificados del mundo. Tendría una tecnología paralela al nuevo Canal de Panamá y es el único Canal en América, ¿sí me entiende? El español conceptúa desfavorable el puerto. Las comunidades hacen “Sí”.

La Universidad del Valle hace un estudio sobre este caso, porque es una institución que tiene todos los grandes estudios de Bahía Málaga históricamente, por su ubicación geográfica, porque estamos en Cali y además ellos tienen un terreno que es de estudio que son propiedad de la Universidad del Valle en Bahía Málaga, selva virgen. ¿Qué hacen los empresarios? Toman estudio y dicen: “Sí se puede: Ecopuerto” Ecopuerto es que vos decís: “Esto, por donde van a entrar los buques es una zona ecológica pero esta zona ecológica es puerto” ¿Cómo se hace coincidir estas dos cosas? Como eso no coincide, se inventan un artefacto discursivo y suena de esta manera: “Las ballenas llegan de agosto a noviembre entonces de enero a julio esto es puerto. El 30 de julio lo cerramos, los buques no pasan y vienen las ballenas. Y en enero volvemos a hacer este cambio”... Es absurdo.

¿Cómo van a parar cuatro meses? ¿Cuánto dinero deja de entrar durante cuatro meses? Si con un paro camionero en un solo día registra pérdidas millonarias...

Por un lado eso, claro. Pero usted, ¿cómo le explica a una ballena que ya puede entrar? ¿Cómo le explica usted a una ballena que ya se volvió Ecopuerto en este momento? Ellos dicen: “Hay unas carriles de boyas” Usted ¿cómo le explica a una ballena que un carril de boya es para que vaya por ahí derecho? ¿Me entiende? Es una idea absurda y genial de lo maquiavélica... Casi lo venden. El Ministerio de Medio Ambiente que hasta ese momento

dijo: “No” en ese momento volvió a abrir la posibilidad. Cuando yo vi eso, me dije: “Aquí hay un drama y es conflicto de intereses” Aquí el conflicto es Parque vs Puerto. Y en ese conflicto cuando usted lo choca, aparecen las humanidades que se interesan por los asuntos. De ahí usted saca humanidades y comienza a ver drama.

Suponga usted que idealmente se cerró el puerto esos cuatro meses, ¿usted cree que el agua que es un perfecto conductor de sonido no va a dejar las ondas de vibraciones de los buques de gran calado de última generación súper postpanamax durante el resto del año en el agua y que las ballenas que tiene un oído tan desarrollado y que sufren de orientación no se van a desorientar, no se van a trastornar? ¿Usted cree que van a entrar ahí? Una zona que va a estar irradiada de energías industriales, de desechos industriales. Es... estúpido.

Luego de que te enteras que la zona es declarada Parque Nacional Natural, ¿cómo empiezas a escribirla?

Cuando yo voy a escribir una obra, a mí no me sirve tanto leerlas sino verlas montadas. Como yo no tengo formación dramatúrgica, formalmente no estoy tan estructurado y eso me gusta. Y eso lo que yo quisiera no perder. Así me equivoque y escribe malas obras.

Me voy para el campo, comienzo a ver el problema, me había visto *El Tío Iván*, una obra que se montó en la Escuela. Una obra que me habré visto de 5 a 7 veces, me fascinaba ver esa obra, me fascinaba sentir el Pacífico ahí... Pues mucha gente cuando ve *Lady Málaga*, un poco molesta dice: “Eso es *Tío Vanya*” y yo digo: “Sí, yo sé. Yo nunca lo he ocultado” De hecho está ahí, en los agradecimientos, yo lo doy por hecho. Yo sabía lo que estaba haciendo. Entonces, pienso en los universos de Chéjov donde las cotidianidades de provincia se ven fuertemente alteradas por una incursión metropolitana. Un escritor que llega de la capital, una actriz que llega de la capital, un consultor que viene a vender la tierra donde esta gente está arraigada todo el tiempo. Entonces comienzo a pensar en Chéjov, comienzan a revolotearme unas frases en la cabeza entonces me sorprendía mucho como hablando solo. Hay una frase en la obra que es cuando él le está coqueteando a ella y ella le dice: “Mucho cuidado, yo no soy tan carnosa como las mujeres de acá” él le responde: “Usted es flaquita

pero carnosa en las partes que hay que ser carnosa” A mí me parece que eso tiene humor. Uno va y lo dice en la vida real...

Y tal vez no.

... es acoso sexual. (*Él se ríe*) Yo sé que yo iba en un bus, veo una chica flaca en la calle, comienzo a hacer un monólogo mental y me imagino una escena imposible donde yo soy amigo de ella. La conozco y le estoy diciendo esto. Ahí es cuando comienzo a andar con una libretica y anotar esas cosas que están en mi cabeza. Yo lo primero que logro armar son las relaciones de pareja, eso lo primero que yo construí. La relación de Jaime con Alexandra la tenía construida, la relación de Jaime con el escritor, rivalidades intelectuales que eso lo tenemos todo el tiempo, los celos intelectuales, la relación de esos dos hermanos y una madre alcohólica, comienzo a armar todo eso y cuando ya creo tener un problema familiar...

Y la hija siempre queda sola, Jérica. Ella se relaciona un poco con Álvaro pero si no llegara Álvaro, Jérica en la familia ¿quién vendría siendo?

Para mí Jérica... Ella se llamaba Génica pero allá le cambié el nombre porque el estreno fue en La Barra y allá estaba Génica, mi imagen de personaje, que era la chica con la que yo creí que me iba a casar. Ella era una negra divina... La idea de Jérica, para mí era otro tipo de relación, una relación más con la naturaleza, con el clima, con querer andar a pie limpio, un cariño por su tierra de negros. Eso era ella.

Cuando yo ya tengo la estructura familiar y el problema, que para mí el problema es de esnobismo, es decir: “Vivimos en esta casa y llega un *güevón* de afuera a querer buscar obra literaria con nuestras vidas”, ‘*coma mierda*’ eso es lo que le dice Jaime, a él nunca le suena eso, él tiene formación en literatura entonces hay una pequeña rivalidad literaria y a eso ha llegado al escritor. Cuando yo tengo armado el problema de la familia meto prácticamente a martillazos el problema de la bahía, el problema político, es decir, comienzo a buscar por dónde meterme y me doy cuenta que el escritor viene con un propósito que es buscar obra literaria. Su proyecto de obra literaria debe de estar interrumpido para marcar dos cosas: Uno, que no era tan importante su literatura como *sensualizarse* con una negra y dos, me permite

meter el tema político que es lo que siempre le ayuda a frenarse, que es: “Ahora no tenemos tiempo, estamos en un problema serio”, “¿Cuál?”, “Éste” Entonces, comienza la obra con la excusa que vamos a mostrar la obra de un escritor que llega a provincia y va a buscar obra literaria y se encuentra con que hay un problema político enorme. Y ahí siento que se arma la obra. Alistando esa obra yo me demoro 3 años, recogiendo frases que aletean en la cabeza. Pero yo *Lady Málaga* cuán larga es, yo la escribí en tres meses no más. Esta obra la escribí rapidísimo. Bueno, yo tenía la idea en la cabeza, tenía el argumento, tenía frases recogidas...

¿A lo Álvaro?

Sí. Álvaro era un poco mi situación de estar buscando obra dramática pero él es narrador, él es un poco más cursi, digamos. Él es poético, más rebuscado, él cree que es sofisticado pero él es rebuscado. O sea, ¿qué hace unos hablando de autores europeos en la manigua latinoamericana? ¿Con quién lo hablás? ¿Con las serpientes, con las olas? Es estúpido. Lo que yo conté ese día que yo le regalé a esa muchacha Neruda, esa muchacha recordará que yo le regalé un libro de portada azul y no más,¹⁵¹ yo no estaba en sus expectativas.

Yo tenía lo que se llama para el escritor, *notas*, las notas del escritor. Cuando yo fui a ver mis notas, yo tenía 80 páginas en Word de notas. Ahora ¿cómo armo esto? Todo fue especulativamente... Hice una escaleta tentativa, en cada escena de la escaleta unas situaciones tentativas. Cuando ya tenía en mi cabeza armado cuáles serían las situaciones de cada escena de esa escaleta, comencé a mirar las notas y me decía: “Esta frase va para...” Hice fue un ejercicio de abstracción. “Claro, esta frase va para la escena del coqueteo. Esta la puede decir Álvaro a Génica, bueno, a Jérica. “Estoy que te abrazo, dale poder a mi escritura” Listo, a buscar en la escaleta donde iba eso entonces cogí esas 80 páginas y...

Las regaste.

¹⁵¹ Véase en Rodrigo Vélez hablando en el *Conversatorio Territorio y dramaturgia: Lady Málaga*.

Como si hubiera llenado costales. Y después me metí a cada costal y las volví escenas pero lo hice rapidísimo. Yo no entiendo qué pasó ahí. Yo no había escrito obra, no tenía experiencia escribiendo obras.

Pero llevabas tres años recopilando información, habías tenido la experiencia de haber estado ahí con ellos.

Sí, lo que pasa es que yo creo que han sido incluso las novelas. Si vos has leído novelas, aprendés una lección muy rápido... Mi obra es más literaria... Si vos lees novelas rápidamente te das cuenta que el problema principal que querés tratar, lo mejor es no tratarlo. Si vos querés hablar de política lo mejor es que no habléis de política, es decir, empezá por otra cosa y poco a poco mirá cómo la hacés aparecer.

Cuando estuve recopilando información de tu obra, leía las reseñas, todas las reseñas tal vez eran la misma pero publicadas en distintos periódicos porque decían que el temor tuyo era que se volviera una obra panfletaria, ¿por qué temerle al panfleto?

Porque el *panfleto* es un discurso que habita en otra esfera política. Para mí el teatro es político por completo, aún el teatro que dice no ser político o que no trata la política abiertamente. El *panfleto* es el de la manifestación, de los grandes discursos ideológicos, que te hablan del tema...

Directamente.

Directamente... Yo pienso que vos como autor tenés la necesidad de construir estéticamente un mundo. Cuando ese mundo ya esté construido, lo político comienza a caer, es decir, para mí a lo político hay que darle rodeos, de entrar, no entrar, avanzar, devolverme, de mantener esa relación permanente. ¿Si me entendés? Creo que lo político y lo histórico, lo cuenta mejor el documental, lo cuenta mejor la historiografía. Yo estoy preparando una obra que se llama *Niños rotos* que es la historia del asesinato de tres niños en Arauca por un soldado del ejército, que primero fueron violados y después él los macheteó a todos tres ¿Cómo cuenta usted esa historia en un país que no se conmueve de que yo cuente esa anécdota? No sé... pero yo no

puedo empezar por ahí. Yo sí pienso que debo empezar por otro mundo, una *diégesis* de mundo que no anuncie lo que va a pasar para que lo que pase sea sorpresivo, ya que en la vida no es sorpresivo, en nuestra vida no es sorpresivo, yo quiero hacer la obra para que nuestra sociedad lo vea, en el teatro sí debe serlo. Ya que en la vida no es impactante, en el teatro sí debe ser impactante. Ya que no me genera reflexiones, en el teatro debe ser elocuentemente ideológico, ¿si me entendés? Ahí tengo una gran pelea con eso, creo que con *Lady Málaga* me salvo un poco, logro no caer en ese lugar que no quería caer.

¿Cuál es el aporte que da la obra al contexto histórico? ¿Se podría decir que la obra es una autobiografía o la obra hace un registro histórico en una determinada comunidad? ¿Hace algún aporte la obra?

Uno quiere creer que sí y uno parte de que sí. Si no se logró, yo sigo haciendo teatro para que se logre. Yo siento que sí, se ha logrado en las personas que lo han visto, en los lugares que se ha visto. Nuestro estreno mundial fue en Buga, una cosa impresionante la acogida que tuvo la obra. Por un lado porque no ven teatro, por otro porque estaban estrenando teatro y por otro porque era una obra tan vallecaucana. Entendieron que ese problema era muy vallecaucano y la gente quedó: “Que obra tan valiosa”. Pero, artísticamente creo que la obra es más un logro estético que político (*Silencio*) No, es más un logro estético que histórico, porque ya es política todo el tiempo. Estético en la medida que la obra ha recogido elogios y críticas favorables en torno a ese mundo que se cuenta ahí. Lo político importante, pero la creación de personajes, cómo se relacionan, hay gente que vive fascinaba con *Lady Málaga* por cómo hablan los personajes. No tengo mucho humor en la vida pero creo que la obra logra poner humor y eso me interesa mucho. Creo que el humor ya es un tratamiento estético. Estéticamente la obra ha salido campante.

Entonces eso querría decir, la forma en que el público colombiano le presta atención a los temas políticos es ¿a través de la comedia?

Además pensaba que la comedia es un excelente género para decir la verdad porque vos estás haciendo un chiste, generando la situación cómica... El humor es muy estético y creo que me ayuda mucho a hablar de lo político, yo lo que quiero es hacer obras humorísticas.

En la obra, al final termina diciendo “Ganamos, ganamos, ganamos” y ¿qué ganó la comunidad? No la de obra sino la comunidad real.

Eso es un proceso que no ha acabado. Ha sido bastante accidentado. Cuando ellos ganan *Parque Nacional Natural* celebran, gritan ‘Uramba’ en una voz nativa significa ‘Unión de fuerzas’ o algo así. Una bahía es una gran entrada de agua en el mar, cuando van donde las comunidades para hacer la consulta, que deben hacerse consulta previa porque esto lo quieren declarar Parque Natural, entonces cogen líderes de los cinco concejos comunitarios que son La Barra, Ladrilleros, Juanchaco, La Plata donde yo ambienté mi obra y Puerto España – Miramar. A los líderes los montan en un mismo barco y les explican por dónde van ir los límites del Parque Nacional Natural. Les muestran el espejo de agua que es toda la superficie marítima. La comunidad dice: “Nos gusta la idea, aceptamos”... Error. Primero que todo, lo que no sabían es que cubre todo lo que está en el espejo de agua...

Y debajo.

Sí, es decir, Bahía Málaga es un archipiélago de más o menos 200 islas al interior, como eso está dentro del espejo de agua, no importa que sea tierra, no se toca. La otra que no se esperaban es, aquí después entrando en Juanchaco está la Base Naval de Bahía Málaga y el espejo de agua hace una descripción sospechosa, que es esta (*Con los dedos dibuja un círculo que representa el espejo de agua, pero en el sector donde está ubicado la Base Naval, dibuja un cuadrado dentro del círculo, que queda excluido del espejo de agua*)

¿Solamente los de la Fuerza Naval pueden acceder ahí?

Los buques de gran calado solo pueden entrar a la Base Naval. Tienen un espejo de agua tan grande que ahí se puede hacer el puerto de aguas profundas. Tienen un espejo de agua tan grande, que se cree que hacia atrás, van a hacer una carretera porque parece que ahí van a hacer un oleoducto, lo que parece que puede haber explotación de hidrocarburos, es decir, con esa base que la hicieron por allá en los años 70, están amarrando esto. El Parque amarra un espejo de agua también. Las comunidades se han dado cuenta de eso, cuando van a ver dicen: “¿Puedo pescar?” Pues no.

¿Les toca salir del espejo para poder pescar?

Se puede pescar bajo ciertas condiciones, es decir, los nativos no tienen ni tala de madera, ni pesca industrial, pero hay algunos que son micro-empresarios, es decir, han industrializado someramente la pesca y tala de madera. Hay animales que no se pueden cazar ya, hay peces que no se pueden coger ya, hay una restricción de cantidad. El avistamiento de ballenas, antes usted podía estar al lado de ballena y prácticamente hacerle así (*Hace un gesto de tocar algo*) ahora te dicen a cuanto espacio tenés que estar separado. Además si vos vas a entrar en temporada de ballena, tenés que inscribir tu lancha y pagar 300.000 pesos, es como un peaje por avistamiento.

Porque ya es Parque.

Porque ya es Parque. Esto tiene una administración que debe ser autofinanciable...entonces... esto ha sido muy complicado para las comunidades. Yo creo que esa figura se va a perder más adelante... Es un caso que puede reabrirse 20 años después de la declaratoria. ¿Qué ganaron las comunidades? Un ejemplo de organización, porque sí se organizaron, sí se fortalecieron, sí lo hicieron. No la hicieron solos y no hubieran podido solos. Se le unieron ONGs internacionales, Fundaciones Internacionales, Organizaciones Ambientales Internacionales, porque sin ellos, los aplastan.

Si no se hace ahí en Bahía Málaga porque es Parque se trasladaría al Chocó.

También es posible. En Tribugá.

Y también es una zona de alta biodiversidad. Aparte de construir el puerto implicaría también construir carreteras. ¿El daño ambiental no sería más grande?

Si se hacía en Bahía Málaga también había que hacer carreteras, por supuesto. La idea era que se descargarán los buques ahí y se metieron los containers por el continente. La idea era la misma. Yo no creo que lo hagan tan fácil. Sirve como ejemplo.

Yo quise que la obra se estrenara en las comunidades negras de Bahía Málaga, para que vieran un poco cuál era el logro. Por supuesto no lo habían dimensionado, ni les iban a ayudar a dimensionarlo porque no es un producto televisivo. Ideológicamente, esto está enmarcado dentro de los logros de las masas populares y es un estado que es corrosivo en ese sentido, es decir, la organización política de este país es de derecha, favorece a los empresarios y mutila a los nativos. No pueden hacer pública ni darle la dimensión que se merece a un triunfo del pueblo porque va a volverse ejemplar. Si esto llega a pasar en Estados Unidos o en Australia, eso se vuelve una bomba mediática. Aquí no, son pobres, son negros y fueron políticamente organizados. Los intereses económicos que se mueven en Colombia pagan para que eso no pase... Este país está muy maluco.

Y ahí es donde yo encuentro una similitud en la obra tuya con la de Genny Cuervo. En la obra de ella es sobre una comunidad en donde hay un proyecto en el que se ve involucrada una multinacional. Una ocurre en el Pacífico colombiano y la otra en la Amazonía colombiana entonces, ¿es la violación de derechos a comunidades étnicas un tema recurrente en el teatro colombiano?

Sí... Lo que pasa es que la obra de Genny es diferente a la mía porque Genny hace una obra más enmarcada en las estructuras del teatro contemporáneo, es decir, no linealidad, no necesariamente hay que contar una fábula, no necesariamente hay diálogos, hay yuxtaposición de voces y otras cosas. Mi obra tiene una estructura chejoviana, es decir, así se escribían las obras en 1890.

Genny va más a este lado de la vida teatral, ella construye menos humanidades clásicamente, es decir, sus relaciones entre personajes no son complejas, prácticamente la complejidad la tienen los personajes con la situación política. Para mí era muy necesario construir unas humanidades muy conflictuadas entre sí, se sale de lo político para que la cosa se vuelva más complicada todavía.

Genny me hablaba un poco que lo que escribió a fin de cuentas fue un ‘modelo’ porque se repite, si uno aplica este mismo ‘modelo’ en la Costa, en los Llanos o en el centro del país será el mismo, habrán extranjeros o personas ajenas al lugar, los nativos y una

multinacional. Si en la tuya se hablaba de un Puerto Vs Parque, en otra se puede hablar de un río o una planta...

Pues hermano, usted está haciendo preguntas muy perversas, hay muchas cosas que yo no entiendo todavía, estoy ahí mirándolas... (*Él se ríe*)

Como esta monografía trata de tres obras ¿qué percepción tienes de las otras dos obras? Empecemos por ¿qué piensas de Yagé® *Geodrama Amazónico* y de Genny?

Yagé® es una obra que se le escapa todavía a la comprensión de la autora. Creo que es una obra que fracasa literariamente más en la mente de ella que en la realidad. Literariamente me parece rica aunque es una obra maciza, rígida. “Verde, desplegué el mapa, todo era verde...” por ese tipo de cosas. Yo digo otras cosas y Martha piensa de otra manera.

Me alegra mucho lo que hace Genny, me alegra mucho que esté en Cali, creo que es la gran abanderada de los formadores en dramaturgia. Creo que en 10 o 20 años hay que mirar hacia atrás y habrá que hacerle un estudio a LEEE porque definitivamente es un semillero importante... Genny contraviene el orden y eso está muy bien.

Tú estás haciendo un trabajo sobre tres autores jóvenes, que no se sabe para dónde van, ni ellos saben siquiera... Que porque se graduaron (*Él se ríe*) Pero tenés la corazonada que de ahí pueden salir autores para Colombia, eso ya es pensar alternativamente. Y ese el tipo de personas que se están rodeando con Genny.

¿Crees que Genny es una persona panfletaria?

(*Él se ríe*) Sí, creo que ella misma lo dijo una vez.

Yo le pregunté: “¿Consideras que tu obra *Yagé®* es panfletaria?” Y me respondió: “¿Qué es panfletario?”

Ella es muy compleja. Llega un momento en que yo no hablo con ella (*Gesto de mantener la boca cerrada*)... “Piensa lo tuyo que yo pienso lo mío” (*Él se ríe*) Yo pienso que su obra no es panfletaria, ¿ella es panfletaria? No... ella tiene actividad política permanente, porque en

los momentos más directos que habla de la Patente es histórico, eso es otra cosa. Yo creo que yo no soy panfletario en la obra pero sí soy *mamerto*.

¿Qué es *mamerto*?

Hermano, *mamerto* es un bobo resentido, vulgarmente hablando. Un *mamerto* es una persona que está muy cuestionada por los avatares sociales y no se queda callado y quiere hacer algo pero sobre todo no importa si lo hace o no, lo anuncia, *mamerto*.

¿Qué opinión tienes sobre Martha Márquez y *El dictador de Copenhague*?

Martha goza de prestigio, goza de talento, goza de haber escrito muchas obras. Yo he actuado en muchas obras de Martha. Pregúntale ¿cuántas obras ha escrito? Yo creo que unas 80 entre teatro institucional y teatro artístico. Por ejemplo Genny diría “¿qué es lo artístico?” No me interesa, yo le digo: “No te voy a contestar” (*Él se ríe*) Te hago la distinción para que entendamos de qué estamos hablando. *El dictador de Copenhague* es una obra que gana por *knock out* pero Martha no entrenó para eso.

