

El ciclo musical candelario

Aportación del Teatro La Candelaria a un
esbozo de teatro musical colombiano,
original y crítico

Andrés Rodríguez Ferreira



Este libro es el resultado de la primera fase de la investigación *Elaboración de un marco conceptual que sustente y proyecte el diseño de un currículo en teatro musical en la Facultad de Artes ASAB, fundamentado en las propuestas escénico-musicales del llamado Nuevo Teatro Colombiano* (proyecto institucionalizado).

A Rosalía Regina Rodríguez Romero,
quien le reveló a varios niños asombrados la magia del teatro musical.
Al cantante, actor y autor, Fernando Peñuela.
Al maestro del teatro colombiano, Santiago García.

Agradecimientos

A Patricia Ariza y todos los actores-autores del Teatro La Candelaria, quienes a lo largo de 50 años le han conferido al teatro colombiano su alegría y crítica incomparables.

A Miranda, Mateo, Juan y Ángela, por la generosa comprensión frente al tiempo y atención escamoteados.

A Myriam, absorta en su trabajo con profunda dedicación y conocimiento.

A Piyó, Coco, Pachito Martínez, Nohora Ayala, Álvaro Rodríguez, Charlie Boy, Policarpo, Nachito Rodríguez, Ricardo Camacho, Fernando Duque y a otros maestros hacedores y sabedores del teatro colombiano.

A la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y al Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico
© Andrés Rodríguez Ferreira
Primera edición, abril de 2016
ISBN: 978-958-8972-02-2

Dirección Sección de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial
Nathalie de La Cuadra N.

Corrección de estilo
Julián Andrés Pacheco

Diagramación
Javier Barbosa

Imagen de cubierta
Estefanía Noreña Millán

Editorial UD
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 No. 34-37
Teléfono: 3239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Rodríguez Ferreira, Andrés, 1962 -
El ciclo musical candelario: aportación del Teatro La Candelaria a un
esbozo de teatro musical colombiano, original y crítico/Andrés Rodríguez
Ferreira. -- Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016.

184 páginas; 24 cm.

ISBN 978-958-8972-02-2

1. Teatro La Candelaria: [Bogotá] - Historia 2. Teatro colombiano -
Historia y crítica 3. Teatro musical - Historia - Bogotá [Colombia] 4. Artes
escénicas - Bogotá [Colombia]

I. Tít.

Co862.6 cd 21 ed.

A1524411

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la
Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Hecho en Colombia

Tabla de contenido

Prólogo. Telón de boca	13
Telón de Boca. Introito	15
Mapa para el esforzado lector	16
ACTO PRIMERO	
Devenir del encuentro teatro y música, una historia en occidente y sus ecos locales	21
Koilón griego	23
Proscenio europeo	25
La pompa francesa	29
La tramoya italiana	32
La isla flotante inglesa	35
La adusta Alemania y el festivo <i>singspiel</i>	36
SEGUNDO ACTO	
¿Una tras-escena transmoderna?	41
Lo que dejaron los invasores, recogieron unos coloniales ilustrados y re-crearon otros mestizos insubordinados	41
El <i>opus</i> teatral de La Candelaria, ¿una visión adelantada de la transmodernidad?	45
Obras que exploran la construcción de una dramaturgia propia, popular e inédita, que bien sirven al desarrollo de una postura artística enmarcada desde el proyecto de transmodernidad	50
Obras precursoras de un modo de composición del hecho escénico, llamado <i>creación colectiva</i>	56

ACTO TERCERO	
Telón de fondo	63
La Candelaria, García y Colombia	63
La Escuela Nacional de Arte Dramático, antes y después	65
Semblanza de García y García por un tal Federico Andrés	68
ACTO FINAL	
El ciclo musical de La Candelaria. Un teatro musical colombiano en gestación	75
Recreación teatral y musical con referentes de otras tradiciones	76
Vida y muerte Severina (1974)	77
Los Diez días que estremecieron el Mundo (1977)	79
Una voluntad creadora orientada	
hacia un teatro musical: <i>Golpe de suerte</i> (1980)	87
Una propuesta de teatro musical colombiano de La Candelaria:	
<i>El diálogo del rebusque</i> (1981) y <i>Guadalupe años sin cuenta</i> (1975)	90
Guadalupe años sin cuenta (1975)	102
CODA	127
REFERENCIAS	133
ANEXOS	136
Anexo A. Partituras musicales <i>Diálogo del Rebusque</i>	136
Anexo B. partituras musicales <i>Guadalupe Años Sin Cuenta</i>	152
FOTOGRAFÍAS	179
AUTOR	184

Prólogo

Telón de boca

La música en el Teatro La Candelaria

Andrés Rodríguez Ferreira es uno de los maestros de música y teatro que ha estado vinculado a estas dos prácticas por más de 30 años consecutivos. Fundador con Hugo Afanador y José Assad del Teatro García Márquez (El Original), compositor de muchas músicas, actor y maestro de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José De Caldas (antigua Academia Superior de Arte de Bogotá, ASAB). Es a él a quién me refiero para abrir este telón de boca y acceder a esta tesis maestra, en la que aborda con gran maestría poética la función de la música en el teatro, a través del examen más que minucioso de cinco obras del grupo La Candelaria.

Con este texto, Andrés agrega un galardón más a su importante trayectoria, ya que se trata de una reflexión inédita sobre la música en, para, de, desde y con el teatro.

Casi siempre la música en el teatro se ha visto como un adorno, como un ambiente para las obras y no como una materia sonora digna de ser analizada de manera autónoma y a la vez relacional, por cuanto es en sí y a la vez hace parte de los otros lenguajes que conforman la polifonía de la obra teatral.

En el teatro colombiano, particularmente en la década de los 80, o mejor, en el Movimiento Teatral y, particularmente en el Nuevo Teatro, nos ocupamos de reflexionar sobre la música en el teatro como parte orgánica de la dramaturgia. Es más, como dramaturgia ella misma, ya que tiene que ser susceptible de emocionar y, a la vez, hacer arte y parte del sentido de la obra.

Andrés habla del carácter músico-teatral de las obras de La Candelaria y yo, como integrante de este grupo, ahora que él lo descubre y lo resalta, siento que es totalmente acertado por cuanto, además de que en la escena todo sonido es música y todo movimiento danza, nadie camina de manera “normal” en la escena, aunque lo parezca, y nadie habla de manera “normal”. El teatro deconstruye lo que la gente ve y siente como “normal”. Pero Andrés nos hace descubrir, más allá de la metáfora, que estas obras a las que se refiere son teatro musical, son musicales.

En La Candelaria ha habido un gran esfuerzo y una voluntad para que las obras tengan música. Y quizás la palabra que más nos sirve como metáfora para este propósito sea la polifonía. Porque todos somos nosotros y a la vez otros. Todos decimos texto y a la vez somos texto. Somos el mensaje y el medio. Y “el medio es el mensaje”.

Pero volviendo a Andrés y sin salirnos del Telón de Boca, estos actos de la obra son muy perturbadores porque son pedagógicos y téticos, al mismo tiempo. Para nosotras y nosotros, los candelarios son una manera de descubrirnos, al tiempo que exploramos la música que hemos trabajado, en especial con algunos “instigadores”, por ejemplo, Hernando Forero, a quien llamamos “Poli”, e Ignacio Rodríguez, “Nacho”, quienes lo han hecho desde adentro del grupo. A veces acudimos a otros, como Blas Emilio Atehortúa, Edson Velandia y Nicolás Uribe. Pero, por supuesto, el músico mayor ha sido el maestro Santiago García, que nos ayudó a entender que podíamos cantar y bailar, porque éramos canto y baile.

Sería muy egoísta dejarnos llevar por la emoción que nos produce ser sujetos de esta investigación, hecha actos porque este libro es un viaje a pie por la música en la escena, más allá de La Candelaria misma. Es la sabiduría de mostrar al lector y a la lectora las libertades del canto y del sonido en la escena y su infinita posibilidad de combinaciones y relaciones. Es como un viaje a pie lleno de sonidos posibles con ejemplos tangibles en la historia de la música y del teatro, a través de La Candelaria, sus obras y sus cantos.

Porque el teatro como la vida no pueden ser sin música. Él mismo es música. Cuando un actor habla, sus palabras han sido entrenadas para que el sonido sea como un canto, y cuando canta todas las cosas en la escena bailan.

Gracias Andrés por este viaje que nos hace resignificar el sonido del actor pájaro, del violín que no tiene cuerdas pero suena, de la ópera y del canto popular, que es lo que en últimas queremos hacer y ser. Un canto que se escuche en los teatros, pero también en los barrios y en las plazas de mercado. Y que suena a país.

Gracias.

Patricia Ariza

Directora Teatro La Candelaria

Telón de Boca

Introito

[...] El salón oscuro, escaso de mobiliario y comodidad; el rostro aterrado de todos esos niños disminuidos por la pobreza y la desnutrición (rémoras implacables de la democracia segura de un País en Cuestión). Niños sometidos a la doble tortura de un ayuno no confesional y una clase forzada de música dentro de un plan de estudios anodino, diseñado por una pléyade de doctores y maestros en educación, especializados en tratar de enseñar lo que ellos nunca pudieron aprender.

¿Cómo capturar la atención sensible de unos niños esclavizados por la miseria?

¿Cómo hablarle de armonía a una recua de animalitos maltratados en un país refractario a ella?

Pero la tarea era de urgencia personal, pese a lo pequeña y eludible en un país de crisis eterna; por eso, la fingida simpatía de la estúpida pregunta:

“—Con la maravillosa lluvia de anoche, ¿cómo durmieron, niños?”, fue retrubida con un chorro de realidad:

“—Sacando agua toda la noche, profe...”

Ninguno de estos cervatillos de barrio había dormido bien, ni siquiera dormido; algunos de ellos habían pasado la noche tratando de no naufragar en la sopa de lodo y mierda que había inundado sus covachas; otros, los de las simples goteras, la habían extinguido íntegra, sacando agua-lluvia; mientras los privilegiados (EE entre ellos) se habían deleitado con la bella lluvia de la pregunta estúpida, libando, bailando, fornicando y durmiendo en lechos impermeables [...]. (Rodríguez Ferreira, *Sonata Para Trío*, inédito)

¿Cómo lograr transmitirle a unos aplicados estudiantes de dirección escénica un interés especial por el lenguaje de la música para la escena?

Esa seráfica pregunta, que se enmarca en el ánimo tranquilo de cualquier profesor competente, se convierte en la piedra de toque del presente libro. Y si usted, abnegado lector, logra llegar al final de este escrito, y además, interesarse en una etapa en que el teatro colombiano realizó proezas estéticas inimaginables, inmerso como estaba en una precariedad de recursos financieros, quiere decir que la publicación de este libro está justificada; comoquiera que existe la probabilidad de que los estudiantes de mi cátedra de música para la escena y apreciación musical también lo hagan.

Mapa para el esforzado lector

En el primer capítulo de este libro presentamos, a manera de compendio, el origen del género de teatro musical occidental. Primero, como hecho escénico con unas características fuertemente convencionalizadas por la escena griega, lugar fundante y configurador del mismo. Luego transitamos por la escena europea y los subgéneros configurados desde lo histórico-social, presentando —en los casos correspondientes— un paralelismo con la obra teatral-musical de La Candelaria, en un sentido de afinidad genérica o temática. Allí se consigna la trascendental aportación del conjunto de países que desde sus propias perspectivas desarrollan una ópera nacional, imbuida de un espíritu —valga la redundancia— nacionalista y reivindicador de valores étnicos y culturales. Finalmente se analiza el teatro musical en cada uno de los países que sentaron reales en él (Francia, Italia, Inglaterra y Alemania), junto con sus ecos locales y una descripción detallada del espíritu creativo y formal que nutre cada uno de los subgéneros, derivados de la madre de todas las artes representativas musicales: la ópera. El propósito es ubicar al lector en los posibles hilos que se trazan entre estos subgéneros y las obras del “Ciclo musical candelario”. La extensa y compendiada información, que se juzga útil únicamente para comprender el género del teatro musical presentada en este Acto Primero, tiene ese único propósito: informar al lector acerca de las afinidades de un lenguaje que se antoja universal, pero que en la versión candelaria, representa una serie de rupturas, transgresiones y “acomodaciones” teatrales de libertad creativa; y que en su nivel de expresión particular se presenta como una contraparte de un tipo de teatro musical comercial que ha sido impuesto a la fuerza por los medios de comunicación preponderantes. Llamamos la atención del amable lector a observar que todo este cúmulo informativo pierde sentido y se queda en una plana enumeración de datos, formas, estilos y creadores, si no se logra establecer la debida articulación y los hilos de afinidad formal y creativa con el acervo teatral candelario; por eso se propone para cada uno de los géneros seleccionados una correspondencia específica con un trabajo, montaje o creación del Teatro La Candelaria.

En el segundo capítulo se pretende articular, inicialmente, la afinidad temática y crítica del Teatro La Candelaria con el conjunto de pensadores contemporáneos que han abordado, desde diversas ópticas, el proyecto de la filosofía de la liberación latinoamericana. Dicha articulación se dirige hacia el hecho determinante de que la posición estético-teatral del grupo colombiano apunta de manera anticipada y visionaria al proyecto de *transmodernidad* enunciado por Enrique Dussel. En segunda instancia se traza un panorama histórico-teatral, en el cual se inscribe un tipo de teatro precursor y crítico que, a pesar de ser alimentado estéticamente desde afuera, irradia esa identidad faltante en el arte burgués. Luego, abordamos directamente tres obras que a su vez dan cuenta del título que da sentido al capítulo: *Soldados*, *El menú* y *Corre, corre, carigüeta*, dando relieve al carácter que subyace en ellas. Seguidamente, y como muestra de la insurgencia de otros modos de creación particulares de este lado sur, nos acercaremos a las obras *Nosotros los comunes* y *Ciudad Dorada*, siendo estas precursoras de una forma de producción teatral, llamada la “Creación colectiva”, que exponen el carácter crítico adoptado por los candelarios en esta nueva etapa. Estas últimas son analizadas de manera cronológica (reiterando que en el caso de las pertenecientes al ciclo musical no es así), y teniendo en cuenta que sustentan, desde su lugar de enunciación, a unos sujetos creadores que se nutren de la realidad histórica y del devenir social de un país en conflicto, con poca movilidad social y martirizado por tres violencias: oficial, delincuencial y subversiva; a lo que se suma un índice de desigualdad permanentemente ubicado arriba en el récord mundial¹. Estas obras se inscriben por derecho propio en el discurso transmundo y se convierten en precursoras del estilo que configura una estética crítico-teatral que deviene un esbozo de teatro musical colombiano.

En el planteamiento de la investigación se definen dos corpus teatrales como el resultado de una agrupación temática y estética conveniente a la misma: por una parte, las enmarcadas bajo el proyecto de transmodernidad, partiendo del año 1966 con la obra *Soldados*, y llegando hasta 1985 con *Corre, corre, carigüeta* de Santiago García, cuyo material temático y que les da origen se extrae de la realidad latinoamericana, espacio natural del citado proyecto de filosofía de la liberación. En consecuencia, su análisis está circunscrito a los teóricos y pensadores de esta corriente de pensamiento contemporánea. Por otra parte, en el otro grupo y bajo la óptica teatral-musical, las obras que dan sentido a la investigación son compartimentadas y colocadas en su capítulo correspondiente. ¿Sin aquellas, las obras que abordan asuntos de identidad, las musicales no se hubiesen podido crear? Sería la respuesta que tendría que darle al lector la limitada pero comprometida labor investigativa. Todo el conjunto de obras se podría analizar bajo ambas perspectivas, pero dado

1 Ver: http://www.oecd.org/eco/surveys/Overview_Colombia_ESP.pdf

que las dimensiones de un trabajo así planteado desbordarían los límites de presentación de esta investigación, no se contempla como plan para la misma.

Las obras del ciclo musical representaron la apropiación de un lenguaje escénico particular por parte de un grupo que exploraba, bajo una postura de libertad creativa, el sentido y la forma del hecho escénico. Adicionalmente, me eximo voluntariamente de argumentar sobre dos valores y aportaciones específicas que acreditados teóricos, investigadores y estudiosos del teatro colombiano (relacionados en la bibliografía) le han asignado y concedido al grupo colombiano como valores indiscutibles de su historia: una, la invaluable aportación en la construcción de un teatro nacional y popular, y dos, la configuración de un modo de producción teatral denominado creación colectiva. Esto, debido a que mi tarea y la de la investigación pretenden demostrar el valor, impacto y contundencia que las citadas obras tienen en el esbozo de un teatro musical, popular y nacional.

En la primera parte del tercer capítulo se presenta la relación directa de Santiago García y La Candelaria con todos los factores incidentes en la configuración del hombre de teatro y el grupo en gestación: la arquitectura, Seki Sano y la televisión, la ENAD, los viajes a Europa y sobre todo el estado y sus aparatos culturales; su aporte en la irrupción del teatro moderno en Colombia y el rol protagónico que les permitió vislumbrar un derrotero en la consolidación de un teatro nacional. Este segmento finaliza con una semblanza de Santiago García, con la pretensión inicial de describir —a través de una escritura libre, personal y pretendidamente literaria— al orientador y pieza clave de la voluntad creativa de este grupo teatral; la segunda pretensión es hacer un simple homenaje. Esta semblanza es realizada a partir de la historia de vida teatral del hombre y artista, construida con los recuerdos, imaginarios, contactos, encuentros personales y experiencias entre el ensayista, Santiago García, y el medio teatral nacional durante los últimos 34 años.

En la segunda parte de este capítulo presentamos el conjunto de obras, al que hemos denominado “Ciclo musical candelario”, mediante tres pasos: primero, la descripción y reconstrucción personal de los medios expresivos musicales de las obras que se convierten en un eco local de asuntos originados en otros lugares, *Severino* y *Los diez días*; segundo, el paso dado por *Golpe de suerte*, donde el asunto es propio y arraigado en nuestra idiosincrasia actual y es presentado con una fórmula músico-teatral derivada de la exploración de un tipo de teatro musical, comoquiera que para la presentación de los personajes, los conflictos que generan las acciones, y el transcurso de la escena, siempre se canta una canción (de las cuales solo existen los textos literarios). Posteriormente se alude a la obra *El diálogo*, la cual hace uso de medios musicales que hacen de su factura teatral algo notable. Finalmente, y como un grave condicionamiento para el análisis, se reitera la desigualdad en la calidad de las fuentes de cada una de las obras; resaltando que en la última, *Guadalupe*, se tiene la feliz ventaja de contar con un material audiovisual confiable, lo que permite al

lector-espectador verificar los conceptos aplicados en el análisis mismo; ventaja con la que desafortunadamente no contamos en ninguno de los otros trabajos.

Como un medio para tratar de mantener la debida objetividad y ponerle cortapisa a mi desmedida adjetivación —*mea culpa* frente al esforzado lector—, los juicios críticos y de apreciación escénica sobre las obras referenciadas, su valor estético y su aportación al medio escénico teatral, han sido el resultado de conjuntar con un celo riguroso, extractos de ensayos, tesis, reseñas, entrevistas, apuntaciones críticas, artículos y escritos alusivos a las mismas. Con el propósito adicional de ilustrar al lector sobre el valor que estos autores le han conferido, introduce epígrafes, escritos y frases acuñadas por García Canclini, Sandro Romero Rey, Víctor Viviescas, Fabio Rubiano, Gonzalo Arcila, Fernando Duque, entre otros.

Reiteración pertinente: la razón principal de esta estructura, en la que el análisis de la obra (centro modular de la investigación) se presenta al final del escrito, obedece a que no se hubiese podido alcanzar la concreción del “Ciclo musical”, que se erige como argumento de la tesis, sin el abordaje del universo conceptual de la música para la escena desde lo histórico, estético y discursivo, en función de los medios de representación musical usados. También, sin la perspectiva de pensamiento creativo y crítico que la Candelaria adoptó, y que el investigador pretende asociar bajo el proyecto de transmodernidad, siendo esta la mirada que adopta el análisis de la obra *Candelaria*.

Acto primero

Devenir del encuentro teatro y música, una historia en occidente y sus ecos locales

Sin música, la vida sería un error

Friedrich Nietzsche

El teatro es como el silencio, cuando se habla de él, desaparece

Peter Brook

Una somera descripción de las muestras músico-teatrales que a lo largo de más de dos mil cuatrocientos años han representado una diversidad de expresiones escénicas que conjugan estas dos disciplinas (el teatro y la música), debe iniciar con una precisión acerca del fenómeno de lo escénico o la verificación del mismo como espectáculo. Dicha descripción está orientada a delimitar las características más notables que produjeron géneros y subgéneros de la música teatral y que permiten trazar afinidades y similitudes, con respecto a lo que nos ocupa en la presente investigación. Su pertinencia no va más allá de procurar dar fuerza a la argumentación que se desprende del análisis de obra propuesto, por tanto no pretende ser más que una relación historiográfica del género y de las vertientes que de él se derivan y que sirven a nuestro propósito. Oportunamente, con el propósito ineludible de conectar esa pesada tradición europea con la reelaboración que de ella hace el colectivo teatral analizado, y en la medida de posibles afinidades, se presentarán de manera paralela montajes o creaciones realizadas por La Candelaria, en función de postular la relación permanente que el grupo estableció con estas expresiones músico-teatrales que contribuyó a dotar al colectivo y a su director de las herramientas escénicas suficientes para la postulación de su particular estilo creativo. Otra razón: no nos interesa recorrer de manera despersonalizada esta historiografía del género,

queremos hacer de este tránsito algo cercano y caro a nuestro devenir teatral, pues tras las coincidencias de forma y estilo, habita un espíritu creativo colectivo inédito.

A todas las expresiones escénicas las hila una condición especial: su realización en un trinomio espacio-tiempo-acción. El espectáculo “se sitúa en la intersección del mundo concreto del escenario (como materialidad) con la ficción imaginada como mundo posible. Constituye un mundo concreto y un mundo posible en donde se mezclan todos los elementos visuales, sonoros y textuales del escenario” (Pavis, 2000, p. 157). El tiempo “se manifiesta de manera visible en el espacio” (2000, p. 158), este a su vez “se sitúa donde la acción tiene lugar; se efectúa con una determinada duración” (p. 158), y “la acción se concreta en un lugar y un momento dados” (p. 158). Además de lo anterior, de manera clara y contundente, Pavis afirma que “sin espacio, el tiempo sería pura duración, como la música. Sin tiempo, el espacio sería el de la pintura o la arquitectura. Sin tiempo y sin espacio, la acción no se puede desarrollar” (p. 158).

A esto último, agregaríamos que sin la acción articulada de los dos lenguajes, música y teatro, la expresión escénica sería solo especulación artística, sonido, palabra y acción física. De la coherencia, sentido y expresividad presentes en el desarrollo de la acción músico-teatral, dispuesta y configurada en sendos textos, depende el resultado último.

Ahora bien, específicamente sobre el género que trasmuta desde el teatro griego hacia la forma creativa paradigmática del renacimiento italiano, y que llamamos ópera, nos aclara Pavis:

A pesar de la riqueza y de la diversidad de sus signos y de sus fuentes, es difícil hacer una disección de la ópera y una relación de sus materiales. Y es que esta materia, bajo la influencia del ritmo musical y gestual, ya se ha fusionado, mezclando y fundiendo lo que parecía opuesto: la palabra y la música, el espacio y el tiempo, la voz y el cuerpo, el proceso y su detención”. (Pavis, 2000, p. 139), (el subrayado es nuestro)

Y dando cuenta de su función social y pertinencia histórica en el tiempo en el cual se producen sus primeros hitos: “el barroco es la apoteosis de lo teatral, de lo efímero y de lo espectacular, y la ópera con su fugacidad y su leve momentaneidad, era el arte idóneo para fascinar [...] tanto a quienes ocupaban lugares distinguidos en los teatros como a los que se hacían en las plateas (sin asientos en aquel entonces) (Alier, 2002, p. 16).

Las convenciones que reglan la vida en la escena de la ópera, y que aplican de manera sistemática al género de teatro musical, comprenden desde las que con total rigurosidad rigen un drama musical wagneriano hasta la libertad creativa que se respira en una ópera de baladas; sin embargo, es común encontrar espectadores que se sienten “defraudados” ante lo inverosímil que puede ser una Evita —enferma terminal— cantando satisfactoriamente desde su lecho de muerte. Es conocido en

los círculos de aficionados el cuento que de manera contundente define las convenciones que rigen la ópera:

¿Qué es la ópera?

Un marido celoso llega de forma abrupta a su casa, encuentra a su esposa haciendo el amor con su mejor amigo, e inmediatamente y de forma inopinada, los tres se ponen a cantar... ¡eso es ópera!

La realidad, vista sobre un escenario (cambiante, variable o de similares características y disímiles especificaciones), nos conduce por un camino de ilimitadas sensaciones donde la música, la palabra, el canto, la acción corporal, la atmósfera, la plástica y la acción teatral se conjugan de manera irrepetible, en ese *hic et nunc* mágico que ya nunca se podrá volver a repetir; a pesar de que a esa “realidad escénica” no se le puede aplicar la verosimilitud que le exigimos al teatro naturalista o realista. De ahí la inveterada crítica de los teatristas sobre la poco creíble realidad escénica de la ópera, que se convierte en un obstáculo para el análisis de la misma por parte de estudiantes de dirección escénica o teatral.

Koilón griego²

No podremos establecer con precisión —por lo menos hasta que no surja un dato categórico nuevo— la “dosis” exacta de música y canto en el teatro griego. En lo que casi todos los teóricos y estudiosos del mundo heleno coinciden, es en la naturaleza multidisciplinar de esta manifestación artística eterna:

En tanto que los trímetros del diálogo de la tragedia se recitaban, cantábanse, en cambio, todos los llamados “coros”, ya sea en forma de solo o conjuntamente; también las partes del diálogo que interferían con el coro, o compuestas fuera de éste en ritmos elevados, se cantaban o se declamaban melodramáticamente en tonos altos (paracatología), con acompañamiento de cítara y aulos, enlazados con solemnes danzas en rueda. (Waltershausen, 1966, p. 7)

La relación directa de la música con la poesía, la danza y la mimesis se verificaba en la tragedia a través de la presencia del coro. En su origen, el drama fue una forma de lirica coral en honor a Dionisos, y se pretendió desde siempre la alteración de las emociones del espectador en una dirección consciente: “Todos estos elementos (escalas, modos tonales, diatonía, cromatismo, enarmonía y ritmos) combinados estaban en condiciones de provocar y modificar fuertes afectos y aún de arrastrar a multitudes enteras a explosiones de violentas excitaciones anímicas” (Waltershausen, 1966, p. 6).

Incluso este autor afirma que de esta doctrina derivó Aristóteles su teoría de lo trágico, explicada en su *Poética* y que dará argumentación a la posterior teoría de los

² Conjunto de gradas donde se sientan los espectadores.

afectos. Las escalas utilizadas, los instrumentos acompañantes y el estilo de canto daban cuenta de tres tipos definidos según los efectos emocionales producidos: heroico, extático-orgiástico y pasión sensual.

La transformación de la conducta del espectador, en dirección a estas emociones, se produce a través de una música que posee el don de alterar las conductas colectivas —tal y como las describe nuestro autor— y de lo cual pueden dar cuenta los conciertos multitudinarios contemporáneos. Este último tipo —el que transforma colectivamente— es el que pervive en géneros altamente conmovedores y de vigencia actual, tales como la radionovela, el folletín y la telenovela, herederas lacrimosas del melodrama.