Es decir...

Martha termina escribiendo una obra sobre Garavito sin haber querido escribir una obra sobre Garavito. Te digo que gana por *knock out* porque cuando uno la ve, inmediatamente dice: “Esta obra es necesaria”. En su germen ella no lo buscó. Pero le está ocurriendo algo que les ocurre a los autores importantes, ella es una autora importante. Cuando me dijeron que Marco Antonio de la Parra había dicho que “Martha era la autora de Colombia” me pareció exagerado... Porque yo he actuado en sus obras y de todas las obras yo me quedo con una obra no más, *El lisiado feliz*... Me interesa más políticamente Genny.

La obra gana por *knock out* por el tema. Martha es muy versátil y esa obra tiene construcción de mundo, ella sí construye mundo, hace un mundo posible, va más allá que Genny, creo que va más allá que yo. Eso viene en el cómo hablan los personajes. ¿Leíste esa obra?

Sí, la leí y la vi representada.

Lo mejor de esa obra es lo que no se dice, las *acotaciones*. Si yo fuera el director de esa obra, pongo a sonar las acotaciones, es lo mejor que escribe Martha. A ella le pasa lo de los grandes autores. Dice Borges: “Al autor no le está dado a entender su fábula” es decir, usted cree que escribe pero usted escribió fue otra obra, son obras dinámicas, versátiles, de riqueza conceptual. Martha no es tan política.

Si uno lee la obra, tal vez haya alguien que diga “Sí, trata sobre Garavito” aunque trate en realidad sobre un padre. Pero ¿qué le aporta Martha al hecho histórico? Mata al violador... Ella está yendo un poco más allá en el contexto histórico del cual se basa. ¿Eso no lo hace político?

Yo digo que todo el teatro es político. Yo creo que *El dictador de Copenhague* es especialmente político en ese sentido. *Blanco totalmente blanco* también... Aparece el que dice: “Eso es Medea” y uno dice: “Pues sí, alguien que mató a sus dos hijos”. Le juro que Martha nunca pensó en *Medea*. Primero porque Martha es de una escritura muy espontánea. Segundo porque Martha no es muy preparada. El día que Martha se vuelva intelectual, se le olvida escribir... Ella es una persona impulsiva... *El dictador de Copenhague* es una obra reivindicatoria de víctimas. Es una obra muy política en ese sentido, es una gran obra por el mundo que construye. Además yo me leí la colección de obras que sacó el Ministerio de Cultura sobre los autores contemporáneos colombianos... Lo leí, y un día le di la razón a Marco Antonio de la Parra, Martha es la autora de Colombia, es un hecho... Martha sin Fabio Rubiano y sin Kike Lozano, no nace. Y sin Eugenio Gómez, Andrés Castrillón y sin mí, porque fuimos los primeros en la corriente de decirle que era autora, Martha escribía cualquier mamarracho y ya lo estábamos montando.

¿Has escrito otras obras después de *Lady Málaga*?

Una obra corta *La fábula* con la que participé en *Teatro por un rato*.¹⁵² Acabo de recordar que sí escribí una obra en medio de esas novelas, una obra de gánsteres romantizados

¹⁵² Convocatoria organizada en Cali por LABORACTORES (grupo dirigido por Genny Cuervo) en el 2014 con el fin de escoger textos de *teatro breve* de escritores locales para su posterior montaje.

sentimentalmente, se llamó *El misántropo* (*Él se ríe*) Interesantísimo volver a leer eso... tengo unos momentos ahí, pero... patéticos (*Vuelve y se ríe*) Uno escribe como haciendo buñuelos, la mayoría le quedan mal hechos a uno. La que estoy escribiendo ahora se llama *Bernard Shaw Club*,¹⁵³ está en su sexta versión... Tiene tratamiento estético un poco más que *Lady Málaga*... Los personajes hablando en otro mundo. Es una obra profundamente *mamerta*... Lo que quiero básicamente es hacer un montaje de cuatro horas. Creo que hay que hacerla con tres intermedios. Yo la estoy escribiendo pensando para la escena... Es una gente que hace teatro, también hace manifestaciones... La decoración del Club es de cinco bustos: Bernard Shaw, Groucho Marx, Enrique Buenaventura, Jaime Garzón y Cantinflas.... Hermano, yo quiero hacer un ejercicio de montar una obra difícil... Una vez intenté escribir una obra con tres personajes, no paso de la primera línea. Cuando tengo diez, que la vida se me complica para escribir... eso me sale.

¿Todas las obras las escribes para la representación?

Sí porque como no he estudiado dramaturgia sino actuación entonces yo me ubico en la posición de los personajes, procuro no escribir personajes en donde el actor no esté contento... Intento escribir una obra con un formato textual grande, hago una apuesta estética, que creo que la voy a ganar. Toco temas que son de nuestro interés, ¿qué hacen los teatreros cuando tienen las posibilidades de agremiarse, de organizarse, de generar proyectos? Pelearse. Ahí hay un problema.

Como lo que pasó aquí en Colombia con el *Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano*. Cuando se agremiaron todos los grupos, comenzaron a pelear y se acabó.

Sí, pero no se acabó por eso... Ese es un tema que toco en el *Bernard Shaw Club*. Es una obra con carácter histórico, me interesa mucho y hago la pregunta ahí de si: “¿eso fue un movimiento de teatro o no?” para mí, no. Eso no tiene vicios de *movimiento*. Tiene visajes

¹⁵³ El título de la obra *Bernard Shaw Club* cambió a *El trópico le sienta bien*. Conversación informal con Rodrigo Vélez (Cali, octubre 14 de 2015)

pero no formal, es decir, tuvo autores, tuvo obras, una pequeña organización pero *movimiento* como *movimiento*, no.

Pero se teorizó sobre algo.

Ha sido el más rico de Colombia entonces por eso digamos que es un *movimiento*. Pero quién quita que ahora si está viniendo un real *movimiento*. Si aparece un *movimiento*, vamos a mirar para atrás y a decir...

...ese no fue un *movimiento*.

Me puse a leer y ¿usted sabe quién avala esta idea que yo estoy diciendo? Carlos José Reyes. Él es el gran teórico histórico de Colombia en el teatro y está diciendo: “*Movimiento* no fue” Ello estaba ligado al *Movimiento Obrero Colombiano*, si este *Movimiento* no duró ¿de qué se alimentó entonces ese teatro? De nada. Él está diciendo que no y esa idea me gusta mucho.

Interesante porque él hizo parte de esa época... De *Lady Málaga* ¿cambiarías algo?

Algunas frases que me parecen muy rimbombantes.

Llega un punto en que todos los personajes hablan igual, son muy elocuentes.

Sí... Aquí (*Señalando el libro de Estudios de Instrucción Teatral*) está el escrito de Eugenio sobre eso. Él dice (*Buscando la página*) «Se disfruta de una comedia –en apariencia- llena de apuntes cómicos, referentes literarios, esnobismos intelectual y frases perspicaces, escritas al mejor estilo de Bernard Shaw. De esto da cuenta Jaime, escritor frustrado – especie de álter ego del novelista que los visita- y hermano del difunto que brilla con frases como:»¹⁵⁴ ...Y ahí se cita una frase «Lo curioso de este hombre –verdadera máquina de producir aforismo»¹⁵⁵ Siempre lo he pensado aforísticamente.

¹⁵⁴GOMEZ BORRERO, Eugenio. “Estudio crítico sobre “Lady Málaga”” en *Estudios de instrucción teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*, pág. 56.

¹⁵⁵ ob. cit. pág. 57.

Me recuerda un poco a Oscar Wilde.

Yo estaba obsesionado con Wilde en algún momento pero eso escapa al genio de uno, uno hasta allá no llega.

Acá (Leyendo) «Un lenguaje en el que resuena en términos de estilo la audacia literaria de Shaw, donde los interlocutores tienen tanta suficiencia verbal que es imposible no ver al titiritero detrás de casa inteligente. Pero como todo encanto se agota, el recurso se vuelve reiterativo y el engolosinamiento del dramaturgo se vuelve empalagoso»¹⁵⁶

¿Buenísimo, no?... Las dos observaciones que yo no olvido son, la de Genny con lo de estructura de novela, muy amplia y no aprieta. Y la de Eugenio es: “Está escrita como un drama de 1890”... Mi respuesta fue aunque no se lo dije, ¿yo por qué voy a plantearme el problema de si estoy en 1890, o si estoy en el estatismo, o si estoy en la vanguardia, o si estoy en el fragmento épico o si estoy en el postdramatismo? Si en todo este tiempo Colombia no ha tenido un verdadero *movimiento*. Escribo mi obra como me salga... ¿Yo por qué necesito instalarme en las estructuras del teatro contemporáneo?

En el Conversatorio decías “la vida misma se vuelve material” entonces, ¿los personajes parten de un momento específico de tu vida? Como por ejemplo que Jaime tenía como referente a Eugenio.

Angélica son como tres novia que yo tuve, que me dejaron loco. Están ahí como al mismo tiempo. Esa fascinación sensual por las mujeres jóvenes. A mí no me asusta escribir la vida... A mí que me digan que: “Eso no es ser autor” me parece que es muy tonto... O no, me parece que es un ignorante con derecho a ser ignorante, porque por algo lo dice. A mí me encantaría que en este momento saliera Eugenio de allí y dijera: “¡Corte!... Vean, hay que hacerlo más fluido, están hablando muy despacio muchachos. Sebastián aquí...” A mí me encantaría que pasara eso en este momento.

¹⁵⁶ *Ibíd.*

¿En tu mente siempre está la representación?

Sí... Vivimos en diferentes escenarios. El escenario que usted me está prestando para que yo cohabite, no es el mismo escenario que usted va a tener en su casa ahora que llegue... Todo lo conversador soy aquí, quizá en otro lado yo no hable dos palabras.... Entonces Jaime, Eugenio es ese personaje porque él tiene muy buen humor pero tiene mucho mal genio.

José es el hermano de un amigo que se llama Jaime Castaño, el mono. Yo viví en la casa de ellos, yo era muy amigo de la mamá que es *bebetas*... A veces yo conversaba con ellos y decía: “Este núcleo familiar es extraordinario” Peleando todo el tiempo por el *trago* pensado en ¿quién se lo tomó? Todos se lo estaban tomando, porque todos beben.

Con Álvaro podríamos decir que es también tu *alter ego*, ¿Alexandra?

Alexandra es el personaje del *Tío Iván*, ella viene es de ahí. Es una mujer que viene a provincia, con su *despampanancia*, a gustarle a todo el mundo. No hace nada, es una diva en provincia... Alexandra se llama mi prima, pero de mi prima no tiene nada.

En cambio en *El Bernard Shaw*, los personajes no están muy definidos, porque yo no tengo amigos que hablen así... Intento irme un poquito más lejos de la cotidianidad, por ejemplo: “¡Un perro, que lindo!, -No señor, no es un perro, es un pobre-” ¿Sí me entiende?... Compañero: que agradable entenderme a mí mismo.

Gracias Rodrigo... Una última pregunta para terminar, ¿qué querías con *Lady Málaga*?

¿La verdad, la verdad?... Yo quería escribir la obra porque tenía la necesidad espiritual de decir algo... Lo que pasa con *Lady Málaga* fue que yo me gané un premio, que me permitió pagar la deuda del banco... Y puede sonar materialista y superficial pero te digo, que es tan sincero. Los bancos habían logrado aniquilar mi espíritu. Porque tenía una deuda con un banco que empezó con una tarjeta de crédito y se volvió una bola de nieve, porque no tenía lo suficiente para pagar, tenía que sacar de la tarjeta para pagar la tarjeta. Entonces la deuda crecía inversamente proporcional a la capacidad crediticia... Cuando yo me gano el premio... Es que *Lady Málaga* tiene duende como decía Lorca... Porque *Lady Málaga* ganó premio

esa vez, luego ganó premio al segundo año otra vez... Es una obra que se montó y se presentó en las comunidades negras, yo le tengo dos documentales, te los tenés que ver... Entonces hermano, me permitió hasta pagar la deuda del banco... Yo creo que yo me merecía esa plata. Te digo, yo pagué la deuda del banco y yo no gané nada más. Después con mi sueldo de actor me permitió comprar una moto, es como comprar una bicicleta de aluminio (*Él se ríe*) Pero te digo ¿es que yo no sé cómo decirlo sin que suene mal? Pero el premio de la obra me permitió pagar la deuda del banco, y eso me quitó un veneno del corazón y cambié en muchos aspectos de mi vida... Después de *Lady Málaga*, yo siento que es la primera vez que me reconcilio conmigo mismo en la vida. De ahí para atrás, incomodidad perpetúa... Yo no sé si es porque cumplí 33 años, no sé si es porque pagué la deuda del banco, no sé si es porque pude hacer grupo, no sé si porque pude montar una obra, no sé si porque esa obra la había escrito yo o todas las anteriores... Pero con *Lady Málaga* (*Él suspira*)

¿Un antes y un después?

Sí. Yo tuve más ternura por la vida después de eso. Yo creo que es muy importante para mí. Yo quiero mucho esa obra.

2.2.5 DOS PUNTOS DE VISTA EN EL ANÁLISIS

En la entrevista a Rodrigo Vélez hay varios puntos a tener en cuenta: el énfasis sobre la contextualización política de Bahía Málaga, sus influencias literarias para escribir *Lady Málaga* y la clasificación de la obra en el género de la *comedia*.

Lo primero, la reiteración de la situación política y social de los habitantes de Bahía Málaga fue predominante durante la entrevista, lo que de inmediato da a pensar que esto es lo más importante para la obra misma. Cuando leí *Lady Málaga* lo referente al puerto entra por los costados mientras ésta transcurre, pues de las 22 escenas, solo en una se entra de lleno al tema. Rodrigo dice que su interés radica en cómo las comunidades afrocolombianas del Litoral Pacífico se fortalecieron administrativamente y pudieron llevar al Gobierno una propuesta alternativa a la de la construcción del puerto. Él reconoce la ayuda de

Organizaciones medioambientales internaciones y ONGs en este proceso de fortalecimiento. La pregunta es: ¿se ve reflejado este proceso en la obra? La respuesta es no. El dramaturgo comenta que:

Yo quise que la obra se estrenara en las comunidades negras de Bahía Málaga, para que vieran un poco cuál era el logro. Por supuesto no lo habían dimensionado, ni les iban a ayudar a dimensionarlo porque no es un producto televisivo. Ideológicamente, esto está enmarcado dentro de los logros de las masas populares y es un estado que es corrosivo en ese sentido, es decir, la organización política de este país es de derecha, favorece a los empresarios y mutila a los nativos. No pueden hacer pública ni darle la dimensión que se merece a un triunfo del pueblo porque va a volverse ejemplar.¹⁵⁷

En ningún momento en la obra esta lucha se refleja, no se ve el proceso de fortalecimiento administrativo de los habitantes ni la influencia de agentes internacionales en este caso. El problema está y la solución aparece. El proceso que ellos viven, no está representado. Ahora bien, se ha reseñado en distintos periódicos regionales que *Lady Málaga* es una obra que tiene como tema principal *el progreso*. Y no es así, porque delimitarse a esto sería excluir la trama que hace referencia al escritor en busca de material literario, que por cierto, es la trama que predomina en la obra en casi un 70%. Coincido con Rodrigo al decir que esta es una obra de *conflicto de intereses* ya que de esta forma se incluye a los habitantes de Bahía Málaga, al escritor y a los empresarios que están en pro de la construcción del puerto.

Lo segundo, Vélez habla de estar influenciado en su gran mayoría por novelistas como Antonio Di Benedetto, José Eustasio Rivera, Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietri, principalmente aquellos que tienen temáticas que ocurren en la selva latinoamericana. Esta influencia se percibe fácilmente en la estructura narrativa de novela que se ve en *Lady Málaga* por la forma de querer abarcar una gran cantidad de temas que al final no concluye.

¹⁵⁷ VÉLEZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 23 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

En cuanto a dramaturgos está Antón Chéjov (1860-1904) y en especial su obra *Tío Vanya* (1899). Esto parte del montaje de *El Tío Ivam*,¹⁵⁸ una obra del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle que hizo una adaptación de la obra de Chéjov al contexto del Pacífico colombiano, por lo que Rodrigo afirma que *Lady Málaga* tiene algo de *chejoviano*. *Tío Vanya* *groso modo* es sobre una familia en una finca, el dueño para solucionar sus problemas económicos decide venderla, esto genera inconformidad entre la gente, finalmente se soluciona en no venderla y continuar la vida tal cual como estaba antes, sin alteración alguna.

La pregunta es: ¿qué quiere decir con *chejoviano*? Acaso hace alusión a: ¿la *inacción* en la fábula? como si transcurrida la obra pareciese que no pasó nada. En *Lady Málaga* no es así, comenzamos viendo a un escritor que quiere escribir una novela y finalmente esto se olvida para dar paso a la discusión del puerto. Definitivamente algo pasa, no por algo hay dos tramas. ¿A lo psicológico en sus personajes? En el anterior análisis sobre los personajes concluí que la psicología no prima en *Lady Málaga*. ¿A la incursión de personajes que provienen de la ciudad a provincia? La llegada de los visitantes de Cali altera la cotidianidad de una familia en La Plata ¿esto es suficiente para definir lo *chejoviano*? Entonces de aquí se puede decir que lo *chejoviano*, así como él lo llama, «se basa en estudios estructurales y formales de la dramaturgia de Antón Chéjov, esto es: personajes metropolitanos que llegan a provincia y alteran la cotidianidad de una familia de provincia.»¹⁵⁹ Solo está presente en la estructura, es decir la forma y no en su contenido.

¹⁵⁸ Dirección: Alejandro González Puche - Ma Zheng Hong. *El tío Ivam* (2005) Montaje teatral del Grupo de creación e investigación Teatro del Valle.

¹⁵⁹ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. “La escritura de la obra teatral *Lady Málaga*” en *Estudios de Instrucción teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*, pág. 53.

Por último está lo referente a la *comedia*, según Vélez «es un excelente género para decir la verdad.»¹⁶⁰ Es bastante conocido el temor del dramaturgo por entrar en el *panfleto* y utiliza este género para no caer en él. Así como entra por los costados con el tema político igual lo hace con la realidad que viven los habitantes de Bahía Málaga. No usa la comedia para decir la verdad sino más bien usa el humor como colchón para amortiguar su trato a la realidad. Lo que me hace recordar las palabras de Fabiano Rubiano:

Quién encarna al personaje no está haciendo un drama de su propia condición dramática sino que le da vuelta porque es un personaje colombiano [...] Seguramente por ese tipo de cosas que suceden en nuestro país con las cuales nosotros tenemos la capacidad de enfrentarnos al horror de diferentes maneras como coraza, evasión.¹⁶¹

Lady Málaga inicialmente abarca mucho, luego comienza a evadir y posteriormente no concluye a cabalidad las temáticas que propone. Por lo que termina siendo una obra extensa, de personajes muy conversadores, con una forma de hablar bastante elocuente que finalmente se convierte en un elemento saturado. Entonces la pregunta que surge es: ¿era la temática política lo principal para Rodrigo en *Lady Málaga*? No, no lo es. La obra pareciera que deja entre lo dicho lo que realmente quiere decir o reprimiera aquello que de verdad quiere contar.

¹⁶⁰ VÉLEZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 23 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

¹⁶¹ EL TIEMPO Televisión (2015, marzo 13) *Fabio Rubiano hablando sobre 'Labio de liebre'* [Archivo de video] Recuperado desde: Youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=5pyVAWoxW2o>

2.3 YAGÉ® GEODRAMA AMAZÓNICO DE GENNY CUERVO

2.3.1 PERFIL DE GENNY CUERVO

Genny Cuervo (14 de marzo de 1981) nació en Palmira, Valle del Cauca. Es Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle y Magister en Dramaturgia del Instituto Universitario del Arte (IUNA) de Buenos Aires, Argentina. Se ha desempeñado como actriz, directora, dramaturga y licenciada.

Conformó el grupo teatral TEATRO AL PASO que tenía un enfoque en el teatro institucional dirigido a empresas y colegios, donde Cuervo era la encargada de escribir las obras, convirtiéndose ésta en su primera escuela de escritura.

Desde el año 2004 es la directora del grupo escénico LABORACTORES, que tiene como propósito buscar nuevas propuestas poéticas escénicas para entablar una nueva relación entre actor/público o creador/espectador.

Desde el año 2012 dirige el Laboratorio Escuela de Escritura Escénica (LEEE) en Cali, que es un proyecto que busca impulsar a los nuevos jóvenes creadores en el área de la dramaturgia contemporánea.

De las obras que ha escrito, se encuentran: *El señalador*, *El pequeño sol*, *La intervención*, *Todos los días serán domingos*, *Rueda*, *Yagé® Geodrama amazónico*, *Soñar sombras* y *Manteca de muerto*.

Los reconocimientos que ha obtenido son: *Aparecidas en Mictlán*, Beca Iberescena para dramaturgia en residencia que se desarrolló en México D.F. y Oaxaca (2014) que como parte del proyecto de dramaturgia Genny Cuervo facilitó el Laboratorio "Dramaturgias de la memoria" en los espacios: CITRU-Bellas Artes D.F, El Teatrino en Mérida y en la

Universidad de Aguascalientes. *Yagé® Geodrama amazónico*, Beca-Estimulo de creación teatral de la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali (2013), Beca de dramaturgia teatral (2013) y Beca-Pasantía teatral internacional (2014) del Ministerio de Cultura de Colombia. *Manteca de Muerto*, Beca de dramaturgia teatral (2015) y *Entre tierra*, Beca de creación teatral (2015) del Ministerio de Cultura de Colombia, para la creación de una obra dirigida por el maestro *Enrique Vargas* del Teatro de los sentidos.

2.3.2 ANÁLISIS DEL TEXTO LITERARIO DE YAGÉ® GEODRAMA AMAZÓNICO

En este análisis se analizará: *fábula, personajes, espacio y tiempo*.

FÁBULA

Esta obra de teatro cuenta con 28 escenas, de las cuales 10 de estas escenas son monólogos y 5 son escenas donde solo hay acotaciones. Se podría establecer que la obra cuenta con un único acto.

ELSA llega al “Verde amazónico” trayendo una carta que envía su madre a una amiga, se encuentra con **POLO**, un promotor turístico quién le ofrece su servicio de guía y hospedaje pero ella se niega porque va a la casa de Doña Pastora.

CARLOS habla de la patente del yagé donde 10 años después de haber sido otorgada, la comunidad se entera de este hecho.

DOÑA PASTORA quiere organizar a todas las mujeres de la comunidad para que no hospeden ni cocinen a los visitantes que lleguen de ahora en adelante, para hacerles difícil su estadía y evitar que les roben el conocimiento. Carlos refuta que ello también debería incluir a Elsa, la estudiante de Botánica pero Doña Pastora la defiende pues su madre también era de esa comunidad a pesar que se haya ido. **DOMINGO** comenta que los taitas irán a Estados Unidos para solicitar la anulación. **FRANCELINA** quien es una abogada comenta que hay más proyectos por parte de la Alcaldía.

Llegan más turistas al sector pero les es negada la estadía y Polo los recibe a todos en su casa.

Carlos relata la llegada de los Taitas a los Estados Unidos, quienes llamaron más atención por sus vestimentas y cantos que sobre la patente misma, también comenta sobre la poca divulgación que les hizo en la prensa. Por eso reafirma su rechazo hacia las personas ajenas que visitan la comunidad.

Polo llega a donde Doña Pastora para pedir que organicen una ceremonia (toma de yagé) para los visitantes que él ha hospedado, a pesar de que Doña Pastora se niega, Domingo acepta organizar la ceremonia.

Carlos le pide a Francelina que asista a la emisora y hable sobre lo que sucede en la comunidad pero ella le dice que por el Comunicado de negarle la entrada los visitantes están siendo considerados ‘terroristas’.

Polo pierde la llanta de su moto y paga recompensa para quien la encuentre, una ‘mano’ se la entrega y él paga pero la mano pide más dinero y ésta se agranda.

Las mujeres preparan la ceremonia para la toma de yagé. Durante la toma, en la visión de Polo él es castigado por Doña Pastora porque supuestamente él había traído al doctor que patentó el yagé y en la visión de Elsa ella ve lo que la selva tiene para enseñarle.

Se militariza la zona.

Domingo le relata a Elsa como fue que sus antepasados tanto hombres y mujeres conocieron el ‘yagé’, contándole una historia de tradición oral.

Llegan ‘papelitos’ a la casa de Francelina, que no son otra cosa que ‘papeles de amenaza’.

Polo en uno de sus recorridos turísticos a sus visitantes, le muestra todo aquel terreno que está a la venta sin importa que sea ‘reserva’.

Carlos y Doña Pastora hablan de cómo la gente vende todo, cómo huyen, como Francelina está siendo amenazada, como llegan más soldados a la zona, como cada vez se hace más contratos, a pesar de eso Doña Pastora cree que quienes aún se quedan están haciendo bien las cosas y Carlos cree lo contrario.

Aunque Francelina sigue recibiendo amenazas, decide no huir.

Polo quiere convencer a Elsa para que colabore con los doctores que han venido a buscar plantas para hacer remedios. Elsa se niega.

La comunidad celebra por la anulación de la Patente del Yagé, Carlos se niega a celebrar porque aún siguen recibiendo amenazas y la gente sigue huyendo.

Polo vuelve e insiste a Elsa que le ayude a los doctores, ella se niega nuevamente y él intenta abusar sexualmente de ella pero es defendida por un perro, quien es un Taita en un perro. Polo huye.

Llegan más ‘papelitos’ a la casa de Francelina y esta vez también a la casa de Carlos.

Doña Pastora pretende con las plantas revolverle el pensamiento a Polo dándole una lección.

Polo está reunido con los turistas y ahí él recibe un plato de comida que es entregado por las mujeres.

Polo vuelve donde doña Pastora a pedir que organicen una nueva ceremonia para los otros visitantes que él tiene, ella se niega y le confirma que ‘la lección’ ya él la recibió en el almuerzo.

Domingo junto con su perro leen un ‘papelito’ amenazándolo a él y a Doña Pastora.

Polo está enfermo y se excusa con sus visitantes y les pide que busquen a su primo para que les haga el recorrido.

Francelina luego de tantas amenazas decide huir del lugar.

Carlos y Elsa hablan de la restitución de la Patente del Yagé que está siendo solicitado nuevamente por el doctor. Elsa decide escribir todo aquello que sucede en la comunidad. Carlos es amenazado y cae muerto.

Polo continúa enfermo y decide entrar a la selva hasta perderse.

Doña Pastora y Domingo reconocen que son los siguientes amenazados de muerte por estar en contra de los proyectos de la Alcaldía y estar siendo un buen ejemplo.

De los sucesos anteriormente mencionados, en la obra se puede afirmar que:

El suceso de partida: Es la patente del Yagé.

El suceso principal: Los proyectos que está organizando la Alcaldía, vendiendo terrenos considerados reservas.

Yagé® Geodrama amazónico es una obra que cuenta la historia de una comunidad étnica indeterminada que se entera que el bejuco del yagé ha sido patentado y tienen una disputa con la Oficina de Patentes de Estados Unidos para revocar esta patente. Sumado a ello, la Alcaldía tiene una serie de proyectos a realizar en el sector y quienes estén en contra, son amenazados para que huyan del lugar o son asesinados. Por el *orden* en que la trama está escrita, se puede decir que es progresiva pues se cuenta de presente a futuro.

Cuando se lee *Yagé® Geodrama amazónico*, partiendo del título da a pensar que el *yagé* será el eje central del mismo y que la temática será *la patente*, pero cuando uno termina de leer la obra se da cuenta que no es así. Surgen nuevas temáticas que están relacionadas con la *violación de los derechos a comunidades indígenas*. Por ejemplo, si el eje central fuese la patente del yagé, en la escena llamada CELEBRACIÓN cuando la comunidad festeja la anulación patente, *Carlos* entre e irrumpe:

CARLOS: ¿Qué celebran? ¿Qué celebran? La patente fue anulada porque otros científicos ya habían hablado de ella. No les importó que fuera una planta sagrada. Vamos a ver cuánto se demoran en volver a dar otra patente. El mensaje es muy claro. Para ellos somos monos aullando en una selva llena de paludismo. Cuando decimos que no queremos más extraños en esta tierra, empieza el desfile de máquinas. Saben que somos incapaces de jugar feo, que la gente no aguanta.

Vayan a la alcaldía y miren los planos de sus proyectos. Ni su casa, ni la mía están en esos planos. ¿Y quién se acuerda de lo que cree? Están ahogando a la gente en papelitos. Los buses salen llenitos, tempranito a la madrugada, la gente se va con lo que le cabe en una maleta. Están montando una base militar ¿Cómo vamos a enfrentar eso? ¿Qué vamos a hacer?

Si el guacamayo quiere ser libre, tiene que quitarse todas las plumas y volar pálido. Pálido y sin miedo. O lleno de plumas escondiendo sus colores. El guacamayo sabe que lo que lo hace bello es lo mismo que lo hace sufrir. A veces desea ser una paloma de iglesia. Yo a veces deseo vivir en un desierto.

PASTORA: El desierto está lleno de petróleo. No es diferente en ningún lugar, mijo. En ningún lugar.¹⁶²

Carlos no celebra esta anulación de la patente porque afirma que hay otros temas que se desprenden de este hecho histórico y que en gran medida resultan ser consecuencia del mismo:

Abuso de autoridad: «Vayan a la alcaldía y miren los planos de sus proyectos. Ni su casa, ni la mía están en esos planos».

Las amenazas de muerte: «Están ahogando a la gente en papelitos».

El desplazamiento: «Los buses salen llenitos, tempranito a la madrugada, la gente se va con lo que le cabe en una maleta».

Pues los proyectos que la Alcaldía tiene pensado realizar en el sector toman protagonismo, dando explicación y contundencia al título de ‘Geodrama amazónico’ que viene siendo la lucha por el terreno y los recursos que éste provee. Por ello se traerá a colación los fragmentos de distintos personajes en diferentes escenas sobre este tema. En la escena **TECNICISMO:**

¹⁶² CUERVO, Genny. *Yagé® Geodrama amazónico*, pág. 28. [En proceso de edición]

FRANCELINA: Parece que hay muchos proyectos en la Amazonía...¹⁶³

PASTORA: [...] Nosotros tenemos derecho a protegernos ¿cierto? El alcalde está esperando un proyecto grande. Dicen que vienen a comprar tierras. Y Carlos escuchó que vienen a sembrar plantas medicinales. Para eso necesitan mucha tierra Francelina. Necesitamos que usted nos ayude a frenarlo legalmente.¹⁶⁴

PASTORA: Se le salen los ojos con estas tierras Francelina. La ley tiene que ayudarnos ¿cierto? Por eso la estábamos esperando. Yo no veía la hora de que volviera convertida en toda una abogada. Necesitamos usar sus medios, o si no, el daño que le van a hacer a esta tierra es muy grande. Y este es el mejor ejemplo, si se atreven a patentar nuestra planta sagrada, ¿Qué vamos a esperar? ¿Qué dice? ¿Nos va a ayudar?¹⁶⁵

En la escena CABALLO DE ACERO:

POLO: [...] La gente no vive de historias Doña Pastora. Estos doctores traen un proyecto grande, hay trabajo para mucha gente.¹⁶⁶

En la escena RECORRIDO TURÍSTICO:

POLO: Esta tierra se compra fácil. Si les sirven digan no más, y cuadramos un encuentro con el abuelito. Se le ofrece algo bueno... algo que le haga olvidar sus cuentos. Esta quebrada pertenece a esta finca, y está quebrada le da el agua al acueducto. ¿Ya van entendiendo? El alcalde sabe cómo hace sus cosas. ¿Ya van

¹⁶³ *ob. cit.* pág. 6.

¹⁶⁴ *ob. cit.* pág. 7.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹⁶⁶ *ob. cit.* pág. 14.

entendiendo? Que cuentos de “reserva”. Ustedes digan no más. Y sobre todo díganme ¿Cuánto? ¿Cuánto? Porque eso aquí, lo define todo.¹⁶⁷

En la escena EL REGAÑO:

POLO: Yo vi un mapa de los proyectos y su casa no se ve en el futuro de este pueblo. Les van a pagar bien, al que quiera comprar.¹⁶⁸

Cuando la comunidad se entera que una de sus plantas sagradas que hace parte de uno de sus rituales más representativos y antiguos ha sido patentada ¿qué tanto puede sucederles ahora? La respuesta no se hace esperar. El alcalde habla con los doctores, que son los representantes de las empresas farmacéuticas, ellos quieren, en palabras de Polo: «Remedios elegantes. Nada de agüitas y cantos. Medicina de médicos. En frasquitos y cajitas bien bonitas.»¹⁶⁹ Para este tipo de proyectos se requieren tierras para sembrar las plantas medicinales, terrenos para procesarlas y convertirlas en ‘medicamentos’, y el alcalde está dispuesto a hacer todo lo posible para obtener estos espacios. Sin prestar atención a aquello que la misma comunidad ha denominado como ‘robo de conocimiento’, extraen información de los Taitas, curanderos y demás personas encargadas en el manejo de las plantas con fines curativos. Hay otros temas presentes, como el abuso de *poder*. En la escena CABALLO DE ACERO:

POLO: [...] El alcalde se está calentando, a nadie le gusta que le traten mal a los amigos. Y usted sabe que él nunca dice nada. Cuando uno tiene tantos brazos para que se pone a pedir favores. Él va cogiendo y quitando lo que necesite...¹⁷⁰

¹⁶⁷ *ob. cit.* pág. 23.

¹⁶⁸ *ob. cit.* pág. 35.

¹⁶⁹ *Ibíd.*

¹⁷⁰ *ob. cit.* pág. 15.

El alcalde que para verse favorecido en los proyectos que ahí se tienen pensado realizar, sin importar cómo o qué tenga que hacer, no permitirá que hayan interrupciones. Como lo sucedido en la escena: LETRAS

CARLOS: Y se la van a volver a dar. Y van a seguir patentando. Y un día, sólo ellos van a poder sembrar.¹⁷¹

Carlos hace referencia a lo que en un futuro muy cercano ocurrirá y es lo sucedido a nivel mundial con las empresas de semillas transgénicas Monsanto, Dupont y Syngenta. De esto, el Paro Nacional Agrario en el 2013 en Colombia, rechazó la nueva resolución del Instituto Colombiano Agropecuario,¹⁷² que promovía el uso de este tipo de semillas y prohibía a los campesinos recoger semillas de sus cosechas para futuras siembras.

En el análisis de los sucesos de la obra, hay que tener en cuenta la atmósfera de *miedo* que la envuelve. A continuación se citarán fragmentos que expresan lo anterior: En la escena TECNICISMO:

CARLOS: ¿Ya le contaron que el último abogado salió corriendo?

PASTORA: Porque no era de aquí. Se asustaba fácil.¹⁷³

En la escena EL COMUNICADO:

CARLOS: ¿Cuándo va a ir la emisora? Se volvió famosa. La gente la escucha. No es hora de tener miedo.

FRANCELINA: ¡Ay! Carlos. Mi miedo no tiene hora. Este miedo lo siento todo el tiempo.¹⁷⁴

¹⁷¹ *ob. cit.* pág. 38.

¹⁷² Véase en La Resolución 970 del Instituto Colombiano Agropecuario. [En línea]

¹⁷³ CUERVO, Genny. *Yagé® Geodrama amazónico*, pág. 9. [En proceso de edición]

¹⁷⁴ *ob. cit.* pág. 18.

En la escena CELEBRACIÓN:

CARLOS: [...] Si el guacamayo quiere ser libre, tiene que quitarse todas las plumas y volar pálido. Pálido y sin miedo. O lleno de plumas escondiendo sus colores. El guacamayo sabe que lo que lo hace bello es lo mismo que lo hace sufrir.¹⁷⁵

En la escena EL TEJIDO:

ELSA: Nosotras no nos perdemos un programa. Tiene admiradoras.

FRANCELINA: Y enemigos.

PASTORA: No hay un día en que la muerte no nos lleve de la mano. ¿Entonces, porqué el miedo?¹⁷⁶

En la escena POLVO DE ESTRELLAS:

DOMINGO: [...] El taita está por llegar. Eso ¿Por qué va a sentir miedo? Mire esa estrella, está explotando, está llena fuego. Y aun así existe. Cuando tenga miedo, mire para arriba, mire los fuegos en el cielo. Vamos a estar tranquilos cuando volvamos a ser soplo de estrellas. Mientras tanto aquí seguimos. Y ya sabemos lo que se viene. ¿Cuál es el miedo?¹⁷⁷

En la escena LETRAS:

CARLOS: Mire ese montoncito de papelitos. Están llenos de dibujitos de crucecitas y ataúdes. Francelina salió asustada. Le tocó duro para estudiar.

¿Quién va querer morirse estando recién graduada?¹⁷⁸

¹⁷⁵ *ob. cit.* pág. 28.

¹⁷⁶ *ob. cit.* págs. 32-33.

¹⁷⁷ *ob. cit.* pág. 37.

¹⁷⁸ *ob. cit.* pág. 38.

En la escena MAREO:

PASTORA: Quisieran mandarnos a vivir a las estrellas. Porque somos un ejemplo, un buen ejemplo. Somos una batallita ganada desde adentro. Desde la magia mareada. La magia que no encuentra dónde sembrarse.

DOMINGO: Sabemos lo que se viene. ¿Por qué el miedo?¹⁷⁹

Esta atmósfera de *miedo* no es más que producto de las condiciones en la que los habitantes tienen que vivir. De acuerdo al proyecto que se plantea y que se realizará con ayuda de la Alcaldía, solo hay tres opciones: estar de acuerdo con ellos y trabajar acorde a sus condiciones. No estar de acuerdo, ser amenazado y huir. O no estar de acuerdo, ser amenazado y morir ahí mismo.

Hay que resaltar otra particularidad en la obra, que de las 28 escenas que componen la obra, 10 de ellas sean monólogos:

La patente del yagé tiene algo y es que de eso no se dio cuenta nadie. Y yo siento que la obra tiene un tema con respecto a la información, por eso los monólogos y lo explícito de la información, porque los noticieros son explícitos, los periódicos son explícitos en la información porque ellos manejan la información, y la zona de la metáfora genera una ambigüedad y yo en la obra quería ser explícita.¹⁸⁰

Esto nace de la necesidad de la dramaturga por contar un hecho poco conocido en el país y referirse a él de forma explícita, sin hacer que ésta sea *panfletaria*, sino más bien *histórica*, porque informa sobre los hechos, no da un punto de vista contundente o una reflexión sobre el mismo, sino que la ambigüedad de la historia queda abierta para ser interpretada por cada lector. Como bien la trama puede ser entendida de la siguiente forma:

¹⁷⁹ *ob. cit.* pág. 41.

¹⁸⁰ CUERVO, Genny. Entrevista realizada el 02 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

- Un joven llamado *Polo* que quiere llevar *progreso* a su comunidad pero la misma comunidad se lo impide.
- La Alcaldía de un determinado sector de la amazonia colombiana pone a la venta territorios considerados reservas para los nuevos proyectos que ahí se tienen pensado hacer.
- Una estudiante de botánica va a la amazonia colombiana a estudiar las plantas medicinales para su tesis. Descubre que la comunidad tiene una lucha con una Oficina de Patentes en Estados Unidos y con la Alcaldía que tiene unos proyectos planeado en esa zona.

Hay muchas formas de ser interpretada esta trama. Lo que sí es claro es que la patente del yagé es una excusa para hablar de los diferentes temas ahí presentes, por ello si:

Vos vas a un sitio y podes estar en La Barra y decir “Es el paraíso” y si vos te pones a hablar más de dos días con la gente te das cuenta que hay una crisis política y que la gente está en crisis entonces como que el campo colombiano está explotado.¹⁸¹

Ahí está el interés político de Genny Cuervo en la obra. Traspasar esa barrera de lo *folclórico* con respecto al campo colombiano y adentrarse, no tanto a la *humanidad* de las personas que ahí viven, sino a la *esencia* misma que en ellos se pueden encontrar, acercándose a sus problemáticas. En la obra, la comunidad se entera 10 años después que su planta sagrada ha sido patentada, por lo que las comunidades indígenas de la selva amazónica luchan por la revocación de la patente. En el sector donde se desarrolla la obra, la comunidad tiene que afrontar la problemática que se resulta de los proyectos que tiene previsto realizar la Alcaldía, que es recopilar información de los Taitas sobre las plantas medicinales y buscar territorios para sembrarlas, luego convertirlas en medicamentos para su posterior venta en frascos. Esto es lo que se considera como trasgresión al legado de la comunidad, pues expresa el robo de conocimiento el cual están condenados a sufrir. En mi caso, aquello me genera un

¹⁸¹ *ob. cit.*

interrogante. Para las personas que vienen de la ciudad, que la comunidad se reserve este conocimiento sobre las plantas, ¿es egoísmo? Para dar respuesta a esto, traeré a colación una frase de la película colombiana *El abrazo de la serpiente* que dice: «El conocimiento es de todos».¹⁸² La obra de Genny Cuervo no pretende dar una respuesta ni mucho menos dejar una reflexión latente en la misma, sino más bien hacer que el lector se cuestione y se quite del imaginario ‘la maraña folclórica’ que el campo colombiano se cree que representa.

Yagé® Geodrama amazónico es una obra histórica con respecto a la patente del yagé y es una obra que en el fondo busca exponer la lucha de las comunidades indígenas de este sector con el Estado y con las Multinacionales, en este caso farmacéuticas, para defender sus derechos y creencias, a sabiendas que en el fondo van a perder. De todos modos, el final es abierto para la libre interpretación del lector.

PERSONAJES

Establecer un personaje protagónico en la obra, implica desde el punto de vista del cual se interpreta la fábula, así que no se establecerán personajes principales ni secundarios para este análisis. Hay que tener en cuenta lo dicho por la dramaturga: «a mí no me interesan los procesos realistas desde la escritura y me imagino que es, porque no me sale. Me interesa lo que hay de esencia en las cosas».¹⁸³ Así que todo análisis desde lo psicológico con respecto al personaje queda descartado. A continuación se hará un desglose de cada uno de ellos:

Doña Pastora: Es la esposa del Taita, trabaja realizando tejidos. Es líder de la comunidad. La representación de una mujer luchadora por defender y proteger lo suyo y a los suyos. Su objetivo es defender su territorio y comunidad, su obstáculo los proyectos que tiene la

¹⁸² GUERRA, Ciro (Director) (2015) *El abrazo de la serpiente*. Colombia: Coproducción Colombia-Venezuela-Argentina; Ciudad Lunar Producciones / Buffalo Producciones / Caracol Televisión / Dago García Producciones / MC Producciones / Nortetur Producciones.

¹⁸³ Genny Cuervo hablando de *Yagé® Geodrama amazónico* en el *Conversatorio Territorio y dramaturgia* organizado por Dulce Compañía en La Casa de Laboractores (Cali, junio 27 de 2015)

Alcaldía en el territorio. Gran parte del conflicto de este personaje radica con su entorno y bien sabe las consecuencias que ello le pueda traer, así que lucha contra eso a pesar de estar amenazada.