La enumeración y caracterización de cada uno de los géneros y subgéneros presentados en este capítulo —algo enciclopédico—, tiene como fin darle al lector una información detallada del lenguaje de la música para la escena, teniendo en cuenta que ninguna de las obras candelarias fueron hechas como una aplicación de este universo, sino que en la dimensión creativa del grupo hay ecos de dicho lenguaje, ya sea como resultado de la experiencia de García en Europa y Estados Unidos, del estudio de las vanguardias teatrales o de los diversos encuentros de La Candelaria con grupos afincados allá, por medio de sus participaciones en festivales mundiales. Para no perder de vista nuestro propósito, debemos señalar la relación directa del colectivo de La Candelaria con este tipo de manifestaciones del teatro fundacional de occidente, que para este caso se puede ilustrar en el montaje de *La Orestíada* (1970) de Esquilo, y del cual la crítica teatral colombiana, Beatriz de Vieco, nos dice:

[La obra] no es una pieza de museo... por encima de todo un planteamiento claro y vigente de la trilogía griega. Que la obra no nos resulte extranjera ni una afable pieza de museo, sino por el contrario que nos aparezca con toda la fuerza y dinamismo que tiene el texto de Esquilo visto por un ojo moderno y audaz. (Citado por Duque y Prada, 2004, p. 281).

Esta obra participó en el “Festival mundial de teatro de Nancy” en Francia y fue motivo de profundo estudio del grupo en cuanto a la función actancial del coro en el teatro³ y del cual se derivaron experimentos posteriores como *Severino y Los diez días*, donde el trabajo coral va a ser determinante y le conferirá a las obras toda la fuerza de este instrumento musical colectivo y eterno. La manera como el colectivo afrontó el desafío de montar una tragedia griega, anticipa el criterio de libertad creativa e interpretativa de los clásicos, que va a ser una constante dentro de la producción por venir.

³ Cuando García se refiere a funciones actanciales, lo hace en relación a J. Greimas en su obra *Semántica Estructural* (1971).

Proscenio europeo

Delimitando previamente una Europa con cierta afinidad cultural (que además marca los derroteros del género) en una región geográfica que se extiende desde el oeste con Francia y los Países Bajos, desciende al sur por España y la península itálica, sube hacia el norte por toda la Europa Central, incluyendo principalmente Austria, Hungría, Alemania, para salir finalmente del continente en lo que conocemos hoy como Reino Unido, hemos de listar un conjunto de géneros y subgéneros que involucran la música y el teatro, y que surgen como resultado de la inagotable influencia de esa pequeña esquina suroriental de Europa, llamada Grecia:

Drama per música, favola in música; drama musical, ópera seria, semiseria, bufa, intermezzi, drama giocoso, drama musical, drama popular (musical), opereta, opera comique; oratorio, drama pastoral y bucólico, balada ópera, singspiel, pastoral espiritual, zarzuela; drama litúrgico, tragedia lyrique, farsa (ópera), grand opéra, intermède, intermezzo (música), opéra bouffon, ópera bufa, opéra-comique, ópera de baladas, ópera de cámara, opéra savoy, ópera-ballet, opéra bouffe, opéra féerie, pastoral heroica, semiópera, tragédie en musique y ópera dialogada.

A la que debemos agregar las desarrolladas en el siglo pasado, tales como: comedia musical, théâtre des variétés, revista musical, musical hall, variété, vaudeville, café concert, ópera rock, cabaret, burlesque, ópera pop, soap ópera y cine musical.

La extensión de la lista da cuenta de la riqueza adquirida por el teatro musical como forma artística y de la apropiación de su valor expresivo por parte de casi todos los países que conforman la comunidad europea. Pero, comoquiera que no toda la serie de variantes que el teatro y la música proponen en su feliz colaboración, desde la brillante noche griega, es atribuible a su influencia directa, debemos anotar que una parte importante de las formas listadas emanan de la cultura popular. Manifestaciones dotadas de un auténtico sentido expresivo —que en el caso del *singspiel* alemán ha adquirido carta de ciudadanía de arte mayor— y que enraizaron de manera profunda en el alma de los pueblos que las suscitaron. Nos detenemos oportunamente en la descripción de los subgéneros afines y convenientes con el tema de análisis (que para nuestra fortuna son un número reducido), pero baste decir que la admonición del estilo y características que los diferencian, están en gran parte expresadas en el título que los nombra. Fácilmente un neófito puede inferir la religiosidad en un drama litúrgico y no habrá motivo de confusión frente al carácter cómico de una ópera bufa. Empero, si cobra algún sentido el análisis planteado desde la pregunta de la investigación, es a la luz de la relación directa con un cierto tipo de subgéneros, sus constantes transformaciones y desarrollo. Reiteramos, no todos los arriba enumerados tienen particular interés para esta investigación, además del netamente histórico; solo aquellos que establecen una relación directa con

el tipo de representación, modo y estilos de expresión teatral y musical propuesto en los trabajos del denominado ciclo musical del colectivo colombiano.

Aquí relacionamos de manera específica 3 subgéneros: la ópera de baladas satírica inglesa (*ballad opera*), el *singspiel* alemán y el drama *giocoso* italiano. Es importante resaltar que las dos primeras expresiones escénico-musicales fueron retroalimentadas e influidas por el lenguaje operístico: en el caso de la forma satírica inglesa, como una abierta crítica a los pretendidos y elevados temas y personajes de la ópera seria; para el caso del subgénero alemán, como reafirmación de identidad y nacionalidad a través de sus artífices, Weber y Mozart, y en el caso del drama *giocoso*, como variante de la llamada ópera semiseria (término que no compartimos dado su equívoco sentido). Referenciamos como forma precursora y prefigurante de estos subgéneros de la ópera y del teatro musical europeo popular y moderno la *commedia dell'Arte* italiana, dado su profundo influjo en dramaturgos universales y libretistas de ópera, tales como Moliere, Shakespeare y Metastasio.

De 1930 en adelante, con la irrupción de formas surgidas en torno a la industria del espectáculo y el *entertainment*, aparecen el musical anglosajón y el teatro musical alemán, primo cercano de la forma teatral más connatural de los tiempos del conflicto bélico del 44 y de la posguerra: el cabaret. Más adelante se configuran y fortalecen géneros como la ópera pop, *soap ópera*, la ópera rock, y el *music hall*. De manera paralela a todo lo anterior, otras socorridas formas artísticas como *las varietés*, el *café concert* y la revista musical, escenificadas en espacios que hoy denominamos espacios no convencionales: licorerías clandestinas, refugios antiaéreos, pubs, sótanos, prostíbulos, casas de citas y diversión, nunca dejarán de producir un importante número de espectáculos que han mantenido vivo el interés por el género.

En el presente, la delicada línea que separa la ópera de todos sus formas adláteres ha sido permanentemente saltada u obviada, a su vez que otras formas insurgentes han traspasado las habituales fronteras que la ópera ha erigido, hasta el punto que la crítica expresa su inconformidad dadas las incomprensibles y arbitrarias transiciones entre lo operístico y lo músico-teatral, como lo expresa el pianista y crítico musical del *New York Times*, Anthony Tommasini:

Entonces ¿por qué es malo tantos esfuerzos para cruzar esa línea divisoria? Por una razón, los compositores no operáticos a menudo tienen una comprensión distorsionada de lo que en realidad es la ópera. Piden prestado los elementos más superficialmente grandes, exagerados y melodramáticos de ésta forma artística; desestimando el hecho que la ópera es actualmente un rico y variado género del drama musical y a menudo de gran intensidad narrativa. [...] Pero la ópera y sobre todo el teatro musical son formas de arte con necesidades y retos específicos. Compositores con aspiraciones populistas que fusionan las

tradiciones en “tierra movediza” están buscando problemas. (Tommasini, *New York Times*, octubre de 2011)⁴ (traducción propia)

Desde un lugar de enunciación extrañamente ambiguo, ya que sus creadores comportan la doble condición de ser compositores nativos formados en los centros musicales predominantes de la Europa configurada arriba o de haber recibido la influencia directa del conjunto de conocimientos musicales proveniente de dichos centros académicos, tenemos la producción escénico-musical de otras importantes regiones del continente, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Así, por ejemplo, en Europa Central (antigua República Checa, Hungría y Polonia), Europa del Norte (Dinamarca, Suecia, Noruega y Finlandia) y Europa del Este (Rusia, principalmente) aparecen una serie de óperas y otras formas representativas dentro del período conocido como nacionalismo musical. Término acuñado en virtud de que estas creaciones fundan gran parte de su valor en la utilización de temas, leyendas, mitos e historias, personajes, ritmos, aires, bailes y tonadas de la tradición popular y folclórica originarias del país de sus creadores, con un claro sentido de identidad y reafirmación étnica. Ejemplos paradigmáticos y principales de esto son, entre otras, las surgidas al interior del grupo de los 5 de Rusia, especialmente *Boris Godunov* (1874), Ópera dialogada de Modesto Músorgski, drama popular basado en el homónimo (1825) de Aleksandr Pushkin; *Eugene Onegin* (1879) de Piotr Tchaikovsky, con elementos musicales rusos; *La novia vendida* (1866) de un compositor bohemio pero inmerso en el imperio austro-húngaro como Bedrich Smetana; *Rusalka* (1901) del genial Antonin Dvorak y libreto en checo de Jaroslav Kvapil; y *Jenufa* (1904) de Leos Janacek, compositor moravo que con esta, su obra cumbre, rebasa el tratamiento de la palabra en la forma operática y dota a la cultura eslava de un número importante de obras corales, religiosas y de música para la escena de una riqueza incalculable para la construcción de una música nacional. Al lado de estas elaboradas manifestaciones artísticas, hay que señalar la existencia de un tipo de teatro popular, cuya característica más notable es la de vehicular formas musicales populares, interpretadas por medio de una organología musical vernácula; este ha desempeñado un papel fundamental en la construcción del teatro musical nacional en varios países, fuera de Europa. Estos tres factores —que se podrían resumir en formación académica erudita, visión de nación y talento musical— ubican a algunos de estos compositores de ópera nacionalista dentro de la lista de grandes creadores de música para la escena.

4 “Then why are so many efforts to crisscross that divide so bad? For one thing, composers from outside the field often have a distorted understanding of what opera actually is. They borrow the most superficially grand, inflated and melodramatic elements of the art form, whereas opera is actually a richly varied and often tautly narrative genre of musical dram [...] But opera and especially musical theater are art forms with specific needs and challenges. Composers with populist aspirations who merge traditions into some mushy middle ground are asking for trouble”.

En cuanto a los referentes imprescindibles para la relación entre Santiago García y su grupo con la tradición operística o de música para la escena, y específicamente en este caso de una ópera nacional, debemos señalar fundamentalmente dos: 1) *Los Hampones, ópera en tres actos para percusión* (1961) con música de Luis Antonio Escobar y guión de Jorge Gaitán Durán. Bajo la dirección de García, esta ópera fue presentada durante cuatro días en el Teatro Colón de Bogotá, lo que resultó ser todo un suceso cultural en el villorio bogotano; entusiasmo que se disipó y pasó al olvido absoluto hasta el presente. Acerca de esta ópera de carácter nacional y del libreto hecho por el poeta Gaitán, nos comenta el musicólogo González Espinoza:

Lo que el autor propone con el texto de la ópera es una noción de obra total, que fuerza al lector a confrontarse, en primer lugar, con una tipología específica en la que hacen presencia tanto música como actuación, un texto dramático en acción como una escena dispuesta para la representación, e incluso, de acuerdo con lo señalado en el texto, para la danza. (González, 2012, en línea)

En cuanto a la música del compositor cundinamarqués, que se formó académica y musicalmente en Estados Unidos y Alemania, agrega:

Al ser una obra de sonoridad percutiva, la armonía parece estar directamente relacionada con este aspecto: el ritmo armónico subyacente se comporta como eje formal, pues contribuye en la generación de tensión y distensión donde, por ejemplo, las cadencias y la definición de frases están soportadas en el aumento o disminución de la tensión armónica. Este factor juega un papel fundamental en el control y el fluir de la ópera, ya que, a pesar de la densidad del ritmo armónico en ciertas secciones, la composición no llegue a ser o a sentirse caótica. (González, 2012)

Manuel Drezner, crítico del momento, la catalogó dentro del movimiento de la “nueva ópera”, vanguardia que surgía con fuerza desde los centros europeos, incluso se refirió a esta ópera como el mejor espectáculo de 1961⁵. Como suele suceder con el teatro, de esta ópera tampoco quedaron registros audiovisuales, pero por los comentarios de prensa y el eco que produjo se puede inferir otro aporte invaluable de estos creadores al teatro musical colombiano, además de la experiencia de García en la dirección escénica de ese difícil género.

2) *La Historia del Soldado* (1917), con textos del suizo Ferdinand Ramuz y música de Igor Stravinsky. Esta es una obra para teatro de cámara, en la que intervienen tres personajes (el soldado, el diablo y la princesa), un narrador y siete instrumentos (violín, contrabajo, fagot, trompeta, trombón, clarinete y percusión). Es una obra para ser cantada, recitada y bailada; hace parte de la rica saga faustiana, que La Candelaria asumió y resolvió en el año de 1978 con una factura impecable. En palabras de García:

5 Citado por Duque y Prada (2004).

Aquí dimos el mismo paso que ya habíamos dado con *Vida y Muerte Severina*, es decir, quitarnos de encima la libertad de las improvisaciones, la libertad de decir en la escena lo que a uno se le diera la gana, y más bien someterse a un texto muy rígido como es el de Ramuz, y además de estar hablando en verso y sometido a una música, a lo que se agrega la enorme dificultad de decir el texto con un fondo musical de una orquesta. (Duque y Prada, 2004, p. 321)

De lo anterior se puede inferir, de manera clara, que lo aleatorio de la creación se reserva al proceso de elaboración del espectáculo, pero la orientación global del mismo parte de una firme voluntad creativa; entre la cual estaba el respeto de todos los privilegios inherentes del género abordado. Como corolario a este acápite podemos decir que el manejo de estos dos subgéneros de teatro musical viene a representar un capital acumulado en la configuración de una experticia sobre la partitura musical y sonora, y de los eventos sonoros e incidentales del opus teatral *candelario*. Capital que configura un espíritu creativo donde se aúnan dos lenguajes expresivos, que darán brillo a las obras que conforman el ciclo musical. Dominio que se encuentra aplicado en diversos trabajos escénicos, incluyendo uno que, sin ser de carácter musical, extrae de la música cualidades de duración, tiempo e intensidad más que notables; tal es el caso de *El paso* (1987), obra que se construye, entre otros elementos escénicos, a partir de la pausa, el silencio, el manejo virtuoso del pulso y del ritmo musical; confiriéndole una dinámica sonora a la obra y a los personajes plena de todos los matices musicales: *p, pp, mp, mf, f y ff*.

Seguidamente, exponemos de manera específica el origen, estilo y desarrollo de los tipos de música para la escena en los países que la abordaron de manera particularmente propia, y que por haber surgido en entidades políticas y unidades de estado poderosas, irradiaron sus características en una forma de imperialismo musical, en el cual los centros musicales determinaban las formas y estilos preponderantes que debían seguir los compositores o creadores.

La pompa francesa

La existencia de un drama artístico centroeuropeo puede datarse en los valiosos manuscritos del siglo X, en la biblioteca de Saint Gall, ciudad monástica e histórica de la Suiza nororiental. El drama artístico fue separado del drama litúrgico, su hermano mayor, por la utilización de la música como manera de intensificar el drama, por el uso de textos no religiosos y por la utilización de recursos de la *mascherata*⁶ italiana. Los franceses le añadieron en su versión una poesía cortesana que da origen a una de las invenciones escénicas más representativas de la escena gala: el *ballet de cour* (ballet de corte que une poesía, música vocal e instrumental y coreografía).

6 La *mascherata* es una especie de carnaval privado, realizado entre nobles, con máscaras, vestuario teatral y música para danzar. Se proponía como un espacio previo a la realización de actividades sexuales colectivas.

La fascinación de los poetas franceses —similar a los italianos— por esta nueva integración entre la música y la poesía, dio inicio a la *Académie de Poésie et de Musique* en 1750. Desde el punto de vista formal, la aportación más valiosa es que del ritmo acompañado y firme de los *vers mesurés*, es de donde el italiano afrancesado Jean Baptiste Lully va a extraer el material esencial para dar vida al, un poco acartonado, recitativo francés.

La tarea de la academia estaba en la misma dirección de la *camerata fiorentina*: dar relieve y brillo a la lirica griega; pero mientras los italianos se orientarían más por la tragedia y los temas trascendentales, los franceses hallarían un gusto especial por la lirica. Posteriormente, ambas tradiciones abordan todas las vertientes literarias, la épica, la narrativa, la tragedia, y cada una, a su manera particular, la comedia. El *ars poética* de estos estudiosos de la historia y el arte del mundo clásico está determinada por el valor de la palabra y, ante la ausencia de una idea precisa de la música, optaron por la especulación sustentada:

El hombre culto del renacimiento estaba convencido de que buena parte del teatro griego había sido musical [...] existían otros textos que apoyaban esa visión del drama griego como una especie de ópera primitiva. La música, decidieron los estudiosos del renacimiento, debió estar destinada no tanto a “expresar” las palabras de una obra griega como a transmitirlas con la máxima eficacia, mediante el control del tono y el ritmo. (Raynor, 1986, p. 205)

El destino final de esta forma queda apuntalado con la eliminación total del texto hablado y el desarrollo hasta la saciedad del ballet, la danza y la pantomima, más cercanos al espíritu rococó del francés. Este elemento nos permite demostrar cómo, aunque en el origen natural del teatro musical todas las culturas recorren pasos similares, el posterior acento de sus componentes da cuenta de la “personalidad” inherente en cada contexto y del valor que le confieren para la construcción de una identidad social y política. Para el caso francés, es poco lo que ha trascendido de su estilo en modelos teatrales y escénicos modernos. Su fuerte acento en lo coreográfico y el énfasis en un tipo de movimiento cortesano, derivado de los albores del *ballet de cour*, lo hace distante de expresiones que buscan un “desacartonamiento” del lenguaje escénico musical y un acercamiento a la realidad circundante.

Un ejemplo de este estilo prosopopéyico que va a acompañar al mundo de la escena francesa, además de ser un hito de la ópera moderna, es *Pelleas et Melisande* (1902) de Claude Debussy. Basada en la pieza homónima del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1893), esta apoteosis del trío amoroso, cuya concepción simbolista y estructura musical está en franca oposición al muy predominante estilo wagneriano, es, según nos señala el compositor estadounidense, un hito del género.

Debussy [...] volvió [...] al ideal monteverdiano de la ópera; a las palabras del drama de Maeterlinck se le concedieron todos sus derechos. [...] cuando Pelleas y Melisande se declaran por primera vez su amor, se produce un

silencio absoluto. [...] es el triunfo de la reticencia [...] toda la ópera está bañada por una atmósfera de misterio y acerbidad. (Copland, 1955, p. 215)

¿Qué ecos locales podemos encontrar?

El espíritu galo, absorto en la contemplación de la belleza de la palabra, del sonido, del movimiento y de todos los elementos de la escena, de factura esteticista y simbolista, está en franca oposición al lenguaje expresivo, de estilo desenfadado, improvisativo y socialmente subversivo que se halla presente en los montajes del ciclo musical de *La Candelaria*. Entonces, ¿cuál podría ser el enlace con el objeto de estudio? Solo esa prosopopéyica sociedad que produjo un rey que danzaba alumbrando todo a su paso, pudo descender a unos niveles de violencia que ni comunidades tribales primitivas alcanzarían jamás (verbigracia: La Revolución Francesa y su guillotina); y en un planteamiento de unidad de contrarios, podríamos afirmar que el espíritu subversivo con que *La Candelaria* asume la creación, sería un puente de acercamiento hacia la sublimación de la violencia presente desde la invasión de América. No encontraremos una asunción de este tipo de estética *versallesca* en la iconografía teatral de *La Candelaria*, por el contrario, es una constante en la crítica periodística la “falta” de elaboración estética en los “decorados” y vestuario de sus obras, por lo que encontrar un referente a ese teatro preciosista y edulcorado no es posible sino a través de la fuerte crítica a las maneras de la nobleza y la aristocracia, como en *De caos y cacaos* (2002) y de lo cual García nos ilustra:

Así, exploramos la reversión, en un instante, del individuo de clase alta que se mide en todo y guarda las apariencias, pero que en la intimidad, de pronto, rompe totalmente con estas apariencias [...] Es igual: el ser humano de la clase súper alta se vuelve igual al otro y termina vomitándose y haciendo las mismas cosas que el de clase baja. (Viviescas, 2012, en línea)

Podemos a esta altura reseñar el primer montaje realizado por García con el Teatro El Búho, en el año de 1958. Nos referimos a la interesante obra del dramaturgo y poeta francés, Jean Tardieu, *La conversación sinfonietta* (1956), en la que una estructura musical es rigurosamente aplicada y puesta al servicio de las cualidades del sonido musical: intensidad, duración, altura y timbre. Y así como cualquier aristotélico afirma que “nada hay en la imaginación, que no haya pasado por los sentidos”, podemos afirmar que en la construcción del estilo escénico candelario se encuentran referentes a las diversas vertientes teatrales occidentales que, pese a ser tratadas desde una perspectiva sumamente original, son fácilmente detectables. Esto contraría la idea de que subyacía en ellos un prurito contra todo lo extranjero.

Esto va a ser determinante al momento de ubicar y clasificar, de acuerdo con las tipologías de la puesta en escena contemporánea propuestas por Pavis (2000, p. 212), las creaciones escénico-musicales colombianas de *Guadalupe* y *El diálogo*, en

cuanto a que también se alimentan de categorías semióticas y recursos escénicos utilizados, pero de estilo abiertamente contrario al tipo de teatro musical francés.

La tramoya italiana

Los italianos, acordes con su espíritu diletante pero apasionado, caminaron de una manera menos afectada y tal vez fue esa la razón por la que llegaron más lejos. De aquí a entender la manera accidental como unos “señoritos florentinos” llegaron —cuál Colón buscando las Indias— de la anhelada resurrección del teatro griego a la irrupción de un nuevo género, la ópera, no es difícil. Pues aunque ellos no son *in stricto* los creadores, sí sentaron las bases de un estilo de teatro cantado y recitado, que en manos de la genialidad de Claudio Monteverdi adquirió la histórica partida de nacimiento. La función del conde Bardi de organizar las fiestas y diversiones de los Medici florentinos, lo hacía aunar el esfuerzo y la creatividad de poetas (Rinuccini), compositores (Peri y Caccini) e intelectuales como el padre de Galileo Galilei, Vincenzo; de esta colaboración, y en el entendido de recrear el teatro de la Grecia antigua, surge la *opera in música Dafne* (nombre de suyo bastante ilustrativo). Esta ópera, cuyo texto fue escrito por Rinuccini, con música de Peri, fue estrenada en fecha aún desconocida pero que podemos situar entre 1594 y 1597. Repuesta en 1600, en la misma corte Medici, dio paso por motivo del matrimonio de su hija María con Enrique IV a una segunda *opera in música* llamada *Euridice*. La feliz publicación de la obra ha dado la posibilidad de conservar de manera íntegra la partitura, a la vez de degustar lo que en palabras del erudito operático Roger Alier es “poner de manifiesto la comprensible inmadurez de ese primer planteamiento de teatro musical” (Alier, 2002, p. 28).

Aunque algunos estudiosos afirman que el estreno se dio unos meses antes en Roma, de *Rappresentazione di anima e di corpo* (1600) con libreto de Agostino Manni y música de Emilio de Cavalieri (notable compositor que instaura el estilo monódico teatral) como precursora de la ópera, su tema religioso lo ubica para otros estudiosos en el formato del oratorio. La polémica se aviva por una carta en la que el mismo Cavalieri expone sus argumentos como creador del estilo cantado en la resurrección del teatro griego. Pero sea uno u otro, un elemento fundamental salta a la vista: la no utilización en este género de los recursos polifónicos alcanzados a la fecha, creando una vertiente musical basada en la textura homofónica que se va a mantener separada del desarrollo logrado por la música sinfónica, camerística y sinfónico-coral, hasta la irrupción de Mozart y de los otros creadores del género: Wagner y Verdi; lo que despertó la mirada despectiva hacia la composición operística por parte de otros importantes compositores.

Entonces, la incipiente producción va a tomar un rumbo definido como forma artística emparentada con las cortes y la nobleza, pero apropiada en diversos momentos históricos por el público que, aupado por la emergente burguesía, la

utilizará como factor para criticar el orden establecido. Y a partir de esto su inscripción como forma artística, alternativamente va a desplazarse entre la aportación estética, las veleidades con el poder y la moda pasajera; ambigüedad que servirá, a partir del siglo XVIII, de provocativo espacio para la sátira política y la crítica social a través de subgéneros que, siendo formas más emancipadas de las necesariamente rígidas convenciones operísticas, serán fecundas en el libre ejercicio de la creación músico-teatral hasta nuestro presente.

Tres conceptos de origen italiano son referentes que permiten entresacar categorías y estilos precursores y de aplicación al análisis de obra dentro de este proceso investigativo: *commedia dell'Arte*, *dramma giocoso* y *verismo musical*.

El primero, un tipo de teatro eminentemente popular surgido a mediados del siglo XVI y que se mantuvo vivo y aportando carácter al *popolo italiano* (en la acepción que del término hace Gramsci⁷) hasta muy avanzado el siglo XIX. Excelente muestra de lo que va a configurar el teatro popular occidental, su influencia será indiscutible en genios teatrales como Shakespeare, Lope de Vega y Molière; cualquier manifestación teatral futura de occidente contendrá necesariamente parte de los elementos aportados por este tipo de teatro: tradiciones literarias orales, arquetipos populares y carnavalescos, habilidades expresivas del actor en el canto, la danza y la acrobacia; el *canovacci* o guión argumental y, sobre todo, el espíritu creativo colectivo e improvisatorio que tuvo eco y resonancia en nuestra reconocida creación colectiva. De la influencia que este tipo de teatro carnavalesco y popular alcanzó en el teatro político se han derivado teorías estéticas y categorías de análisis tan importantes como las del crítico literario y filósofo ruso, Mijaíl Bajtín.

Dentro del subgénero del *dramma giocoso* tenemos a *Don Giovanni* (1787), música de Wolfgang Amadeus Mozart y libreto de Lorenzo Da Ponte, como referente fundamental en la obra del *Diálogo*, por la mezcla permanente de acción seria y humor desenfadado (a veces escatológico y sexual), mezclada con elementos fantásticos y sobrenaturales. La apoteosis de la teatralidad —llevada al punto máximo mediante la música, como en el caso del baile del final del Acto I, con tres conjuntos instrumentales tocando al tiempo en compases distintos— y la entrada triunfal del comendador en la escena final con tres protagonistas sugieren la existencia de una ópera teatralmente perfecta. La afinidad temática y circunstancial de esta escena con la inicial del *Diálogo*, es reveladora: infierno, diablos, autores, pecadores inmersos en el mundo de la escena teatral. En este punto habremos de señalar un elemento formal definitivo para la categorización de los subgéneros: la alternación entre el diálogo hablado a la manera del teatro y los números cantados —ya sea de

⁷ Escribe A. Gramsci: “El folklor no debe ser concebido como algo ridículo, como algo extraño que causa risa, como algo pintoresco; debe ser concebido como algo relevante y debe considerarse seriamente. Así el aprendizaje será más eficaz y más formativo con respecto a la cultura de las grandes masas populares (*cultura delle grandi masse popolari*)”. (Citado por Dussel, 2005, p. 10. cita 43).

manera individual (*arias o romanzas*) o colectiva (*dúo o trío*)— va a establecer la diferencia radical entre la ópera, por una parte, y el *singspiel*, la *balada opera* y el *dramma giocoso*, por otra. Los 3 subgéneros, reiteramos, son utilizados alternativamente por el Teatro La Candelaria en las obras de su ciclo musical.

Finalmente, presentamos el Verismo musical, como un estilo que va a enriquecer la ópera por medio del énfasis de la dimensión humana y su relación con una sociedad, en medio de conflictos de índole social y económica. Aunque su origen es literario y francés, fundamentalmente por las obras de Honorato de Balzac (y su realismo social) y Émile Zola (y su literatura), actúa como detonador en la profusión de obras de teatro musical de todos los orígenes con un alto contenido social:

Verismo [...] dando a las herramientas objetivas de los narradores naturalistas una categoría que va más allá del arte, buscando una fusión con la vida. No se trata sólo de llegar a la objetivación de la realidad, sino de tocar, a través de estas técnicas por las que discurre el diálogo entre autor y destinatario [...], la noción de verdad. (Fernández, 2010, en línea)

Los especialistas coinciden en afirmar que la primera ópera bajo este mote de verista es *Carmen* (1875), opéra comique francesa de Georges Bizet, con libreto de Halévy y Meilhac; basada en la novela homónima (1845) de Prosper Mérimée e inspirada a su vez por *Los Gitanos* (1824), poema narrativo de Aleksander Pushkin. Además algunos cronistas afirman que su inicial fracaso fue causa de la prematura muerte de Bizet, quien murió sin imaginar el inagotable éxito de su creación. Esta historia cruel sobre el amor de José por una indómita gitana en Sevilla (España), precursora del femicidio por celos ciegos y asesinos, ha ejercido una enfermiza atracción en los aficionados, hasta el punto de ser la segunda ópera más representada en el mundo, según la lista de Operabase⁸. Su referencia acá obedece a que son los italianos quienes le dieron continuidad y dimensión universal a ese estilo que algunos refieren con el sinónimo de “baño de sangre”, a través de compositores y obras como *Cavalleria rusticana* (1890) de Pietro Mascagni, *Il pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo y *La bohème* (1896) de Giacomo Puccini. Este subgénero será una veta inagotable en la configuración de repertorios modernos y contemporáneos de todos los países deudores de la tradición italiana.

En la producción candelaria encontramos una obra que se puede considerar paradigmática del estilo verista en su concepción de los personajes y tratamiento de la historia: *En la raya* (1992). Este último es un delicado y desgarrador trabajo que construyó el grupo de manera colectiva y con la aportación directa de habitantes de la calle, llamados en Colombia de una manera lapidaria y vergonzosa: *desechables*. Hace parte de la lista de las grandes obras del teatro colombiano que tocan el tema de la violencia contemporánea.

⁸ Sistema estadístico mundial de ópera on line, ubicado en Luton, Inglaterra.

La isla flotante inglesa

La cuna del musical moderno no siempre amó este género. El decisivo influjo del teatro isabelino durante los dorados años del Cisne de Avon, bajo el reinado de Isabel I (1558-1623), dejó una elaborada cultura del drama entre la sociedad sajona que hizo difícil la aceptación de las convenciones de la ópera italiana. Por otra parte, los 36 cortos años de vida del compositor inglés más determinante en la música para la escena, Henry Purcell, frustró por años la instauración de una ópera auténticamente inglesa, pese a su crucial aporte con la ópera *Dido y Eneas* (1689) y sus 6 semióperas, llamadas por Alier “fantasías teatrales en música”: *Dioclesan* (1690), *King Arthur* (1691), *The Fairy Queen* (1692), *Timon of Athenas* (1694), y en 1695: *The Indian Queen* y *The Tempest*. Como si no fuera suficiente la muerte de Purcell, la prohibición puritana de Cromwell del teatro y la ópera, entre los años 1642 y 1660, contribuyó aún más para mantener en vilo el desarrollo del género. A lo anterior se suma (no sabemos si a consecuencia o como causa) la situación irónica que el compositor inglés más importante, hasta Elgar, fuese un alemán con formación italiana: Georg Friedrich Häendel. La relación entre el inglés y la ópera estuvo siempre mediada por la inclinación natural por el dramatismo perfecto de Shakespeare, por lo que el cálido sentimiento de admiración de los ingleses por Häendel, sus óperas, música de efemérides y oratorios, está explicado más por la calidad compositiva de este barroco, que por un gusto especial por la invención escénica florentina. Este alemán cosmopolita —a quien un humilde Johann Sebastian Bach siempre quiso conocer— creó un ecléctico estilo musical que mezclaba la profundidad del contrapunto alemán con la perfecta levedad melódica italiana; agregaba a la elegancia formal francesa una orquestación con los medios instrumentales disponibles, para apuntalarlo todo con fuerza dramática, riqueza orquestal y espectacularidad vocal. De su labor como impulsor y primer director de la Royal Academy of Music, punto de partida de la actividad operística y músico-teatral de Londres (actividad que incluye uno de los templos de la ópera mundial: Real Theater, o Covent Garden, antepasado de la Royal Opera House) nos ilustra las 46 óperas compuestas en italiano e inglés que incluyen oratorios para ser representados.

Mayor fue el obstáculo que supuso, para la carrera de Häendel, el estreno de una feroz sátira antioperística y antiitalianista, *The Beggar's Opera* [...] la sátira consistía en la imitación del género italiano pero con personajes del submundo londinense [...] las implicaciones de lucha social que se encuentran en la ópera asustaron a la nobleza y la alta sociedad, que desertaron temporalmente de los espectáculo operísticos. (Alier, 2002, p. 104)

El gusto inglés por lo elevado, cortés y trascendente, además de la inclinación por los temas nobles y aristocráticos, sería fuertemente contrastado con la invención de este subgénero que será determinante en el desarrollo de la música para la escena

de occidente: *ballad opera*, subgénero que comporta la llamativa condición de ser sustentada en una sola obra: *The Beggar's Opera* (1728) con libreto de John Gay y música de Johann Pepusch. Si allá los héroes son príncipes y nobles, acá son ladrones y bandidos; si allá heroínas y princesas, acá, putas y cotorreras. Su permanencia en el tiempo (es la única que se conserva en cartelera) le permitió ser precursora e inspiradora de un tipo de teatro musical que se ha desarrollado en toda la órbita occidental y ha dado origen a otras manifestaciones de igual sentido popular, satírico y crítico. La interesante mixtura de canciones populares, baladas y arias famosas con himnos religiosos, además de melodías folclóricas y villancicos, le aseguró un éxito entre las clases populares y desfavorecidas (que aún conserva). Desafortunadamente solo se conserva la obertura a la francesa, con extractos de dos de las canciones centrales y las líneas melódicas de las 69 canciones. Su influencia sobre toda la gama de espectáculos de teatro musical sajón aún no cesa, y su transposición en esencia y contundencia al teatro musical alemán de las entreguerras es innegable. La característica fundamental es la vertiginosidad de sus 45 escenas acompañadas de las canciones que sirven de enlace, comentario o avance de la acción. La “extirpación” del usual recitativo, rémora de los antiguos tiempos, le confiere al espectáculo una dinámica especial que impide la contemplación pasiva, como en la ópera, centrando la atención en los irreverentes textos que le confieren valor estético a la sátira social y política.

La secreta inclinación del pueblo por el arte que subvierte el orden, garantizó su permanencia y vigencia más allá de las primeras 62 funciones y del escándalo inicial que produjo, hasta llegar en el año de 1920 a las 1463 representaciones, similar al récord de *Guadalupe*, que superó las 1500 funciones, entre el año de estreno (1975) y 1988, y que en Colombia, país sin larga tradición del espectáculo teatral, representó un hito histórico insuperable hasta hoy. Para el caso de *Guadalupe y Golpe de suerte* —principalmente— encontraremos la misma disposición formal de este género inglés, en el que la alternación de canciones populares con canciones originales para la obra se da de manera dinámica. El caso de *Los diez días* es similar al paso que da la *ballad opera* hacia el musical sajón, y aunque en el análisis de obra veremos cómo cada una de ellas privilegia alguno de los elementos formales o de las convenciones de géneros alemán, italiano o inglés (*singspiel* y el *dramma giocoso*), el valor radica en la mezcla que potencializa la eficacia teatral.

La adusta Alemania y el festivo *singspiel*

Cerrando este recorrido por la tradición musical de Occidente, como fuente primaria del teatro musical tenemos a Alemania, la adusta creadora del movimiento del romanticismo; esa cultura germana de origen campesino que no hace concesiones a la superficialidad en el arte y la razón. Esa del *Sturm und drang* (tormenta e ímpetu) que le concede por primera vez en el mundo moderno, y a manera de manifiesto, la

libertad expresiva al sujeto creador con todas sus pasiones, emociones y razones; contrariando al frío racionalismo y caduco positivismo. Antiguos dictadores de la incipiente teoría estética del XVII⁹, serán necesariamente desplazados en función de la función del arte como fuente de conocimiento y aprehensión del mundo que hierve. La dilatada historia de guerras, invasiones y sus dramáticas consecuencias como las que trajo la de los 30 años, que devastó el país y lo subsumió al imperio austrohúngaro; la fracasada unidad territorial pangermánica, pese a la obra magna de Carlo, como fue el Sacro Imperio Romano Germánico (I Reich, cuyo tercera edición fue el sueño de aquel desquiciado canciller), trajo como resultado su tardía configuración como país, y solo hasta Otto Von Bismarck, en 1871, no se puede hablar de ella. Por lo que la postura política de los escritores, compositores y artistas, frente a la realidad circundante, fue una constante durante los siglos XIX y XX, y trazó un derrotero para la creación de obras. Y la música para la escena no podía estar fuera de esta postura. Es aquí donde el término *singspiel* aparece dando forma a la voluntad creativa de un genio de la música teatral: Mozart.

La naturaleza netamente germánica de este *singspiel* (*La Flauta Mágica*, 1791) con sus melodías de aspecto popular, [...] no dejó de encandilar al público de habla alemana. Si con el *Rapto del Serrallo* (1782) Mozart había puesto las bases de la ópera alemana, con *La Flauta Mágica* acabó de abrir la nueva vía por la que entraría, al margen de las óperas italiana y francesa, la ópera popular alemana de los (Carl María Von Weber, Hoffmann, Spohr [...]). (Alier, 2002, p. 134)

En el cambio determinante que fue la asunción del alemán como idioma del subgénero —profanando así la costumbre del *bel canto* italiano— no radica su única propuesta revolucionaria. Transcribimos literalmente una definición perfecta en la injustamente despreciada Wikipedia, que se ajusta plenamente a los particulares de nuestro análisis de obra, profanación obligada dada la ilustrativa definición:

El *singspiel* alemán es una pequeña obra de teatro o un tipo de ópera popular. A diferencia de la ópera, las formas musicales son más simples, las arias menos complejas y los recitativos son hablados. Se trata de un género teatral típicamente alemán. Es parecido a la *opéra-comique* francesa, a la ópera balada (*ballad-opera*) inglesa y a la zarzuela española. (Wikipedia, s.f., en línea)

Aquí se hace pertinente citar a Franco Fabbri, pionero de estudios de géneros musicales populares, y por extensión, aplicable a nuestra investigación: “El género musical es un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo curso es gobernado por un set de reglas socialmente aceptadas” (Fabbri, 1981, p. 1)¹⁰.

9 Ver Alexander Gottlieb Baumgarten y su obra *Aesthetica* (1750) o *Del conocimiento sensible*.

10 Este texto fue presentado, el 21 de junio de 2006, como conferencia en el seno del VII Congreso IAS-PM-AL, “Música popular: cuerpo y escena en la América Latina”, celebrado en La Habana del 19 al 24 de junio de 2006.

Anticipando entonces algunos elementos del capítulo de análisis, y tomando como referente de origen el tipo de teatro musical popular que elabora la Alemania disgregada a lo largo de muchos años, encontraremos su afinidad con los géneros inglés e italiano, respectivamente. En estos subgéneros habremos de encontrar los referentes directos del trabajo creativo de La Candelaria, su tránsito por uno y otro, la acentuación alternada entre lo popular, satírico y crítico. De esta forma se podrá concluir que la originalidad pura (ese infundio antiquísimo) no es más que la conjunción de la invención humana, a través de siglos de creación. Así, la proliferación de recursos expresivos, musicales, poéticos y plásticos similares en cada una de las creaciones listadas, nos habla de un lenguaje que se erige universal.

El siguiente paso es el que da Bertolt Brecht, con su adaptación de la *Beggar's Opera*, llamada Ópera de tres peniques, en alemán *Die Dreigroschenoper* (1928), con libreto y dirección del dramaturgo berlínés y música del compositor académico, Kurt Weill. La feliz colaboración de estos dos creadores dio origen a un nuevo tipo de teatro musical emparentado, además de la forma original de la cual tomó el molde, con el teatro épico desarrollado por Brecht, al cual se le adaptan los recursos escénicos que exige una obra teatral con música en vivo, interpretada vocal e instrumentalmente por no músicos, acorde con la teoría del teatro brechtiano. El interés de Brecht es permitir al espectador desarrollar una idea argumentada sobre los sucesos que ve en la escena, no que se emocione, se commueva o se divierta. Debe contribuir a la formación ideológica y política de un espectador “inteligente” que se cuestione y, por ende, transforme la sociedad.

Los ecos de esta obra —que se representó hasta la toma del poder por parte de los nazis, resuenan a través de la música insurgente del jazz, con su timbre de cobres, rítmica percutida y voces expresionistas más que preciosistas— le dieron el tono musical adecuado a un teatro crítico, mordaz y de profundo sentido político. Su estructura, evidentemente musical, con un prólogo y ocho “imágenes”, repartidas en 3 actos y 21 números musicales, es la reelaboración virtuosa de los más conocidos subgéneros del teatro musical, y no es gratuita su naturaleza precursora de otros variados subgéneros del siglo XX, como los relacionados arriba.

Pese a que en cada época se han percibido cambios en el género del teatro musical, sobre todo en la *mise en scène*, dictados por el desarrollo de los recursos técnicos alcanzados y por esbozo de teorías de estilo, la esencia del género se mantiene incólume en su sentido de apropiación por parte del *popolo*, que es en últimas quien lo configura, enriquece, le da vida, lo reclama, desaprueba a veces, y otras, lo erige e inscribe en la perenne memoria colectiva.

En este momento, vale la pena anotar el fallido intento de La Candelaria de montar precisamente la Ópera de tres peniques, *Die Dreigroschenoper* (1928) de Brecht, durante el año de 1991. La dificultad de tener un nivel interpretativo musical por parte de los actores para poder dar cuerpo a este clásico del teatro musical, fue una de las

causas del fracaso. Sin embargo, García propone un texto, *La trifulca del revolcón*, del que surge finalmente *La trifulca* (1991). Este último “es un texto influido en parte por la ópera (de tres centavos) [...]. Como uno de los lenguajes más fuertes de la obra estaba la música, yo había propuesto rock duro, o rap, pero desgraciadamente no encontramos los músicos que necesitábamos [...]” (Duque y Prada, 2004, p. 488).

Ante la exigencia musical, García propone buscar músicos que estén en condiciones de realizar ese propósito de montaje, pero al no lograr una feliz resolución, el trabajo de alguna manera fracasa. La aplicación en este caso de un modelo (tener músicos externos que interpreten la partitura de una obra) podría haber causado lo que García consigna como “una de las obras más problemáticas en la historia de este grupo”.

Segundo acto

¿Una tras-escena transmoderna?

Éramos un visión con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norte América y la montera de España

José Martí

Lo que dejaron los invasores, recogieron unos coloniales ilustrados y re-crearon otros mestizos insubordinados

Para el conjunto de teóricos, científicos sociales e investigadores latinoamericanos que han abordado el estudio de los fenómenos políticos y culturales originados en este rincón del mundo, no ha sido tarea fácil construir parámetros de análisis certeiros que den cuenta de la fecunda gestación de obras y autores que resultan inclasificables, a la luz de los conceptos occidentales dominantes. Usualmente, para entender lo particular y propio, desde lo histórico-social, se acudía a las ciencias sociales, específicamente, a partir de una filosofía de la cultura.

(...) se hacía referencia a Oswald Spengler, Arnold Toynbee, Alfred Weber, A. L. Kroeber, Ortega y Gasset o F. Braudel, y después un William McNeill. Pero siempre para comprender el fenómeno griego (con las célebres obras tales como la *Paideia* o el Aristóteles de W. Jaeger), la disputa en torno a la Edad Media (desde la revalorización autorizada de Etienne Gilson), y el sentido de la cultura occidental (europea) como contexto para comprender la filosofía moderna y contemporánea. Aristóteles, Tomás, Descartes, Kant, Heidegger, Scheler era las figuras señeras. Era una visión sustancialista de las culturas, sin fisuras, cronológica del Este hacia el Oeste como lo exigía la visión hegeliana de la historia universal. (Dussel, 2005, p. 1)

la aventura de analizar cualquier fenómeno cultural propio se complicaba al pretender trasladarlo a aquellas obras artísticas que trasgredían lo arriba señalado. Aunque

hoy en día la incomprendión ha mutado por una admiración sin ambages —dado el triunfo del “exotismo” latino desde hace unas 3 décadas—, esta no ha sido una respuesta satisfactoria para entender el sentido de la creación que se origina desde estas tierras. De la forzada admiración por lo “pintoresco” que exudan las creaciones nativas, vernáculas o indígenas que permanecen contundentes en su esencia desde antes de la invasión, se ha pasado al culto pueril y un poco bobalicón por las mismas; como si todas ellas fueran obra de estados mágicos y no auténticas obras de expresión.

Para ilustrar lo anterior, podemos mencionar las actitudes de las sociedades modernas y de la tradicional clase política latinoamericana en torno a la tradición oral nativa Quechua, Mapuche y Aymará. Desde los años 70 del pasado siglo se encuentra una profusa serie de investigaciones que valoran y justiprecian el nivel expresivo y mítico que poseen estas lenguas. Estudios lingüísticos valoran sus estructuras idiomáticas y gramaticales; sin embargo, de manera irónica, no se le reconoce a sus hablantes el mismo valor en los ámbitos políticos y civiles. En *Carigüeta*, obra escrita originalmente en quechua, La Candelaria aborda la historia, tratando de mantener la belleza de la palabra y sus dimensiones míticas, pero exponiendo de manera clara la aniquilación del imperio inca a manos de Pizarro y su ejército invasor.

Más acá, en el interesante y fecundo recorrido que plantea la Maestría en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB, hay varios espacios que invitan a la reflexión en una dirección distinta a todas aquellas que Dussel critica de la filosofía de la cultura. En ellos se nutre la mirada del investigador con otras ópticas que, siendo el fruto de la decantación y reflexión teórica permanentes, han dado inicio a nuevos caminos de análisis, resignificación y valoración de fenómenos artísticos, sociales y políticos surgidos desde finales del XX y comienzos del XXI. Movimientos políticos con inclinación de izquierda social y con claros visos de multiculturalidad, inclusión social, respeto por la ecología y la diversidad, se cruzan y acaso explican literaturas, músicas e imaginarios nutritos desde lo popular. El mal llamado Boom latinoamericano, la literatura de emancipación; las músicas populares y de fusión como el reggae y el punk rock, heavy metal, de orígenes sajones pero con apropiaciones latinas; como también las fusiones que se pretenden desde lo propio y autóctono, han sido vislumbradas desde teorías que interpretan su esencia y valor intrínsecos sin las usuales valoraciones eurocéntricas.

Inmerso en lo anterior, tenemos el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, que ha sido definido, descrito y caracterizado por diversos autores y de los cuales señalamos los factores específicos que ilustran su “actitud” creativa, su forma de concebir la creación. Para efectos del presente libro, se reiteran los valores que apuntan al marco específico de la búsqueda de un lenguaje propio, autóctono (originado y nacido en el mismo lugar en que se encuentra), inédito y original, como puede ser el hecho indisputable de haber creado obras paradigmáticas que se fundan en esos valores que se antojan como particularmente propios.

Un cúmulo invaluable de reflexiones teóricas y de producción de sentido sobre nuestra identidad es descrito, de forma insuperable, por Gabriel García en este lamento propositivo:

Pues si estas dificultades nos entorpecen a nosotros, que somos de su esencia, no es difícil entender que los talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas, se hayan quedado sin un método válido para interpretarnos. Es comprensible que insistan en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos. La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios. Tal vez la Europa venerable sería más comprensiva si tratara de vernos en su propio pasado. Si recordara que Londres necesitó 300 años para construir su primera muralla y otros 300 para tener un obispo, que Roma se debatió en las tinieblas de la incertidumbre durante 20 siglos antes de que un rey etrusco la implantara en la historia, y que aún en el siglo XVI los pacíficos suizos de hoy, que nos deleitan con sus quesos mansos y sus relojes impávidos, ensangrentaron a Europa como soldados de fortuna. Aún en el apogeo del Renacimiento, 12 mil lansquenetes a sueldo de los ejércitos imperiales saquearon y devastaron a Roma, y pasaron a cuchillo a ocho mil de sus habitantes. (García, 1983, pp. 8-9), (el subrayado es nuestro)

Santiago García nos lo dice a su manera:

Todos ellos (Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Lope, Calderón, Tirso, Cervantes, Shakespeare, Marlowe, Moliere, Goldoni, Goethe, Schiller) hicieron sus obras cargadas con inmensas dosis de crueldad así como de humor, y no tuvieron tiempo para montar piezas de nadie más, absolutamente de nadie, rechazaron ser repetidores de otros, las miraron sí, conocieron lo que hacían los demás, pero tratar de montar esas obras, de repetirlas, ¡jamás! (Duque y Prada, 2004, p. 258)

Dentro de los generadores de pensamiento en América Latina, descuela la figura del argentino de nacimiento y mexicano por adopción, Enrique Dussel; términos y conceptos tales como Filosofía de la Liberación, Ética de la Liberación y Transmodernidad, señalan su búsqueda permanente en la dirección de construir un análisis que le dé sentido a ese lugar llamado América Latina:

Es ya habitual decir que nuestro pasado cultural es heterogéneo y a veces incoherente, dispar y hasta en cierta manera marginal a la cultura europea. Pero lo trágico es que se desconozca su existencia, ya que lo relevante es que de todos modos hay una cultura en América Latina. Aunque lo nieguen algunos, su originalidad es evidente, en el arte, en su estilo de vida. (Dussel, 2005, p. 4)

Entonces: ¿Cómo utilizar las teorías epistémicas surgidas en recientes tiempos y que buscan responder acerca de nuestro origen y destino particulares, sin caer en los discursos hegemónicos que nos miran como colonias redimidas? Dussel le da un nuevo lugar de ubicación a ese “lugar fecundo” y le llama *transmodernidad*:

Con el impacto de la modernidad europea desde hace poco en las múltiples culturas del planeta (piénsese en las culturas china, del sudeste asiático, hindú, musulmana, bantú, latinoamericana), todas ellas producen una “respuesta” variada al “challenge” moderno e irrumpen renovadas en un horizonte cultural “más allá” de la modernidad. A esa realidad de un momento multicultural fecundo la llamamos el fenómeno de la “transmodernidad” (ya que la “postmodernidad” es todavía un último momento de la modernidad occidental).
 (Dussel, 2004, p. 201)

El concepto *transmodernidad* fue acuñado por la investigadora y filósofa valenciana, Rosa María Rodríguez Magda, quien dando cuenta de un encuentro con Jean Baudrillard en 1987, en el cual, el filósofo del posestructuralismo se negaba a adscribirse a la corriente posmoderna; ella, tomando en cuenta el desarrollo que los términos de *transpolitique* y *transexualité* habían tenido en su teoría de la hiperrealidad, denomina a nuestra época como *transmodernidad*. Pero mientras Rodríguez plantea el concepto a la manera de una triada modernidad-posmodernidad-transmodernidad, presentando esta última como una superación de la posmodernidad, Dussel lo plantea al contrario de esa secuencialidad, de una manera transversal. En palabras de Ahumada, la acepción dusseliana puede quedar más clara:

Está antes de la Modernidad y a la vez la trasciende, siendo una categoría de exterioridad que pretende sacar la voz propia de las culturas no europeo-norteamericanas, para así poder establecer diálogos interculturales simétricos que llevan consigo características de la propia cultura incommensurables al proyecto moderno europeo. (Ahumada, 2013, en línea)

Es importante señalar que Dussel no referencia el término desde la producción teórica de Rodríguez; no obstante, ella sí alude a la utilización que del mismo hace el filósofo mexicano-argentino partiendo de su enunciación personal; además crea una distancia al circunscribirlo “en el contexto de la filosofía de la liberación y la reflexión sobre la identidad latinoamericana, entendiendo por teorías transmodernas aquellas que, procedentes del Tercer Mundo, reclaman un lugar propio frente a la modernidad occidental, incorporando la mirada del otro postcolonial subalterno”. (Rodríguez, 2011, en línea).

Cuando Dussel lo enuncia y ubica “desde otro lugar” (*other location*), indica esa “radical novedad” que es su surgimiento desde la “exterioridad alterativa”, que en Colombia encarna ese teatro que comienza a crear García y que surge desde finales de los 60, acompañado de la fuerza que encarnan los movimientos sociales, políticos y estudiantiles en eclosión.

Yo empecé fue a hacer el Otro Teatro sin haber conocido el anterior, y nunca sentí la necesidad de recurrir a esas otras fuentes, para nada. Ahora, hubiera querido, digamos, en este momento, tener mucha más relación con “Campitos” y con Luis Enrique Osorio que con Jerzy Grotowski, o con el teatro en Checoslovaquia o con Francia, en vez de haber ido a Checoslovaquia haber hecho un stage con “Campitos” y con Luis Enrique Osorio, me hubiera sido de pronto más provechoso [...] pero desgraciadamente así no fue... (Duque y Prada, 2004, p. 258)

Ese desempacho y naturalidad al hablar del maestro García es una actitud de vida, un carácter distintivo (*ethos*) que aplica en su vida creativa y social. Si bien no se tienen acuñados o consolidados unos términos que serán emblema y signo de esta postura que significa estar irrumpiendo desde la periferia, la otredad de las culturas *subalternas* (pluridiversidad, inclusión y reconocimiento a la diversidad), ya se percibe la incomodidad con la injusticia de un diálogo intercultural asimétrico y por tanto improductivo en la construcción de núcleos creativos y de sentido identitario. Pero nosotros, en refuerzo de la advertencia dusseliana de que esa exterioridad no es negativa sino por el contrario:

Es positividad de una tradición distinta a la Moderna. Su afirmación es novedad, desafío y subsunción de lo mejor de la misma Modernidad. Por ejemplo, en las culturas indígenas de América Latina hay una afirmación de la Naturaleza completamente distinta y mucho más equilibrada, ecológica y hoy más necesaria que nunca, que el modo como la Modernidad capitalista confronta dicha Naturaleza como explotable, vendible y destructible. La muerte de la Naturaleza es suicidio colectivo de la humanidad, y sin embargo la cultura moderna que se globaliza nada aprende del respeto a la Naturaleza de otras culturas [...]. (Dussel, 2005, pp. 24-25)

De lo cual se puede inferir que la importancia de los temas relativos al cuidado de la naturaleza y la relación de respeto y amor por la tierra, que se respira en gran parte de la obra del teatro colombiano, es de alguna manera un reconocimiento al tratamiento que las culturas ancestrales daban al entorno geográfico.

El *opus* teatral de La Candelaria, ¿una visión adelantada de la transmodernidad?

El sentido general que se infiere del concepto de *transmodernidad*, anteriormente expuesto, nos enfrenta al asunto de ubicar, dentro de la producción del Teatro La Candelaria, las producciones que toman una postura enmarcada en el mismo. La utilización consciente de los discursos estéticos derivados de centro-europa, y su aplicación como fuente de reflexión poética son claramente establecidas: “en nuestro grupo Teatro La Candelaria nos hemos propuesto no imitar a Brecht, no imitar a Grotowski, etc., pero si conocer muy bien sus pensamientos” (Duque y Prada, 2004, p. 275).