Polo: Es el promotor y guía turístico del sector. La representación de un hombre de *progreso*. En el transcurso de la obra, su atracción por los ‘caballitos de acero’ que hace alusión a las motos y por sus ganas de querer conseguir más, aumenta su avaricia. De promotor turístico se vuelve aliado de los doctores que visitan el sector en busca de territorio para comprar. *Polo* reconoce que ahí todo se puede vender y solo es cuestión de poner un precio. Cuando la comunidad intenta hacerlo caer en cuenta de su comportamiento, en especial *Doña Pastora*, él termina perdido en la selva. Como lo dice la escena EL ARBOL QUE CAMINA:

*-Polo, otro perdido, otro que no se sabe cómo, otro que no se sabe para dónde, otro que no se sabe por qué. Otro que vieron caminar selva adentro. Otro que vieron entrar. Otro que nunca vieron salir. Otro que aparecerá en sus huesos. Otro que no buscarán más de tres días. Otro que devolvió a la tierra el cuerpo mal usado. Otro Polo, otro perdido, otro soplo, otra semilla que no supo ser árbol.*¹⁸⁴

Él se pierde solo por querer llevar el *progreso* para su comunidad pues estaba cansado de estar «chupándose el polvo de esta carretera toda la vida»¹⁸⁵ entonces al aliarse con los doctores, comienza a considerarse una persona con poder y autoridad, capaz de hacer cualquier cosa a su antojo, entre ellas, acceder a las mujeres, en este caso *Elsa*, y como ella evidentemente lo rechaza. Él la quiere violar, solo que finalmente es defendida por un taita que está en forma de perro. *Doña Pastora* le dice a *Polo* que él tiene que ofrecerle disculpas a *Elsa* y recibir el perdón de su parte, pero él se niega. Ahí la pregunta que me genera es, si

¹⁸⁴ CUERVO, Genny. *Yagé® Geodrama amazónico*, pág. 41. [En proceso de edición]

¹⁸⁵ *ob. cit.* pág. 27.

lo que le sucede luego a *Polo* fue porque ¿la naturaleza lo castigó o es intervención por parte de alguien? Esta misma pregunta se la hace la dramaturga:

Es algo también simbólico sobre las pérdidas en la selva. Y es algo que se ve muchos en las comunidades. “Él estaba dando mucho problema y la selva se lo tragó” y ellos se pierden en la selva. Y uno no sabe qué tanto de la mano humana hay o qué tanto del castigo de la naturaleza o de qué tus mismas acciones te hicieron que hicieras cosas locas como meterse a la selva enfermo, andar el camino estando mal.¹⁸⁶

Él iba a recibir una lección por parte de *Doña Pastora* que le fue entregado en un plato de donde salían conjuros, según ella para hacer justicia, cuando él se lo comió no fue perdonado, se perdió y la selva se lo tragó.

Elsa: Es una estudiante de Botánica en trabajo de tesis. La representación de una extranjera o una persona ajena al sector. Su madre fue una persona que vivió en la comunidad, por ende tiene cierta conexión con la misma. Sobre la madre de *Elsa* poco se sabe, solo huyó pero de si está muerta o está viva no se sabe. Si partimos de la idea que está muerta es una justificación más del porqué *Elsa* va a la comunidad a entregar una carta que ella, su mamá no pudo entregar. Su objetivo es conocer la comunidad y las raíces de la que viene su madre, su obstáculo la situación política que vive la comunidad. Un pretexto para estar allá ha sido la tesis sobre las plantas medicinales del sector y su conflicto en parte radica en la confrontación que tiene ella misma con la academia luego de conocer el tratamiento que da la comunidad a las plantas. Esto está dado en la escena LECCIONES DE BOTÁNICA:

ELSA: No he podido escribir ni una página de la tesis. Todas las teorías me parecen ingenuas. Yo he pasado mucho tiempo en un laboratorio. Tengo la marca de microscopio alrededor de mi ojo. Llevo quince días aquí y creo que he desperdiciado mi tiempo y que esta marca es inútil. ¿Cómo? ¿Cómo? Entre más

¹⁸⁶ CUERVO, Genny. Entrevista realizada el 02 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

camino por la selva menos entiendo. ¿Cómo pudieron combinar dos plantas que se complementan tan bien? Las triptaminas de la chagropanga sin los inhibidores de los beta-carbolíneos del Yagé no nos harían ningún efecto. ¿Cómo pudieron saberlo sin llenarse de moho en los laboratorios? Los he visto curar con cantos, con aguas de yerbas. ¿Cómo Domingo? Explíqueme. ¿Cómo?¹⁸⁷

Con esto se refleja la situación vivida por la dramaturga durante su paso en la comunidad indígena del Putumayo que usa como fuente de investigación para escribir en su obra. Por lo que se puede decir que *Elsa* es el *alter ego* de Genny Cuervo:

Sobre todo porque Elsa es la que llega a la comunidad, pérdida, extranjera, con un *raye* con respecto a lo que ha vivido en el mundo, su mundo académico, en este caso el mundo de Etnobotánica, que trata de entender el mundo desde lo lógico correspondiente, allá todo esto se le empieza a caer desde la experiencia. Y empieza además a valorar otras ideas, otras relaciones, otros mundos, y llega además a la selva a explorar las plantas y se da cuenta que eso allá es un hervidero de problemas, que es un poco también la experiencia de lo que es el campo colombiano. Vos vas a un sitio y puedes estar en La Barra y decir “Es el paraíso” y si vos te pones a hablar más de dos días con la gente te das cuenta que hay una crisis política y que la gente está en crisis entonces como que el campo colombiano está explotado. Ella ante eso y ante ese cambio de perspectiva, empieza a sentir que quiere participar y lo único que intuye que puede hacer es escribir: “Yo puedo escribir, necesitamos gente que hable” y el otro le dice: “Pues yo no creo en eso pero es su camino”. Un poco también lo que yo sentí que puede sentir alguien del Putumayo con respecto a decirle: “Yo quiero escribir una obra sobre eso” y ellos “No, eso sirve para nada para nada pero escríbalo, es su camino de sentir que está haciendo algo”. Elsa dice: “Está haciendo ruido”.¹⁸⁸

¹⁸⁷ CUERVO, Genny. *Yagé® Geodrama amazónico*, pág. 22. [En proceso de edición]

¹⁸⁸ CUERVO, Genny. Entrevista realizada el 02 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

Es la representación de una persona ajena al sector que se siente comprometida con la situación por la que pasa la comunidad en la que se encuentra, pero que en el fondo no sabe qué hacer, solo escribir aquello que acontece. Por lo que en la escena LETRAS:

CARLOS: Usted no habla como científica.

ELSA: De pronto no lo soy. Soy una excusa literaria.

CARLOS: ¿Una excusa literaria?

ELSA: Una literatura con una buena excusa. Nunca antes quise hablar de nada.¹⁸⁹

Ella encarna a alguien que es modificada por el entorno, desde su pensamiento hasta su comportamiento. Ahora quiere defender algo que no es suyo, pero sí es de su madre y por ende desde ahí cree que le pertenece.

Carlos: Es dueño de una tienda de tejidos y el encargado de contar lo histórico con respecto a la patente del yagé, convirtiéndolo en un personaje explícito por lo histórico que cuenta. Es la representación del hombre que lucha por su comunidad. Su objetivo es defender su comunidad y territorio, su obstáculo las amenazas que recibe por ir en contra de los proyectos de la Alcaldía. Este es un personaje que al final es asesinado.

Francelina: Es la abogada de los habitantes de la zona. Es la representación legal de la comunidad en la lucha de intereses que ahí se vive. Su objetivo es defender su comunidad y territorio, su obstáculo es la amenaza que recibe por ir en contra de los proyectos de la Alcaldía. Este es un personaje que al final huye de la zona para evitar ser asesinado. Al igual que *Carlos*, cada uno refleja lo que acontece si rechazan el proyecto de la Alcaldía, él se

¹⁸⁹ CUERVO, Genny. *Yagé® Geodrama amazónico*, pág. 39. [En proceso de edición]

queda y es asesinado. Y en el caso de *Francelina*, huye para salvarse, a pesar de que no pueda hacer nada más estando lejos.

Domingo: Es el hijo del Taita y de *Doña Pastora*. Es la representación del personaje espiritual, quien tiene una conexión directa con la selva amazónica. Encargado de hacer los rituales del yagé. Su objetivo es sanar a las personas con las ceremonias de yagé y su obstáculo las amenazas que recibe por ir en contra de los proyectos de la Alcaldía.

Todos estos personajes están confrontados con su entorno y la situación política que los aqueja, pues el conflicto de cada uno radica ahí.

ESPACIO

La obra está desarrollada en la selva amazónica. Durante la escena CABALLO DE ACERO:

POLO: Nadie quiso hospedarlos. Dique los espíritus les prohibieron darle posada a extranjeros. No pude convencer a la gente de que Bogotá queda en el mismo país que nosotros. Me tocó acomodarlos en mi casa.¹⁹⁰

Esto ubica rápidamente la obra en la amazonia colombiana. Hay que aclarar que de los siete departamentos que componen la región amazónica, no hay claridad en cuál de ellos es, porque la etnia de la comunidad indígena a la cual hacen parte también es indeterminada.

Los *espacios patentes* de la obra son: La selva amazónica, la tienda de tejidos de Carlos, la chagra del Taita, el cabildo.

El *espacio latente*: La selva amazónica, independiente de dónde se encuentren los personajes de *Yagé® Geodrama amazónico*, toda entrada o salida de los personajes en las escenas da con la selva misma.

¹⁹⁰ *ob. cit.* pág. 13.

Aunque la mayor parte de los espacios son al aire libre, se podrían considerar una *cárcel* para los mismos personajes, por las condiciones de encierro en la que viven, que de una u otra forma termina confinándolos porque solo hay tres opciones de acuerdo a los proyectos para ellos: Aceptarlos, huir o morir.

TIEMPO

El tiempo del discurso: Loren Miller fue el científico estadounidense a quien se le otorgó la patente del yagé en el año 1986. Después de 10 años las comunidades se enteran, es decir, en el año 1996. Para el año 1999 se revoca la patente. Lo que quiere decir que la obra va aportando conocimientos en un rango de 13 años, sin contar que la historia de Miller en la selva amazónica ecuatoriana data en 1980, lo que podría ampliarse a un rango de 19 años.

El tiempo de la historia: Carlos comenta en la escena LOROS DE MUCHA LENGUAS que han pasado 10 años desde que se patentó el yagé y apenas la comunidad indígena de la cuenca amazónica se da por enterado. Relacionando estos sucesos con el hecho histórico, la obra está desarrollada en el año 1996. Ahora bien, la anulación de la patente por primera vez resulta ser en el año 1999 y la escena CELEBRACIÓN da cuenta de ello. Entonces de ser esto así, estaríamos acorde a los hechos históricos pero esto quiere decir que, ¿Elsa lleva tres años haciendo su tesis? Por un detalle como éste, uno comienza a pensar el tiempo que ha pasado en la obra. O bien, puede ser que Carlos cuando hablaba de la patente, solo recuerde que habían pasado 10 años hasta que se enteraron, pero no necesariamente la obra esté desarrollada en ese año, sino que la obra esté más cercana a la fecha de la anulación de la patente. Por ejemplo, el 30 de marzo de 1999¹⁹¹ la Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica (COICA) solicita la revocatoria ante la Oficina de Patentes y Registro de Marcas en Washington y ésta fue concedida el 3 de noviembre del

¹⁹¹ MALAVER, Ivonne. *El yagé ya no tiene dueño*. En: El Tiempo. Noviembre 10, 1999. Disponible: [En Línea] <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-959770>

mismo año. Por lo que esta opción de que la obra esté ambientada en el año 1999 es más factible con lo que acontece en el texto en relación con la patente del yagé.

2.3.3 INTERPRETACIÓN Y CRÍTICA

Yagé® Geodrama amazónico es una historia en el Amazonas colombiano que cuenta la llegada de una estudiante de botánica que tiene una confrontación con la academia dado el lugar en el que se encuentra. Decide ir a este lugar para trabajar en su tesis y conocer la tierra materna, pues su madre huyó de estas tierras debido a los problemas políticos que presentaba.

La obra menciona dos sucesos: el referente a la patente del yagé y los proyectos de la Alcaldía con la venta de terreno considerado reserva. No por ello quiere decir que se esté contando dos tramas sino que ambos son producto de una misma temática: *la violación de los derechos a comunidades indígenas* desde sus creencias hasta su territorio. Un territorio lleno de riquezas naturales que es su principal atractivo y principal factor de explotación. ¿Cuál es la idea de *progreso* para esta comunidad? En este momento se plantea una disputa por responderla. Por ejemplo, está *Polo* que considera que con los doctores, especialmente empresarios, visitando el sector pueden sacar registro de los conocimientos de los chamanes en cuanto a curas o sanaciones. También están aquellos que como *Carlos y Doña Pastora*, defienden este conocimiento como algo ancestral que no se puede impartir y muchos menos para obtener lucro por eso. Está *Elsa*, que quiere defender algo que no le es propio, pero reconoce el valor ancestral que tiene. Hay una ambigüedad en el discurso porque no se defiende ningún punto de vista. Se plantean pero cada uno es argumentado.

Yagé® Geodrama amazónico es una obra de carácter histórico, porque el yagé en la obra es visto como un símbolo de resistencia indígena en defensa de sus derechos y en contra de la violación de los mismos, una exaltación a sus creencias. Es un símbolo que representa la falta de respeto y conocimiento, que de ella se tiene por parte de personas ajenas a la comunidad.

Como lo expresó en el año 1999, el chamán y Coordinador de la COICA, Antonio Jacanamijoy:

Los chamanes amazónicos no podían aceptar que alguien se apropiara de una planta que ha sido usada durante cientos de años en ceremonias religiosas tradicionales y como una medicina para la limpieza corporal y espiritual de los pueblos indígenas. Es como si a un indígena le diera por patentar las hostias. Es burlarse de un ritual sagrado.¹⁹²

Es por esto que el *yagé* es también un símbolo de un territorio privilegiado y explotado por sus recursos, es el reflejo de una lucha de intereses, el reflejo de una comunidad olvidada por su país y abandonada por el Estado. Es el símbolo de un territorio verde que para el imaginario de muchos es inaccesible. Es el pulmón ubicado en el rincón del país.

Yagé® Geodrama amazónico es una obra que busca representar un fragmento de los conflictos que viven los habitantes del campo colombiano, situado principalmente en la selva amazónica. No quiere contar una historia sino exponer de la forma más explícita posible las problemáticas. No solo presentar aquellas que viven con el entorno y con los agentes externos como la Alcaldía y las Multinacionales, sino también entre ellos mismos.

2.3.4 ENTREVISTA A GENNY CUERVO (Cali, julio 02 de 2015)

¿Qué te impulsó para escribir *Yagé®*?

Uno de los impulsos de la obra fue el libro *El Río*. También muchos amigos biólogos míos que tienen mucha relación que yo haya visitados estos lugares, y que son como una ola de biólogos que empezaron a confrontar mucho la academia y empezar a darse cuenta de la otra sabiduría. Aquí en Colombia hay una línea muy importante de eso que está revolucionando cosas profundamente en el mundo. El biólogo aprende unas cosas en la academia, sale a contrastarla en el medio y se encuentra que el otro tiene un conocimiento que la academia no tiene ni va a tener pero lo tiene en un nivel diferente. No podés aterrizar eso en medio de la

¹⁹² Ibídem.

academia. Lo que dice Elsa por ejemplo: “¿Cómo lograron eso?” Por ejemplo el man de *El Río* decía que él se daba en la cabeza tratando de entender cómo, porque etnobotánicamente eso es inexplicable. No se explica. Porque además la selva está llena de plantas, el uno sin la otra no podría vivir, ¿cómo encontraron eso?... O sea unas cosas... O cosas que uno ve, por ejemplo, estábamos donde un taita y llegó una señora re mal y la familia decía que la tenían hospitalizada yo no sé cuantas semanas, ya los médicos no saben qué hacer. Esa señora estaba muy mal. Y ese taita se metió con esa señora, la llevó por allá a rezarle, iba con plantas, le daba cosas. Cuando vemos saliendo a esa señora...

¿Bien?

Ella entró muerta, Sebastián. O sea nosotros cuando la vimos llegar, nos dio una impresión porque cuando la vimos ella estaba muy mal. Y después salió la señora, toda sonriente... Impresionante. Y así, muchas cosas. Cosas que vos sentís, que le pasan a uno en una *limpia* que te pasa un taita o de cosas que te dice que vos decís “¿Cómo sabés esto?”

¿Cómo se entera la comunidad indígena que está patentado el yagé?

Eso es difícil de rastrear. Hay como una ambigüedad en ese momento. Parece ser que uno de los etnobotánicos que viene a visitar dice: “No, pero es que hay una patente” Él conoce que hay una patente. Y una de las comunidades indígenas del Brasil se dan cuenta, primero se dan cuenta en Brasil, y destapan eso en un Congreso de Taitas cada año, porque hacen congresos de Taitas de toda la Amazonia. Las comunidades se ofenden y pactan sacar a todos los extranjeros, científicos y biólogos que estén en sus comunidades.

Elsa llega con una carta, ¿la carta les está informando a ellos que el Yagé se patentó?

No, es una carta para Pastora.

Yo leía y había una carta, yo ahí me decía, la carta en algún momento se tiene que leer porque ella también es ajena al entorno. Todos dicen que no van a permitir que les roben el conocimiento, ella va a estudiar las plantas medicinales, dice que no tiene

ninguna ambición pero ella está ahí. ¿Es un voto de confianza entonces al permitir que ella esté? Entonces, ¿es una carta de recomendación o como una carta de invitación?

(*Ella se ríe*) Sí, yo siento que es una carta en la que la mamá de Elsa dice: “Esta es mi hija” Por eso ella dice: “Una carta para su única amiga, la carta que no alcanzó a enviar”... La carta de despedida o la última... La carta excusa para que Elsa tuviera que ir al Amazonas.

Eso fue lo que sentí también... Un poco... Que es como una casualidad que una persona ajena al entorno pueda entrar ahí y que sea la única “bien recibida”.

No, porque Polo también lo dice, que ella es extranjera. Pastora le dice: “Usted sabe que no”. Ella es la hija, de alguien que fue de nosotros, además lo que hay ahí es una idea que ella estaba involucrada en la lucha y ella huyó. Hay una idea que la mamá de Elsa terminó huyendo con el gringo. Hay cosas que entre líneas que a mí también me interesó dejarla entre líneas, cosas de especulación... Antes en otra versión había un texto que decía: “Por esa mujer hay escuelas acá, por esa mujer es que vos estudiaste” Y eso servía para el momento de montar la obra al personaje de Polo, ya después se quitó, para dejar cosas entre líneas.

¿Es Yagé® una obra panfletaria?

¿Qué es panfletario?

Panfletario entendido como la forma que quiere dar a conocer o imponer su punto de vista sobre un tema político tratándolo de manera directa.

(*Silencio*) No sé... Porque la palabra *imposición* es complicada (*Silencio*) Yagé® es una clara excusa para hablar de cuestiones socio-políticas que a mí me interesan. No sé si tanto como imponerlas, me gustaría tener el poder de imponer algunas de mis ideas (*Ella se ríe*) No te voy a decir que no, por ejemplo: que el río se tenga que respetar ante todo... Pero ahí al hecho es imposible, por eso de la *imposición*... Es un terreno difícil. Tampoco siento que... bueno, ahí ya me surge una pregunta, si vos decís claramente lo que pensás, ¿es inherente que vos querés imponerlo? No sé, tampoco sé. De todas formas, yo siento que la obra es ambigua, porque hay muchas ideas, porque lo que yo traté era de poder presentar a Francelina

entendiendo a Francelina, entendiendo a Pastora, a Polo, entendiendo a todos. El otro día me dijo una persona se vio la obra y que él había entendido que el protagonista era Polo, que quería generar progreso en la comunidad y que la comunidad no lo dejaba... Eso me pareció muy bueno.

Porque eso es lo que Polo quiere hacer.

Claro. A mí me parece interesante que Polo realmente puede, y luego viene a darse cuenta que es el más maquiavélico. Todos en su camino están llenos de millones de razones para hacer o no hacer equis cosa. Ahí no sabría cuál es la que se quiere *imponer*. Un poco la de Pastora y Carlos que son como los más parados en el contexto.

Y los que están a favor que la tierra se conserve... Pero Polo al final de la obra se pierde con su idea de progreso, ¿fue consciente o inconsciente?

Sí, fue consciente. Polo empieza a alegar ciertas ideas de inocencia y él empieza a hacer acciones violentas y él se vuelve malo, maquiavélico, intenta violar a Elsa. Y Pastora le dice que él tiene la oportunidad de pedir perdón a Elsa y Pastora podría sanarlo, él no opta por eso. En el texto está eso, cuando él está en ese viaje de perderse en la selva y ahí se escucha la voz de ella que dice: “Recuerde, recuerde, si usted se devuelve puede hacerlo” Y él dice: “No puedo, no puedo devolverme”. Es algo también simbólico sobre las pérdidas en la selva. Y es algo que se ve muchos en las comunidades. “Él estaba dando mucho problema y la selva se lo tragó” y ellos se pierden en la selva. Y uno no sabe qué tanto de la mano humana hay o qué tanto del castigo de la naturaleza o de qué tus mismas acciones te hicieron que hicieras cosas locas como meterse a la selva enfermo, andar el camino estando mal.

¿Elsa es el *alter ego* de Genny?

Si claro, hay mucho de eso. Sobre todo porque Elsa es la que llega a la comunidad, pérdida, extranjera, con un *raye* con respecto a lo que ha vivido en el mundo, su mundo académico, en este caso el mundo de Etnobotánica, que trata de entender el mundo desde lo lógico correspondiente, allá todo esto se le empieza a caer desde la experiencia. Y empieza además

a valorar otras ideas, otras relaciones, otros mundos, y llega además a la selva a explorar las plantas y se da cuenta que eso allá es un hervidero de problemas, que es un poco también la experiencia de lo que es el campo colombiano. Vos vas a un sitio y podes estar en La Barra y decir “Es el paraíso” y si vos te pones a hablar más de dos días con la gente te das cuenta que hay una crisis política y que la gente está en crisis entonces como que el campo colombiano está explotado. Ella ante eso y ante ese cambio de perspectiva, empieza a sentir que quiere participar y lo único que intuye que puede hacer es escribir: “Yo puedo escribir, necesitamos gente que hable” y el otro le dice: “Pues yo no creo en eso pero es su camino”. Un poco también lo que yo sentí que puede sentir alguien del Putumayo con respecto a decirle: “Yo quiero escribir una obra sobre eso” y ellos “No, eso sirve para nada pero escribalo, es su camino de sentir que está haciendo algo”. Elsa dice: “Está haciendo ruido”. Está por lo menos haciendo que alguien como vos piense en eso o que alguien salga de la obra y diga: “¿Qué ha pasado?”, “Yo no sabía”, “Ve, tal cosa”

¿Cuál es tu finalidad con la obra? ¿Qué esperas del espectador o del lector?