Y aún más:

En el teatro latinoamericano el aporte de elementos de la cultura occidental en estos últimos veinte años ha sido enorme, tanto a nivel técnico desde las propuestas de Grotowski a las de Peter Brook, como a nivel conceptual y teórico desde Stanislavski hasta Brecht pasando por Artaud. Todo este caudal riquísimo de aportes se ha asimilado o ha causado tremendas indigestiones [...].
 (García, 1983, p. 92)

Indigestiones que no por emanar de importantes teóricos, dejan de presentar serios “malestares en la cultura” propia o en la formulación de verdaderas respuestas al desafío que representaba para el caso del grupo colombiano, como un creador teatral de los 70, erigir un arte no repetitivo, complaciente o formulario, en la acepción matemática, donde bien se le define como un compendio de fórmulas (matemáticas o algebraicas, pertenecientes a una o varias categorías) que sirve de guía o recordatorio para el momento de aplicarlas. En este caso, fórmulas teatrales preconcebidas y exitosas pero ajenas y lejanas a una sociedad que construye sus propias “experiencias culturales”.

En este sentido,

el concepto estricto de “trans-moderno” quiere indicar esa radical novedad que significa la irrupción, como desde la Nada, desde Exterioridad alterativa de lo siempre Distinto, de culturas universales en proceso de desarrollo, que asumen los desafíos de la Modernidad, y aún de la Post-modernidad europeo-norteamericana, pero que responden desde otro lugar, *other location*. Desde el lugar de sus propias experiencias culturales, distinta a la europeo-norteamericana, y por ello con capacidad de responder con soluciones absolutamente imposibles para sola cultura moderna [SIC]. (Dussel, 2005, p. 17)

Nuestro análisis aplicará el sentido y orientación que del término hace Dussel.

La causa primera del desarrollo de la presente investigación ha sido la decisiva aportación a la creación de un arte teatral nacional y original de Santiago García y del grupo La Candelaria. El interesado en establecer la posición crítica y el valor asignado a la función social del creador teatral en nuestro país, postulada y aplicada por García y su colectivo, puede abordar su obra teórica principal, que se compone de tres libros sobre la teoría y práctica del teatro (ver bibliografía), en donde además de analizar y reflexionar sobre la creación, realizando apuntes teóricos sobre los montajes de su colectivo, acota aquellos teóricos que para el tiempo abordaban conceptos que nutrían su trabajo teatral. En uno de estos aborda el concepto de aculturación desde los trabajos de Dupront (1966), Lanternari (1974) y Bastides (1971), luego de lo cual nos dice:

El contacto-choque entre las culturas occidentales y las culturas nativas de nuestra América durante la época de la colonia, en muchos casos destruyó casi totalmente los valores autóctonos y en otros produjo una interrelación

(interacción) pero que de todos modos privilegió aparentemente a los elementos europeos sobre los americanos. (García, 1994, p. 121)

Una primera relación directa de García con un campo profesional en formación, como era la arquitectura colombiana, cuya alternancia en dos campos aparentemente inconjuntables como pueden ser la ingeniería y el diseño por una parte, y la estética y funcionalidad por otra, lo inscribió de manera temprana en el discurso de las vanguardias estéticas que a la sazón se imponían. En 1957, con la creación del teatro El Búho, en asocio con el español Fausto Cabrera (ambos cesados de la Escuela de Teatro del Distrito) se inaugura un nuevo concepto teatral en el país: el comienzo de actividades de un grupo profesional, con obras y repertorio permanente, a la par de dar a conocer la vanguardia teatral mundial. Pero no era tan solo una relación circunstancial con las vanguardias; la actividad literaria y crítica en torno a la revista *Mito*, dirigida por el poeta Jorge Gaitán Durán y esposo de una de las directoras del grupo de la brasilerina Dina Moscovicci, destilaba un interés claro por el teatro del absurdo. Autores como Ionesco, Arrabal, Tardieu, Adamov y Beckett fueron montados a la par de Mishima, Miller, Williams, Thornton Wilder y el recién llegado, Enrique Buenaventura. Algo que sacude los entornos sociales y artísticos de la época y que Dussel describe al señalar las similares culturas coloniales, sus intereses, gustos y orientaciones:

Élites ilustradas neocoloniales, fieles a los imperios de turno que se distanciaban de su propio “pueblo”, y que lo utilizaban como rehén de su política dependiente. Había entonces asimetrías de dominación en el plano mundial: a) una cultura [...] La occidental, metropolitana, eurocéntrica dominaba y pretendía aniquilar todas las culturas periféricas; y b) las culturas poscoloniales (América Latina desde el comienzo del siglo XIX y Asia y África con posterioridad a la llamada II Guerra mundial) escindidas internamente entre 1) grupos articulados a los imperios de turno, élites “ilustradas” cuyo domino significaba dar la espalda a la ancestral cultura regional, y 2) la mayoría popular afincada en sus tradiciones, y defendiendo (frecuentemente de manera fundamentalista) lo propio contra lo impuesto desde una cultura técnica, económicamente capitalista. (Dussel, 2005, p. 7)

Si bien la cita tiene el propósito de señalar la relación directa con un teatro europeo que rompió todos los imaginarios teatrales imperantes hasta la Segunda Guerra Mundial, este era originado, ideado y producido por creadores en circunstancias y condiciones diametralmente opuestas a las nuestras. Una ciudad pretendidamente cosmopolita, habitada por élites ilustradas alejadas con el viejo teatro español declamatorio, displicentes con el teatro costumbrista de Campitos e indiferentes al teatro político de Luis Enrique Osorio, se pasmaba ante las osadas propuestas de El Búho. En la mente de las sociedades ilustradas no existían siquiera ecos de la dramaturgia del siglo anterior —hoy afortunadamente justipreciada— de Luis Vargas Tejada (1802-29), temprano escritor y piedra fundamental del teatro colombiano,

cuya extrañada obsesión contra Bolívar no demerita en modo alguno su producción teatral. Títulos como las tragedias *Sugamuxi* (1826), *Doraminta* (1828) y el sainete invaluable *Las convulsiones* (1828), no fueron incorporadas a un imaginario cultural propio por su acendrada crítica al medio circundante, resultado de un espíritu revolucionario y romántico. Lo que configura un capítulo más de la historia colombiana del desencuentro crónico entre el artista “poco elegante” o “grosero” (por evitar el usual remoquete europeo de “maldito”) y una sociedad que juzga más las maneras que la sustancia, y que ha sido aplicado a creadores como Barba-Jacob, Rendón, Castillo, Vargas Vila y Vallejo.

De la forma como fue asimilado por estos precursores del teatro moderno en Colombia (El Búho y sus variados directores) ese invaluable acervo teatral universal, que representan las figuras del llamado teatro del absurdo, habría mucho que señalar; sin embargo, contrario a lo que sucede en un diálogo cultural asimétrico (aquel que se da entre un dominado y su opresor), el producto en ciernes, cuyo resultado habrá que esperar hasta la década del 70, fue el resultado de un profundo desarrollo de lenguajes expresivos, propios de una dramaturgia nacional con ecos de la más fina dramaturgia universal. Y aunque también se puede hablar del imperialismo cultural británico frente a los irlandeses, y una solapada segregación del norte de Europa hacia España y Portugal, Latinoamérica ha vivido una desgarradora historia de invasiones, saqueos y expliaciones, traducida fundamentalmente en la negación del valor de las civilizaciones precolombinas que, pese a ser violentamente subyugadas (en el mejor de los casos, pues lo usual fue su arrasamiento), aportaron valiosísimos testimonios artísticos de su existencia, e interpretación del mundo a ese caldo proverbial, resultante del batiburrillo cultural forzado por el mestizaje étnico indiscriminado y propiciado por unos invasores ebrios de codicia, avaricia y lujuria. “Una futura cultura trans-moderna, que asume los momentos positivos de la Modernidad (pero evaluados con criterios distintos desde otras culturas milenarias), tendrá una pluriversidad rica y será fruto de un auténtico diálogo intercultural, que debe tomar claramente en cuenta las asimetrías existentes” (Dussel, 2005, p. 17).

Ante la negación de los hechos históricos, cual aveSTRUZ con la cabeza bajo tierra, y bajo la imposible moral de desconocer la acción depredadora y destructiva de una cultura autodenominada superior sobre una a la que incluso se le desconoció su categoría humana¹¹, se pretende verificar cómo todo el acervo cultural heredado de esa difusa

¹¹ Para efectos de ilustración, baste citar la Junta de Valladolid, reunida a pedido de Fray Bartolomé de Las Casas en esa ciudad entre 1550 y 1551 con la intención de pedir un trato humano para los indios. De esta se desprende la famosa duda que reorientó a la junta —presidida por un plenipotenciario del papa y cuya decisión tendría carácter vinculante— en dirección de establecer si los indios pertenecían a la especie humana y por ende tenían alma. La conclusión de esta famosa controversia con el intelectual Ginés de Sepúlveda, trajo como consecuencia el aumento descomunal del número de esclavos

cultura occidental que encarnaba España toma lugar en nuestro imaginario teatral. A ese estadio de dominación cultural hay que sumarle el post-colonial, entendiendo esto como el momento en que dejamos de pertenecer a la corona española y empezamos a sufrir (nada que termina) lo que Mignolo denomina como la *Colonialidad del poder*. La condicionalidad de hacer un arte que esté dependiendo de los modelos que nos han sido “legados”. Esa relación de dependencia de las burguesías periféricas (colonizadas) con las burguesías metropolitanas (opresoras), de las que nos habla Dussel, se manifiesta en las primeras críticas reprobatorias hacia la libertad creativa de García con los paradigmas teatrales: “fuera del (Berliner) Ensamble las versiones del teatro de Brecht son sombras de sombras, simulacros, esfuerzos patéticos por reproducir lo irreproducible” (Valencia, citado por Arcila, 1992, p. 32)¹².

La inquina de la crítica empezaba a agudizarse. Primero, frente a la preponderancia de autores que señalaban la injusticia, violencia y explotación de una realidad difícil, y que prontamente se iba a tornar terrible. La crítica prefería autores menos “comprometidos y politizados”: “¿Qué hacer con Brecht? Valencia respondía con astucia: es demasiado grande para dejárselo a los brechtistas; es demasiado rico para que en nuestra gran pobreza, podamos ignorarlo” (Arcila, 1992, p. 32).

Segundo, oponiéndose a la “pretensión” de García y su grupo de crear obras propias (colectivas!) originales y alusivas a hechos que la culta y refinada sociedad colombiana —presa eterna de las buenas costumbres— sugería olvidar. Hechos tales como la masacre de las bananeras, el desplazamiento y la migración forzados, miseria y violencia oficial generaron un cambio en la actitud de los críticos, los cuales se acomodaban según las circunstancias:

Toda la delicia con que había gozado la crítica teatral hasta ese momento, que también nos había criticado muy fuertemente, pero (sic) ya en ese momento se les había olvidado que cuando se estrenaron esas obras hablaron pestes [...] en ese momento eso que habíamos hecho antes era una maravilla y este nuevo teatro era un teatro populista [...]. (Duque y Prada, 2004, p. 296)

El arribo a una conciencia clara de su labor como creador y sujeto artístico en un contexto específicamente conservador e inmovilista como el colombiano, fue el resultado de seis décadas continuas de formación, exploración y construcción de un ethos artístico que ha sido inscrito en la historia del arte nacional. Muy en la línea crítica que, según Dussel, supera esos condicionamientos de discutible superioridad intelectual y se opone a las “reducciones historicistas” de nuestra realidad latinoamericana:

Contra el revolucionario, que lucha por el “comienzo” de la historia en el futuro; contra el liberal que mistifica la emancipación nacional contra España al

negros en Las Indias para reemplazar en las duras tareas a los indígenas; a quienes finalmente se les “concedió” la categoría humana.

12 Palabras del crítico Hernando Valencia G. en la revista Eco, citado en Arcila, 1992, p. 32.

comienzo del siglos XIX; contra los conservadores que por su parte mitifican el esplendor de la época colonial; contra los indigenistas que niegan todo lo posterior a las grandes culturas amerindias, proponía la necesidad de reconstruir en su integridad, y desde el marco de la historia mundial, la identidad histórica de América Latina. (Dussel, 2005, p. 2)

La dificultad de “inventar” un teatro desde estas perspectivas que traza Dussel y que García emprende desde lo propio es patente; en especial, sin negar la invaluable tradición occidental, sin desconocer los valores intrínsecos de las culturas aportantes en ese largo proceso de aculturación, sin dejar de lado la conflictiva realidad socio-política de un sistema que de forma inveterada se ha opuesto al cambio o a la movilidad social. En su producción teórica, García propone la experimentación y la investigación a través de laboratorios, talleres y centros de experimentación donde, por una parte, tengan presencia el “aluvión cultural” presente en las aportaciones teóricas venidas de fuera: Stanislavski, Grotowski, Brook, Brecht y Artaud; y por otra, la aportación nativa de manera acorde con nuestra realidad, y de cuyo choque, bajo una postura activa (que él denomina “aculturación creativa”), surja una nueva y diferente propuesta, un nuevo teatro. Toda esta proposición creativa se vislumbra para García en espacios colectivos, y los frutos artísticos y teatrales resultantes van debidamente soportados y acompañados de las reflexiones teóricas e indagaciones que les dieron vida¹³.

Obras que exploran la construcción de una dramaturgia propia, popular e inédita, que bien sirven al desarrollo de una postura artística enmarcada desde el proyecto de transmodernidad

La maravilla que tienen (las obras) es que son nuestras, inventadas por nosotros; naturalmente teniendo en cuenta aspectos de la dramaturgia y la cultura universal, porque nada surge de nada, y nadie puede darse el lujo o creerse tan genial y sobrado de lote, como para dejar de lado más de dos mil años de invención teatral.

Santiago García

Como una forma de sustentar lo anterior —y de hacer una descripción concisa de los temas abordados por tres obras emblemáticas de La Candelaria, partiendo del año 1966 con la obra *Soldados*, llegando hasta 1985 con *Corre corre carigüeta* de Santiago García—, en este capítulo se relacionan dos fuentes fundamentales: una,

¹³ Para la ampliación de este aspecto medular, remitirse a la ponencia presentada por García en el “Encuentro de artistas e intelectuales de América Latina y el Caribe”, realizado en Cuba en 1981.

las motivaciones y puntos de partida de las obras, su *fiat ars*, los propósitos estéticos y teatrales expresados a través de los textos de reflexión e investigación teórica de García en sus tres libros de teoría teatral, y extractos de textos de las obras que dan fuerza a la tesis; y otra, las reseñas, comentarios críticos o análisis de obra realizados por críticos y estudiosos del grupo colombiano en los que se refuerza el asunto que nos ocupa: la asunción de temas relativos al discurso que fundamenta el proyecto de transmodernidad y su consecuente lucha por el reconocimiento, la diversidad, la inclusión, la multiculturalidad y todo aquello que ha sido esquilmando en el logro de una identidad propia y auténtica. Títulos cuya praxis teatral se orienta hacia los aspectos medulares de un teatro original, tomando de manera decidida aquellos detonantes que comprometen al creador con el espíritu que expresa ese proyecto de transmodernidad.

Ese teatro es alentado por las particulares condiciones políticas de un país inmerso en una cultura adocenada e inmovilista. En esta última se conjugan todos los elementos constitutivos del laboratorio teatral: estudio, investigación y delimitación de tema y estructura (trabajo de mesa de los actores-creadores junto a sociólogos, historiadores y científicos sociales); talleres, improvisaciones teatrales y laboratorios de fundamentación en los aspectos derivados del trabajo teórico (praxis teatral).

Dos anotaciones pertinentes: primera, para la ampliación del aspecto netamente teatral, puede el lector interesado referirse a los autorizados análisis críticos realizados, entre otros, por los autores Gonzalo Arcila, Giorgio Antei, Fernando Duque y Jorge Prada, y que hacen parte medular del cuerpo bibliográfico de esta investigación. Segunda, se advierte que no se relacionan acá las obras del ciclo musical por ser objeto de análisis desde otra perspectiva y en el entendido de que, además de poseer ellas todo el aliento poético y propio del opus candelario, exploraron específicamente, desde la *mise en scène*, el lenguaje de la música en el teatro de manera novedosa y en sintonía con el “aluvión cultural” que significa la tradición occidental del género.

Soldados (1966)

(...) peros de 'Soldados' ¡si queda un legado muy importante en todos los niveles!: queda consignada como un testimonio de la obra dramatúrgica, queda en el repertorio del teatro colombiano... entra en el caudal de la historia teatral... ¡esa fue la gran enseñanza!

Santiago García

Basada en la Casa Grande de Álvaro Cepeda Samudio, con dramaturgia y dirección de Carlos José Reyes.

(Violencia oficial contra el pueblo promovida por agentes externos)¹⁴.

Nos explica García sobre la obra:

Lo más importante era encarar un tema nuestro, como el de la huelga de las bananeras, con la utilización de nuestro lenguaje, en un teatro sin complicaciones, un teatro muy imaginativo, quitando escenografía, quitando todo, todo, dejando únicamente a los dos soldados dialogando en escena con una cobija [...] La obra tuvo un éxito muy grande... se hicieron más de mil funciones... tuvo una repercusión muy grande en el posterior desarrollo del teatro colombiano... (Duque y Prada, 2004, p. 173)

Una reseña periodística, de manera diáfana, nos cuenta de la obra lo siguiente:

Es una obra clásica dentro del Nuevo Teatro colombiano y una de las más representadas dentro y fuera del país por diferentes colectivos teatrales. Esta pieza, escrita y montada por Carlos José Reyes en 1966, se basa en un episodio de la novela de Alvaro Cepeda Samudio, *La Casa Grande*. Recrea el conflicto sufrido por dos de los soldados llevados para reprimir la huelga en las bananeras de la United Fruit en la costa Atlántica colombiana, episodio que termina con la masacre de los obreros en diciembre de 1928 [...] La huelga que los trabajadores colombianos le hicieron a la compañía United Fruit, es uno de los movimientos obreros más grandes de la historia nacional. La versión oficial minimiza el alcance político de la protesta y reduce el número de víctimas que la sangrienta represión militar ocasionó. En un telegrama publicado en *El Espectador* y enviado al Secretario de Estado de los Estados Unidos, se calculan los muertos: "I have the honor to report that the Bogotá Representative of the United Fruit Company told me yesterday that the total number of workers killed by the Colombian military exceeded one thousand"¹⁵

De forma poética, este episodio nos muestra cómo el pueblo colombiano es dividido en categorías sociales diferentes para poder ser explotado. Así, los campesinos son transformados en soldados y en obreros que deben servir incondicionalmente al sistema [...] Esta obra es una radiografía de la corrupción de las Fuerzas Armadas colombianas que están al servicio de intereses foráneos, que alienan al campesino destruyendo en él su identidad y su fuerza productiva. Estos jóvenes ya no regresarán al campo y en las ciudades serán seres marginados destinados a los trabajos de servicio y no de producción. (Velasco, 1989, en línea)

¹⁴ Sirvan los cortos acáپtes de obra escritos entre paréntesis de ilustradores de la creación a reseñar; relación que tiene como objetivo informar y ubicar al lector sobre el lugar que ocupan las obras en el opus candelario, sus características más relevantes en función del aspecto central de la investigación (teatro musical), y su valor en la apropiación y construcción de una dramaturgia nacional encauzada en el proyecto de Transmodernidad.

¹⁵ "Tengo el honor (;) de informar a usted, que el representante en Bogotá de la United Fruit Company me dijo ayer que el número total de trabajadores asesinados por el ejército colombiano superó los mil". (Traducción propia).

La recursividad poético-teatral, a la que acude el grupo para vincular al espectador con ese pasado luctuoso de la historia del país, es la razón principal del éxito alcanzado. Una obra que muestra a un nuevo actor, desvalido de telones, patas, hombros, tramoya y demás aparatajes escénicos y que va en busca de un nuevo espectador que no acudía a las salas de manera usual. Los teatros como espacio físico disponible escaseaban y además había que ir a buscar al público a sus espacios naturales: plazas, mercados, escuelas, sindicatos; empero, el teatro también tenía que empezar a despojarse de una pretendida intelectualidad y de una especulación artística tan en boga en los círculos intelectuales que permanecían distantes de la realidad popular, desde lo que hemos denominado existencialismo posmoderno.

El menú (1970)

*Buenaventura se emocionó mucho con la obra,
no pegó el brinco ni el grito, sino que aceptó de una manera muy generosa,
muy amplia, ese maltrato que le habíamos dado a su obra.*

Santiago García

Escrita por Enrique Buenaventura, bajo la dirección de Santiago García.
(La gula del poder en Colombia y otros vicios gastronómicos y políticos).
Sobre esta obra, el crítico y estudioso de la obra del colectivo colombiano, Gonzalo Arcila, escribe:

El Menú es la parodia de los banquetes de caridad, de las ceremonias de consagración de los designados por el establecimiento para adelantar los ritos de la democracia formal [...] El profundo sentido de este juego escénico tuvo un singular eco en el proceso político-cultural de la sociedad colombiana. [...] El rito de la elección presidencial se transmutaba en pesadilla para el establecimiento, al conjuro de la acción independiente de una población marginada que se creía domesticada. (Arcila, 1992, p. 36)

Además, en el programa de mano de la época se expresa de manera directa: “Es una gran comedia de la comida, en un país hambreado, es un carnaval de la demagogia, tal como lo vemos cotidianamente sin que lo veamos, sin embargo, en toda su crudeza”. (Arcila, 1992, p. 36).

Sus ecos del esperpento valleinclanesco, curiosa coincidencia del arte que surge en sociedades pacatas y con visos de puritanismo como la colombiana y la española, es un interesante filón que el Teatro La Candelaria va a explorar en obras posteriores.

El manejo de la improvisación —como herramienta de este montaje— es tal vez el factor más interesante que asumen los actores, y que de una manera decisiva va a influir en la fundamentación profesional de La Candelaria como un equipo cualificado de actores. Esta herramienta va a ser determinante en la construcción del actor-autor

de las obras venideras; es un espíritu de fundamentación profesional que adopta la llamada Casa de la Cultura, y que describe Víctor Viviescas de la siguiente forma:

Sin embargo, las consecuencias que se desprenden de esa empresa, en el sentido de obra humana, son profundamente serias, en la medida en que cuando surge la Casa de la Cultura se constituye inmediatamente en una suerte de guía, de referente obligado para la actividad teatral en Colombia. (Viviescas, 2012, p. 230).

En 1969 inicia otra etapa de su vida profesional, de la sede de la calle 20 con 13, donde había permanecido alrededor de 2 años, con el arriendo atrasado hasta el punto del inminente lanzamiento, un Santodomingo generoso les perdonó la deuda con la condición de que se marcharan; de esta forma, se trasladó al barrio de donde surge el topónimo nombre de Teatro La Candelaria. Allí abrió las puertas de su nueva sede con la obra de Brecht, *La buen alma de Tsé-Chuan*. No obstante, aunque las obras montadas entre 1966 y 1972 fueron 30¹⁶, logradas con una factura y exquisitez estéticas (casi todos entre lo más granado de las vanguardias teatrales europeas y norteamericanas), *El menú* constituye el arriesgado primer paso en la búsqueda de un lenguaje teatral propio y popular que, a partir de *Ciudad dorada* (con una distancia de 6 años), va a constituir el punto de no retorno en la construcción de una dramaturgia nacional. Pero esa arriesgada empresa podía costarles el mimo oficial.

Es pertinente anotar que el orden que guía este capítulo, no es otro que señalar los trabajos que apuntan a la proposición de un arte nacional influido por el propósito identitario y enmarcado en el proyecto de transmodernidad.

Corre, corre carigüeta (1985)

*Si la gente quiere ver sólo las cosas que pueden entender,
no tendrían que ir al teatro: tendrían que ir al baño*

Bertolt Brecht

(La invasión de la corona española en América, causa y autora de la aniquilación del Imperio Inca, en una forma teatral inextricable para los espectadores).

Autor: Santiago García. Basada en la *Tragedia del fin de Athau-Wallpam*, manuscrito del siglo XVI, de autor anónimo, escrito en quechua.

Esta segunda obra configura la trilogía sobre la conquista y la aculturación, junto a *La trasescena* (1984) de Fernando Peñuela y *El viento y la ceniza* (1986) de Patricia Ariza. El enriquecedor proceso de escritura individual inicia con el *Diálogo del*

¹⁶ Esquilo, Marlowe, Valle-Inclán, Brecht, Yacine, Smocek, Jarry, Beolco, Kafka y Arrabal, entre otros, hacen parte de esta lista.

rebusque (1981) de García, después del fructífero e histórico de la creación colectiva (1972-1980).

Según testimonio de los cronistas del Alto Perú, esta tragedia se representaba hacia el año de 1555. Los Incas llamaban a este tipo de teatro *huanca*, y el texto de esta obra fue traducido en 1597 por el boliviano, Jesús De Lara. “García tomó esta tragedia como pretexto para proponerle al grupo un texto que diera cuenta de las vicisitudes íntimas de Atahualpa frente a la amenaza de los conquistadores liderados por Pizarro” (Arcila, 1992, p. 108).

Dando constancia del despojo de lo intangible y telúrico, metaforiza el sol con el ansia del oro que desató la aniquilación indígena:

CARIGÜETA:

Tomó el maíz nuestro, nuestro oro, nuestro orito como si fuera el sol como si dentro viviera el sol, como si el aire del sol le diera su soplo, su aliento, como si el sol fuera su vida (...).

Tomó la tierra nuestra, nuestra noche, nuestra nochecita donde todo reposa, madre nuestra que todo sustenta devoradora y pandora, como si fuera el fondo como si fuera la muerte nuestra muertecita. Y aquí queda en lo de abajo en lo que todo posee y manda. (Teatro La Candelaria, 1987)

Quizás no hay otra obra en el repertorio candelario que haya profundizado más en las raíces latinoamericanas, partiendo de lo temático, pasando por lo épico y fructificando en su realización estética. La conjunción de lenguajes que se antojan totalmente amerindios, incluyendo la partitura del compositor colombiano Jesús Pinzón, con un carácter hierático y ceremonial propio de la tragedia helena, puso a los habituales espectadores del grupo en una encrucijada extraña: ¿asimilamos la tragedia de Atahualpa o nos deleitamos con esa suerte de imágenes que están inscritas en la memoria genética?

No solo sus habituales espectadores estaban pasmados, también una de las voces más autorizadas del asunto intercultural, el filósofo Néstor García Canclini:

También me sorprendió que uno de los mayores renovadores políticos del teatro latinoamericano, Santiago García, se haya puesto a investigar con su grupo La Candelaria el pasado colonial. Luego de las obras de enfática denuncia sobre la miseria urbana y campesina que le dieron celebridad, viene el ritual austero de ‘Corre, corre Carigüeta...’ obra casi griega por su estructura coral, de un autor anónimo del siglo XVI, que narra las vacilaciones del líder inca —entre combatir o resignarse— ante la colonia española. En vez del humor insolente que los candelarios cultivaron durante 21 años de trabajo, un acto de solemnidad religiosa jugado entre actores con máscara que recuerdan a Brecht, pero más al teatro No japonés. Por sobre todo, el intento de explorar el pasado del que venimos, cómo fue el encuentro y el desencuentro entre las dos culturas que formaron nuestra América”. (Citado en Teatro La Candelaria, 1997, p. 119)

Como conclusión elemental, García y La Candelaria siempre se están reinventando en los temas, los modos, las formas y el sentido de su teatro que para el caso específico del ciclo musical es eminentemente popular; ahí radica la estrecha relación tejida con un público que es disímil en su conformación: intelectuales, amas de casa, estudiantes y obreros; aunque también el público extranjero se ha sentido tocado por esa estética particular, justamente de eso que da cuenta el teórico argentino.

Aunque, desde la perspectiva teatral, estas dos obras cimeras de la dramaturgia nacional (*Soldados* y *El menú*) están emparentadas con tres textos dramatúrgicos latinoamericanos: *El monte calvo* (1966), *Los inquilinos de la ira* (1975) y *La madriguera* (1979) del dramaturgo colombiano, Jairo Aníbal Niño; en el devenir de la escena contemporánea sirven de referente en el teatro-arte que indaga y apunta a su entorno. No obstante siguen siendo vistas por la alta y media burguesía como poco atractivas y fuera de moda (especialmente *Carigüeta*). Baste comparar el profundo aburrimiento que producía en nuestras clases dirigentes el teatro que produjo La Candelaria, el TEC y en general el conjunto de grupos insurgentes durante las décadas del 70 y el 80, con el actual deleite por el teatro comercial, sexista y de tinte existencialista-posmoderno que se consume a rodos en Bogotá, Medellín y Cali.

Obras precursoras de un modo de composición del hecho escénico, llamado *creación colectiva*

*Vimos que debíamos hacer nuestras propias obras,
y el grupo resolvió hacerse autor.*

Santiago García

*¿Hay, en esta reacción que desemboca en la creación colectiva, una suerte
de asesinato del padre, de asesinato de la autoridad que significa el texto,
de la autoridad que significa el autor?*

Víctor Viviescas

En la formulación de este tipo de arte popular, que representa el teatro en el que García y La Candelaria empiezan a indagar, no se puede perder de vista el serio problema que representaban y representan los medios privados de comunicación, en contubernio con una clase política sempiternamente corrupta. El permanente asedio de los *mass media* sobre el ciudadano para estimular el consumo de todo aquello que haga prevalecer el *statu quo* es una práctica tan común en Colombia, que se da por descontado lo que las encuestas señalen sobre el “gusto oficial” (que el ejército y la Iglesia son las instituciones más admiradas y queridas por los colombianos, por ejemplo), y es a través de estos presupuestos que se empieza a construir el llamado nuevo teatro en Colombia.

Nosotros los comunes (1972)

La cultura popular es la noción clave para una liberación popular

Enrique Dussel

Lo más importante es que el contacto con el público se volvió más real; esa utopía que teníamos de hacer un teatro popular se comenzó a hacer una realidad.

Santiago García

(Insurrección civil y popular frente a la explotación social inmisericorde desde tiempos inmemoriales).

A partir de estos dos trabajos (*Nosotros los comunes* y *Ciudad dorada*) se involucran los medios expresivos que han venido siendo configurados por el colectivo candelario. El sentido de un arte teatral popular, en lo riguroso del término, configura un estilo que poco a poco se va afinando en sus herramientas expresivas, y el trajinado modelo de la comunicación entre un artista y su público se convierte en un valor agregado que el Teatro La Candelaria le va a conferir al nuevo teatro colombiano.

Las dos obras reseñadas pueden catalogarse como el origen y planteamiento de un método de creación que pasó a denominarse con el mote de creación colectiva; término que en su acepción puede considerarse tautológico, en consideración a que el teatro es un arte colectivo por autonomía. No obstante, dentro de las características que definen al nuevo teatro colombiano, su proyección, en virtud de ser una mirada creativa original e inédita, amén de construir un nuevo público, adquiere un peso específico y señala los nuevos rumbos del colectivo.

Fue la primera obra de las muchas de La Candelaria realizada a través de la creación colectiva. La trama se basa en la Insurrección de los Comuneros en 1781, en el que 20.000 personas que vivían en lo que hoy es Colombia, se movilizaron en la búsqueda de la libertad social y mejores condiciones de vida en respuesta al aparato económico y político... represivo... español. (Hemispheric Institute, s.f., en línea)

Esta obra, a la que la crítica colonial descalificó por todos los medios, es el comienzo decidido de una forma de creación que va a acuñar en la historia del teatro colombiano los títulos que serán considerados hitos de la dramaturgia nacional.

“Los críticos que lamentaban cómo aquel grupo que había escenificado obras tan eximias como Marat/Sade o como el Matrimonio, ahora estaba entregado al populismo y a una estética burda, sin acabado... eso que habíamos hecho antes era una maravilla y este nuevo teatro era un teatro populista...” (Duque y Prada, 2004, p. 296). La insatisfacción de los críticos con el nuevo rumbo de su colectivo teatral, en el cual se abordan las realidades específicas de un país en constante crisis, la traduce

García en esas palabras. Pero para dar alcance al talante que esgrimía la crítica teatral en lo relacionado a las fuentes de las cuales bebía el movimiento, basta leer las siguientes palabras del crítico Eduardo Gómez, consignadas en varios libros, conferencias y ponencias donde se pretendía descalificar el trabajo teatral de los dos directores más notables: García y Enrique Buenaventura: “Mi intención en estas ‘notas’ no rebasa lo pertinente al problema del teatro colombiano, y como su relación con Brecht ha sido tan elemental, basta con advertir que el Brecht más perdurable, el que apunta a un futuro más vasto, es el QUE PRECISAMENTE NO HA SIDO COMPRENDIDO POR NUESTRO PROFESIONALISMO TEATRAL”¹⁷ (Watson y Reyes, 1978, p. 370).

En todos los ensayos que pretendían proyectar una atmósfera de seria crítica, se invalidaban métodos, concepciones, motivaciones artísticas o ideológicas; se descalificaba el trabajo escénico de manera presuntuosa, y paradójicamente, mientras este crítico alababa y juzgaba conveniente al poeta alemán y a su obra en su compromiso político de resistencia al nazismo y al autoritarismo, a los teatristas colombianos se lo negaba de forma implacable.

Como aspecto curioso, consignamos una advertencia hecha por el colectivo creador y que da cuenta del suceso visionario que en su momento no se calculó, pero que apuntaló y consolidó un proceso creativo que se extendería por más de 25 años: “Sobre las dos primeras (obras) NOSOTROS LOS COMUNES y CIUDAD DORADA, no se tienen casi datos sobre los procesos de creación porque obedecieron más a intereses de realización inmediatos, muy experimentales, que a proyectos dentro de los que cabía una cierta organicidad programática”. (Teatro La Candelaria, 1986, p. 9).

En adelanto de los temas y relatos con sentido social que La Candelaria va a presentarle a un público en ciernes, esta obra constituyó lo que podemos llamar el “segundo éxito” de un tipo de teatro popular, después de *Soldados*. Teatro popular en el sentido en que Dussel categoriza la cultura popular y de manera opuesta a la “cultura nacional” —populista—, definiendo esta última como la suma de la cultura oligárquica y burguesa con la del proletariado y del campesino bajo la organización de un Estado con claros intereses de manipulación política. Como ejemplos de esta perversión de la cultura populista con pretensiones de “nacional”, tenemos el peronismo en Argentina y el uribismo en Colombia.

Para la crítica, el asunto era simple, escribe Gómez en *Nosotros los comunes. El peligro latente del populismo*:

Es necesario desenmascarar la pretendida ‘inocencia’ del arte... en la obra es notoria la voluntad de retomar y actualizar el proceso trunco de la revuelta de los comuneros para contribuir a la ‘concientización de las masas’... pero estos

¹⁷ Este texto fue modificado posteriormente por su autor en su título original que rezaba: “El peligro latente del populismo” (sin palabras). El subrayado y la mayúscula nuestros informan de la “inquina” que producía al establecimiento los derroteros trazados en esta nueva etapa.

esfuerzos y esta relativa originalidad están, por desgracia, minados, básicamente por una concepción populista. (Watson y Reyes, 1978, p. 402-403)

Claramente se advierte que uno de los puntales para la construcción de esa “cultura nacional” (populista y demagógica) es la manipulación mediática actual, en que la conversión de ciertos “valores” o “conductas” nacionales en fundamentos que el pueblo acoge entusiasmado, y acto seguido, denominarlos “populares” (relativos al pueblo); extrayendo de ellos, todo lo que tenga visos de protesta social, inconformidad o conciencia, por ser subversivos e inconvenientes para un fluir tranquilo del poder.

El anuncio de un nuevo teatro, que además de ser libertario era popular, que llamaba la atención de un nuevo público y se mostraba alejado categóricamente de la cultura del entretenimiento que empezaba a venderse y a imponerse, no representó un buen augurio para las políticas culturales y oficiales. Lo popular, en contraposición al discurso nacionalista y oficialista en el campo de las artes, será fuente de profundas desavenencias entre La Candelaria y los aparatos culturales del estado (a lo largo de la historia: Colcultura, IDCT, Mincultura, Idartes y otros).

La ciudad dorada (1973)

Pero nosotros [La Candelaria] insistimos en ello...
construir nuestras propias obras: calvas, tuertas, cojas,
chiquitas, feas, cagaditas, sin una pata, sin dientes...

Santiago García

El gesto de la risa disuelve la rigidez del poder y pone a temblar a los poderes

Víctor Viviescas

(Desplazamiento forzado y abandono del campo para despojar de autonomía e independencia al pueblo).

Esta obra marca un punto de inflexión en el repertorio candelario, no por la forma de creación, sino por la cualificación profesional de los actores, que el grupo emprende con un rigor teórico, artístico y teatral que va a permanecer hasta el presente. El núcleo de esta nueva etapa es la exigencia creativa que se impone a todos los miembros del grupo, y la cual va a aplicar en esta segunda creación colectiva.

PRÓLOGO

VOZCambia tu maíz indio de América
te traemos arcabuz, Dios y tabaco
para que lo siembres en tu tierra
por los siglos de los siglos... y así sea.
[...]

Ya tu tierra es nuestra indio americano
ahora sembrarás aquello que ordenemos
y te unirás en las minas a los negros
para sudar eternamente... y así sea. (Teatro La Candelaria, 1986, p. 61).

Tres momentos comprende CIUDAD DORADA. La salida de la parcela y el montaje de una tienda en el pueblo. La salida del pueblo y la llegada a la ciudad, las vicisitudes de la lucha por sobrevivir en la ciudad. (Arcila, 1992, p. 53)

Esta obra trata con decisión toda la complejidad social de un país en eterna violencia. La postura del grupo es definitiva con respecto al Estado y su cultura oficial; en especial, frente a los actos del régimen feudal que gobierna Colombia desde tiempos inmemoriales y que durante la segunda mitad del siglo XX realizó una contrarreforma agraria por medio del despojo, asesinato y desplazamiento, y que hasta nuestros días permanece incólume. A partir de aquí, el grupo se ubica desde una frontera teatral; las especulaciones vanguardistas, el diálogo intercultural con las innovadoras dramaturgias centroeuropeas se dará en otras condiciones. Los temas y asuntos abordados ya no serán circunscritos a la angustia existencial del hombre del primer mundo, sino que el telón de violencia, opresión, salvajismo y atraso social del país, donde crean su arte teatral, estará como referente simbólico y detonante del conjunto de imágenes escénicas. Toda la producción teatral del Teatro La Candelaria será irremediablemente alineada en la franja donde se ubica al arte político, subversivo y crítico:

Esta obra, muy distinta a la anterior, tiene mucho más texto en cuanto a diálogo... logramos gran éxito, la dimos durante seis años, ochocientas o mil funciones, no sé cuantas. Y el éxito fue enorme en el sector que nos interesaba. Por supuesto, simultáneamente perdimos el prestigio adquirido durante diez años con la burguesía y los críticos... (García, 1983, p. 137)

No nos corresponde en este trabajo, por su complejidad y longitud, hacer una valoración estética de las obras que se derivan de esta postura; algunos podrían hacer fila al lado de la crítica que acuña el término “teatro pancarta” relacionándolo con el tipo de teatro de agitación alemán (*agit prop*) que caracterizamos en otra parte de esta investigación. Baste decir que frente a resultados desiguales, donde caben obras de elaboración artística como *Guadalupe*, *Los diez días*, *El diálogo* y *El paso*, entre otras, todo artista tiene el derecho de proponer puntos arriesgados de inflexión, en los que se trazan derroteros que conducen al *picassiano* “cementerio de hallazgos”; en el cual, este trabajo colocaría ejemplos de valiosa aportación como son la primera versión de *Los comunes*, *Golpe de suerte* y *La trifulca*.

Finalmente:

Con *Nosotros los Comunes* y *La Ciudad Dorada*, el grupo de Teatro La Candelaria representó a Colombia en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, Francia [...] La Candelaria destacó entre los 168 espectáculos que se presentaron y se le

consideró como uno de los grupos más importantes por la gran recepción que le brindó el público, por el tema de las obras, y por la buena realización de la puesta en escena. (Florián-Pecha, 2013, p. 165)

Como lo consignamos arriba, la primera obra que trata una temática nacional a partir de un suceso histórico —como fue la matanza de las bananeras— es *Soldados*, obra que anuncia la admonición de los nuevos tiempos que ya se vislumbraban y que toman forma con los dos montajes emblemáticos, *Los comunes* y *Ciudad*. En ese interregno, el grupo viaja al festival de teatro más importante de Europa, Nancy, y se permite confrontar su opus con los creadores más determinantes del viejo continente. Es así como el grupo entra en contacto con el trabajo creativo, contestatario e innovador de dos directoras teatrales que al frente de sus colectivos realizan unos montajes históricos:

- Joan Littlewood (Stockwell, Reino Unido, 1914) con su grupo, el *Theatre Workshop* crea *;Oh What Lovely War!* y
- Ariane Mnouchkine (Boulogne, Francia, 1939) y su *Théâtre du Soleil* con *1789*.

Los elementos de la obra de Littlewood se pueden sintetizar así: una concepción artística innovadora y contestataria que propone la fragmentación, elementos de contracultura, improvisación y elaboración colectiva; mezclados con recursos expresivos como canciones populares, rezagos de *balada ópera* y *music hall*, tradiciones medievales sajonas y teutonas de *minstrels* y *clowns*; todo ello integra un conjunto escénico que causa gran sensación en Londres y en los actores colombianos. Sus nuevas obras se verán fuertemente influidas por la canción popular y la irreverencia teatral.

La relación directa de este espectáculo con los horrores de la guerra europea, sus traumas indelebles y la postura política frente a la no recurrencia en un futuro del mundo, postulaban algo sobre nuestra violencia endémica, soterrada o evidente, que torturaba y aún agobia al país del presente. De igual manera, *1789* realiza una parábola de la Revolución Francesa, a partir de un concepto de laboratorio de improvisación donde los actores, con una disposición permanente y cercana a las fuentes míticas del teatro, proponen de manera ininterrumpida a una directora “iluminada” —en quien ellos confían ciegamente—, quien compone el espectáculo final (a la vez que todos entrenan y ensayan, cocinan y viven en comunidad). La visión hacia un nuevo teatro —contingente y pertinente— se antoja incipiente pero vigorosa.

De la experiencia en Europa queda un grupo fortalecido, con integrantes comprometidos con la nueva búsqueda que se gesta después de su viaje por Europa. A su llegada, el grupo realiza una serie de giras por el país, entrando en contacto con aquel tipo de público que va a recibir su trabajo de una manera afectuosa, iniciando de esta manera una relación que se mantuvo muchos años entre el teatro y los estudiantes, obreros, desempleados y amas de casa; junto con los usuales intelectuales, poetas y artistas.

La rica paleta de títulos que constituye uno de los momentos más creativos y brillantes del teatro nacional es configurada en una especie de Grossbergianismo, (idea según la cual los creadores deben ser sujetos políticos y la obra debe reflejar una postura frente a la realidad circundante). A la manera de García, Grossberg tiene una experiencia vital como teatrero, viajando por el continente europeo; desde su paso por el teatro, este teórico inglés toma una posición política frente a la situación del continente en ese momento, reclamando la importancia del “intelectual político”. “En esa época entré en contacto con un grupo de teatro politizado y contracultural que me invitó a ir con ellos al continente.... Mis ideas políticas, bueno, ya me venían de familia y de mi participación en la nueva izquierda y en la contracultura de Estados Unidos” (Grossberg, 2010, p. 20).

En la experiencia de recorrer Colombia, realizada por los actores de La Candelaria, hay una especie de paralelismo con la experiencia de Grossberg: el grupo reclama un teatro político y colectivo, contracultural y con una decidida influencia en el cambio de una sociedad convulsionada y desigual. Es en ese sentido que Grossberg ve el proyecto de “los Estudios Culturales, como otra manera de dedicarse al trabajo intelectual, como otro modo de ser un intelectual político” (2010, p. 20).

Y ese abordaje hacia los temas medulares de violencia política y migración rural —posterior a una profunda búsqueda en la apropiación y montaje de obras de los movimientos de *avant garde*— se inicia oficialmente, reiteramos, con el estreno el 16 de marzo de 1972 de la obra *Nosotros los comunes* (*comuneros 1781*) y con *Ciudad dorada* en 1973, ambas bajo la dirección de Santiago García. El gran salto en la configuración de un “teatro arte nacional” y su adscripción histórica en la elaboración de procesos de creación artística, estrechamente ligados con el desarrollo social, se da con el planteamiento, la configuración y sistematización del llamado método de la Creación Colectiva del Nuevo Teatro Colombiano, con el cual se produjeron estas dos obras históricas. Este “aterrizaje” en una búsqueda consciente y profunda de unos medios expresivos propios para una realidad amenazante y censora no es gratuita; los títulos montados hasta 1971 dieron cuenta de los profundos cambios políticos que fracturaron una Europa que 20 años antes se autodestruyó bajo el encanto de unos criminales de guerra fungiendo de estadistas, y de cuya existencia y peligrosidad dieron cuenta dramaturgos como Brecht, Piscator, Jarry y Arrabal.

Esta es la mencionada admonición de un nuevo lenguaje teatral, adobado de teatralidad popular, en el que los sucesos históricos son recreados de manera crítica con una factura teatral notable. Allí toma lugar la música, la palabra y el arte del actor: las acciones físicas, sus referentes emocionales y expresivos. La escenografía, el vestuario y la utilería, no serán más elementos alejados y distantes, fríos y calculados solo por lo estético. El hecho teatral estará pleno de expresión, crítica, mensaje y arte, pero sobre todo, estará cargado de una música que será el vehículo a través del cual el espectador recorrerá, de manera inteligente, una realidad dolorosa que le había sido soslayada.

Acto tercero

Telón de fondo

El grupo actualizó la verdad teatral de nuestra tragedia en los escenarios de Alemania, Bélgica, Holanda y España con El Paso. El reconocimiento universal a este espectáculo teatral y al trabajo del grupo tuvo una respuesta particular de las autoridades militares. En los primeros días del año 1989, el grupo es allanado por el ejército. El pretexto, la búsqueda de material subversivo.

Gonzalo Arcila

La Candelaria, García y Colombia

La asfixia política propiciada por el eterno “frentenacionalismo”¹⁸ trajo, entre muchas de sus consecuencias, el inmovilismo artístico y la consecuente abulia creativa que caracterizaron al arte nacional durante los años de su vigencia (1958-1974). Atmósfera parroquiana que empieza a verse alterada con el advenimiento de los cambios sociales sufridos en Occidente. Aunque en este país los sucesos nos tocan y afectan de manera retardada, las rémoras de la Europa en ebullición y de la Revolución Cubana, irrumpen acá a finales de los 60 y toman cuerpo en la década de los 70. Las artes plásticas, musicales y teatrales, junto con la literatura, cobran inusitado vigor y desencadenan un importante remezón en la conciencia decimonónica del país que la corrupta casta dominante ya no puede detener. La futura alineación política de García, contrario a lo que han pensado muchos críticos, es el resultado de un muy informado periplo por los centros europeos donde se cocían los cambios políticos que iban a transformar el mundo. El origen de su relación con el teatro,

¹⁸ Coalición política entre los partidos Liberal y Conservador colombianos, oficialmente pactado entre 1958 y 1974, y tácitamente mantenido hasta el presente, y que consistió en la alternación en la presidencia de la república y la repartición de los escaños en el congreso.

contraída por el azar, y accidentalmente revelada por la impulsiva asistencia a una conferencia dada por Seki Sano, profesor japonés de teatro traído por el dictador progresista Rojas Pinilla, nos la cuenta García:

[...] En 1955, trabajando con la firma de arquitectos “Esguerra y Herrera”, un día por causalidad vi en el periódico que había llegado un profesor para una escuela de teatro, un director japonés que habían traído expresamente para la televisión, de nombre Seki Sano, y no sé por qué motivo me dio por la noche, después de salir de la oficina, ir a hablar con ese señor. (Duque y Prada, 2004, p. 79)

Seki Sano, García y la televisión

El iluminador encuentro de Seki Sano con García, condujo a este último de manera definitiva hacia el teatro. En 1957 ingresa como profesor en la escuela estatal de Teatro del Distrito, de manera fugaz, pues todos los profesores son despedidos por razones burocráticas. Por fortuna para la historia teatral, García logró fundar el teatro El Búho, junto al español Fausto Cabrera, la brasiler Dina Moscovicci, el uruguayo Arístides Maneghetti, entre otros.

A partir de ese año, y hasta su viaje a Checoslovaquia en 1960, montan —si no toda— casi la totalidad de los autores y dramaturgos de vanguardia europea; de Praga pasa a la antigua RDA (República Democrática Alemana), al *Berliner Ensemble*. Allí conoce, a través de la viuda de Brecht, Helene Weigel, los fundamentos del teatro épico, consolidando el derrotero definitivo del futuro creador de La Candelaria. Como se señala en otra parte de este estudio, esta relación con el teatro político del dramaturgo alemán, va a servir de causa para la descalificación aplicada a su estética teatral, emanada de una clara postura política, que La Candelaria asumirá de manera definitiva: aquella donde se habla, narra o abordan temas de la realidad colombiana y del cual ya no se va a desprender hasta épocas recientes. El teatro épico, en contraposición al teatro basado en el drama, se debe considerar primordialmente desde lo histórico. El socialismo científico, promulgado por Carl Marx, era una nueva esperanza para el hombre esclavizado y sometido por la dictadura del capital. Así, mientras que el drama convencional se preocupaba por los tormentos derivados del amor insatisfecho, de las infidelidades y dolores del sujeto que se ahoga dentro de sus angustias; el teatro épico indaga por los grandes asuntos de la historia (presente o reciente) con el propósito de crear un público “inteligente y sensible” que reflexione, piense y tome posiciones definidas frente a las inequidades del mundo.

Para entender el teatro que asume el Teatro La Candelaria, a partir de 1972, es necesario contemplar los hondos cambios sociales que se suceden en Europa. Al cambio en la concepción del teatro que lo extrae del ámbito del entertainment le podemos dar el nombre de teatro político. Dicho cambio lo aleja de las especulaciones de vanguardia y le recupera la tarea social y política que le dio vida en la sociedad

griega (sin renunciar del todo a su espíritu de espectáculo). El fantasma que recorrió el viejo continente, a finales del lento siglo XIX, trajo consigo una ruptura teatral que emergió a partir de la segunda década del siglo XX; las huellas que la Primera Guerra Mundial y la revolución bolchevique habían producido en el espíritu europeo eran profundas y aún sangraban. Se empezó a concebir el teatro como espacio de agitación social y crítica contra los régimenes que se antojaban decadentes y caducos. El soviético término de *agit prop* adquirió con Erwin Piscator, director teatral alemán, una importancia insospechada, dadas las interesantes puestas en escena que incluían escenarios giratorios y una suerte de recursos técnicos que atraían a un nuevo público. Exponente valioso del teatro alemán hasta su muerte, Piscator, su figura y obra, atrajo el interés de sus contemporáneos, comoquiera que fue invitado a Nueva York a dirigir un taller teatral, trabajando con figuras como Lee Strasberg y Marlon Brando. Su cercanía con Brecht ocasionó que algunos clasificaran de manera un poco desatinada las obras del poeta y dramaturgo berlínés en la franja de teatro de agitación o teatro político, despojándola así de su insoslayable valor artístico.

En el año de 1973 el grupo viaja a Europa. Nosotros regresamos en el tiempo sobre otra línea temática en la que García tiene parte.

La Escuela Nacional de Arte Dramático, antes y después

La Escuela Nacional de Arte Dramático (en adelante ENAD) está unida de manera indeleble con la historia del teatro en Colombia, e igualmente hace parte de esa realidad absurda y pintoresca que ha teñido de atraso al país y de fama a quienes escriben sobre ella. Fundada en 1950, bajo la mentalidad que usualmente domina la creación de una empresa cultural oficial: favores políticos, amiguismo y gustos o aficiones del funcionario de turno; la ENAD mantuvo siempre su condición paradójica de escuela “pirata” y oficial a la vez, aún después de ser adscrita en 1968 al antiguo Instituto Colombiano de Cultura Colcultura, antecedente del actual Ministerio de Cultura, creado en 1997. Esta escuela representó un importante espacio de formación de actores en los campos del teatro y la televisión (incluso del radio-teatro); dio paso a varias generaciones de teatristas, dramaturgos, actrices y directores de escena que han orientado el rumbo de gran parte del teatro colombiano de finales del siglo XX y lo corrido del XXI y que, irónicamente y dando continuidad al dislate institucional colombiano, fue liquidada en 2003 por el primer teatrista que llegaba a una cartera ministerial, Ramiro Osorio, codirector del teatro nacional, empresa fundada por la actriz y empresaria colombo-argentina, Fanny Mickey. Esta escuela, para el momento de efervescencia del nuevo teatro (1980) representaba un enclave de libertad teatral y creativa que le imprimía su director, Santiago García.

Llegado a la dirección de la escuela 6 años atrás, como parte del acuerdo de solución a una huelga estudiantil contra la dirección de Jaime Santos y el espíritu que Colcultura le imponía, que lucían anacrónicos para el efervescente momento

del teatro colombiano, dio paso a un discurso que “nucleaba la escuela teniendo como base la experimentación, la búsqueda de nuevos caminos para el arte teatral [...]” (Duque y Prada, 2004, p. 338), y que impulsaba a sus profesores y alumnos en una dinámica pedagógica bastante particular y *sui generis*. Trayendo como resultado un nuevo espacio de teorización y reflexión epistémica sobre el arte teatral en Colombia, discurso y espíritu trasmutado por García al Taller Permanente de Investigación Teatral de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) que funcionó entre 1983 y 1998.

Del carácter semi-religioso, monacal o hermético con que se abordaban las exigentes tareas académicas, docentes, de investigación y creación da cuenta la inexistencia y aplicación de listados de asistencia o control de clases, inherentes en cualquier institución similar e improbables en la ENAD. El Taller Central (“eje gravitacional”, en palabras de García), famoso espacio de creación e intercambio de concepciones teatrales de vanguardia, dirigido por García durante los años 1976 a 1980, se realizaba todos los viernes a partir de las 2:00 pm. Con la participación de profesores, estudiantes, egresados y público abordaba temas a la palestra; por medio de discusiones teóricas, aplicaciones teatrales y ejercicios de experimentación escénica, irradiaba sus hallazgos al medio escénico nacional. Este experimento académico permite vislumbrar una mentalidad acorde con el espíritu de creación dinámica que le imprime García a todos los colectivos que dirige; lastimosamente la tradición formativa en el campo de las artes escénicas en Colombia no representó en ese momento ni en ninguno, realmente, una preocupación estatal más allá de las coyunturas usuales.

Pese a que en el año 1978 ya había sido publicado *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (Reyes, Spener, 1978), texto imprescindible e ineludible en la historia del teatro nacional, aquel término debía decantarse y diluirse en un inexorable mar que, mezclando portentosas obras y creaciones intrascendentes, habría de terminar contaminándose de la baba del mercado que tasa, vende y todo envilece. Los colectivos teatrales¹⁹ vigentes para la época con siglas, iniciales y apócope cercanos a su naturaleza teatral: TEC (en Cali), TPB, Candelaria, El Libre, La Mama, El Local, El Alacrán, Acto Latino, ya despertaban reverencia y, en algunos casos, acatamiento de sus tendencias estéticas y políticas por parte de los nóveles alumnos.