Un poco lo que Elsa dice al comienzo como “quitar un poco la maraña del imaginario” que hay con respecto a las comunidades, a ese mundo. Y decirles si usted quita esa idea folclórica o de selva donde no vive nadie y se adentra, mire lo que está pasando. Conocer un fragmento de vida de ese lugar y desde ese fragmento hacernos pensar cosas, sentir cosas, sentir inquietudes también. Como la pregunta ¿por qué una planta puede ser sagrada para alguien?, ¿cómo una planta puede producir eso?, ¿cómo te puede cambiar la vida ir allá?... No aspiro a más.

¿No aspiras mucho?

(Ella se ríe) A mí me parece que eso es mucho... Yo siento que en cosas que yo he visto, películas, libros, teatro; me han hecho hacer preguntas que han cambiado mi vida o que me han hecho entrar en unos caminos de transformación, entonces yo siento que hay una ingenua aspiración a que la obra pueda hacer eso y que de pronto lo ha hecho en una de las personas que la han visto, uno no sabe, alguien. Por ejemplo la obra logró algo que para mí es importante y es hacer que un biólogo, un sociólogo, un antropólogo, gente que no tiene nada

que ver con el teatro, quisiera ir a verla. Que un sociólogo saliera de la obra y le dijera a otro: “Ve, tenés que ir a ver esta obra”. Y sobre todo como que en este momento la obra mostrara algo que está pasando y que no tiene espacio en ningún otro registro dramático. Porque además también siento que los dramaturgos citadinos, sienten que hay una idea artística en Colombia que el campo es un ambiente folclórico popular que no tiene interés para el artista contemporáneo. Hay unas ideas así y yo se las he escuchado a persona que dicen así: “Yo hice una adaptación más citadina porque eso por allá en un campo ecuatoriano, una cosa así campesina donde yo no me veo”. Claro porque realmente a nosotros nos han hecho ser así. Mirar la ciudad, mirarla, mirarla. Y entonces como la pregunta es “Bueno y es que ¿lo contemporáneo no contempla una montaña?”, ¿qué es esa idea futurista gringa de...? No hay un árbol en el futurismo gringo. Y así mismo no hay un campesino. Entonces la dramaturgia contemporánea ¿no contempla un campesino, un espacio que no esté entre la urbe, la fragmentación de la urbe? Esa idea de que eso es añejo, que es costumbrismo.

En el teatro está el campesino desplazado...

Sí, vos escribís por lo que ves y atraés y vivís. Seguramente que si vos pasás, la mayoría de tus días en una ciudad como Bogotá y tus paseos son a Nueva York o a otras metrópolis y si mucho vas a la playa a San Andrés. Bueno, pues hombre, vos no vas a escribir otras cosas. A mí desde chiquita, lo mejor es un domingo irse pa'l río. Mis experiencias más importantes siempre están en la naturaleza, fuera de la ciudad. Entonces para mí ese mundo es el que me interesa, me encanta.

Yo por ejemplo, creo que el desplazamiento es peor que la muerte. Lo digo, porque llegar a una ciudad donde todo es ajeno para vos, donde las oportunidades no están, y te toca empezar desde cero, porque esta vez ya no tenés nada.

Tomas la patente del yagé como suceso de partida y luego abarcas otros temas...

La patente del yagé tiene algo y es que de eso no se dio cuenta nadie. Y yo siento que la obra tiene un tema con respecto a la información, por eso los monólogos y lo explícito de la información, porque los noticieros son explícitos, los periódicos son explícitos en la

información porque ellos manejan la información, y la zona de la metáfora genera una ambigüedad y yo en la obra quería ser explícita.

2.3.5 DOS PUNTOS DE VISTA EN EL ANÁLISIS

Al leer *Yagé® Geodrama amazónico* mi primera percepción fue la forma tan explícita en que todo se cuenta. Los temas políticos no quedan entre dicho y la patente del yagé se trata más como material informativo que dramático. Por lo que no es de extrañar que la pregunta, así se la ha hecho en la entrevista de todos modos quede rondando: ¿esta obra se podría considerar como panfletaria? Bien es cierto que la dramaturga no responde a ello. La obra es *histórica* en lo que tiene que ver con el yagé pues informa al respecto, más allá de tener un carácter dramático. En cuanto a los proyectos de la Alcaldía, la temática que por cierto es política, informa pero no se toma posición en ningún bando, así que esto descarta su enfoque de *panfletario*.

Comparto con Genny Cuervo que «la Patente me parece como esos descaros de la historia»¹⁹³ porque se pasa por encima a las creencias que hacen parte de la ritualidad de una comunidad. También estoy de acuerdo con su propósito en la obra de «si usted quita esa idea folclórica o de selva donde no vive nadie y se adentra, mire lo que está pasando»¹⁹⁴ tanto en la selva como en el campo colombiano, con los recursos naturales y con la gente que ahí habita. Si como lector este tema finalmente me genera preguntas, su propósito se cumple. Esta es una *realidad* del país y según le cuenta el taita Marcelino a Genny Cuervo:

¹⁹³ CUERVO, Genny. (2015, junio) *Conversatorio Territorio y dramaturgia: Yagé® Geodrama amazónico*. Conversatorio presentado en La casa de Laboracatores, Cali.

¹⁹⁴ CUERVO, Genny. Entrevista realizada el 02 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

No quieren que contemos nuestras historias, no quieren que enseñemos nuestras visiones, porque saben que las personas que tiene raíces fuertes, no se mueven fácilmente, no se dejan marear con promesas de mundos deshumanizados.¹⁹⁵

Y este pensamiento se ve reflejado en los personajes de *Doña Pastora*, *Carlos* e incluso *Domingo*. Genny Cuervo comenta que con la obra procura hacer un registro de un fragmento de vida en el campo por la conexión que tiene ella con la naturaleza.

A mí por ejemplo me duele el árbol porque el árbol lleva quinientos años allí, y un *guévón* de veinte años lo mata y el árbol va a necesitar otros quinientos años en volver a salir, mientras que la humanidad se reproduce así (*Chasqueando los dedos*) La naturaleza no, el río no. A mí me duele eso. Y allí es donde yo encuentro con los indígenas una conexión de que ellos están muy sintonizados con *eso* y porque *eso* para mí es la magia, es decir, ver un pájaro para mí es el recuerdo de “hay algo más bonito que nosotros”. Los pájaros son la evidencia que los humanos somos feos, ni siquiera tenemos colores, ni plumas, ni picos, somos una cantidad de excusas que nos inventamos. Y eso es lo que a mí me interesaba mover con la obra en una Colombia en guerra.¹⁹⁶

Su posición como dramaturga es defender y reconocer el valor de la naturaleza pero en la obra no solo hay este enfoque. En el texto dramático poco a poco los personajes van huyendo del lugar, se pierden o son asesinados, como si no hubiese más desenlace para ellos. Finalizando la obra con una acotación que dice: “ESPERA”, quedándonos con un final abierto.

¹⁹⁵ CUERVO, Genny. (2014) *Ponencia: Dramaturgia femenina: resistencia poética contra la resignación a la violencia*.

¹⁹⁶ CUERVO, Genny. (2015, junio) *Conversatorio Territorio y dramaturgia: Yagé® Geodrama amazónico*. Conversatorio presentado en La casa de Laboradores, Cali.

Ahora bien, Cuervo se cuestiona sobre si «la dramaturgia contemporánea ¿no contempla un campesino, un espacio que no esté entre la urbe, la fragmentación de la urbe?»¹⁹⁷ Y yo respondo: Sí Genny Cuervo, lo contempla. En los últimos treinta años la dramaturgia colombiana contemporánea ha estado en la búsqueda de nuevos lenguajes para presentar las *realidades* que vive el país y digo *realidades*, ya que como habitante de una ciudad vivo una situación distinta a la de una persona que vive en el campo a pesar de encontrarnos en el mismo país.

El conflicto armado en Colombia ha sembrado horror en la historia de la nación en los últimos 50 años, dejando una gran cantidad de víctimas, muchos de ellas, personas que viven en los sectores más vulnerables. Es decir, el campo colombiano, pues en ocasiones tienen que vivir con el fuego cruzado entre los grupos armados ilegales y el Ejército Nacional. Y no solo éste conflicto armado es la causa de ello, también están las multinacionales con el uso desproporcionado de los recursos naturales, la deforestación, la minería, entre otros. Las personas que viven ahí están rodeadas de riquezas naturales en contra de su voluntad pasan de ser *sujetos* a convertirse en *objetos* solo para despejar un área que será explotada.

De nuevo respondo a la dramaturga: sí, hay obras *contemporáneas* que se desarrollan por fuera de la urbe, ejemplo de ello son las otras dos obras que completan esta monografía: *El dictador de Copenhague* y *Lady Málaga*, por mencionar algunas. Cada una contando una *realidad* del país desde su propia cosmovisión.

¹⁹⁷ CUERVO, Genny. Entrevista realizada el 02 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

2.4 CONCLUSIONES

Mi objetivo con esta monografía fue analizar e interpretar tres obras de teatro colombiano contemporáneo escritas por tres Licenciados en Arte Dramático de la Universidad del Valle. En general, la dramaturgia en Colombia ha estado ligada con el contexto histórico del país porque ha sido necesidad de los dramaturgos en hacer un registro histórico del mismo o hacer una reflexión o simplemente abrir el tema a discusión planteando varios puntos de vista. Y los tres dramaturgos no son la excepción, pues ellos también parten de la realidad colombiana para contar sus obras. Entre los acontecimientos están: el caso del violador Luis Alfredo Garavito, la construcción de un puerto de aguas profundas en Bahía Málaga y la Patente del yagé.

En muchas ocasiones el contexto histórico resulta ser solo el punto de partida del texto dramático y las tres obras no quisieron plantear una conclusión o llegar a una reflexión final sobre esto, sino que contienen finales abiertos. Por lo que «hay obras que no cierran su fábula, y quedan abiertas en el texto y dejan que el lector o el espectador las desenlace y les dé sentido»¹⁹⁸ y las tres son obras de este estilo. ¿Por qué? Tal vez por la misma situación que ha vivido y vive el país, que es estar en una constante búsqueda de una respuesta a la pregunta “¿cómo encuentro una solución a este conflicto?”, respuesta que se renueva a diario. Acoto: «Ninguna interpretación agota los sentidos posibles del texto dramático, todas las lecturas son incompletas»¹⁹⁹ Atreverme a decir que el análisis que realicé de las tres obras, significa un estudio que las comprende por completo, sería una exageración que no haré.

Como las tres obras tienen finales abiertos, dejan preguntas por responder. Por ejemplo en *El dictador de Copenhague*: ¿lo hecho por el *dictador* es venganza o justicia?, ¿solo se puede responder a la violencia con más violencia?, ¿hasta qué punto el *perdón* es la única solución

¹⁹⁸ *ob cit*, pág. 307.

¹⁹⁹ BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, pág. 295

que puede tener una víctima? En el caso de *Lady Málaga* algunas son: ¿cuál es la idea de progreso que tienen las comunidades afrocolombianas de Bahía Málaga?, ¿es mediocridad o conformismo o un estilo de vida por parte de los nativos de Bahía Málaga el aceptar lo que se tiene y no aspirar a más?, ¿cuán tan olvidadas están las comunidades afrocolombianas en Colombia?, ¿es el humor la única forma de afrontar el horror que hay en el país?, ¿qué gana y qué pierde la comunidad de Bahía Málaga luego de la declaratoria del Parque Nacional Natural?, ¿se podría reabrir la licitación de puerto en esa zona del país? En *Yagé® Geodrama amazónico* aquellas preguntas que me surgen son: ¿cuál es el imaginario que tengo del campo colombiano?, ¿hasta qué punto la violación de los derechos de las comunidades indígenas en Colombia será un tema recurrente?, ¿es la selva amazónica una figura de *cárcel* para las comunidades indígenas cuando hay intervención de personas ajenas a la comunidad?, ¿cuándo voy a darme cuenta de la riqueza natural que tiene Colombia y cuándo la voy a empezar a valorar?, ¿cuándo voy a darme cuenta que vivo en un mundo con recursos naturales finitos?

Probablemente cada persona tenga una respuesta diferente a estas preguntas, tantas como lectores puedan llegar a tener cada obra y quizá no ha sido la única vez que éstas se han formulado. Lo mismo sucede con los *temas* que en las obras se plantean porque no es la primera vez que estos son tratados en la dramaturgia colombiana. Entonces ¿cuál es la diferencia? Genny Cuervo expresa lo siguiente:

¿Para qué escribimos? ¿Por qué está necesidad de construir historias? Cuando transito por las librerías, veo los estantes llenos de libros maravillosos y parecería que ya todo se ha dicho, que ya todo se ha pensado, que un escrito más no es necesario. Sin embargo, allí en aquellas librerías hay una historia que falta: la mía, la historia que sólo yo podría contar, mi obra, la obra que sólo yo podría escribir.²⁰⁰

²⁰⁰ CUERVO, Genny. (2014) *Ponencia: Dramaturgia femenina: resistencia poética contra la resignación a la violencia*.

Cada escritor es un cosmos, es un universo único, donde cada quién es un «intérprete de ideas»²⁰¹ de aquello que ha vivido y lo rodea, aunque «contar una historia es muy fácil, cómo contarla es lo difícil»,²⁰² por eso ese *toque* personal que solo él o ella le puede dar es lo que hace la diferencia. La diferencia e importancia de cada obra está en la cosmovisión del dramaturgo y su capacidad para crear un espacio; para construir unos personajes que estén en relación consigo mismos y con otros; darles una voz o un movimiento para que pueda transmitir una emoción, sensación o pensamiento; hacer que se desenvuelvan en su propia ideología; y por último, tener la destreza de tomar su propia realidad y transformarla, completarla, sustraerle, cambiarla, modificarla, reinventarla, tergiversarla, regenerarla e incluso deformarla; para poder decirnos algo a nosotros como lectores. Para hacer que seamos capaces de tomarnos el tiempo de detenernos y voltear a mirar a dónde siempre hemos evitado o a donde no creíamos que existía; esa es la labor del dramaturgo. Mostrarnos aquello que pasamos por alto, agrandarnos aquello que vemos pequeño, darle vida a lo inanimado. Ellos son seres inquietos llenos de preguntas que al no ser capaces de responderlas las exponen, las presentan o las visibilizan solo para que cada lector se cuestione y cada uno haga la tarea de procurar responderla. Esa es la particularidad que tiene cada dramaturgo.

Si bien los tres creadores dramáticos de esta monografía son Licenciandos en Arte Dramático de la Universidad del Valle, ¿cómo sus estudios han influenciado en su escritura? Por ejemplo, Martha Márquez comenta que:

Si hay algo muy bonito de nuestra Escuela de Univalle, es que por lo menos a mí me dejó muy cimentando el tema del *conflicto* en el teatro. Yo creo que para crear desde lo actoral, para crear como director, para crear como escritura, si el tema del conflicto no lo tiene uno

²⁰¹ MÁRQUEZ, Martha. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

²⁰² VÉLEZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 23 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

claro y presente como el gran germen, es difícil encontrar el motor de todo lo que hacés porque ahí está todo.²⁰³

Y está reflejado en *El dictador de Copenhague* con su protagonista, quien tiene una carga psicológica por el dilema moral que en la obra se representa. Destacando la ambigüedad del discurso en el ser humano en situaciones extremas. A responsabilizarse por las consecuencias de sus actos en donde una decisión puede cambiar el devenir de una persona. También están los talleres a los que asistió con distintos dramaturgos y recuerda uno en particular:

[...] ese taller con Mauricio Kartun me abrió una pregunta sobre el tema de la acotación. Entonces ya en *El dictador* lo que ocurre con la acotación es que la acotación vuelve a aparecer pero se vuelve una acotación que aporta al universo poético de la historia.²⁰⁴

La acotación se convierte en un elemento literario enriquecedor para la obra misma, siendo un generador de estímulos, convirtiéndose en uno de sus recursos mejor empleados. Lo que Rodrigo Vélez dice sobre su Licenciatura:

A mí me gustó hacer la Licenciatura en teatro pero se me estaba jodiendo la carrera en algún momento porque me gustó mucho la literatura narrativa, entonces comencé a leer mucha novela. [...] De hecho, en algún pensé que ya no quería ser actor, ni gente de teatro sino novelista.²⁰⁵

Es perceptible su influencia por la estructura de la *novela* y su estilo narrativo en *Lady Málaga*. Procura hacer un tratamiento estético de una situación política en específico y termina ampliando la diégesis de su obra, extiende la multiplicidad de temas y los deja sin

²⁰³ MÁRQUEZ, Martha. Entrevista realizada el 15 de agosto de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

²⁰⁴ *ob. cit.*

²⁰⁵ VÉLEZ, Rodrigo. Entrevista realizada el 23 de julio de 2015 en la ciudad de Cali. Entrevistador: Sebastián Torres.

concluir. Al final, culmina forzando la entrada de la situación política en la obra. También está su interés por Antón Chéjov pues:

La Escuela de la que venimos nosotros es muy chejoviana, muy Stanislavskiana, había podido ver cuatro montajes de Chéjov. También fui entendiendo que para escribir a veces, cuando tengo una idea como desbordada, lo que hago es ir a ver teatro. Ni siquiera leerlo, es verlo. Ver la especialización escénica de algunas escenas de algunas obras, que permiten entender las tramas que necesito organizar.²⁰⁶

Y es de aquí donde saca su referente *chejoviano*, partiendo de la confrontación de ciudadanos con provincianos, la alteración de la cotidianidad, la lucha por conservar la tranquilidad y regularidad en las situaciones. El mantener toda circunstancia, condición, entorno e incidente bajo control. Genny Cuervo comenta lo siguiente sobre su paso por la Universidad:

Yo llegué con esa cosa de: “Llego al lugar donde voy a poder hacer arte y política. Y cuestionar la sociedad”. Me encuentro con... - *Animales* - Sí y objetos. Además con unos compañeros que todo el tiempo se burlaban de todo y se reían y no había ninguna posición, ni nada. [...] Yo lo que hacía era irme para el lago a hablar con los filósofos, con los de sociología, pero eso fue una cosa muy fuerte artísticamente. Y a mí eso me hizo mucho daño como ser humano.²⁰⁷

El interrogatorio constante sobre el accionar humano, su necesidad de estar en continuo movimiento y creación artística, su inherente actividad política están presentes en el texto de Genny Cuervo. Si bien el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle tiene en primera instancia un enfoque stanislavskiano, centrando su atención en la psicología de los personajes y en ocasiones en el realismo de sus situaciones, Cuervo ha decidido no optar

²⁰⁶ VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. (2015, junio) *Conversatorio Territorio y dramaturgia: Lady Málaga*. Conversatorio presentado en La casa de Laboracatores, Cali.

²⁰⁷ CUERVO, Genny. (2015, junio) *Conversatorio Territorio y dramaturgia: Yagé® Geodrama amazónico*. Conversatorio presentado en La casa de Laboracatores, Cali.

por este lineamiento en su escrito. Como si esto no fuera suficiente, mientras realizó su Maestría en Buenos Aires ocurrió que:

Yo tuve una confrontación muy interesante en Buenos Aires con mis maestros porque era muy bacano ver un maestro que te decía: Primero, yo tengo mi proceso creativo, porque todos son creadores, y eso también es determinante, pero no me interesa que vos hagás lo mismo que yo. Segundo, yo estoy aquí para invitarte a que busqués tu forma de crear, y que no es ésta, ni es un modelo, ni es una forma. Y ver esa forma de relacionarse desde lo creativo, y yo decía: “Claro, el camino del arte tiene que ser así”.²⁰⁸

De una u otra forma esta confrontación con la academia y el cuestionamiento de sus conocimientos, la burbuja que representa la academia y el empalme que genera estar fuera ahí, se refleja en *Yagé® Geodrama amazónico*, especialmente con el personaje de *Elsa*, al que hemos concluido es su *álter ego*.

Ahora bien, después de conocer la influencia de sus estudios en los textos de los dramaturgos, las similitudes en sus obras son: *Yagé®* y *El dictador*, usan la acotación para ampliar literariamente el mundo en el cual están siendo desarrolladas, añadiéndole un toque poético. La acotación genera imágenes que más bien parecen destinadas al lector y no propiamente al actor para su representación. *Lady Málaga* y *Yagé®* tratan sobre comunidades violentadas, la primera de afrocolombianos y la segunda de una comunidad indígena de etnia indeterminada. Para el caso de *El dictador*, si está desarrollada en el campo colombiano y la víctima fue un joven campesino quien resulto violado y asesinado, también puede involucrarse a los campesinos como comunidad violentada. *El dictador* y *Lady Málaga* parten de una muerte para ser contadas aunque en esto también se puede incluir a *Yagé®*, si partimos de la idea que *Elsa* va a la selva amazónica porque su madre ha muerto y quiere conocer su tierra materna. Las tres obras se desarrollan en zonas rurales colombianas. Las tres parten de un hecho histórico para ser contadas.

²⁰⁸ *ob. cit.*

Las obras de esta monografía surgieron por una *necesidad*, un hecho histórico que debía contarse, una parvedad espiritual que debía aliviarse, un reencuentro que debía darse, una confrontación que debía hacerse, una pregunta que debía realizarse, un texto que debía escribirse. Todo esto enfocado en una permanente búsqueda de nuevos lenguajes.