Tal vez desbordando la fórmula de Gramsci que reza: “pesimismo del intelecto, optimismo de la voluntad” (Grossberg, 2010), pues no solo era activismo, había

¹⁹ Término que utilizo con la conciencia de soslayar estériles discusiones acerca de lo colectivo en el teatro: compañía, grupo, ensamble, comunidad, etc. Y que informa sobre una discusión mayor que reflejaban las fuertes tendencias políticas del momento, en el sentido de que la manera como los actores o teatristas se vinculaban al proyecto creativo (como actores contratados o co-creadores) determinaba su capacidad crítica y los alcances estéticos y políticos de las obras. (Para ampliación del término, ver: Cuadernos de Teatro, núm. 7. Corporación Colombiana de Teatro. pp. 21-26. Ediciones Alcaraván. Bogotá. 1977).

reflexión y tono discursivo. Los montajes circulaban entre sus propias salas, ciudades, dentro y fuera del país; como también en sindicatos, colegios y espacios no convencionales, dando cuenta de la vitalidad y dinámica de un movimiento en plena ebullición. De manera paralela, otros colectivos de reciente creación surcaban sus propios huertos, embarcados en la tarea de conferir estabilidad y calidad a su producción, habida cuenta los determinantes socioculturales a la sazón, que menospreciaban la actividad teatral por considerarla subversiva ideológicamente y de dudosa calidad estética. La totalidad de estudiantes de la ENAD tomábamos parte activa de este panorama teatral, ya sea como integrantes o espectadores de estos colectivos; absortos en una ritualidad mística, acometíamos la tarea académica, analítica o poética que el movimiento demandara.

El foco de atención lo disputaban aquellos colectivos que de manera permanente producían obras y reflexiones teóricas sobre su quehacer artístico; no bastaba con la simple elaboración de espectáculos, el movimiento requería de la producción de conocimiento acerca de la elaboración, configuración y producción de montajes escénicos que referenciaran y dieran cuenta de la apabullante realidad colombiana, dictaminada por una corrupta casta dominante desde tiempos republicanos y a los cuales se le sumaban factores desestabilizadores, ora contradictores (guerrillas y movimientos sociales), ora solidarios y alcahuetes (mafias, ejércitos privados y el naciente negocio del narcotráfico).

Ahora volvemos a la línea argumental del colectivo candelario.

Inmerso en estas tensiones políticas y con un profundo raigambre ideológico, este colectivo teatral —conformado por estudiantes, poetas, pintores y albañiles—, encarna, junto con el TEC de Cali (con su propio gurú, Enrique Buenaventura) ese ideal de los nuevos tiempos. Anticipando acaso la aplicación de conceptos que hoy se antojan absolutamente pertinentes en la comprensión de la realidad que agobia estos países de culturas multiétnicas y en constante hibridación, y que, para el momento, ubicaban al “teatrero” como sujeto transformador de una realidad construida de manera impuesta. Este grupo era punta de lanza de ese movimiento creativo que apuntaba a unas nuevas formas de expresión escénica. Colectivo que batallaba de manera intuitiva y tácita contra unos supuestos hegemónicos que desconocían de tajo el conjunto de normas sociales inclusivas que vieron la luz en la Constitución de 1991. Este histórico grupo enfrentaba en ese momento una casta similar (que continúa incólume) al tipo que nos describe la autora boliviana:

Las élites bolivianas son una caricatura de occidente, y al hablar de ellas no me refiero sólo a la clase política o a la burocracia estatal; también a la intelectualidad que adopta poses postmodernas y hasta postcoloniales: a la academia gringa y a sus seguidores, que construyen estructuras piramidales de poder y capital simbólico, triángulos sin base que atan verticalmente a algunas universidades de América Latina, y forman redes clientelares entre los intelectuales indígenas y afro descendientes. (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 57)

Redes clientelares en el teatro y el arte que devienen redes faranduleras y sociedades del mutuo elogio, agregaríamos de manera impertinente. La independencia estética de Santiago García y de otros a su lado, cobra estatura histórica al compararse el panorama actual: la rica paleta de estímulos, becas, incentivos y procesos de financiación a la actividad escénica en el país, trajo un efecto totalmente contrario y perverso en los fines del teatro arte: la cooptación del grueso del movimiento teatral y su asimilación a las leyes estériles del mercado. Hasta finales de los 80 y durante el primer lustro, el del movimiento teatral, que erigía su valor en la crítica e independencia estética e ideológica, amén de su valor escénico, fue girando hacia temáticas e imaginarios más cercanos a la “pirámide sin base” y al posmodernismo eurocentrista o sajón que refiere Cusicanqui, alejándose de los agudos núcleos problemáticos propios; para acomodarse finalmente en una dramaturgia más cercana en su lenguaje post-dramático a la angustia existencial del habitante del primer mundo, blanco, protestante, sajón y abúlico.

La música, la pintura y las expresiones artísticas de la época se ajustaban a un modelo en el cual imperaba “el arte para el goce”, y cualquier acto contrario sensu representaba torcerle el cuello al bello cisne del sistema cultural del país; sistema encarnado en el dudoso gusto de unas burguesas señoronas y eternas, de tierra fría y caliente, con las había que lidiar y cuyas actitudes eran “imponentes e imperativas”, en palabras de García (Duque y Prada, 2004, p. 364). El gusto por el “buen teatro” determinaba lo que se montaba, se veía, se apoyaba; como árbitros del gusto, definían los títulos y autores que se debían montar, y aún más: el estilo con el que se debían abordar. Pero la naturaleza creativa del verdadero arte se abre paso contrariando modas y satines, aguzando su carácter contestatario este colectivo teatral se abrió paso a un nuevo momento de la creación escénica.

Semblanza de García y García por un tal Federico Andrés

No soy maestro de Nadie
Santiago García

— No maestro, no me llamo Federico... Mi nombre es Andrés.
— No importa, ya me dijeron que usted es músico y además, tiene cara de Federico... Andrés.

Un Hombre es un Hombre permanece observante 6 meses en el Actor's Studio. Allí, entre otros desconocidos, ve a un señor de nombre Paul Newman y una agraciada señorita, llamada Jane Fonda, haciendo realidad la magia de Shakespeare frente a un tal Lee Strasberg. Pero no es ese el teatro que busca, y salta el charco hasta el Théâtre Populaire de Roger Planchon, al darse cuenta de que esas salas

de 1800 espectadores y “aparatajes” tecnológicos “;del carajo!”, son un sueño que despierto no lo desvela. Número de cédula del arquitecto García Pinzón: 17'035.916 con la característica especial que debe calzar un zapato 40 en un pie, pues el otro zapato, cual Mané Garrincha, ¡es 39!

Ese novel director de teatro de 7 años, con primas actrices de años más, monta y presenta el “Si, Si, Mi, Mi” ante su familia. Su madre severa, que siempre andaba brava (castiza santandereana), lo increpa luego de presenciar su primer espectáculo, vaticinándole su ventura en tres palabras: “un futuro ridículo”. Entonces su sino se resuelve definitivamente:

—“Hacer el ridículo permanentemente”.

Aunque en su pensamiento habita un brechtiano incombustible, que rehúye el melodrama, la atmósfera y el teatro de visita, su corazón se estremece y tiembla con los antihéroes (son sus personajes favoritos), a ellos rinde admiración poniendo sus grandes tragedias en la escena; su gran tablado del mundo puede ser el puestico de mercado de Puente Nacional, en su Santander de crianza.

Recorriendo 5 kilómetros diarios a 5 kilómetros por hora, como afición principal, ya sea en el Valle del Loire o en Las Nieves (barrio bogotano donde nació), ejercita la imaginación como en *Piedra y la Felicidad*. No obstante, fue viendo esos castillos medievales franceses que descubrió su desinterés por la arquitectura, y la abandona, aunque ella le fuera dada como dote familiar por el tío Zubietá. Ese hombre de *La Niña y el Viento* (de su Catalina hija amada), que nunca ha perdido su capacidad de asombro y rechazo ante la injusticia y la suerte ajena; que saluda con un chiflido a todos los que se rinden ante su fama y encanto (a la primera le huye, ante el segundo, ellas cosechan amor...), ese hombre es el padre del teatro moderno colombiano.

En Opole, un pueblito polaco “parecido a Facatativá”, asiste al trabajo de un Doctor Fausto que habrá de impactar al mundo del teatro europeo; montaje dirigido por un desconocido joven de treinta años, nombrado Jerzy y apellidado Grotowski. Un tal Barba y otra tal Mirecka acompañan en el espectáculo al fundador del Teatro Pobre que, irónicamente, enriquecerá el teatro occidental. El último encuentro con el gurú del actor santo, aquel de la energía inagotable, lo enfrenta, en una parodia trágica, con un hombre prostrado y sin energía física:

—“Como si hubiera recibido de los dioses el castigo padecido por Prometeo por haberse atrevido a resucitar el fuego para entregárselo a los (actores) hombres”, dice García.

Se le adelanta un tiempo al tal Peter Brook en la consagración para la escena de *Marat-Sade*, ese hijo de otro Peter Weiss, el autor alemán que escribió esa obra inmortal para una tarea escolar de su hijo de 10 años. Helen Weigel, actriz y viuda de un director, teórico y dramaturgo, de *Un tal Bertolt Brecht*, lo acoge un tiempo en un

grupo cuyo nombre (Berliner Ensamble) algo nos dice. ¡García Pinzón es uno de los seis embajadores mundiales del teatro, y no se las da!

En un arranque de bonhomía que queda consignado en la historia nacional del absurdo, *La buen alma de Tsé-Chuan*, encarnada en Álvaro Gómez (el hijo del monstro), gestiona lo necesario para la consecución de la histórica casona donde un 6 del VI de 1966, a las 6 y 6 (¡6 números bestiales!) van a cobrar vida y fama, durante los siguientes 40 años: gregorios, don floros, velandias, kerenskys, palominos, severinos, pablos, colombian tiggers, quijotes, cirilos, alicias... y sus favoritos: El Niño Beni, Aldo Tarazona, Eucario S...

En La Habana recibe una obra de las propias manos de Arnold Wesker: *La cocina*, de una manera tan magistral, que 5 minutos dura la ovación de un público parado en el Teatro Municipal. Escriben de ella los críticos que es “sencillamente espléndida”; algunos se marean ante la alabanza y el éxito, él simplemente aprende... aprende como un niño brillante y juicioso todos los días y a cualquier hora, con pizarrón o sin él.

Los 20²⁰ recién entrados alumnos de la ENAD lo mirábamos pasmados ante su usual sencillez. Él recientemente había regresado de un México que, como todos los países que visitó, lo acogió con la admiración solo dispensada a los cantantes rancheros. Culpable absoluto del desliz de algunos de vocaciones más seguras tales como abogacía, mensajería, milicia y secretariado hacia el teatro Salvador de ver-gonzantes de la escena y corruptor de pasiones ocultas y clandestinas por la cre-a-ción propia, ha ejercido su apostolado teatral con todos Nosotros los comunes que nos ha dado en gana venir a él: el “maestro”, no aquel director omnímodo —cual Ubú Encadenado— que trata a los actores como marionetas a su servicio; el con-structor de la escena que les grita cariñoso: “¡Actor, vuélvase autor, invente！”, el componedor de imágenes que van más allá de la decoración, del amueblamiento, de lo tecnológico; ese artesano del mismo oficio al que odiaba un tal Artaud, y que me dejó alejado cuando vi doce veces a un Guadalupe (que nunca vimos) contándonos unos Años sin cuenta que nadie contaba; ocho veces a un Quevedo arrepentido y vergonzante, quien con su bastón golpeaba irritado su ¡puta pata!

—No, Andrés-Federico, yo no quiero ir allá, porque necesito mucho más tiempo del que me dan, y gente que quiera y pueda experimentar; además, me aburren horriblemente los salones de clase. Dígale a Patricia (Ariza) ¡Ella lo resuelve todo! Me espetó 30 años después, cuando, cumpliendo un recado institucional, le pedí que dirigiera el montaje de último año de la ASAB. (No tener nunca al mejor director de teatro de toda esta esquina americana, fue una frustración muy grande para los alumnos y la universidad).

²⁰ Fernando Duque, Jorge Prada, Carlos Araque, Jorge Arcila, Carlos Vives, Adelaida Otálora, María Teresa Vela, Alonso Mercado, Daniel Rocha, y el suscripto, entre otros.

Pero en esta “historia del zoológico” que significa hacer teatro independiente en Colombia, toreando adversidades, capoteando temporales; evadiendo gorilas, parásitos, lagartos y caporales (funcionarios públicos y dignidades): ¡triunfó! Inventó, al lado de otros insignes y abnegados poetas del escenario, un Teatro con mayúscula propia: inédito, original, vital, social, político (en la única acepción limpia de esta palabra corrompida); creó, recreó y propuso visiones del mundo infinito y caótico de esta aldea, y las proyectó a un mundo que usualmente nos ignora en lo propio y alaba en lo ajeno.

Entre los años 1975 y 1980, un grupo de estudiantes y egresados de la ENAD conformamos, bajo su abrigo, un conjunto de grupos de teatro con unas dinámicas conscientemente heredadas de García²¹, de nombres, perspectivas y posturas distintas. Ese último año nos vimos abocados al frío pavimento por el traslado de la escuela a la sede donde sería sepultada, sin pena, en el centro de Bogotá. Una herencia del verdadero maestro al discípulo es el amor por un arte; otra, inmersa en la tutoría fraternal, es velar por el futuro de aquel. García, quien ya nos había inoculado el primero, con toda impunidad y alcahuetería, y en perjuicio de su propia estabilidad laboral, nos permitió continuar en la casa de la 43 (“mientras buscábamos para donde irnos”) y de esa manera logró dos cosas: fundar indirectamente el Centro Cultural Gabriel García Márquez (el original) y darle los motivos a Colcultura de no pagarle su liquidación. Por nuestra parte, habíamos vivido una “metamorfosis”, convirtiéndonos, gracias a su *Buena Alma de Tsé-chuan* y como por arte de un Mágico 68, en un grupo de teatro con impensables caminos de proyección profesional. De los hilarantes y alucinados recursos a que nos vimos obligados para permanecer en esa sede durante varios años —antes de construir la sede actual— algún día se escribirá la historia; quede este párrafo como constancia del invaluable aporte de *Yo, Santiago García* a nuestro cuento.

Una Extraña Tarde del Señor Burke, nos encontramos a la salida de la cinemateca. Fiel a mi eterna timidez frente a su genialidad, no lo abordé; él por el contrario me saludó increpándome por no repetirle ahí, *ipso facto*, en sus propias palabras “la bella melodía de trompeta” que habíamos grabado con Nacho Rodríguez para *El Viento y la Ceniza*. Tratando de evadir su petición —pues ni recordaba esa melodía que habíamos construido con Nacho ni cargaba la trompeta— le pregunté algo que tenía guardado desde que me enteré del entierro definitivo de la obra teatral más importante del teatro colombiano, y además, la que él más quería:

²¹ Teatro Gesto, Teatro Estudio de Bogotá, Teatro Experimental América Latina, Nuevo Teatro de Pantomima y Teatro Aporía. Dirigidos o integrados por estudiantes, egresados o profesores de la ENAD: Jorge Herrera, Mauro Donetti, Hugo Afanador, Thamer Arana, Jaime Barbini, Misael Torres, Hernando Londoño, Carlos Sánchez, Fernando Ospina, Eduardo Chavarro, José Assad, Darío Moreu, Mabel Pizarrro, Jairo Vergara, Beatriz Camargo y el autor, entre otros.

—Maestro: ¿por qué enterrar Guadalupe, la mejor obra suya, por qué no seguir haciendo funciones?

—Porque se nos volvió como el bacalao de la Emulsión de Scott, tendríamos que cargarla al hombro siempre, ¡y hay que hacer muchas obras más!..

Cogiéndole *El paso* (esa alucinante obra admonitoria del proyecto de refundación de la patria por parte de la extrema derecha y aupada a través del terror y exterminio por agentes del paramilitarismo), caminamos en tiempo andante por la séptima vía, hablando de lo divino del teatro humano: *Biófilo*, *La Máquina del Disparate* y el *V Evangelio*, que le había parecido “una mamadera de gallo muy seria”. Comentarios disparatados sobre esa avenida del horror que es la *Calle Real*, cosa que no lo asustaba y sí lo alimentaba. Diálogo desequilibrado por los interlocutores. Él en su lucidez, ingenio e inteligencia, me recordaba el diálogo que mantuve con el médico Gabriel María, mi padre, por su afinidad y similitudes en sabiduría y profundidades humanas. Con un saludo para el *fantasma* —por la novedad que estaba trabajando con nosotros en el “García Márquez”— en llegando a la calle 13 nos sepáramos, cada uno a sus asuntos... (ese saludo, con destinatario definido, tenía nombre e historia propios).

Compartimos la intrincada amistad con un hombre sensible y generoso, extrañado por las tragedias personales que cercan a los más sensibles: Fabio Rojas, un fino actor de la Candelaria y fotógrafo fiel, al que todos llamaban el fantasma y a quien García había dirigido en una gaviota premonitoria:

“un estupendo papel de un tipo un poco parecido a él: un tipo sudoroso y casi con una enorme imposibilidad de hablar, Semionovich Medvedenko”.

Fabio, quien después de un viaje a Europa con La Candelaria, del cual nunca “regresó”, se instala en una situación inexplicable para todos: se niega a hablar o a entablar una conversación con cualquier persona. Todos ignoraban en ese momento la pérdida de su esposa y su hijo, de manera trágica, en el curso de pocos meses y en desgracias separadas: El Apolo de *La Orestiada* vivía calladamente su propia tragedia, hilvanada durante su periplo por el viejo continente. Presente en todo, Fabio era parte silente de cuanto festival, función o foro teatrales ocurrieran. Y tuve el privilegio —desde una tarde en que me emboscó para regalarme sin fórmula de juicio una fotografía subrepticiamente tomada— de ser su amigo, escuchar su templada voz y agudas palabras y hasta dirigirlo en el Jesucristo locuaz del *V Evangelio*, amigos y antípodas ya fallecidos. García le tenía un entrañable aprecio.

Porque sin posturas de profesor, y como surgido de *El manantial de los Santos*, García es capaz de extraer lo mejor de un texto, de un actor, de un montaje; hacer importante o enseñar y aprender de su más humilde interlocutor. Ese brechtiano convencido, que como espectador odia estar presente en “esas conversaciones ajenas de unas parejas que hablan cosas íntimas delante de uno...”, es el mismo que se

abstiene de pronunciar siquiera una palabra que descalifique el trabajo artístico de cualquiera, así a todos los demás les parezcan dislates espantosos.

La capacidad de asombrar a cada uno de sus interlocutores rebasa cualquier *Parlamento de Ruzante que llegó de la Guerra*, (que odia); su irreverencia, puesta fuera y dentro de la escena, le permitió comprometer resultados, únicamente con la filosofía que emanaba de su colectivo teatral. ¿Quién no se sentía arrobadó con su manejo virtuoso del tiempo, de la pausa, del ritmo cuando encarnaba a *Don Floro*, al militar? (que después copiaría un tal Jaime Garzón), ¿al patrício liberal, medroso y pusilámine que detesta como hombre y que juzga con bondad? La consagración que tuvo un tal Quevedo, cuando inmerso en un *Diálogo del Rebusque*, García y García le dio la oportunidad de redimirse y a la que renunció el poeta por sacro miedo a la Santa Inquisición; oportunidad que solo la “puta pata” aceptó y a la cual inmortalizó como categoría dramática.

Un día como son todos los de la Bogotá de hogaño, de *Tráfico Pesado*, lo encontré varado en un remedio de carro que había comprado, más por joder la vida que por necesidad. Tratamos de encenderlo de manera infructuosa, y derrotado pero afanoso por llegar a tiempo al ensayo (nunca ha llegado tarde en la historia conocida), abandonó sin pena el cacharro soviético; lo dejó ahí, parado e inservible a merced de la suerte del feo. Intacto lo recogió en la tarde con Fabio Díez, el mecánico común, para pasearlo orgulloso, como niño grande, por las dos cuadras que separaban su casa del teatro.

En esos ochenteros tiempos, duros y violentos, cuando nos topábamos en reiteradas y sucesivas cámaras ardientes de amigos suyos —que además eran dirigentes de izquierda, alevemente asesinados por un Estado secuestrado por la extrema derecha criminal—, siguió haciendo sus obras más críticas, más mordaces, más incisivas, más revolucionarias; más evidentes del régimen de terror en que vivimos y sobrevivimos. En *La Raya de la locura*, un país abúlico se debatía pasmado entre la indiferencia por el asesinato ajeno y el miedo a la muerte accidental decretada por una mafia traicionada.

En un arrebato de comodidad, empeñé quince años de mi vida a algún caco bancario por obtener un refugio propio, ajeno a los arrendadores, un upaquizado apartamento de funcionario de clase media. Ariza me reprendió cariñosa:

—“¿Cuál es el afán, Andrés? Cuando hagamos la revolución, tendremos casas amplias y teatros grandiosos...”

Él por el contrario, me felicitó, y en una de las veladas desaforadas de la interminable temporada de inauguración del pequeño refugio, me dio una clase magistral de economía personal:

—“Para ser rico, Andrés Federico, uno debe disminuir sus gastos al mínimo, tratar de gastar cada vez menos, de tal forma que el superávit resultante se pueda invertir para seguir haciendo teatro”.

En una noche del pasado año, y cumpliendo su ritual de toda la vida de asistir disciplinadamente a toda obra de teatro arte, me lo encontré en una dirigida por una alumna de la ASAB...

(Digresión A título personal).

Los desgastes de la memoria son insondables para el que los padece e inexplicables para quien los descubre en el otro. El terror que produce en su familia y en todos aquellos que han compartido vida, amores y sueños teatrales ante la posibilidad de no sentirse reconocidos en su memoria prodigiosa, es una tortura *A Fuego Lento*. Camino parecido al recorrido por el otro García —el amigo *De Caos y Deca caos*— ambos transeúntes comunes en la creación y la genialidad, pero distantes en la fama y la obsecuencia al poder; y distintos además, y por ejemplo, en el irrespeto con que los allegados al otro García permitieron su exposición onomástica para aumentar su riqueza y la venta de libros. La digna comprensión observada por toda la troupe candelaria ante este trance del *Soma Mnemosine*, es otra lección magistral de sensibilidad humana. Como cuando les impidieron montar la crónica del otro García sin antes pagar —so pena de *Manda patibularia*— una gruesa suma de derechos de autor a los mercachifles de la industria editorial. De esa dificultad, y en *La raya*, surgió otra de las grandes obras candelarias, además de que le frustró la posibilidad al otro García de ser espléndidamente vertido en un lenguaje donde, al igual que en el cine, le ha ido tan mal. (Yo tengo la secreta inclinación de proponerle a Hugo Afanador que cambiemos el Gabriel por Santiago, mantengamos nuestro García —El Original— y, suprimiendo un Márquez, le agreguemos mejor un Pinzón).

(Fin de digresión)

Esa pasada noche me acerqué reverencialmente a él (todas las veces anteriores aguardaba a que me abordara y, si lo hacía, discurríamos de acuerdo a su ánimo), temía incomodarlo e interrumpirle su silencioso estado. Levantando su rostro con la munificencia acostumbrada, esa espléndida generosidad privativa de los grandes, me preguntó vivamente interesado:

—“¿Andrés Federico, ya terminó de pagar el apartamento?”.

¿Cuánto de ese abandono por la memoria compartida no será otra manera de seguir creando y una contundente mamadera de gallo? Se pregunta Andrés Federico.

Acto final

El ciclo musical de La Candelaria. Un teatro musical colombiano en gestación

La música es muy importante en el teatro, por lo menos para mí cuando dirijo una obra de teatro, casi la dirijo como si fuera una composición musical con sus diversos movimientos, porque esa cuarta dimensión, que es el tiempo, es un elemento sustancial del espectáculo teatral.

Santiago García

Quien espere bajo esta líneas una recreación comparada de este corpus teatral con el imaginario que corre por la mente de un típico consumidor cultural acerca de lo que es el teatro musical (del tipo sajón o norteamericano), bien puede darse de antemano por decepcionado. No obstante, la rica paleta de la música para la escena creada en Italia, Francia y Alemania, y claro, en la tradición sajona, y sus variados géneros arriba descritos, nos permiten, convenientemente, hacer uso de unas analogías del carácter, aplicación, estilo y reglas que rigen y convencionan estas expresiones escénico-musicales.

Comoquiera que estamos instalados en la comodidad del tiempo que ha decantado el valor estético de estas creaciones, podemos intentar una ordenación que ¡manes del azar! no se cumple asociada con lo cronológico. Ordenación resultante del criterio que se aplica a un colectivo con una modalidad de producción teatral independiente y no sometida a las agendas oficiales o comerciales. Sin la rigurosidad textual propuesta en *Severino, Guadalupe* no hubiera alcanzado la aplicación escénica lograda sobre su estructura teatral; sustentada a su vez en los trabajos de mesa del grupo, orientados por García y con la asesoría del escritor Arturo Alape.

Entonces, tomamos primero como referentes para el posterior análisis de *Guadalupe*, la descripción, referencia y reconstrucción escrita del carácter y medios de expresión sonora musical dentro del lenguaje escénico de las obras de 1974 (*Severino*), 1976 (*Los Diez Días*) y 1980 (*Golpe*), como también la atmósfera creativa

que contribuyó a fortalecer el discurso escénico musical. Dada la señalada ausencia de registros fílmicos o audiovisuales de estos tres trabajos, no podemos relacionar los eventos sonoros-musicales, canciones o partituras instrumentales o corales que acompañaron sus puestas en escena, pero trataremos de dar cuenta del carácter, atmósfera y estilo musical propuestos en cada una de ellas. Posteriormente, realizaremos un análisis de la aplicación y uso de la música y de las canciones que componen la obra de 1981, *El Diálogo*, con el fin de resaltar su aporte creativo en la construcción del teatro musical, amén de la transcripción de las canciones que quedaron registradas en un documento sonoro. Finalmente, la obra de teatro que se erige como un esbozo de lo que podríamos denominar teatro musical colombiano, con todas las determinantes que del movimiento de la ópera nacionalista se señalaron en el telón de boca, *Guadalupe años sin cuenta*²². En el caso de las dos obras, *Diálogo* y *Guadalupe*, las cuales disponen de documentos sonoros, musicales o audiovisuales, la presentación y análisis se acompañará de los mismos; para los casos contrarios, con una reconstrucción descriptiva, testimonial (actores-autores y compositores) e interpretativa, resultado de la asistencia a múltiples representaciones, ensayos y funciones.

Recreación teatral y musical con referentes de otras tradiciones

Vida y muerte Severina (1974)

Allí donde las demás artes dicen: “esto significa”, la música dice: “esto es”.

Richard Wagner

Vida y muerte severina, cuyo subtítulo dado por el crítico e investigador teatral Fernando Duque (quien junto a Gonzalo Arcila, han estudiado el trabajo de La Candelaria los últimos 30 años) reza: *Auto sacramental y Cantata sobre la tragedia latinoamericana* (Duque y Prada, 2004, p. 300). Esta obra de Joao Cabral Do Melo Neto fue compuesta en verso, lo que ha permitido sucesivas versiones musicales, con diversos acentos, ya sea en forma de ópera, obra musical o simplemente teatro. El Teatro La Candelaria realiza su versión a partir de un proceso de trabajo colectivo sobre lo textual, aplicado en jornadas de improvisación coral y musical, orientadas por Carlos Parada, con la asesoría de Hugo Vázquez y bajo la dirección de Santiago García. El mismo Fernando Duque Mesa nos dice de esta obra: “García lleva a escena

²² No huelga decir que no se contará la historia del proceso de montaje ni se realizará un análisis crítico teatral, historiográfico o de índole teórico-dramático de las obras del ciclo musical, de las cuales se encuentran muy completos en Arcila (1990, 1992), Duque (1989) Duque y Prada (2004) y Esquivel (2010), entre otros. Nos limitaremos al asunto presente: el teatro y la música como conjunción de lenguajes, al servicio de la creación de uno propio y particularmente nacional.

una obra hermosa... con coros del profesor Hugo Vázquez y música de Carlos Parada (Juan Sebastián)... La sencillez, la belleza y la efectividad de la puesta en escena hacen sencillamente magistral la escenificación de García". (Duque y Prada, 2004, p. 35).

Y aunque en el cambiante reloj borgiano que se mira al espejo, la primera obra referenciada del ciclo musical no es el resultado de la creación colectiva, es esta obra el primer paso en dirección de la propuesta teatral-musical que más tarde va a configurar este colectivo artístico; con ella se inicia la búsqueda y apropiación del lenguaje musical de una manera mucho más enfática que en obras anteriores:



Obra - Vida y muerte severina. Libro Teatro La Candelaria. Foto de Luis Cruz

En la creación del espectáculo teatral las improvisaciones para la creación de las imágenes fue lo que más nos ayudó, sobre todo la parte musical fue hecha a base de improvisaciones..., a partir de propuestas sonoras que se efectuaban con los textos de la obra, pero no para reinventar los textos, sino para crear la música que debía servir para cantar esos textos poéticos. (2004, p. 300).

Al frente de esta tarea escénica se coloca Carlos Parada, *Charlie Boy* (1942), director, músico, dramaturgo y el actor-autor que lidera el ejercicio creativo en el plano musical de Severino. Delicado constructor de máscaras y muñecos teatrales de belleza notable y músico, fue temprano coralista en la Iglesia de San Pedro en

Bucaramanga, bajo la dirección del organista Salvador Rodríguez²³. Charlie Boy, como mejor se conoce en el teatro colombiano, hacía parte activa y creativa en las peñas folclóricas de la Casa de la Cultura. Veladas sabatinas (1965-66) en las que cantautores como Ana y Jaime, Norman y Darío, Perla Valencia y Pablus Gallinazus, entre otros, estrenaban canciones enmarcadas en el movimiento de la canción protesta latinoamericana; textos de poetas como Gonzalo Arango, Eduardo Escobar y Nelson Osorio cobraban vida musical en la dinámica creativa que circulaba en estas peñas.

Este ejercicio de composición en las peñas culturales le facilitó a Charlie Boy ejercer su musicalidad en medio del espíritu particular de los 60; labor que fructificaría en el proceso de creación de la música de Severino. En 1970 y después de un decisivo período en el que adelantó un *stage* en el histórico *Théâtre du Soleil*, de la mano de Planchon y Moushiikine, grupo que en palabras de García “iluminó” el derrotero del naciente Teatro La Candelaria, Parada regresa a Colombia para continuar su labor teatral al lado de García. Un trabajo en que el tono musical fluctúa entre lo religioso y lo popular latinoamericano. El importante cambio que produjo en la música religiosa mundial con la autorización del Concilio Vaticano II (1959-1965) para la composición de música litúrgica y religiosa en lenguas vernáculas o distintas al latín, dinamizó la creación musical e influyó notablemente sobre ella a través de ritmos, aires y tonadas vernáculas. El ejemplo más conocido de esto es la *Misa criolla* de Ariel Ramírez (1964). La riqueza coral y melódica de la música de Severino da cuenta de esta influencia. Dice García: “La verdadera intromisión de las canciones como elementos de un teatro popular fue con *Vida y muerte severina*, de ahí en adelante la música va a tomar mucho vigor” (p. 313).

Entrados en la necesidad de clasificar este trabajo en relación con la tradición escénica musical de occidente, señalamos la correspondencia con la *cantata profana*, cuyo origen italiano data de 1620 y lejos de asumir temas prosaicos, se proyecta en función de un alto contenido dramático. La alternación de solos, coros, recitativos y formas antifonales, le da la variedad tímbrica y vocal necesarias para ello.

En el siglo XX, la *cantata profana* muta en América Latina a *cantata popular*, e irrumpie, gracias a los profundos cambios en la iglesia católica, abordando temas políticos y sociales. A lo largo de la obra, encontramos una secuencia de cantos de tipo coral procesional, que le dan el carácter hierático que el espectáculo va a dejar grabado en la mente del espectador. Su relación directa con el tipo de teatro ceremonial y ritual podía ser una experiencia grata para el espectador; la perspectiva del tiempo permite asegurar que el espíritu musical que comportaba este montaje, auguraba el de los trabajos venideros. Parte de esta propuesta estética es la apropiación de un lenguaje musical (instrumental y vocal) al servicio de la creación escénica; su valoración en la misma

²³ Su musicalidad innata fue una experiencia para quien esto escribe, en su paso por Teatrova, grupo teatral colombiano que bajo su dirección realiza el montaje de *La ración de arlequín* en el año 1980.

dirección de muchas de las búsquedas que históricamente serán referencia obligada en la relación música, voz y teatro²⁴, sirve de punto de partida para lo que sería la piedra de toque de la obra más representada, más vista en Colombia: *Guadalupe*.

Los Diez días que estremecieron el Mundo (1977)



Obra - Los diez días que estremecieron el mundo. Libro Teatro La Candelaria. Foto de Luis Cruz

El arte, cuando es bueno, es siempre entretenimiento

Bertolt Brecht

Lo más notable... Es el sentido del humor; un humor ácido y crítico...

El Nacional, Caracas 1978

Con Guadalupe años sin cuenta y Diez días que estremecieron al mundo, sobre todo, aunque también con Golpe de suerte, asistimos, todos lo sabemos, al resultado de un momento de madurez del Teatro La Candelaria. Madurez en el sentido de acrisolamiento y apropiación de las nuevas miradas sobre el fenómeno teatral, pero madurez también por la maestría en la creación colectiva, procedimiento que caracteriza a la agrupación.

Víctor Viviescas

²⁴ Como ilustración clara de esta búsqueda, sugiero remitirse al completo ensayo: *Relato de una investigación artística con fines artísticos: La técnica vocal del actor*, escrito por Morales y Quintero (2012).

En una parodia de lo que es un musical sajón moderno (en el que los actores-cantantes asumen con humor permanente el transcurso escénico, bailan, zapatean y discurren con gracia, abordan temas mundanos, amorosos e intranscendentales), La Candelaria, con un carácter ridículo e irónico, a partir del manido recurso del “teatro dentro del teatro”, hace representar a la compañía “Oh Que Bella Cosa, espectáculos internacionales S.A.” la historia de la revolución de octubre. Pero en esta historia, los protagonistas son los campesinos, los soldados, el pueblo; y en segunda instancia los actores sin fama, sin reconocimiento ni dinero. Como dice García: “personas, personajes transitorios, el pueblo que es el gestor de la historia”. Acordeón, piano, guitarra, batería y coros, muchos coros. Música original de Carlos Parada (con el seudónimo de Juan Sebastián) y coros de Hugo Vázquez.

Canción “Cuatro años duraba la guerra”

*Tararín, tarará,
tararín, tarará.*

*Cuatro años duraba la guerra,
no había esperanza de paz,
y en medio de esta guerra
murió como un gran héroe,
un soldado del Zar.
Envuelto en las tinieblas, sí,
durmió serenamente en blanco panteón.*

*Tararín, tarará,
tararín, tarará.*

*Pero un día ocurrió que llegaron
los médicos en comisión.
Revisaron el cadáver
y sacaron la siguiente
acertada conclusión:
aunque el cadáver no hable, no,
todavía es resistente
y en filas debe estar.*

*Tararín, tarará,
tararín, tarará.*

No tocaba a su fin esta guerra

*y el Zar preocupado pensó:
 mis cuentas se alteraron
 al morir aquel soldado
 sin el plazo cumplir,
 no obstante que el cadáver
 fue por todas sus entrañas
 hurgado hasta el final.*

(Solo)
*¡Canalla, escapando del servicio,
 rehusando morir por el Zar!*

(Coro)
*Al son triunfal de la marcha
 se alzará
 y a filas volverá.
 Se levanta el soldado ¡Fir!
 Según el reglamento,
 a la victoria ¡Ar!*
 (Teatro La Candelaria, 1986, p. 231-232).

Aunque es notorio el manejo del meta-teatro, al contar de manera simultánea la historia de la revolución rusa y la de la compañía, a la par que se busca desarrollar la propia y personal del trujamán-director, la eficacia de la música adquiere un tono bastante cercano al género chico de la zarzuela española. En las zarzuelas encontramos ese tipo de personajes populares que hablando pasan desapercibidos, pero que cuando empiezan a cantar cobran un brillo especial, dada la calidad de sus voces. Para el caso de La Candelaria, podríamos notar la fuerza y el ritmo que tomaban las obras a partir del instante que los actores empezaban a cantar, y no por sus grandes voces líricas; sino por la expresividad y nervio con que dotaban a sus personajes. La relación de cercanía que cobra el público con el actor en esta obra, por su desenfado en el canto y la ejecución instrumental, son afines a la del espectador español con los cantantes de zarzuela y sus romanzas; los tonos y giros melódicos utilizados —de gran sencillez musical— son rápidamente memorizados y recreados, y por ende apropiados por el imaginario popular. Y como en las óperas de Verdi, todos los espectadores salían tarareando las canciones una y otra vez.

La importancia de la música en la obra hace que la introducción de los personajes siempre sea por medio de efectos musicales. Los zares bailan un minué de carillón sobre una tablilla, elegantes primero, jocosamente después, hasta caer aparatosamente de manera física y metafórica.

Pan, paz y tierra, los tres temas de la obra son tratados de manera estructural, a la manera del *Triple concierto* (1804-05) opus 56 de Beethoven:

Es un concierto que se desarrolla en tres temas, unos temas que tienen una claridad muy grande, una exposición bastante precisa, muy limpia, pero donde los tres van dialogando en su transcurso, van teniendo un correlato permanente... y esa estructura muy cercana al jazz, muy elaborada, fue la que nos sirvió para poder tratar los tres temas y sus diversos entrelazos, sus antagonismos. (García, citado en Duque y Prada, 2004, p. 319)

El trujamán introduce la obra por medio del redoblante y canta y zapatea al ritmo de charlestón de los años 20. “La lluvia cae pero a mí qué, quizá me moje un tris. Mañana el sol tal vez me podrá secar. No se me daña el frac, las botas van: chic, chac. Esta es la ruta del destino. Qué se va a hacer!... Así va el mundo. Qué se va a hacer!... Así es la vida...” (Teatro La Candelaria, 1986, p. 236).

El tono paródico que se respira a lo largo de la obra es puesto de manera clara. Los actores representan y cantan de nuevo con el tono paródico que recuerda a los severos coros masculinos rusos de la iglesia ortodoxa:²⁵

Canción “Campo, campo”

*Campo, campo, campo,
¿qué crece en el campo?
Crece solamente
la hierba en el campo.*

*Campo, campo, campo,
¿qué vuela sobre el campo?
Vuela solamente
metralla y proyectiles.*

*Campo, campo, campo
¿quién marcha por el campo?*

²⁵ El carácter festivo y profundamente irónico de la obra, hecha por encargo para celebrar los 60 años de la Revolución de Octubre por una organización sindical obrera (CSTC), generó profundo disgusto en: “los dirigentes más severos del movimiento sindical y político quienes sostuvieron que la obra de algún modo era infiel con la significación histórica universal de la revolución de Octubre” (Arcila, 1992, p. 80). Ha sido usual que los espectadores de teatro desprevenidos, aquellos a quienes llega el teatro de manera inopinada: por una invitación, por una función de cortesía, por boletas repartidas a través de una empresa, reciban las obras de La Candelaria con aprobación, hasta el punto en que salen como nuevos espectadores; caso contrario el público especializado, que siempre tiene una idea preconcebida del espectáculo, y como nunca coinciden ambos, se siente levemente defraudado en unos casos. El éxito de esta obra en los sectores populares fue rotundo, lo que irónicamente contrasta con la desaprobación de algunos sindicalistas.

*Las tropas militares,
cargando sus fusiles.*

*Campo, campo, campo,
¿qué queda sobre el campo?
Sus rostros congelados
dispersos por el campo.
Después vendrá la hierba
que crece sobre el campo. (Teatro La Candelaria, 1986, pp. 250-251)*

La siguiente intervención musical consiste en un himno entonado por las buenas damas caritativas que recogen el dinero para la guerra, a la que sigue *La canción del retazo y el vestido*:

*Cuando por vestido tenemos andrajos
hay alguien que viene y nos dice:
¡Imposible! Hay que ayudar a este hombre
y por todos los medios.
Y presurosos corren al patrón
Mientras temblando morimos de frío
y luego triunfantes
vuelven a ofrecernos lo que han conquistado:
Tan sólo un retazo.
Bien, está el retazo,
pero todo el vestido
¿dónde está?*

(Coro)
*Bien, está el retazo,
pero todo el vestido
¿dónde está?*

(Solo)
*Cuando aullando morimos de hambre
Hay alguien que viene y nos dice:
¡Imposible! Hay que ayudar a este hombre
y por todos los medios.
Y presurosos corren al patrón
mientras temblando morimos de frío*

*y luego triunfantes
vuelven a ofrecernos lo que han conquistado:
Tan sólo un mendrugo,
pero el pan entero
¿dónde está?*

(Coro)

*Bien, está el mendrugo,
Pero el pan entero
¿dónde está?
No nos basta el retazo,
queremos todo el vestido.
No nos basta el mendrugo,
queremos todo el pan.
No basta un sitio en la fábrica,
pues queremos la fábrica en total*

(Solo)

*Y el carbón
y el hierro
y todo el poder del estado.
Eso, lo que queremos,
pero ustedes ¿qué nos pueden dar?*

(Coro)

*Eso, lo que queremos,
pero ustedes
¿qué nos pueden dar? (Teatro La Candelaria, 1986, pp. 278-280).*

El carácter burlón, agudo y satírico de la letra es trasladado a la música.

Aquí entra de la misma forma paródica de la obra y, resaltando la frustración del trujamán defensor a ultranza del *statu quo*, la canción napolitana con letra de Giovanni Capurro y Eduardo di Capua, *O Sole Mio (Mi Sol)*, cuyas primeras palabras dan el nombre a nuestra compañía teatral:

*Che bella cosa e na'jurnata 'e sole
n'aria serena doppo 'na tempesta
per l'aria fresca pare giá 'na festa.
Che bella cosa e' na jurnata 'e sole.*

*Ma n'ato sole, chiu bello, ohine!
 'O sole mio, sta'nfronte a tte!
 'O sole, 'O sole mio
 Sta'nfronte a tte!...
 Sta'nfronte a tte!... (SIC) (Teatro La Candelaria, 1986, p. 305).*

A esta se sobrepone la más famosa canción del movimiento obrero mundial, *La Internacional*. Escrita originalmente en francés en 1871 por Eugène Pottier y musicalizada en 1888 por Pierre Degeyter, aquí es utilizada de manera ilustrativa e irónica frente a la verdad: el movimiento bolchevique triunfa sobre la revolución menchevique para tristeza del trujamán o director de la compañía y el mundo burgués y aristocrático:

*Arriba los pobres del mundo
 En pie los esclavos sin pan
 alcémonos todos al grito:²⁶
 ¡Viva la Internacional!
 Removamos todas las trabas
 que oprimen al proletario²⁷,
 cambiemos al mundo de base
 hundiendo al imperio burgués.
 Agrupémonos todos,
 en la lucha final,
 Y se alzan la voz los pueblos con valor²⁸
 por la Internacional. (Bis)
 El día que el triunfo alcancemos
 ni esclavos ni dueños habrá,²⁹
 los odios que al mundo envenenan
 al punto se extinguirán.³⁰
 El hombre del hombre es hermano
 derechos iguales tendrán
 la Tierra será el paraíso,
 patria de la Humanidad (o también: de toda la Humanidad).*

²⁶ En otra versión: y gritemos todos unidos:

²⁷ En otra versión: que nos impiden nuestro bien,

²⁸ En otra versión: y se alcen los pueblos,

²⁹ En otra versión: ni esclavos ni hamrientos,

³⁰ En otra versión: del mundo lanzados serán.

Agrupémonos todos
en la lucha final.
Y se alzan los pueblos
por la Internacional.
Agrupémonos todos
en la lucha final.
Y se alzan los pueblos ¡con valor! (en muchos países de Latinoamérica: Y se alcen los pueblos con valor)
por la Internacional.

En el epílogo, y después de la utilización a lo largo de la obra de canciones, tonadas y melodías populares que dan curso y sentido a la acción dramática —a la manera de los songs brechtianos— de manera conclusiva se condensa el gesto sonoro de la obra con la canción:

Marchemos ya, camaradas

*Marchemos ya, camaradas
marchemos ya con valor
que más allá del combate
espera la libertad.*

*Por tanto tiempo oprimidos
con hambre y esclavitud
rompamos estas cadenas
por nuestra liberación.*

*Los poderosos del mundo
viven de nuestra labor.
Que en la revuelta que estalla
nuestra razón se impondrá.*

*Paso a los trabajadores
del campo y de la ciudad.
Unámonos en la lucha
por la solidaridad. (Teatro La Candelaria, 1986, p. 319).*

Final de texto con un sentido conciliador, pedagógico y didáctico, acorde con el encargo que da origen a la obra.

La perspectiva que abre el grupo al teatro colombiano con esta obra, no ha sido dimensionada. Las agitadas pugnas políticas entre el establecimiento y las fuerzas de izquierda del país; las rencillas y luchas internas entre la misma izquierda, más el habitual “canibalismo” teatral, aupado por críticos interesados, no permitió valorar el significativo aporte estético teatral y musical que García y La Candelaria ponían a disposición de un público en formación con esta obra³¹.

“Para el vestuario nos valimos de sobretodos viejos, hicimos unos vestuarios parecidos a los rusos, así como las armas, todo era de un grupo muy ‘perrata’... como llaman en México, ‘rascuache’... que va a representar tema tan delicado como la Revolución de Octubre” (Duque y Prada, 2004, p. 317). Entonces, ese aparente remedio de musical anodino representado por una compañía subdesarrollada y que irónicamente va mudando a temas y personajes distantes del banquero londinense, de la novicia rebelde, de los amores contrariados de una latina y un irlandés hacia asuntos determinantes que cambiarán el mapa mundial, se transforma en un espectáculo donde las canciones, la música y el tratamiento sonoro son imprescindibles. No es de extrañar, en ese sentido, que la valoración de una propuesta escénica-musical original como era este estilo de teatro, quedara relegada a una simple aceptación o rechazo, a un sí o un no de señoritas que miran en la televisora *Hechizada* de tarde en tarde. Lo que sorprende en el caso de esta creación colectiva, es que la crítica teatral colombiana pasara inadvertida sobre la obra. No obstante, un jurado internacional especializado, le concedió por segunda vez al Teatro La Candelaria el premio Casa de Las Américas por esta obra.

Una voluntad creadora orientada hacia un teatro musical: *Golpe de suerte* (1980)

La obra de La Candelaria por la que yo hago teatro se llamaba Golpe de Suer-te. Ahí es cuando yo veo la creación de un espacio, por ejemplo, con cuatro linternas. La música en escena: un saxofón que aparecía como a dos metros de donde yo estaba sentado y me transportó a otro universo.

Fabio Rubiano

Esta obra fue estrenada en 1980 y en ella participaron como autores, en todo su proceso de elaboración, los siguientes: Patricia Ariza, Inés Prieto, Beatriz Camargo,

³¹ Algunos estaban más interesados en refutar acremente lo político-ideológico que subyace en el trabajo de un colectivo teatral comprometido con su realidad. Otros, se preguntaban futilidades como las escuchadas por el que esto escribe “¿hace cuánto ese abrigo no pasa por una lavandería?” Lo que denotaba la naturaleza superficial del público burgués que asistía a veces a la sala por esnobismo intelectual. Es proverbial en Colombia la falta de sutileza en la lectura de este tipo de teatro crítico y “mamagallista”, que en otros países con una mayor tradición teatral sí acogían.

Alfonso Ortiz, Santiago García, Fernando Mendoza, Fernando Peñuela, Francisco Martínez, Hernando Forero, Álvaro Rodríguez, Luz Marina Botero, César Badillo y Nohora Ayala. Además colaboró con la letra de las canciones de la obra el poeta Eduardo Escobar.



Obra - Golpe de suerte. Libro Teatro La Candelaria. Foto de Luis Cruz

Ocho canciones de corte salsero y popular conforman la música de la obra: *De Matamoros*, *De la gente decente*, *Del dinero*, *Del ganador*, *De la felicidad*, *Del gato y el ratón*, *De Don Félix*, *Las razones del rico y 4 coros* (no disponibles).

La obra cierra el primer ciclo de creaciones colectivas que ocho años atrás había inaugurado *Nosotros los comunes*, y donde se habían escrito títulos para la dramaturgia latinoamericana tales como *Guadalupe* y *Los diez días*. Precede a ella *La historia del soldado*, obra de cámara en coproducción con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, y ya reseñada anteriormente.

Con un referente musical de la música latina, genéricamente llamada salsa, con ritmos latinos tales como el son y la guaracha, interpretados por los actores-autores con una instrumentación de saxofón alto, flauta traversa, congas, bongoes, batería, claves latinas, guitarra y voz; la obra resultó otra sorpresa para el público candelario. El hecho de que este no se “sintonizara” con la obra de la misma forma entusiasta y fogosa de las obras anteriores, generó una aparente sensación de fracaso y frío desgano por parte de los mismos actores, lo que relegó la obra a un nivel de fracaso, el primero en muchos años. Este suceso común en otros colectivos teatrales, y que bien sirven para templar las cuerdas donde se tañen las obras de arte,

representó para el grupo un punto de inflexión que generó la prolífica etapa de los actores-dramaturgos.

Es casi un lugar común escuchar de sus autores y espectadores la opinión mayoritaria de no estar escénicamente a la altura de las anteriores. En palabras de García: “[...] El problema de *Golpe de Suerte* era que repetía las fórmulas de *Guadalupe* [...]” (García, citado en Viviescas, 2012, p. 245).

Y de Gonzalo Arcila:

[...] Fue un espectáculo en donde la potencia misma de lo teatral [...] emergió con nitidez aunque su realización fuera incipiente. Este logro del grupo se vivenció como un fracaso. En el debate crítico sobre las limitaciones de la creación colectiva, este espectáculo fue tomado como la expresión del agotamiento de ese modo de producción. (Arcila, 1992, p. 90)

Y pueden acertar su director Santiago García y el teórico Gonzalo Arcila, pero para nuestro asunto, es la obra que mejor ilustra el acercamiento hacia un teatro musical con raíces nacionales³². A la escogencia del tema sigue la de mantener una línea de teatro crítico y popular. El estilo y el sentido teatral candelario siguen en su búsqueda de la construcción de una arte teatral con un sitio en el mundo.

Veamos: es otro lugar común la actitud displicente que genera en el hombre de teatro la ópera o el teatro musical sajón. El manejo de las intrincadas convenciones que se describen en el primer capítulo alejan a estos dos géneros de las dinámicas teatrales de verosimilitud, eficacia y acción dramáticas. Pero para quien ha visto *La ópera de tres peniques* de Brecht, basada en *La ópera del mendigo* de John Gay, todas estas reservas desaparecen. Tal vez el nombre que califica estas dos obras podría servir de ilustración al espectador; si para el caso de la obra relativa al incipiente negocio del narcotráfico se hubiese intentado un nombre como *La ópera de palomino*, las debidas distancias que toma un espectador de teatro se hubiesen desvanecido. Toda esta falsa hipótesis para intentar otra suposición: en el caso que esta obra se intentara de nuevo en este momento, con el tiempo y la fundamentación profesional suficientes para encarar el desafío que representa para cualquier actor cantar, bailar y dar cuerpo a unos personajes que ya no son máscaras o personajes colectivos, ¿otro sería el “cantar” de esta valiosa obra?

“La dificultad más grande, quizás, era que se trataba de personajes inmediatos; y ese problema lo habíamos superado en las cuatro anteriores obras de creación colectiva donde el personaje es el pueblo... o los soldados y los campesinos...” (García, citado por Duque y Prada, 2004, p. 324). Porque si nos atenemos a la voz

³² La elección del tema y sus implicaciones con la realidad nacional, resultaron visionarias frente a una de las desgracias que se han cernido sobre este país; no por el consumo de una sustancia que reclama una sociedad que por su estilo de vida consumista necesita, sino por su prohibición que llena de millones a todos los involucrados (incluyendo gobiernos y banqueros, traficantes y criminales) dejándonos el pecado y llevándose el género.

más autorizada de este embrollo creativo que significó el teatro arte intentado por los candelarios: “De ahí la cantidad de premoniciones que tuvimos con esta obra. Dramatúrgicamente la obra era muy buena”. (García, citado en Duque y Prada, 2004, p. 324).

De pronto la asunción decidida del estilo que la obra propone, enmarcado en un tipo de comedia musical y popular, en donde la música surja de los imaginarios simbólicos y sonoros del contexto de los personajes (como en la obra de Brecht y Weill, con la música de moda de Nueva York, Chicago y Berlín que veían con reverencia la insurgencia de las mafias y su dinero) traerían el resultado que las difíciles condiciones presupuestales, técnicas y políticas del año 1979 no permitieron.

“Resolvimos desprendernos totalmente de la historia original de Lucho Barranquilla, e inventar una historia cuyo personaje no terminara muerto, sino que finalizara en una apoteosis de triunfo y de poder... íbamos a empezar a construir una historia a partir de un final determinado por el grupo: un *happy end*” (García, 1983, p. 49). La decisión de trabajarla en espíritu del *happy end* mozartiano, es un antecedente fundamental en el teatro musical y para el caso de una historia amoral como *Cosí fan tutte* (1790), genera muchas reticencias en el usual espectador, acostumbrado a ver al héroe inmoral castigado al final por sus malas acciones.

Aunque la factura musical, en cuanto a composición, ejecución y producción de sentido teatral al servicio del discurso escénico, no estuvo a la altura de las otras cuatro obras del ciclo musical; la estructura teatral configurada como la articulación de un espectáculo de teatro musical es notable. Tal vez en un futuro, en unas condiciones distintas, a esta original obra se le pueda hacer una “reparación” histórica en justicia a su valor estético, político y teatral.

Cerremos con este párrafo de Gonzalo Arcila en el que otorga un valor a la obra y fija el derrotero que traza este aparente fracaso: “El grupo parecía haber llegado a su punto final de desarrollo. La carga de su pasado y su prestigio entrababan el despliegue hacia nuevos proyectos. ‘Golpe de Suerte’ en su doble condición de acierto imperfecto había puesto al grupo en una encrucijada” (Arcila, 1992, p. 90).

Encrucijada que de forma virtuosa resolvió el grupo, propiciando el desarrollo dramatúrgico de algunos de sus miembros y creando una obra teatral que constituye la cuarta, dentro de la configuración del ciclo.

Una propuesta de teatro musical colombiano de La Candelaria: *El diálogo del rebusque* (1981) y *Guadalupe años sin cuenta* (1975)

Esta reconstrucción maravillosa de una obra que, por desgracia, ya no existe sino en el papel y en el recuerdo. Pero también invito a los que, como yo, la vie-

ron una, cinco, diez veces. Les aseguro que la experiencia no sólo será un viaje al pasado sino, válgame Dios, un encuentro con el presente en los cuarenta y cinco años del grupo de teatro más joven de Colombia.