Las tres obras quedan con finales abiertos y con preguntas por responder. Las tres plantean, exponen, retratan, cuentan, registran una problemática. El cómo se soluciona o se resuelve el conflicto, no aparece. ¿Por qué? Esto no quiere decir que no haya una solución, sí la hay. Esto refuerza mi idea de que el teatro no trae respuestas porque no tiene una verdad absoluta pero sí representa problemas. Para estos casos, está en cada lector hacerse preguntas, elaborar una reflexión, despertar una duda sobre la estrecha relación que tiene el teatro colombiano con los conflictos sociales, culturales, políticos y la violencia que nos rodea, que de una manera u otra, alimenta, ayuda a promover y a consolidar la dramaturgia colombiana contemporánea.

3. ANEXOS

3.1 Rodrigo Vélez en el Conversatorio Territorio y dramaturgia: *Lady Málaga*²⁰⁹

Una obra que empiezo como a pensarla, digamos a sentirla más bien de los viajes que empecé a hacer al Pacífico. Empiezo a ir a Juanchaco, a Ladrilleros, voy tirándome más como hacia el sur a mediada que voy conociendo, comienzo a conocer lugares con más nativos.

Yo empiezo yendo al Pacífico como turista, después voy como tallerista, luego como actor de una película que no se podía rodar porque no había plata, luego fui rodando la película y después como actor. Entonces digamos que en este tiempo pasan aproximadamente unos tres o cuatro años importantes, en los que comienzo a contactarme con la comunidad y pasan cosas extraordinarias, como que un señor me dice: “Socio, yo tengo la idea de una historia en mi cabeza, pero yo no sé escribirla, yo se la dicto y usted la escribe” Lo primero que yo digo es: “Listo. Voy hacer una novela histórica” comienzo a entrevistar a los mayores, tengo como 50 horas de grabación de entrevistas a las personas nativas de La Barra que tienen una memoria ancestral de 250 años, porque lo fueron heredando oralmente. Y después comienzan unos conflictos políticos en el pueblo y me toca alejarme del pueblo. Y resulta que no era la novela que yo iba a hacer. Y en todo este proceso me doy cuenta de qué el lugar en el que ellos están se llama Bahía Málaga, que es como una gran entrada de agua sobre el Pacífico vallecaucano, que es como paralela a la bahía de Buenaventura. Y me doy cuenta de esto, que empresarios internacionales quieren que Bahía Málaga sea el centro portuario más importante del Pacífico Latinoamericano. Cuando hacen todos estudios de factibilidad encuentran que el fondo de la bahía es propicio para los últimos buques de última generación y esto coincide con el TLC con Canadá y con Asia, coincide con la ampliación del canal de Panamá. Inmediatamente solicitan al Ministerio de Medio Ambiente la viabilidad de este proyecto y el Ministerio de Medio Ambiente dicen: “Listo. Háganlo” Tienen que comenzar a hacer un estudio de todos modos. Entonces, cuando yo me doy cuenta del problema, ya están haciendo los estudios para la construcción de este Puerto Multipropósitos y en ese lugar pasa algo muy importante, fundamental para la tradición de la comunidad negra, las comunidades negras que están hay allí son aproximadamente 6 concejos comunitarios, y es que de agosto a noviembre llegan las ballenas, entonces, comienza el detonante dramático a aparecer cuando los nativos se preguntan cómo van a dejar de ver ballenas por buques. Comienza toda esta disputa, las comunidades se organizan someramente, se organizan en lo posible porque hay otras personas que vienen que también son de comunidades negras, que es gente peligrosísima, que es innumerable, que se encargan de ir a los concejos comunitarios y dividirlos.

Las comunidades se comienzan a organizar, a buscar la manera de que no se construya el puerto de aguas profundas allí, lo que hacen es como aliarse con organizaciones ambientales internacionales y

²⁰⁹ Conversatorio organizado por Dulce Compañía en La Casa de Laboractores. Rodrigo Vélez fue el encargado de hablar sobre *Lady Málaga*. (Junio 27 de 2015) Moderador Álvaro Bautista, docente en el Área de Lingüística de la Universidad del Valle. Cali. Transcriptor: Sebastián Torres.

ONGs y lo que logran es fortalecerse administrativamente, entonces le presentan al Gobierno un plan alternativo, ya que el Gobierno conceptualiza favorable el puerto de aguas profundas, las comunidades le proponen que se haga un Parque Nacional Natural. En ese momento 2007, comienza la disputa a futuro y es: ¿será parque o puerto? Yo en ese momento estoy allí haciendo todo el trabajo que venía haciendo, de actor, tallerista. Comienzo a seguir el proceso, un poco sabiendo que las comunidades van a perder, porque conozco el núcleo administrativo de las comunidades, conozco la persona que los corrompe, hay que decir que para elegir los concejos comunitarios del Valle, se organizan fiestas en donde se emborracha al pueblo, y esto lo hacían los españoles cuando comenzaron a llegar por allá en el siglo XVI en comunidades que eran impenetrables, fue por medio del licor y el embrutecimiento. Un poco me sorprendió también darme cuenta de eso. Y yo sigo la pista y estoy en Cali, cuando me doy cuenta que el Ministerio de Ambiente ha sacado una resolución de si se hará o no ese puerto de aguas profundas. Yo leí toda la resolución 1504 de agosto de 2010, donde hacen toda la conceptualización técnica, y eso es aburridísimo de leer para uno que no entiende pero lo leí con profunda emoción porque yo había seguido tres años, el devenir histórico de estas comunidades, y más o menos ya estaba ese devenir como impregnado de las humanidades que yo iba conociendo, que sabía que las comunidades ya no querían hacer ese Puerto. Y les decían: “Esto es para el progreso” Y las comunidades lo que respondían era: “Buenaventura, ¿por qué no ha progresado?” Buenaventura era como el espejo invertido de lo que les podía pasar a ellos también. Y leo con mucha emoción que dice: El Estado declara la alindera de tierra y agua de la comunidad de Bahía Málaga como Parque Nacional Natural Uramba Bahía Málaga” Tuve una gran emoción ahí y comencé a pensar en la idea de construir una obra sobre este tema, ya no era la novela histórica sino esto, pero todo esto se convirtió en insumo.

Quería escribir una obra hacía rato, había intentado escribir como dos novelas, por ahí hice el ejercicio de escribirlas. Tenía las ganas de escribir. Bueno, lo que hago es darme cuenta que ese proceso fue muy complicado y para llegar a esa declaratoria, la comunidad tuvo que pasar realmente por unas dificultades. Comencé a leer unas obras, pues quienes han visto *Lady Málaga*, de pronto han hecho la lectura ahí. Leí mucho Chéjov para eso. La Escuela de la que venimos nosotros es muy chejoviana, muy Stanislavskiana, había podido ver cuatro montajes de Chéjov. También fui entendiendo que para escribir a veces, cuando tengo una idea como desbordada, lo que hago es ir a ver teatro. Ni siquiera leerlo, es verlo. Ver la espacialización escénica de algunas escenas de algunas obras, que permiten entender las tramas que necesito organizar. En ese sentido fueron apareciendo los autores que me influyen para la obra.

Organicé un proyecto para presentarlo al Ministerio de Cultura que era para dramaturgia y el primer año que lo pasé, no me lo gané porque no incluí la fotocopia de la cédula, entonces me deprimí muchísimo. Eugenio me regañó mucho, porque Eugenio es como mi líder espiritual... Para el segundo año, pasé los documentos completos y me lo gané. Cuando me lo gané ya la obra estaba en un 90%, organicé inmediatamente un grupo de teatro y en ese momento nacemos, y montamos *Lady Málaga*, la Beca que me gano era solo para escribir y lo que hicimos fue estrenar la obra en las comunidades

que estuvieron comprometidas políticamente. Fue una experiencia que acabó de completar la obra, la obra se fue escribiendo durante un año. Era muy larga y muy tortuosa para los actores y para mí. Además por presupuesto yo quería que el protagonista fuera otro... bueno, los actores se fueron cayendo, y yo terminé actuando en la obra también. Dirigía, actuaba... y escribía... y producía.

¿Cómo fue juntar esta problemática tan local, tan inscrita en un mundo geo, que es una gran tendencia actual del mundo, a nivel de cine y teatro, que es montar cosas con respecto a nichos ecológicos, a veces que se van perdiendo o que tienen riquezas... Cómo introducir ahí los dramas de los escritores, ahí un pobre escritor que viaja allá para iluminarse y escribir sobre un pobre escritor que ha muerto?

Yo tengo un amigo que se enojó mucho conmigo porque decía que eso era mi vida lo que escribía. La vida de uno definitivamente es material.

A mí me pasó que cuando llegué al Pacífico, conocí una chica que cuando la vi me quedé prendado de ella, pero absolutamente. Una chica muy alta, negra. Y cuando pregunté cuántos años tenía, me dijeron: “Tiene once años” ... Por Dios... entonces, yo pensé lo que tenía derecho a pensar: “Voy a esperar que crezca”. Como yo sabía que estaba un poco destinado al Pacífico, como a los temas afro. Yo efectivamente seguí viajando y ella no creció más sino que cumplió años, ella ya había crecido. Además su nombre es “Génica”, yo le pregunté a la mamá qué ese nombre de dónde salía. Después lo busqué, Génica viene de *génesis*, claro: “Ella es un ombligo en el Pacífico”. Entonces, van los autores que uno ha leído, ayudándole a construir esa bobada sentimental que uno tiene... Ahora ya no tanto... El exotismo lo he matado un poco más... Entonces, yo estoy caminando con ella por la trocha, ella no se cae nunca y yo mantengo en el suelo, entonces comencé a hacer chistes sobre eso, yo le decía “No me ayude, que yo camino es así... cayéndome” Comenzaba a elaborar una cantidad de chistes. En algún un viaje de eso le llevé un libro de Neruda, que salió una edición muy bonita... Nunca leyó ese libro. Ella leía “La muñeca negra” de Mary Grueso. Y de pronto, un día estaba como ebrio, la busqué y le recité un poema y eso no me sirvió tampoco. Entonces un poco, comienzo como a descubrir, el humor que puede tener la ridiculez que yo había vivido.

Cuando pienso que esto se puede montar en el teatro, pienso que hay volver a este personaje en alguien que solo lee europeos, que llega a la manigua latinoamericana a recitar a Musil, a hablar de Dostoievski, compara a *Don Placido* con *Raskólnikov* que tiene un hacha por allá en Rusia, entonces cuando comienzan esas equivalencias que no son tan equivalentes, parece que surge algo cómico. Yo realmente lo escribí pensando en Julio César Londoño un poco, es un autor palmireño, bastante cosmopolita. Y entonces, el otro estudio que tengo que hacer es ¿de qué manera las humanidades de estos personajes que más o menos los podía construir entorno a la literatura y a ese mundo literario que me gustaba a mí, cómo envolver ese mundo y cómo lo político no se me pierde? Lo primero, que tuve la intuición fue: “De lo político no hay que hablar políticamente, porque el tema se cierra inmediatamente” Lo que hice fue comenzar a escribir la trama de la obra que no era política, y cuando

tenía esa trama completa, le fui metiendo como los problemas políticos. Entonces cuando aparecían como la otra trama estaba bien construida y establecida generaba una ruptura bastante fuerte.

Por ejemplo el escritor llega y dice que va a entrevistar a la familia por de ahí va escribir su novela, entonces la familia dice: “No, hoy no. Hoy estamos ocupados” Y así pasan como siete días y nunca puede escribir. Y cuando él pregunta “¿En qué están ocupados?” Ellos dicen: “No ven que nos van a meter un puerto de aguas profundas ahí enfrente” Cuando el escritor llega, es casado y de una ve a *Jésica* y comienza coquetearle, ahí hay un complejo familiar también. Yo intenté que lo político entrara por los costados.

Mairen Valoyes que es actriz de la obra estaba muy preocupada por dos razones. Una, porque creía que yo me había ganado una obra con temática *afro* y eso no tenía temática *afro*. Dos, me costó mucho convencerla que porque montaje yo iba a lograr, escénicamente, más ese conflicto político que lo que se veía en el texto escrito. Con la musicalización, con la ruptura de la cuarta pared y a pasar al público, con las canciones, un poco *brechtiano* a veces.

¿Cómo encuentras esta familia?

Primero que todo, *Doña Ola* existe y se llama Doña Ola. El núcleo es *Doña Ola*, *José*, *Jaime* y *Jésica*. Génica ahí se llama *Jésica*, yo le cambié el nombre para que en el estreno no fuera a recibir estigma. *Doña Ola*, existe realmente, es una mujer afrocolombiana de La Barra, se llama Doña Ola. *José* y *Jaime*, Jaime es un compañero de nosotros de teatro, Jaime Castaño, tiene un hermano que se llama José y tiene una mamá que es muy bebedora. Entonces lo bebedora de *Doña Ola*, yo se le di de la mamá de José y Jaime. Y a *José* y *Jaime*, los volví muy bebedores también para acompañar a la madre.

Cuando escribo esta obra, he leído más narrativa y ensayos que teatro, aunque he estudiado teatro. Resulta que esta es la conformación familiar de Robert Musil que es un autor austriaco por allá de entre guerra, nada que ver con esta *vaina*. Pero en la conformación familiar de Musil había algo muy interesante y es que el padre de Robert Musil, tiene una hija por fuera del matrimonio y su esposa se da cuenta, y lo que le dice la señora al señor, pues es una mujer de mente muy abierta: “Es muy mal que ande usted criando a los hijos lejos de la casa. Tráigaselos para acá” Entonces, se trae a la señora que es la amante y se trae a la hija. Y ese núcleo familiar se vuelve, hijo Musil, padre y madre, hermanastra y amante del padre. Y ahí todos viven. Recuerden, que la señora Musil muere primero, y esta señora termina de criar a la familia. Digamos, que es una especie de rompecabezas ahí. Yo tomo ese núcleo familiar, para pensar y es que en nuestras familias a veces más o menos, se encuentran con este mismo núcleo. Y la historia que yo construyo ahí es que *Doña Ola* tiene a *Jésica* que es negra, *José* y *Jaime* que son blancos, porque el papá de ellos tuvo un romance con *Doña Ola* y los termina de criar. Me imagino que la familia Musil en Europa no hablaban mucho como aquí en el Pacífico. Yo quería escribir una obra que fuera muy *verbosa*, es una obra muy larga. Tuve muchísimo conflicto con los actores y lo mismo para mí para montar. Al final montamos como el

60% de la obra y la obra dura 2 horas y media. Y tenía la necesidad de que la familia fuera muy conversadora, que les gustara mucho hablar.

Mi experiencia también con mis estudiantes, porque me acerco a almorzar a una mesa con cinco estudiantes de Buenaventura... yo me pierdo. Uno prácticamente ve los diálogos pasar... Necesitaba que conversaran mucho.

¿Cuál es tu visión de la mujer en la obra? (*)

Uno tiene un problema... Hay mujeres unas que tienen más carácter sexual que otras... La gente me dice: “Vos que vas a ser un *feminista*”... *Lady Málaga* está un poco embrujada, porque es una obra que me surge en el Pacífico y tuve mucho material de dónde cogerme, escuchaba muchísimo a los amigos. Hay muchas frases ahí que son de Eugenio, generalmente cómicos. Cuando construyo las mujeres, ahí digo un poco mi punto de vista sobre la feminidad. Las mujeres en la obra: *Alexandra*, que es actriz. Está *Doña Ola*, que es el núcleo familiar. *Angélica*, la esposa del *Consultor* y *Génica*.

Doña Ola, es la líder del concejo comunitario, para mí es necesario que *Doña Ola* tenga la voz... Entiendo un poco que *Jaime* es un poco mi *alter ego*, está imbuido en literatura, le he dado unas voces ahí para hable y se exprese ampliamente sobre el tema. Lo mínimo que debo de hacer es no darle la parte política a él sino a *Doña Ola*.

Angélica que es la esposa del *Consultor*, es una mujer que descubre que le encanta estar a pie limpio, que ha viajado a Ámsterdam, a Berlín, pero en el Pacífico está todo y comienza a descubrirse como personaje. Y ella dice que se queda donde *Don Placido*, que es el líder afrocolombiano el concejo y un poco el amante de *Doña Ola*.

Génica es retacada fuertemente por el escritor. Ella al final lo que le demuestra es la tontería que vino a hacer aquí, como meter exotismo en su pecho y volver su pecho como escenario dramático para construir su obra... Y él nunca escribió, se dedicó a coquetear y a tomar *arrechón*.

Alexandra... La actriz que lo hizo tiene un conflicto conmigo porque cree que no hace mucho... Y lo que pasa es que *Alexandra* es foránea. *Alexandra* viene casada con *Álvaro* y viene un poco a divertirse. Lo que me interesaba mostrar de *Alexandra* es que mientras el escritor le está coqueteando a la negra joven adolescente hermosa, ella se está follando a *José*. Porque me parece que una mujer tiene derecho a eso, si un hombre tiene derecho también. Un poco me interesaba romper esa idea que solo el hombre podía tener una aventura externa a su relación.

¿Cómo fue recibida la obra en el Pacífico?

Yo estaba muy preocupado por la teoría que dice que “cuando uno hace teatro de calle y el actor comienza a hablar el público deja de mirar”. El teatro de calle debe ser físico en su esencia. En Cali, quizá se entienda un poco más la idea de *Don Placido* cogiéndole a amor a su machete, porque por

acá podemos tener la idea que *Raskolnikov* mató a una viejita... Bueno, la intelectualidad nos regocija.

Lo que hicimos para el Pacífico fue una segunda versión – la obra ya debe tener por ahí una cinco versiones- pero la versión del Pacífico, era un poco más físico. Por ejemplo, Dostoievski no aterriza como idea reconocible en la obra pero sí el machete. Hay que decirlo, Juanchaco, Ladrilleros y La Barra, están muy peligrosos, más que antes. Hay peleas con machetes, el trago causa estrago, la intervención política que se necesita está destruyendo las comunidades. Es un país donde el Gobierno se ha radicalizado y eso se vive en los pueblos. Una versión para el Pacífico podía durar 40 minutos. Lo que hacíamos era hacer más fuerte las ideas políticas. Así como en la obra esquivo lo político y lo meto por los costados, escribo una escena que es eminentemente política, que es cuando la comunidad está discutiendo el tema del Puerto con el *Consultor*, que para poderla escribir tuve que reunirme con tres amigos, para que asumiéramos unos roles, hiciéramos como unos diálogos, yo grabé todo esos diálogos y al final armé una escena. Intento un poco inundar lo político de una visión poética también. Por ejemplo *Don Placido* dice: “No queremos el canal” pero dice: “Aquí nacemos negros y yubartas” para decirle *váyase*. Esa escena funcionó muy bien. Entonces buscamos lo que el público podía reconocer directamente para lograr empatía.

Ahí son las decisiones que toma un autor. *Lady Málaga* toda la parte que no es político tiene 8 personajes, y se me salía de las manos, por eso solo hay un personaje defendiendo la idea del Puerto, que viene acompañado de su esposa, ahí se completan los 10 personajes de la obra.

¿De dónde nace la idea de escribir una obra con una problemática del Pacífico? (*)

Bueno... yo también me hago las preguntas hoy... Empieza groseramente mi vinculación con el Pacífico, en la medida que llego a *exotizarme*. Me encantaba llegar a leer novelas largas de 400 páginas, sentarme en una vaca, digo hamaca. Una vaca no. (*Él se ríe*) ‘En una ballena a leer una novela’. (*El público se ríe*) La literatura me vuelve un vago con oficio de lector, leo y me *exotizo*. El género femenino siempre me ha llamado la atención, conocí a *Génica*... había a conocido a otras *Génicas*, yo tuve una novia en el colegio que se llamaba *Walquiria*, ella vivía en Juanchito. Yo ya tenía trayectoria... Me doy cuenta después que el trabajo se me vuelve muy serio, me doy cuenta que vivo muy aburrido... En el Pacífico descubro que soy más a fin a los negros que a los paisas de donde yo vengo... Descubro que tengo una esencia para esa región. Es como un lugar de equilibrio para mi vida, en ese sentido llevo 10 años yendo al Pacífico...

Eugenio Gómez recoge en su obra *Amangualados* un poema anónimo que se llama ‘*A yo que soy ignorante*’ pero se le atribuye a la autoría de Manuel Saturio Valencia, entonces viajo a Chuchero y conozco a Don Wilson, un señor que resultó siendo muy conversador de 80 años y empezó a recitar un poema... Entonces, cuando él lo va diciendo yo le completo la frase final. Él me dice: “¿Ya la había escuchado?” Y yo le digo: “No, solo hago porque creo que puede rimar” Aunque el poema no

tiene la misma métrica, en su esencia es el mismo. Entonces yo le digo: ¿Quién es invitó ese poema?” Él me dice: “¿Usted lo conoce?” Le digo: “No.” Me dice: “Soy yo”. Dentro de la ancestralidad y de todo la cosmología negra, uno no podría decir que *no*. Uno podría pensar que ancestralmente él lo heredó. Cuando se empieza a pensar así, ya le queda más difícil a uno vivir en la ciudad tranquilo. Está uno más incómodo.

(*) Intervenciones de personas asistentes al Conversatorio.

3.2 Genny Cuervo en el Conversatorio Territorio y Dramaturgia: *Yagé® Geodrama amazónico*²¹⁰

Voy hablar de *Yagé®* porque Rodrigo insistió. Yo quisiera hablar de otra obra, yo le dije a él que quería hablar de otra obra... Él organiza las cosas a su manera. También pienso que hay una razón, porque es la obra que se montó, que se montó mal, apresuradamente, por eso siento mucha cosas cuando hablo con respecto a eso. Porque la gente la conoció en el estreno, el estreno fue una cosa maratónica, que después ha tenido posibilidades de ir cambiando, tanto que ahora, este mes pude hacer algo que quería hacer rato con la obra, que fue sentarme y matar tres personajes. Y me toco transitar un año y medio de pelea con la obra para hacerlo y ahora voy a entrar yo a actuar.

La obra había muerto muy bien en una función en el Putumayo, además fue muy cómico, porque por esas cosas de la vida, yo no pude viajar, entonces la obra fue sola y yo tenía mucho miedo y mucha prevención por estas cosas muy tontas... no son ni tontas... Bueno en el fondo, para mí sí son tontas pero genera mucho miedo, de esas cosas de comunidad, de ¿usted quién es para hablar de esto? Yo me di en la cabeza tanto con eso que no podía dormir. Y cuando *Yagé®* fue, fue como una sorpresa para los muchachos por la forma en la que recibió.

Yagé® murió y a la semana me llama el chico del Putumayo a decirme: “Estamos haciendo un evento y queremos que la obra esté. Es un festival de teatro y medio ambiente” Y después también el Festival de Mujeres a la semana. Yo dije: “Si puedo matarla en el texto, la obra puede volver a nacer” Y la obra ahora está en otra etapa. Para mí es una obra en continuo proceso, el texto cambia y ha cambiado mucho todo el tiempo, yo siento que ha sido un proceso apresurado en todas las dimensiones. Ojalá algún día pueda decir: “Voy a escribir una obra este año y no hacer nada más, no dar clase, ser mamá solamente y escribir” Pero no es así. Uno escribe y “cuidado Río no haga eso” o “tengo que ir a preparar mañana la clase Beckett”.

Hablo de eso, porque se ha tocado el tema. Aquí cuesta mucho hacer cualquier cosa o por lo menos a mí me ha costado mucho todo, es decir, el proyecto de país para mí, palmireña era estar trabajando en la Marden o como el mejor proyecto ser contadora, es decir, aquí cuestó mucho hacer todo pero no sólo que te cuesta mucho, sino que cuando hacés, le tenés que dar explicaciones y pedir permiso a un montón de gente después, entonces como que en algún momento dije: “Noooo, ¿por qué?, ¿por qué tengo que pedir permiso?” Yo no soy indígena y lo más chistoso es que lo que menos tenían problemas porque yo no fuera indígena y escribiera una obra, eran los taitas y la gente de allá. Esto me lleva a la pregunta porque yo también hice la reflexión con la película *El abrazo de la serpiente*

²¹⁰ Conversatorio organizado por Dulce Compañía en La Casa de Laboractores. Genny Cuervo fue la encargado de hablar sobre *Yagé® Geodrama amazónico*. (Junio 27 de 2015) Moderador: Eugenio Gómez, Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Cali. Transcriptor: Sebastián Torres.

que bacano que ellos escribieran una obra. Y debatía la pregunta ¿por qué la película no la hacen ellos? A mí me apreció la película muy bacana. La idea de un blanco mirando allá y es muy válido, porque yo tengo derecho de ser. Yo no me considero occidental, a mí me da mucha rabia cuando dicen: “Usted es blanca, usted es occidental”. ¡Hombre, no! Yo voy a Europa y me siento tan distante, yo no me siento europea, ni me siento afro, ni me siento nada, ni me siento mujer, ni me siento Genny. ¿Qué soy?

Y no voy a definirme a partir de cosas, ahora. Hay cosas que me encantan de los afros, de los indígenas, de los europeos. ¿Sí? Ahora acabé de conocer a una de las mujeres más hermosas del mundo en Barcelona y es una española. Y sí, ellos vinieron y nos colonizaron y seguramente su abuelo, porque es del sur de España, tal vez su *tataratata* vino acá, mató a unos cuantos, pero ella no, ella es hermosa, es más hermosa que muchos colombianos que yo conozco. Yo me puedo enamorar de ella, de su ser. Así como hay indígenas que me encantan y otros que digo: “Su humanidad no”

Cuando pasa lo de *Yagé*® hay algo que a mí me interesa, hay para mí una resonancia con lo indígena, que tiene que ver con su relación con el medio ambiente y con la selva, y porque yo siento que la selva me salvó la vida, en un momento. A mí la magia o la consciencia de la magia me salvó la vida y me salvó mi idea del arte. Porque cuando salí de mi proceso académico yo dije: “Si esto es el arte yo no quiero hacerlo pero yo no sé qué más quiero hacer”.

El proyecto de *Teatro al Paso*, es algo difícil de lograr, armar mochilas entre todos e ir a buscar los espacios mágicos de nuestro país, a irnos a Pericos, a irnos al Putumayo, a irnos a viajar y tener la excusa del teatro por debajo de eso, a ir a cambiarnos. Ahí es donde yo me conecto con lo indígena en algo y es el *territorio*, no los humanos encima del territorio, la tierra, los animales, la selva y a mí ahí hay algo que me duele mucho, es decir, si yo veo que matan a alguien, yo siento que nosotros aceptamos con nuestra humanidad todos los mecanismos de organización social, porque tenemos esa decisión, porque es una decisión, en algún momento. Yo no soy ingenua al decir: “No, no podemos decir que es una decisión, hay un mundo económico” Sí, es cierto, pero hay una franja en todos de aceptar la humanidad como un sistema de organización.

A mí por ejemplo me duele el árbol porque el árbol lleva quinientos años allí, y un *guévón* de veinte años lo mata y el árbol va a necesitar otros quinientos años en volver a salir, mientras que la humanidad se reproduce así (*Chasqueando los dedos*) la naturaleza no, el río no. A mí me duele eso. Y allí es donde yo encuentro con los indígenas una conexión de que ellos están muy sintonizados con eso y porque eso para mí es la magia, es decir, ver un pájaro para mí es el recuerdo de “hay algo más bonito que nosotros”. Los pájaros son la evidencia que los humanos somos feos, ni siquiera tenemos colores, ni plumas, ni picos, somos una cantidad de excusas que nos inventamos. Y eso es lo que a mí me interesaba mover con la obra en una Colombia en guerra. Porque cuando yo leía al señor Bob Wilson en estos días, que además él simplemente hizo una pregunta, ¿es que el teatro tiene que ser

político? Eso me pareció chévere, porque “yo hago la pregunta y todo lo que genera” Además el tema en el Festival era Teatro y Política.

Yo decía: Si yo fuera Bob Wilson, primero si hubiera nacido en el medio confort donde él ha vivido, si yo tuviera toda la plata que tengo y que recibo además de las Corporaciones que mueven todo para montar sus obras, ¿yo de qué quisiera hablar?... Yo no quisiera hablar de la guerra, ¿para qué? Es un asco, es un tema horrible. No, tantos temas bonitos que hay en el mundo, que bueno que el señor Bob Wilson puede decir: “No me interesa hablar de política” que bueno. Para mí hay algo que es el símbolo de la idiotez colombiana: “Somos el país más feliz” No, yo soy hija de una guerra, desde que nací estoy en un país que está en guerra. A mí me encantaría escribir una comedia y empiezo a escribirla y me digo: “¿Por qué?” Está ese fastidio de la tragedia, que todo duele, pero es mi humanidad. Es lo que decía Eugenio Gómez ahora: “Yo siempre voy a escribir a partir de ahora”, es decir, la idea de decir: “Yo me volví indígena 10 años y desde ahí escribí la obra, totalmente conectada con la comunidad” ¿Cuáles? ¡Andá más a los territorios! Pregúntale a ellos: “¿Qué es ser indígena?” No saben tampoco, es decir, no es la idea de: “Yo soy *esto*” No, ellos están tratando de sostener una identidad que no saben cómo sostener en este mundo. Si el problema de identidad lo tienen ellos, ahora, más lo tengo yo. Y en eso comparto esa idea.

Cuando me gané la beca de *Yagé*®, primero me emocioné y cuando se me pasó, dije “¿yo que estoy haciendo? Además es una cosa sagrada y yo creo en la magia, creo en los conjuros y en los castigos. A mí me da mucho miedo, entonces yo me dije: “Me voy para el Putumayo a pedir permiso, sino no escribo ni una jota”. Me fui para allá, llamé a un taita, le dije: “Estoy haciendo una investigación, lo quiero entrevistar” y él me dijo: “Llámeme mañana y yo le digo si sí o si no la recibo”. Bueno, colgamos y al otro día llamé y me dijo: “Sí. Venga”. Fuimos y nos sentamos y lo primero que me dijo fue: “Yo le pregunté al *yagé* que si la recibía y me dijo que sí”. Entonces, ahí ya hay una zona que va más allá de nuestra percepción del mundo, y *eso* fue el comienzo de un proceso de sueños, un proceso de una cantidad de cosas tan mágicas, yo por eso siento que para mí *Yagé*® es un gran fracaso literario porque a mí me cuesta mucho escribir esa *magia*, no sé cómo hacerlo o no sé si es que el lenguaje que tenemos es muy difícil para hablar de eso. Yo por ejemplo yo no sé cómo escribir una *pinta*, igual nunca quise hacerlo. ¿Cómo escribir eso que vos sentís, cuando ves a alguien conectado con todos los mundos que existen? Cuando lo ves en sus ojos, ¿uno cómo escribe eso? Es como si con el lenguaje no pudiera.

Lo que yo me he dado cuenta que hice con la obra fue darle un rodeo a la magia, a la conexión que tiene las comunidades indígenas, que es lo que yo siento ahí, que es la conexión mágica que tienen con el mundo, con el territorio, esa visión del mundo, que me parece más interesante que otras, que son respetables. Yo tengo algo claro, yo tomé un riesgo: *panfletario*. Fue una decisión. ¿Por qué? Porque durante mucho tiempo, yo era *punketa*, yo llegué siendo *punketa* a Univalle. (A los asistentes)

Ustedes no me conocieron. *(Los asistentes ríen)* Y cuando yo llegué con esa cosa de: “Llego al lugar donde voy a poder hacer arte y política. Y cuestionar la sociedad”. Me encuentro con...

Animales. *(Los asistentes se ríen)*

Si y objetos. Además con unos compañeros que todo el tiempo se burlaban de todo y se reían y no había ninguna posición, ni nada. Yo era la rara.

Todavía. *(Los asistentes se ríen)*

Yo lo que hacía era irme para el lago hablar con los filósofos, con los de sociología, pero eso fue una cosa muy fuerte artísticamente. Y a mí eso me hizo mucho daño como ser humano.

Yo quiero leerles un fragmento de la obra de Genny.

¡Ay, no! Eugenio tan *chimbo*.

(Eugenio y los asistentes se ríen) Quiero hacer un comentario antes de leerlo. Yo a Genny lo que le conozco y le he visto, algo con sensodrama, danza. Genny me devuelve a mí la sensación de que el arte es biológico, ¿sí? Que el arte no es una cosa intelectual, ni un artificio para ser más interesante o más inteligente ante los que no hacen arte, sino como una comunión. La pregunta que quiero hacer después de leer esto, ¿cómo traduce Genny, cómo es ese ejercicio creativo de Genny de transmutar toda esa realidad que la agobia, que en algún momento la molesta, en lo que algún manera – si no es el término me corregís- en realidad estética? Una cosa como medio alquímica. Este es un texto que se llama «“*Loros de muchos lenguas*” Carlos: *Buscadores, buscadores, buscadores. Patentando todo lo que se atravesase, explotando todo, todo explotado. Y nosotros, quemándonos en medio de la explosión. Diez años después nos enteramos del que el Yagé tiene dueño, Patente 5752, concedida en 1986. La Oficina de patentes de Estados Unidos concede la patente sobre la variedad de “Baniste Da-Vine”, a un doctor que se llevó una muestra regalada por un abuelo del Ecuador. A cambio del bejuco, ¿Adivinen que recibió el abuelo?, Una cajetilla de Marlboro. El dueño de la patente tiene un laboratorio farmacéutico. Me imagino nuestra planta sagrada vendida en frasquitos. Ellos nos creen monos bailarines. Pero también somos loros de muchas lenguas. Somos jaguares que sacamos las garras para asustar a la presa. Las plantas no tienen dueño. Las plantas tienen amigos. Los que hablamos con ellas, los que las sembramos, los que vamos a defenderlas.*»²¹¹ ¿Cómo es ese ejercicio de transmutación? Toda esa realidad política volcarla ahí en una realidad estética.

La transmutación. No sé si entiendo bien esa pregunta, Eugenio.

²¹¹ CUERVO, Genny. *Yagé® Geodrama amazónico*, págs. 5-6. [En proceso de edición]

¿Cómo fue tu proceso creativo de coger toda esta realidad tan jurídica de alguna manera en el diseño del dispositivo dramatúrgico? Porque en últimas hay que hacer un ejercicio de transmutación, no sé cómo lo llamará usted.

Un poco también la obra, a mí me pasó que yo conocí la anécdota de la patente del yagé por un amigo en el Putumayo. Algo me pasó con la planta y es que yo soy muy resistente de las modas, en un momento todo mundo hablaba de yagé, había *tomas* por todos lados y me invitaban y yo decía: “No, no quiero”. Y cuando decía: “Sí”, siempre pasaba algo como que no llegaba el taita o se pinchaba el bus... Y después de un proceso como estar en Pericos, en un momento de revolución de la vida, le dije a una amiga: “Vámonos para el Putumayo” como a la 2 de la tarde, ella dijo: “Listo”, armamos maletas. Al otro día que llegamos y estaban en carnaval y nosotras: “¿Qué?! Es el mejor momento en que uno puede llegar”. Toda la semana de carnaval que eso es chibcha, chibcha. Y yo decía: “¿Qué?! ¿Y estos son los chamanes?” Y uno veía al taita borracho que decía: “Venga, estamos haciendo ceremonias”. Y uno como que, toda la cosa esa del ritual, del taita, y ver reídos y la chibcha por todo lado. Y claro, efectivamente... Dos días de dormir la borrachera y todo, y vamos a hacer ceremonia. Porque ese es el procedimiento. El carnaval, llegar bailando, bailando, bailando... Y luego de estar con ellos, de encontrar como amigos muy bonitos, muy tranquilos. Y ahí hay algo que me confronta mucho es como el maestro que es maestro sin decir “Yo sé tal, y tú que eres tan pecadora” Y no, sino esa cosa de entiendo que vos vivís tu vida como podés. ¿Me entendés? El taita entiende que vos vivís tu vida como podés. Ellos también están en eso. Bueno, por allí los conocí y pasaron muchos años... Y después me encuentro con que hay un libro que se llama *Yagé* esta reseñado *esto* y que también en *El río* se toca un poquito, que es la patente del yagé.

A mí eso de la Patente me parece como esos descaros de la historia. Llegan y dicen; “Patento esto, porque esto lo descubrí yo”. A mí me parece una anécdota muy fuerte porque las comunidades se dan cuenta 10 años después. Y cuando empiezan el proceso de solicitud se demoran un montón de tiempo y después que la anulan, todo mundo celebra pero además a él le vuelven a dar la patente y él tuvo la patente mucho tiempo... y las comunidades no se dan cuenta que se la han vuelto a dar. Así funciona todo, toda la historia, el conocimiento en nosotros. Nos damos cuenta de... Es decir, nos damos cuenta qué teníamos el agua. Y nos vamos a dar cuenta ¿cuándo? ¿en 2 años, 5 años? Claro... Mientras tanto nosotros: “Europa, los edificios, corten árboles, hagan centros comerciales”. Y vos desde allá ves como ellos están acá diciendo: “¡Ojo! ¡El agua, la selva! Lo que yo ya no tengo”. Traté de escribir allí unas personas que conocí y de hacer un proceso que fue muy difícil, que era no ubicarlos en ninguna etnia, porque también entre ellos hay unas cuestiones de etnia muy fuertes. Primero, no tenía el conocimiento y a mí no me interesan los procesos realistas desde la escritura y me imagino que es, porque no me sale. Me interesa lo que hay de esencia en las cosas.

Por ejemplo en la obra, la señora que es la líder, ¿qué tienen en común una líder de color de piel oscura, con una indígena, con una blanca? ¿qué tengo yo en común por ejemplo, con alguien que viva

allá en el Putumayo? Porque nos podemos sentar a hablar y decir: “¡Huy, sí! Nos duele lo mismo”. ¿Me entendés? Hay un nivel allí de esencia, y que pudiera leer así... Quitarles esa capa de la identidad, porque sentí mucho eso ahora, que la capa de la identidad es una construcción, entonces como que en algún momento yo me digo: ¿Quién te construye tu sentido de identidad?, es decir, para mí hay algo más allá, miremos, abrámosle el hueco a la idea de identidad de piel y aquí hay unos huesos blancos, y hay una sangre roja... Y eso es determinante.

Entiendo toda la necesidad que ha tenido la sociedad de decir: “Tú eres diferente” Y a mí esa diferencia me interesa mucho en pensar lo mágico que somos como humanidad, pero no me interesa en pretender que porque vos tenés una apariencia, sos de una forma, ni para relacionarme *a priori*, ni tampoco me interesa para definirme yo ahí. A mí me da un poco de envidia la gente que puede decir: “Yo soy estoy” ¿Sí? Entonces uno empieza a decir: “¡Huy, no! Yo no tengo identidad”. Y hoy en día decir: “Yo no tengo identidad” es como ¡huy, no!, porque la identidad es como el yo soy. Yo estos momentos tendría que decir: “Yo soy mujer y escribo y soy feminista” Y no. Yo por ejemplo como mujer, mis mejores amigos son hombres, yo tengo muchos problemas en tener amigas mujeres. Y me siento muy extrañada con muchas cosas. Compartimos vagina, senos, formas pero hay cosas con la humanidad que yo con los hombres me entiendo así. (*Chasqueando los dedos*) ¿Me entiendes?

Sí claro... Algo entiendo de ahí.

Yo prefiero escribir porque no tengo que pelear con nadie. Porque yo así lo quiero. ¿Me entendés? Me voy a decidir, voy a escribir a esta hora. Y no tengo que: “¿Podemos ensayar? – ¡Ah, no! Yo no puedo a esa hora -¿A qué hora podés?” ¿Sí? Y yo soy muy mezquina en eso. ¿Me entendés? Y esa es mi parte, odio la humanidad, odio los humanos pero al mismo tiempo amo la magia que hay en nosotros. Y eso es lo que me parece interesante que puede hacer la escritura. Quitarnos como esa cosa de decir: “Es que vos no sos *esto*”. Vos nos sos *éste* que yo hablo, yo sé que ahí debajo hay otra cosa más bella. Nosotros somos tan bonitos. Mucha molestia por la humanidad pero a la vez tan mágicos al mismo tiempo. Por ejemplo, una bomba es un invento tenaz, para llegar a fabricar *eso* la humanidad es impresionante, pero lo que hay allí de imaginario es impresionante. Entonces, ¿cómo pueden hacerlo? Pero al mismo tiempo lo que hacemos con *eso* es horrible, pero es mágico. Y eso un poco lo que yo quería en la obra. Es trágico pero es mágico. Los territorios, bellos pero al mismo tiempo... El fantasma de todo el horror que podemos hacer como humanidad y toda la belleza que somos como humanidad. Yo siento que yo me muevo todo el tiempo en eso, conmigo misma todo el tiempo.

Yo quería hacer un comentario. Genny decía que no podía escribir la magia, pero en Yagé se siente, así no lo hayas podido escribir, se siente. (*)

Yo me he preguntado esto, si Genny puede verbalizar su magia. Laboractores, esta casa... La primera vez que te vi fue en *El lisiado feliz* y me quedó la imagen de alguien caprichosa, insidiosa, malosa... (*)

Era el personaje (*Los asistentes se ríen*)

Aun así, es ese poder de convocatoria y de fe. De venir aquí de robar la energía a un montón de cosas distintas... Mi gran pregunta es ¿cómo es esa magia? Porque la envidia. (*)

Yo pienso que a mí me gustan muchos los problemas y a mí me gusta hacer cosas... Cuando llega un momento en el que paro, yo identifico en eso mucho miedo, mucho vacío, mucha evasión... En esos momentos en yo me acuesto a dormir, y no estoy haciendo nada en el plano humano y tampoco en el onírico, siento un vacío... que me puede enloquecer si no me quedo dormida. Y esa es la razón porque la vos me ves todo el tiempo haciendo cosas. ¿Sí? Yo estoy desequilibrada. Y el desequilibrio, lo que hace es que haga, haga, haga.

Yo tuve una confrontación muy interesante en Buenos Aires con mis maestros porque era muy bacano ver un maestro que te decía: Primero, yo tengo mi proceso creativo, porque todos son creadores, y eso también es determinante, pero no me interesa que vos hagás lo mismo que yo. Segundo, yo estoy aquí para invitarte a que busqués tu forma de crear, y que no es ésta, ni es un modelo, ni es una forma. Y ver esa forma de relacionarse desde lo creativo, y yo decía: “Claro, el camino del arte tiene que ser así” es decir, hay unas ideas de transmisión en lo artístico, de si no hay un creador que se está matando todo el tiempo acá y va a enseñarte a vos, lo que hace es matarte, ayudar a que vos te volváis un espejo de su decadencia, de su repetición. Y tras de todo eso, hay mucho miedo. Y ahí para eso mis maestros eran... No les da miedo que a quién le estoy enseñando, el día de mañana le va a ganar en los concursos, lo va a mandar a la casa, va estar en la cartelera. Yo no pienso eso ahora, porque ellos están vivos creando. Esa es la verdadera batalla, no puedo estar parado en eso... A mí eso me pareció tan bonito, que yo decía: “Con razón cualquier persona armar su taller en la sala de la casa”. Entonces, vos ibas al taller de Barchilón, ¡y hombre!, ese *man* vivía en un desorden y ese taller era en la cocina, esa cocina no la lavaba nunca. Pero ¿a quién le interesaba ir a ver la cocina de él? Vos ibas porque el *man* era muy bonito y ni siquiera me gustaban las obras pero él, como persona que te invitaba a preguntarte y a crear, una *chimba*. Por eso iba y a esa cocina no le cabía nadie más. Todo mundo *apeñuscado* a hablar con Barchilón. Yo dije: “¿Por qué no pasa eso en Cali?” primero que todo, ¿qué tienen ellos? Ellos creen y se crean. En LEEE hay muchos comentarios como: “¿Vos le estás enseñando a escribir a la gente y vos qué has escrito?” Aquí nunca le hemos enseñado a escribir a nadie. Nosotros aquí, ¿a qué nos reunimos? Cada uno a propiciarnos impulsos para escribir y maravillarnos con lo que escribe el otro. La prueba de que cualquiera puede hacerlo es lo que pasó este semestre con Nancy, que no pudo venir hoy.

Llega una señora de sesenta y pico de años que en su vida ha leído teatro, que es sociólogo, que viene de otro lado y llega porque ve la tarjeta de LEEE y dice: “Yo quiero estar ahí, yo ni siquiera sé qué es”. Y a evidenciarte lo prejuicioso que uno es, porque yo ese día me dije: “¡Huy! Genny sos una prejuiciosa de mierda”. Cuando entró toda elegante, toda señora, me dije: “¡Hmm! Ahora esta señora qué problema para sentarse en el piso” Imagínate uno tan mezquino que es. Yo pensé eso. ¡¿Qué?!

La más feliz de tirarse en la alfombra era ella, la mejor, la que más trabajaba, la que se levantó a las 5 de la mañana a hacer su escena... La humanidad que se encuentra fuera de los preceptos del consumismo porque lo que nosotros cobramos es irrisorio y ni lo pagan, ustedes mismos saben. (*Los asistentes se ríen*) La aspiración es que sea gratis y que venga a escribir el que quiera. Yo siento que yo no he hecho nada, propicio los encuentros. Y eso es lo que para mí es muy difícil, porque a mí me molesta la humanidad pero me la paso produciendo cosas. En LEEE, donde sigan escribiendo lo que va a pasar aquí en nuestro medio, es una cosa muy bacana.

Eugenio, La Tucha, Rodrigo, tuvieron un contacto con dramaturgos, Rubiano, Kike. Y no es gratuito que las personas que estén escribiendo son de un mismo grupo. Nosotros lo único que hemos hecho es decir: “Hagan y lleguen”. Y además también: “Llegue y si no quieren llegar, no lleguen”. Ponga a prueba la voluntad del otro, punto. Escribir es un acto de voluntad y ahí es donde aparece lo más difícil. Nadie te dice: “Escribí”. Nadie te dice. ¿Por qué? Las cosas que nadie te dice que hagás, es lo que deberías hacer.

(*) Intervenciones de personas asistentes al Conversatorio.

3.3 Genny Cuervo en la Ponencia: Dramaturgia femenina: resistencia poética contra la resignación a la violencia

Podría pensarse que hablar de arte en un contexto de guerra como el de nuestro país es un asunto menor. Pero si concebimos esta guerra como un estado posibilitado por seres emocionados, seres que imaginan e invierten sus energías en sus preceptos, entonces, entendemos que sólo un proceso artístico que posibilite en el interior de cada persona una transformación profunda, sólo el arte con su poder constructor, destructor y sanador puede gestar el espíritu necesario para una verdadera resistencia a la guerra. Una resistencia armónica donde no le damos energía a la guerra porque la invertimos en crear.

¿Para qué escribimos? ¿Por qué está necesidad de construir historias? Cuando transito por las librerías, veo los estantes llenos de libros maravillosos y parecería que ya todo se ha dicho, que ya todo se ha pensado, que un escrito más no es necesario. Sin embargo, allí en aquellas librerías hay una historia que falta: la mía, la historia que sólo yo podría contar, mi obra, la obra que sólo yo podría escribir.

Contar mis historias es una necesidad, quiero contar que cuando era niña, mientras jugada al escondite, un sonido fuerte me hizo saltar, las puertas se llenaron de vecinos y en boca de mi tío descubrí que vivía en un país donde estallaban carros con bombas cerca a tu casa. Quiero contar que un día mientras esperaba en el andén, un hombre me mostro su pene, y descubrí que vivía en un país en donde los hombres saludan a las niñas con los penes en sus manos. Hoy quiero contar que los amigos indígenas que conozco en el olvidado departamento del Putumayo, no son los delincuentes que reseñan en los noticieros, quiero contar que en sus voces resuena la conciencia por proteger la esencia, el alimento, la vida misma y no las ideas destructivas que les adjudican.

Ya no soy una niña, ya no me asusta la presentación fugaz de un pene, pero me asusta pensar que otras niñas seguirán siendo espantadas y en muchos casos violentadas. Ya no me engañan las falsas noticias de los noticieros, pero me asusta ver como nuestro país consume junto a su almuerzo, las mentiras que fabrican con hilos invisibles los medios sin vergüenza.

Soy actriz, escribo teatro. Cómo no darme cuenta de que toda creación es política. Aunque hable de la historia de mi familia, de los amigos del Putumayo, de mis traumas de niñez. La condición política del medio donde he crecido y creado subyace en el interior de toda obra. Y allí radica la importancia de una dramaturgia propia, de un teatro donde nos contemos nuestras propias historias, de una dramaturgia femenina que se arriesgue a re-escribir las historias que nos condicionan, que han colonizado nuestro imaginario de mujer, nuestro imaginario de país.

Un símbolo sólo puede ser transformado por otro símbolo. Impulsar una nueva estructura narrativa para las historias de nuestro país, es un proceso de desplazamiento, en donde una nueva historia

desplaza a una vieja, con el poder simbólico propio de toda narración. Un proceso de descolonización dirigido a la identificación de los símbolos ocultos tras las narraciones que nos cuentan y nos contamos. Escribir es un acto íntimo con posibilidades de proyección infinitas. Escribir nuestras palabras, es la apuesta a nivelar la balanza, a utilizar el recurso de la construcción lingüística haciendo un peso hacia el lado del discurso particular, del recorte vivencial, del testimonio personal cargado de “verdades”. La poesía, en oposición a la maquinaria mediática que parece no tener fisura, pero la tiene, y el teatro es una de ellas, una grieta que se resiste a ser tapada.

No podemos subestimar el poder de las narraciones, todos nuestros significados se constituyen a partir de las historias que nos han contado: Cucarachas asesinas, Cuerpos vergonzosos, Menstruaciones sucias. Significados que se construyen con historias, con ideas transmitidas en la trivialidad de una frase. Ideas que condicionan nuestra relación con el mundo. ¿Hasta dónde nos condicionan las historias que nos contamos? ¿Hasta dónde nos condicionan los prototipos creados en las ficciones dramáticas?

La importancia de una dramaturgia femenina puede significarse, por ejemplo, con el análisis a las telenovelas que el pueblo colombiano consume cada noche, antes de irse a dormir, antes de irse a soñar, seguramente soñar con la guerra que le bombardean por todos los frentes de entretenimiento. Novelas mentirosas, apologías a la violencia, disfrazadas de críticas. Mientras tanto se elevan héroes perversos en el imaginario de los niños. Símbolos que preparan a nuevas generaciones, para ser los agentes bélicos que el proyecto de nación perfila.

Al regresar a mi pueblo natal, visité la Casa de Cultura con la ilusión de llevar propuestas y ver que estaba proponiendo la institución a la comunidad. La Casa de la Cultura estaba cerrada por falta de presupuesto, y en la cartelera destinada para anunciar los eventos artísticos sólo había un cartel, en él se leía: “Únete a la empresa con más futuro de país, ejército nacional”. La situación habla por sí sola. La oferta a nuestros niños y jóvenes quiere ser unilateral. Ningún estado que promueva la guerra va a dar un apoyo real al arte. Sería contraproducente, y podría causar confusión en los agentes del conflicto. Por ello, si no hay instituciones realmente comprometidas con un proceso artístico y cultural, entonces haremos arte en donde sea, hasta en el lavadero de nuestra casa.

¿La dramaturgia tiene un doble poder artístico? Poder literario porque puede vivir como un medio escrito que puedo permanecer y distribuirse. Y poder ritual, porque puede ser representado y vivir en el nivel de la representación que permite el teatro. Pertenezco a una generación de artistas académicas asustadas por el panfleto y arrastrada a la búsqueda estética como principal objetivo de la creación teatral. La distancia de lo que creaba para la escena, impulsado por texto foráneos, empezó a abrir una brecha entre mis necesidades personales y aquello que expresaba en el teatro. En esta experiencia el sentido del teatro se desvirtuaba ante la crudeza de mi realidad inmediata. Puedo valorar el aporte literario de los dramaturgos consagrados por la historia, pero no quiero habitar la escena con un discurso que no tiene ninguna relación conmigo y con el entorno en el que vivo, con

mi país, con una tierra inundada de verdades atadas al fondo con las piedras del silencio. La creación de una dramaturgia propia, se convirtió en un objetivo fundamental para significar la creación teatral como un acto trascendente para mis necesidades como creadora y asumir la responsabilidad que implica habitar el escenario teatral en un país con la condición social de Colombia.

“Carlos: Ahórrese la tinta ~ Puede decir lo que quiera y da lo mismo~ Yo no creo en las letras ~ ~ No creo que las lea quienes necesitamos.

*Elsa: Pero pueden incomodar y de hacer ruido. Y eso ya es bastante. Vamos a necesitar mucha tinta. Venga de donde venga. Necesitamos un coro que suene duro. No importa que al principio suene desafinado. Poco a poco nos vamos entonando. Las voces no tienen piel, las voces tienen tonos. Y cuando se escuchan entre ellas. Aprenden a cantar una misma melodía”.*²¹²

Este texto hace parte de mi obra YAGÉ ® Geodrama amazónico. Este texto concebido como el resultado de la investigación y relación establecida con las comunidades indígenas del departamento del Amazonas y Putumayo al sur de Colombia, nace con el principal objetivo de visibilizar las situaciones de estos territorios olvidados por los colombianos, cuya existencia se percibe como una mancha verde que coloreamos en la escuela con la idea de un espacio vacío, un territorio representado en nuestro imaginario de país como una maraña inaccesible. Un día me di cuenta de que estaba más informada sobre lo que ocurría en otros continentes, que sobre el territorio que se encuentran a unas cuantas horas de mi ciudad. ¿Por qué este olvido programado? ¿Qué se dice en estos espacios? ¿Por qué nadie quiere replicar estos sonidos? Cuando visite sus tierras, cuando hice amigos de las etnias Kansá, Camensat y Huitoto, lo entendí, las historias que entonan sus voces incomodan y confrontan. Entonces quise escribir una obra, desarrollar una historia en torno a un acontecimiento que como semilla contenía todas las ideas que me interesaban: El yagé, la planta medicinal sagrada de las comunidades amazónicas había sido patentada por un científico norteamericano en el año de 1986, diez años después las comunidades indígenas se habían enterado y exigieron la anulación. La misma historia de expropiación oculta en la historia oficial, oculta en las noticias de la actualidad, oculta tras las ideas colonizadores que nos han enceguecido. “No quieren que contemos nuestras historias, no quieren que enseñemos nuestras visiones, porque saben que las personas que tiene raíces fuertes, no se mueven fácilmente, no se dejan marear con promesas de mundos deshumanizados” fueron las palabras del taita Marcelino, narrando el sentido de una lucha suicida, que la obra se atreve a plasmar sin manipulaciones de fórmulas dramáticas, donde las situaciones se solucionan mágicamente, donde los personajes se transforman dialécticamente. Esa no es la estructura de las historias de nuestro país, pero si es la idea esperada con la pasividad de observadores que nos han ensañado, la

²¹² CUERVO, Genny. YAGÉ ® Geodrama amazónico. Beca de dramaturgia teatral 2013. En proceso de edición.

idea de que los conflictos los solucionan otros, los conflictos se solucionan solos o terminan cotidianizándose.

En las voces de mis personajes recuerdo que esta ficción la construyo a cada instante, que mi historia se escribe con cada respiración, y como dramaturga no puedo dejar de preguntarme ¿Qué narración estoy componiendo? La respuesta tiene la forma de una avalancha de recuerdos, con cada uno de ellos podría escribir una obra. La memoria, ese campo-concepto que me contiene, que me concibe como objeto y sujeto, se vuelve el espacio desde donde puedo crear, allí el oficio adquiere un sentido terapéutico, sanador y profundamente social. Mi entorno lo llevo guardado con formas de recuerdo, a mi país lo veo cuando recuerdo los ojos de mi abuelo andariego, hijo del mestizaje y la violencia de colores. A mi país lo veo en los del niño que esta mañana caía al andén mareado por el pegante que inhalaba. A mi país lo veo en los pies quemados de los campesinos condenados a vagar las calles de una ciudad hostil. A mi país lo veo en mi dolor, en mi evasión, en cada una de mis letras. La vida, la belleza, la magia en mi país, la veo en cada uno de nuestros ríos, en nuestras montañas, en los ojos de me pequeña hija que danza con una sonrisa.

Soy mujer, escribo teatro, mis letras son tan femeninas como todo lo que creo, mi esencia pulsa en todo lo que hago. En la carta “*La estrella*” del tarot de Marsella, una mujer le da agua al río, así concibo una dramaturgia femenina en mi país, mujeres dando agua a sus ríos, creando historias con su historia. Mujeres conectadas con el universo, con la conciencia de la tierra, dejando belleza a su paso.

Soy mujer, soy creadora. Escribo como la forma más cercana, la más autónoma que conozco para aportar a la transformación, a la reconstrucción de símbolos, a la revisión de imaginarios. Soy una creadora colombiana, resisto con la poesía, desde el teatro, desde mis imágenes íntimas. Resistencia poética contra la resignación a la violencia.

Cuervo, 2014.

BIBLIOGRAFÍA

BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Arco/Libros, S.L. 1997.

CAJAMARCA CASTRO, Orlando. *Tras la escena: Claves de un teatro de acción social*. Cali. Feriva. 2006.

CAMACHO LÓPEZ, Sandra. *La figure de l'enfermement commemo dèl etragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. Université Paris III, París, 2010. Tesis para obtener el título de Doctor en Teatro y Artes del espectáculo. Universidad Sorbonne-Nouvelle Paris 3, 2010. Dirección Catherine Naugrette. 486 páginas. Mención: Laureada. [Versión PDF]

CHÉJOV, Anton. “Tío Vanya” Disponible en *Antón Chéjov: Ivánov – La gaviota – Tío Ványa*. Madrid. Alianza Editorial. 1999.

CORTÉS ARISTIZÁBAL, Felipe; ACHURY RESTREPO, Miguel ángel; VÉLEZ ÁNGEL, Rodrigo. *Estudios de Instrucción Teatral: Una experiencia artística y pedagógica en municipios periféricos de Colombia*. Cali. Centro de Estudios Dramáticos y Documentación Teatral Dulce Compañía –CED. 2015.

CUERVO, Genny. *Yagé® Geodrama amazónico*. [Versión PDF enviado directamente por la dramaturga]

JARAMILLO, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano: Arte y política*. Medellín. Editorial Universidad de Antioquia. 1992.

KNÉBEL, María. *Poética de la pedagogía teatral*. México D. F. Siglo Veintiuno Editores, S.A. 1991.

MINISTERIO DE CULTURA DE COLOMBIA. *Luchando contra el olvido: Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Enrique Pulecio Mariño (Investigador) Marina Lamus Obregon (Tutora). Impresol Ediciones. 2012.

MÁRQUEZ, Martha. *El dictador de Copenhague*. [Versión PDF enviado directamente por la dramaturga]

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona. Editorial Paidós Ibérica S.A. 1998.

PÉREZ COTERILLO, Moisés. *Teatro Colombiano Contemporáneo Antología*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. 1992.

PIEDRAHITA, Guillermo. *La producción teatral en el Movimiento del nuevo Teatro Colombiano*. Cali. Taller Gráfico CCT. 1996.

TRANCÓN, Santiago. *Teoría del teatro: Bases para el análisis de la obra dramática*. Madrid. Editorial Fundamentos. 2006.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid. Ediciones Cátedra, S. A. 1993.

VÉLEZ, Rodrigo. “Lady Málaga” Disponible en la Colección Pensar El Teatro del Ministerio de Cultura de Colombia. *Becas de dramaturgia teatral 2012*. Bogotá, D. C. Imprenta Nacional de Colombia. 2012.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

BARON CHILITO Irene, CORTES CABALLERO Jhon, PORRAS MOJICA Helde Guiovanni, VELASCO FRANCO Elisa María. *Estructura de la personalidad de “Luis Alfredo Garavito”*. [En línea] Recuperado desde: <http://psicologiajuridica.org/psj311.html>

BARRAGÁN, Juan Manuel. *Reflexiones acerca del futuro de Bahía Málaga (Pacífico Colombiano)*. [En línea] 2010. Recuperado desde: <http://hum117.uca.es/grupogial/paginas/proyectos/informebahiamalaga>

BARRERA, Javier. *El drama de la selva*. El Pueblo [En línea] 2013. Recuperado desde: <http://elpueblo.com.co/el-drama-de-la-selva>

CRUZ, Luis Edgar. *Causas del Paro Agrario/Opinión*. EL TIEMPO [En línea] 28 de agosto de 2013. Recuperado desde: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13026564>

CRUZ, Santiago. *El psiquiatra que ayudó a capturar a Luis Alfredo Garavito*. EL PAÍS CALI. [En línea] 01 de febrero de 2015. Recuperado desde: <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/analista-ayudo-capturar-luis-alfredo-garavito>

COICA. *Los indígenas piden revocar la Patente sobre el Yagé*. Recuperado desde: <http://www.ambiente-ecologico.com/revist62/accio62f.htm>

CUERVO, María Carolina. *El teatro colombiano ¿en crisis?* SEMANA [En línea] 23 de mayo de 2007. Recuperado desde: <http://www.semana.com/entretenimiento/articulo/el-teatro-colombiano-en-crisis/86121-3>

DÍAZ LEÓN, Germán Leonardo. *Saber tradicional y conocimiento científico: Debate por la Propiedad Intelectual*. Universidad Nacional de Colombia [En línea] Diciembre de 2006. Recuperado desde: http://www.researchgate.net/profile/German_Diaz-Leon/publication/231222477_Saber_tradicional_y_conocimiento_cientfico_debate_por_la_Propiedad_Intelectual/links/0912f50664e42b7e3d000000.pdf

GARCIA, Kevin Alexis; OCAMPO, Natalia. *¿A quién le interesa Buenaventura?* LA PALABRA [En línea] Septiembre de 2010. Recuperado desde: <http://issuu.com/ntcgra/docs/la.palabra.258.sept.2010>

GARCIA, Santiago, *Contribuciones para una historia actual del teatro en Colombia en Teoría y práctica del teatro*. Biblioteca Virtual del Banco de la República [En línea] 1981. Recuperado desde: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/tea/183onfli.htm>

GÓMEZ VERA, Ana Isabel. *La piangua: Un alimento exquisitamente femenino*. ALO.CO [En línea] Recuperado desde: <http://m.alo.co/comidas-y-bebidas/la-piangua-en-el-Pacífico-colombiano>

LAMUS OBREGON, Marina. *Luis Enrique Osorio*. Biblioteca Virtual del Banco de la República [En línea] Recuperado desde: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/183onflcto183/osorluis.htm>

LENNARD, Jeremy (Editor) Alexandra Bilak, Martina Caterina, Guillaume Charron, Sophie Crozet, Laura Rubio Díaz-Leal, Florence Foster, Justin Ginnetti, Jacopo Giorgi, Anne-Kathrin Glatz, Kristel Guyon, Caroline Howard, Melanie Kesmaecker-Wissing, Sarah, Kilany, Johanna Klos, Frederik Kok, Barbara McCallin, Anaïs Pagot, Elizabeth Rushing, Clare Spurrell, Marita Swain, Wesli Turner, Nadine Walicki, Michelle (Autores) *Global Overview 2015: People internally displaced by 183onflcto and violence*. Mayo de 2015. Recuperado desde: <http://www.internal-displacement.org/assets/library/Media/201505-Global-Overview-2015/20150506-global-overview-2015-en.pdf>

LOAIZA GRISALES, Yhonatan. *Fabio Rubiano hablando sobre 'Labio de liebre'* [Archivo de video] 13 de marzo de 2015. Recuperado desde: Youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=5pyVAWoxW2o>

MORRIS, M. *10 darks tales from the World's longest Civil War*. [En línea] 29 de Agosto de 2014. Recuperado desde: <http://listverse.com/2014/08/29/10-dark-theses-from-the-worlds-longest-civil-war/>

REYES, Carlos José. *El Teatro: Las Últimas Décadas en la Producción Teatral Colombiana*. Biblioteca Virtual del Banco de la Republica de Colombia [En línea] Recuperado desde: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.htm>

OVIEDO GUERRERO Angélica Adriana & PAEZ Hernán. *Perfil de Luis Alfredo Garavito y Asociados*. [En línea] Estudio realizado por estudiantes de la Universidad Pontificia Bolivariana en Medellín, Colombia. Recuperado desde: <http://psicologiajuridica.org/psj246.html>

Resolución No. 1501 del 04 de agosto de 2010 del Ministerio de Ambiente, Vivienda y Desarrollo Territorial en donde [En línea] Recuperado desde:
<http://www.parquesnacionales.gov.co/PNN/portel/librería/pdf/Resolucin1501de4deagostode2010.pdf>

Resolución 970 del Instituto Colombiano Agropecuario [En línea] Recuperado desde:
<http://www.ica.gov.co/getattachment/03750a73-db84-4f33-9568-6e0bad0a507d/200R970.aspx>

SEMANA.COM. *La primavera teatral colombiana*. 2014. Semana [En línea] Recuperado desde: <http://www.semana.com/cultura/articulo/la-primavera-teatral-colombiana/409242-3>

VÉLEZ, Rodrigo. *Apuntes para Lady Málaga Dirección Rodrigo Vélez & Cesar Tapias* [Archivo de vídeo] Recuperado desde: <https://vimeo.com/57571555> Documental Expositivo que acompaña la puesta en escena Lady Málaga, una obra del teatro de acontecimiento que evidencia el proceso de creación del Parque Nacional Natural de Bahía Málaga.

Aún no es el final.