Sandro Romero Rey

[La música] influye en nuestra percepción global... Crea una atmósfera que nos hace prestar más atención a la representación

Patrice Pavis

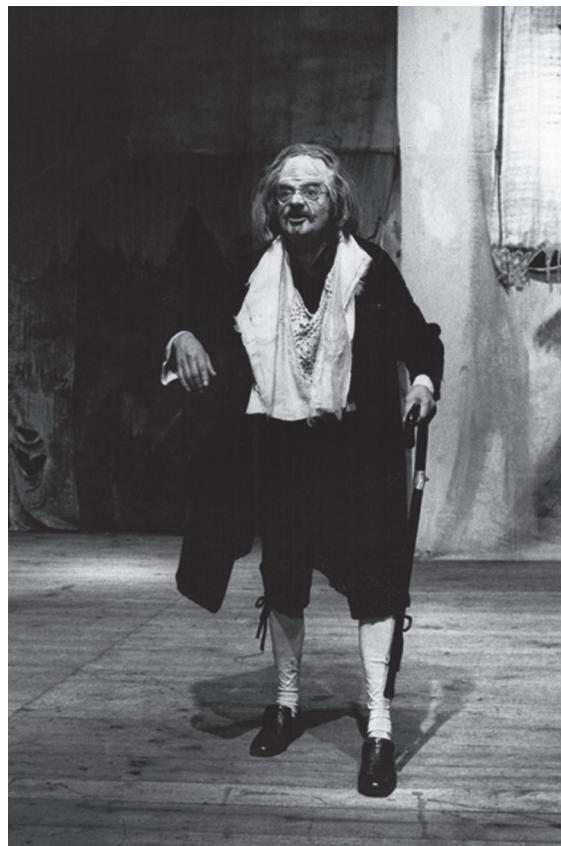
El diálogo del rebusque (1981)

El espectáculo y la recepción del público fueron sobrecededores.

Sandro Romero Rey

La música es como una luz del alma que se despierta en nosotros.

Patrice Pavis



Obra - El diálogo del rebusque. Libro Teatro La Candelaria. Foto de Luis Cruz

Como inicio de la nueva fase de trabajo de La Candelaria, esta obra es el resultado de la propuesta hecha por García al grupo después de *Golpe de suerte*.

Se trataba de una primera incursión en el mundo de la dramaturgia individual, gestada por el líder y motor fundamental de la agrupación... Como ya había sucedido con otros montajes de “los candelos”, El “Diálogo del rebusque” se convertiría en un nuevo acontecimiento para la escena colombiana y en uno de sus montajes más vistosos, tanto plásticamente, como a nivel dramatúrgico, musical y, por supuesto, actoral. (Romero, S. 2011, en línea)

El tratamiento textual, con las características inherentes al teatro del Siglo de Oro Español e inspirada en diversas fuentes y textos del madrileño Don Francisco de Quevedo, refleja el espíritu de la picardía española que se respira en la novela *La vida del buscón llamado Don Pablos*. García adopta para el espectáculo un tono popular, melódico-musical y nada anacrónico, que fue quizás el éxito fundamental de la obra, sobre todo en las franjas populares.

La música, conformada esencialmente por seis canciones: *De unos ángeles viejos*, *De los caballeros*, *De unos mendigos*, *Poderoso caballero es Don Dinero* (sin grabación disponible), *De Aminta*, *De la pobreza*, *Un romance: de su nacimiento*, y música instrumental para *La pantomima del traje*, además de extractos pregrabados de *La consagración de la primavera* (1913) de Igor Stravinsky para las entradas y salidas del infierno, es quizás —junto con la de *Guadalupe*— un logro en música original para el teatro colombiano. Compuesta al alimón por Ivonne Caicedo y el músico, actor y compositor del grupo, Ignacio Rodríguez³³, en un estilo paródico-musical, se basa en la recreación del universo ibérico a través de la configuración armónica, afinidades melódicas y células rítmicas propias de las músicas andaluzas, flamencas y castellanas, pero de una originalidad al mismo nivel del conjunto plástico y teatral.

Con una estructura similar a la del *dramma giocoso* italiano, en el cual se entrelazan escenas cómicas con otras de un trascendentalismo de viejo cuño y afinidades estilísticas con el *Don Giovanni* de Mozart, se alternan escenas dialogadas y cantadas por una pareja errática y trashumante (*Giovanni/Leporello*, *Don Juan*; *Sganarelle*, *Pablus/Cirilo*); esta obra se revela como una articulación entre lo sonoro-musical y la acción teatral. La experiencia del grupo, de los actores, la capacidad de síntesis dramatúrgica y teatral de García, junto con la novedad del taller de creación de personajes rindió un fruto teatral.

33 Ver anexo A, números: 1, 2, 3, 4 y 5.

Canción de unos ángeles viejos

(Guitarra y voces)

*Muchos dicen mal de mí,
y yo digo mal de muchos;
mi decir es más valiente,
por ser tantos y ser uno.
Que todos digan verdad,
por imposible lo juzgo;
que yo la diga de todos,
con mi licencia lo dudo.
Por eso no los condeno,
por eso no me disculpo;
no faltará quien nos crea
a los otros y a los unos.
Confieso que mis sucesos
han parecido columpio
rempujones y vaivenes,
poco asiento y mal seguro.
Yo doy que por condición
tenga la propia del humo,
que tizno y hago llorar,
y de la luz salgo oscuro.
Pero no soy conde,
ni he sido zurdo,
Y, si Dios me socorre,
no he de ser culto³⁴.*

La introducción de este canto de textura homofónica, con las actrices cantando en la misma octava de un registro de tenor, da una sensación de virilidad que es común en la música teatral. Este canto genera una sensación de quietud y tranquilidad después del barullo y desorden generalizados de la introducción. A lo largo de la obra el cambio de escenas y ambientes se hará por medio de las canciones, que en esta obra no van a “contar” la historia ni a desarrollar el argumento, sino a reafirmar el sentido que cada escena propone. Esto es fundamental a la hora de conferir un valor específico a la música de la obra, pues sin ella, el ritmo y las atmósferas de la obra no serían iguales. Este último nos dirige a un elemento formal, afín con el

³⁴ Como se ha señalado ya, la fuente literaria y textual de todas las canciones referenciadas son los libros de las obras publicados por el grupo y relacionados en la bibliografía.

dramma giocoso, en el que el ritmo del desarrollo dramático lo dicta la música. Los personajes van montados sobre la partitura musical como quien se monta en un tren con variadas velocidades: el de carga, el de turismo y el que transporta trabajadores; su tempo determina lo que le sucede a los personajes. Cuando Pablus sufre, la música lo acompaña de manera festiva; cuando goza, es el canto y la guitarra quienes celebran a su lado, pero cuando el asunto es profundo desde la condición humana, es la música quien impone la pausa. Tal cual las vicisitudes del Don Giovanni mozartiano, que son pintadas y descritas con la emoción de la palabra entonada sobre el fondo de una orquesta dinámica y al servicio del drama.

Canto Romance de su nacimiento³⁵

(Bombo, redoblante, “peinilla-cornamus” y cantaor)

Finalizando el encuentro con su tío Ramplón, Pablos entona este canto crudo, burlón y fiestero, a la manera del aria operática o de la romanza en la zarzuela, donde el protagonista da a conocer su condición, su historia y su pensamiento.

*Parióme adrede mi madre.
¡ojalá no me pariera!
aunque estaba cuando se hizo
alegre naturaleza.*

*Dos maravedís de luna
alumbraban a la tierra;
que, por ser yo el que nacía,
no quiso que un cuarto fuera.*

Nací tarde, porque el sol³⁶
hubo de verme vergüenza
en una noche templada
entre clara y entre yema.

*Un miércoles con un martes
tuvieron grande revuelta,
¡Ay sobre que! Ay sobre que ninguno quiso
que en sus términos naciera.*

Murieron luego mis padres;

35 Ver Anexo A 2.

36 El subrayado es para señalar las estrofas que no se cantan, pero que son parte integral del texto dramatúrgico.

Dios en el cielo los tenga,
porque no vuelvan acá,
y a engendrar más hijos vuelvan.

Tal ventura desde entonces
me dejaron los planetas,
que puede servir de tinta,
según ha sido de negra.

Porque es tan feliz mi suerte,
que no hay cosa mala o buena
que aunque la pienses de tajo;
al revés no me suceda

De noche soy parecido
a todos cuantos esperan
para molerlos a palos,
y así, inocente me pegan;:

Aguarda hasta que yo pase,
si ha de caerse una teja;
aciértanme las pedradas:
las curas sólo me yerran.

No hay necio que no me hable,
ni vieja que no me quiera,
ni pobre que no me pida,
ni rico que no me ofenda.

No hay camino que no yerre,
ni juego donde no pierda,
ni amigo que no me engañe,
ni enemigo que no tenga.

Agua no falta en el mar
y la hallo en las tabernas,
que mis contentos y el vino
son aguados dondequiero.

Canción de los caballeros³⁷

(Arpa diatónica, guitarra y coro mixto)

Lo que Pablos y Cirilo van a encontrar en la decadente corte de Madrid, con la generosa guía de Don Toribio, es adelantado con esta canción, en la cual, este par de cordófonos, que pocas veces suenan juntos, logran una interesante sonoridad.

*Son los vizcondes unos condes bizcos,
que no se sabe hacia qué parte conden;
a mercedes humanas no responden.*

Y a las damas regalan con pellizcos.

*Todas sus rentas son pizcas y pizcos
sus estados y níspberos que monden:
es conde cada cual de lo que esconden*

Los mendrugas, que comen a repizcos.

*Andan en titulillos, cosa fea;
y aún del rey mismo a no admitir se aúnan
lo de “o como la nuestra merced sea”.*

*Sus despensas traspasos son que ayunan;
más no, aunque su hambre hasta morir pelea,
de la merced de Dios se desayunan.*

Canción de los cieguitos/mendigos³⁸

(Guitarra, cantaor solo y coro de mujeres)

Quizás es la canción esencial del mundo quevediano en la reinterpretación del grupo colombiano, en la que lo paródico excede lo musical, denota el carácter de la escena y profundiza el *gestus* de la obra. Este, en palabras de Brecht, es la intención gestual del personaje en la que subyace el espíritu de la época y de los conflictos sociales que debe enfrentar. La miseria y la ostentación; el dolo y el delito sexual; la hipocresía del deseo fatuo e interesado y el desprecio total por lo humano y sencillo.

(Solo)

*Ya sueltan Juanilla, presos
las cárceles y las nalgas;*

37 Ver Anexo A 3.

38 Ver Anexo A 4.

*ya están compuestos de puntos
el canto llano y las calzas.*

(Cantaor y coro)
*Los necios y las cortinas
se corren en nuestra España;
el doblón y los traidores
son los que tienen dos caras.*

(Solo)
*Las putas y los caballos
son los que más cabalgan;
los diablos y los deseos
son los que a todos engañan.*

(Cantaor y coro)
*Desdichas y maldiciones
solamente agora alcanzan;
los ricos y los que mueren
son los que en el mundo mandan.*

(Solo)
*Corren monedas y ríos;
músicos y potras cantan;
y ya los que quieren sólo,
y no los que deben, pagan.*

(Tutti)
*El codo y la lezna son
agudos, que es cosa brava;
y las llaves y los reyes
tienen de continuo guardas.*

Canción *Poderoso caballero es Don Dinero*³⁹

(Canta Cirilo)
*Madre, yo al oro me humillo;
él es mi amante y mi amado,*

39 No hay grabación disponible.

*pues, de puro enamorado,
de continuo anda amarillo;
que pues, doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero
poderoso caballero
es Don Dinero.*

*Nace en las Indias Honrado,
donde del mundo le acompaña
viene a morir en España,
y es en Génova enterrado
y pues quien le trae al lado
es hermoso, aunque sea fiero,
poderoso caballero
es Don Dinero.*

*Es galán y es como un oro,
tiene quebrado el color,
persona de gran valor,
tan cristiano como moro.*

Pues que da y quita el decoro
y quebranta cualquier fuero,
poderoso caballero
es Don Dinero.

Por importar en los tratos
y dar tan buenos consejos,
en las casas de los viejos
gatos le guardan de cacos
y pues él rompe recatos
y ablanda al juez más severo,
poderoso caballero
es Don Dinero.

Más valen en cualquier tierra
(;Mirad si es harto sagaz!)
sus escudos en la paz
que rodelas en la guerra.
Y pues al pobre le entierra
y hace propio al forastero,

*poderoso caballero
es Don Dinero.*

Serenata-canción (de Aminta)⁴⁰

(Guitarra y cantaor)

*¡Ay! Aminta, soñé que te... ¿direlo?
Sí, pues que necio fue: que te gozaba
¿Y quién sino un amante que soñaba
juntara tanto infierno a tanto cielo?
Mis llamas con tus nieves y con tu hielo
cual suele opuestas flechas de su aljaba
mezclaba amor, y honesto las mezclaba,
con mi adoración en su desvelo.
Y dije: “Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte”
Mas desperté del dulce desconcierto:
y ví que estuve vivo con la muerte,
y ví que con la vida estaba muerto.*

Locus amenus en gran parte de obras, filmes, óperas y zarzuelas que tratan del amor cortés, no podía faltar en esta aventura desventurada del enamorado Pablus. Los ecos del cantejondo, género que admiraba Manuel de Falla, y del cual se inspiró, aparece aquí en una recreación criolla.

Canción De la pobreza⁴¹

Un coro canta mientras Cirilo socorre a Pablos.

(Una Guitarra y voces masculinas)

*Pues amarga es la verdad,
quiero echarla de la boca
y si al alma su hiel toca,
esconderlas es necesidad.
Sépase, pues libertad*

40 Sin transcripción.

41 Ver Anexo A.

*ha engendrado en mi pereza
la pobreza.*

(2 agrega tambor)

*¿Quién hace al tuerto galán
y prudente al sin consejo?
¿Quién al avariento viejo
le sirve de Río Jordán?
¿Quién hace de piedras pan,
sin ser el Dios verdadero?
El dinero.*

(3 redoblante y voces femeninas en octava)

*¿Quién con su fiereza espanta
el cetro y corona al rey?
¿Quién careciendo de ley
merece nombre de santa?
¿Quién con humildad levanta
a los cielos la cabeza?
La pobreza.*

(4 idem)

*¿Quién los jueces con pasión,
sin ser ungüento, hace humanos,
pues untándoles las manos
las ablanda el corazón?
¿Quién gasta su opilación
con oro y no con acero?
El dinero.*

(5 smorzando)

*¿Quién procura que se aleje
del suelo la gloria vana?
¿Quién, siendo toda cristiana,
tiene la cara de hereje?
¿Quién hace que el hombre aqueje
el desprecio y la tristeza?*

La pobreza.

(6 idem)

*¿Quién la montaña derriba
al valle, la hermosa, al feo?
¿Quién podrá cuanto al deseo,
aunque imposible, conciba?
¿Y quién lo de abajo arriba
vuelve en el mundo ligero?
El dinero.*

Una profunda melancolía emana de esta canción. En sus dos primeras estrofas y en un *tempo moderato*, pretende ensalzar al gañán que ha sido duramente castigado por tratar de evadirse de su infinita pobreza; en la tercera estrofa cambia rotundamente, por medio del redoblante que “dobra” el tempo y la intensidad para volverse un himno de queja ante la dictadura del dinero. La fuerza percutiva de la guitarra en la quinta estrofa es señal del crescendo que busca reforzar el lamento y la queja señalados. Accelerando y smorzando alternativamente, la canción contribuye a acentuar la dicotomía que el texto presenta entre la pobreza y el dinero en cada una de las estrofas.

A tenor del segundo parámetro de análisis y estudio de la imagen sonora que el lector todavía no conoce porque antecede el análisis de *Guadalupe*⁴², en esta obra se configura la mejor demostración de la teoría del semiólogo francés que señala la fuerza del medio expresivo cuando se produce dentro del escenario. Con el objetivo de tener una mejor comprensión de este tema, es válido traer a colación una anécdota: en las funciones de estreno de la obra y dentro de la usual presentación que hacía el director del montaje, en la que generaba una relación de cercanía con el público, García, al explicar la ficha técnica de la obra⁴³, decía que la música había sido compuesta por Ivonne Caicedo y “Nachito” Rodríguez; y después, palabras más, palabras menos, exclamaba lo siguiente: “ Ah! Y los ruidos que aparecen por ahí, en algunos momentos de la obra, son de La Consagración de la Primavera de Stravinski... ”.

42 Que viene inmediatamente termine el análisis de la obra presente, se refiere específicamente a la fuente de donde proviene la música, y al cual algunos le confieren simplemente un valor estadístico. Para ampliación del concepto de fuente del sonido en la escena, se puede remitir el lector a la débil refutación que hace Farías Zúñiga a Pavis en *Aproximación a una perspectiva intertextual de la música en el teatro* donde le atribuye la misma fuerza a un parlante que a un músico sobre el escenario

43 Pues no había plata para sacar los programas de mano con antelación.

Guadalupe años sin cuenta (1975)

Hace algunos años, en un improvisado y polvoriento escenario en La Primavera (Vichada) los actores del Teatro La Candelaria presentaron Guadalupe a uno de los públicos más difíciles desde la creación de la pieza en 1975... a un puñado de hombres que había peleado en la guerrilla liberal de los llanos... estaba por ejemplo una humilde aseadora que había peleado hombro a hombro con Guadalupe Salcedo. Al finalizar la obra, el público se sumió en un silencio sobrecogedor.

Un anciano ciego se levantó sollozante, y sentenció: “Esa es la realidad. Así fue la historia. Al escucharla sentí como si me hubieran clavado alfileres en el cuerpo”.

Armando Neira, *El Tiempo*, 1990

Pasando el tiempo resulta que los que decían que Guadalupe años sin cuenta era “una mierda de teatro”, resultaron diciendo “que no era tan mala”..., los que decían que era una desgracia... ya decían que “la obra tenía aciertos”..., y el público seguía yendo, yendo y llenando la sala, agotando boletería, y había unos que llamaban mucho a preguntar por la obra y a reservar boletería en cantidades y decían que “era una maravilla”, y otros “que estaba bien, que para qué hablar mierda...” (Risas)

Santiago García

Esta obra fue estrenada en 1975. Participaron como autores en todo el proceso de elaboración, investigación del tema y montaje, los siguientes actores: Patricia Ariza, Luz Marina Botero, Graciela Méndez, Fernando Cruz, Inés Prieto, Hernando Forero, Oberth Gálvez, Manuel Gil, Santiago García, Carlos Parada, Fernando Mendoza, María Elena Sándoz, Francisco Martínez, Fernando Peñuela, Alfonso Ortiz y Álvaro Rodríguez.

Para el trabajo de estudio, recopilación de documentos y elaboración de textos se contó con la colaboración del escritor Arturo Alape.

Aunque los medios impresos fueron la forma dominante de control ideológico durante el siglo XIX, su lugar ha sido tomado por los medios electrónicos. La tecnología dominante tiende hacia un control más estrecho, razón por la cual en la actualidad, la censura estricta de los regímenes autoritarios sobre la prensa y la televisión, dejan un espacio para la resistencia que es ocupado por

la palabra hablada en forma de humor, chistes, rumores, lecturas clandestinas y representaciones teatrales. (Jean Franco, 1982, pp. 11-12)⁴⁴



Obra - Guadalupe años sin cuenta. Libro Teatro La Candelaria. Foto de Luis Cruz

Este trabajo de creación teatral ha recibido diversos premios (entre los que se encuentra el de Casa de las Américas en 1976); ha realizado alrededor de 1400 funciones en países como Brasil, España, México, Estados Unidos, Cuba y Ecuador; también se ha presentado en veredas, pueblos, salones comunales, parques y plazas de Colombia, y ha sido motivo de infinidad de ensayos, tesis y estudios de distinto estilo. Por ejemplo, dentro de los estudios de carácter sociológico se encuentra: Gonzalo Arcila, “Para la historia del nuevo teatro en Colombia” (1982). De carácter literario: Lucia Garavito, “Guadalupe años sin cuenta: el lenguaje oral como instrumento de resistencia ideológica” (1987). Trabajos de carácter semiótico: Armando Arrubla y Enrique Alonso Cañas, “Decodificación de códigos del teatro de vanguardia en el análisis semiótico del texto *Guadalupe años sin cuenta*” (1983). Amén de infinidad de tesis, ensayos y monografías.

Lo anterior da cuenta del impacto que ha tenido este hito teatral a nivel socio-lógico. Estos insumos teóricos y ensayísticos sirven de punto de partida para este análisis y se basan en cuatro fuentes fundamentales: 1) el video realizado en la sede del Teatro La Candelaria, durante una función del año 1991. En aquella ocasión se

⁴⁴ “Print was the dominant form of ideological control during the nine- tenth century though its place has now been taken by the electronic media. The dominant technology tends to be the most closely controlled which is the reason why, at the present time, the strict censorship of authoritarian regimes of print and television leaves a space for resistance filled by the spoken word in the form of rumor, jokes, clandestine readings and dramatic representations”. (La traducción y el subrayado es nuestro).

conmemoró los 25 años del grupo, por parte de la Red de Comunicaciones del Centro de Documentación Musical del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. En dicho video, que tiene una duración de 1 h 54 min 11 s, participaron ocho de los dieciséis actores-autores de la obra, más ocho nuevos miembros del grupo que además hacen parte del remontaje de la pieza original⁴⁵. 2) El disco compacto realizado en estudio (durante el año 1992) con las canciones originales de la obra, bajo el auspicio de las Naciones Unidas. 3) El texto de la obra en dos ediciones distintas: *Cinco obras de creación colectiva*; Teatro La Candelaria (1986) de la Editorial Colombia Nueva, Bogotá, y Teatro La Candelaria 45 años (2011), editado por Mincultura y el Teatro La Candelaria, Bogotá. 4) En lo personal y particular: la asistencia a doce de las más de 1500 funciones realizadas por el grupo entre el año 1975 y 1988, y finalmente, las entrevistas, charlas, talleres, festivales, clases, trabajos y encuentros (académicos y de otra índole) compartidos con los actores y actrices que son o han sido parte de este colectivo teatral, especialmente con el maestro Santiago García durante los últimos 34 años.

Antes de ingresar al terreno de construcción del análisis y recuento de los eventos sonoros de la obra, quiero citar un extracto referido a una crítica escrita poco tiempo después de su estreno y que contrariando radicalmente el valor que adquirió con el paso de los años —dada la necesaria decantación que atraviesan las obras de arte antes de su justipreciación— sirve para ilustrar el desatinado juicio que contribuyó a desestimar en su momento el valor de su propuesta estética. En su importante ensayo *Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia*, Eduardo Gómez, en el acápite sobre *El populismo en el teatro profesional*, nos dice:

A veces la combinación es contradictoria: el contenido de la obra es muy pobre, y el montaje artísticamente logrado (dentro de los límites que le impone aquél); es el caso, por ejemplo, de Guadalupe [...] En otras, el contenido de la obra es tan pobre, que un montaje decoroso es imposible [...] entendiendo (la eficacia política) como ilustración pedagógica partidista, hasta llegar, últimamente, a los excesos de una especie de populismo de nuevo cuño. (Watson y Reyes, 1978, p. 385)

Pero dejemos que sea García el que introduzca el *ars poética* con que el grupo emprendió este trabajo:

Eso (la obra, investigación, creación y puesta en escena) se desprende fundamentalmente de *Vida y Muerte Severina*, en esa obra habíamos logrado de nuevo agarrar el respeto por el texto. Pero lo que más nos emocionó de *Vida y Muerte Severina* fue la música, es decir tener un teatro con canciones y que la música fuera hecha ahí mismo en el escenario; entonces resolvimos hacer una próxima creación colectiva con música compuesta por los mismos actores y con canciones populares nuestras. (Duque, 2004, p. 301), (el subrayado es nuestro)

45 Este histórico video está disponible en <http://hidvl.nyu.edu/video/000512389.html>

Claramente se expresa que, además de un propósito de utilizar la música, hay una decidida intención de crear una obra donde la música vaya más allá de su uso convencional. Utilización que García describe como la manera de “evadir el discurso directo y encontrar una forma de hablar que se llama poética” (2004, p. 302).

El primer paso para esto es el traslado de ocho actores de La Candelaria a los Llanos orientales de Colombia, donde en medio de equívocos y sucesos curiosos — como que en zonas de auténtica tradición llanera no se usaba el cuatro ni se conocía el arpa — ubican a “Cuchuco”, el intérprete consumado de la bandola llanera y quien sería el encargado de guiar en principio el aprendizaje de los corridos llaneros que contaban la historia de Guadalupe Salcedo y que permanecían refundidos en la historia pero presentes en la memoria del llano.

El segundo es la fase de entrenamiento y adiestramiento musical en los elementos que han sido seleccionados para abordar el montaje. Los cantos y aires musicales llaneros, su organología musical —un poco *culturizada*— y el *gestus* a la manera brechtiana, son medios expresivos que los actores-autores deben manejar y poner al servicio de la etapa de estudio e improvisaciones.

“Lo cierto es que en la música, en esos corridos, en esas trovas estaba la esencia de la historia” (p. 306). Sobre esta premisa la estructura de la obra va a quedar irremediablemente unida a la música en tanto discurso musical, narrativo y teatral. Por este aspecto, más que ningún otro, es que la sucesión de eventos sonoros, donde se incluyen: cantos, canciones, corridos, contrapunteos, efectos sonoros, instrumentales y vocales; fondos musicales y ruidos incidentales, debe ser vista a la luz de lo que se constituye en una teórica del uso de la imagen sonora en el teatro, el espectáculo escénico y el cine.

Son tres los parámetros de análisis y estudio de la imagen sonora que han sido establecidos en el cine (que por derivación y afinidad aplicamos al hecho escénico): uso, fuente y categoría. Estos abarcan la música, la banda sonora, la música incidental, los efectos sonoros, los ruidos y todo fenómeno acústico que emana de la pantalla, de la escena o del sistema de reproducción sonora.

El uso —explicado como la intención que el director le asigna a la música y que es resuelto por el compositor, el musicalizador o en este caso los actores-autores—, lo enumeramos en cinco acciones de aplicación, a la luz del orden propuesto por Aaron Copland:

1. Crea(r) una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar.
2. Subrayar refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación.
3. Servir como una especie de fondo neutro.
4. Dar un sentido de continuidad.

5. Sostener la estructura teatral de una escena, y redondearla con un sentido de finalidad. (Copland, 2002, pp. 234-235)

Para complementar el espectro señalado, y con sus propias palabras, Pavis nos informa otras funciones que se pueden asociar al hecho sonoro y que serán mencionadas en diversos eventos sonoros, a lo largo del presente capítulo:

La música puede ser no más que un efecto sonoro cuyo mero objetivo es que una acción se reconozca [...] Puede crear un efecto de contrapunto, como los songs brechtianos que comentan irónicamente la acción [...] También se puede producir una acción con medios musicales: en el teatro musical, la música supera su función secundaria y se convierte en el centro de la atención, adaptando la teatralidad a sus propias exigencias [...]. (Pavis, 2000, pp. 152-153)

Según la distinción que hace Pavis, la música se convierte “en el centro de la atención”. Por ejemplo, aunque en el caso de *Guadalupe* esto sucede alternativamente (a diferencia de la ópera italiana en que la acción se desarrolla sobre los “medios musicales” permanentemente), esta alternación sí es propia del *singspiel*, como se explicaba en el capítulo inicial.

En cuanto a la fuente, que es el origen y la forma de reproducción de la misma, ya sea en vivo interpretada por músicos-actores, o reproducida en play-back (que otros llaman pregrabada), independientemente de ser escuchada o no por los personajes, Pavis nos presenta la clasificación de una manera clara: “La mostración de las fuentes musicales o, al contrario, su ocultación, determinan las relaciones de fuerza entre la música y el resto de la puesta en escena” (2000, p. 150).

El tercer parámetro se refiere a la categoría, o sea, la clasificación a la luz del concepto que el director define a partir de la partitura sonora y sobre la cual trabaja el compositor. Este se puede resumir en *diegética*, en el cual la imagen sonora es escuchada, producida y generada por los personajes, la situación o la acción dramática; hace parte de la narración o desarrollo⁴⁶. Y *extradiegética*, la imagen sonora que no es escuchada sino por el espectador (y el actor, [;] agregamos nosotros). De ellas, a su vez, deriva Michel Chion dos cualidades referidas a la identificación con la acción dramática, donde el autor:

Distingue entre música empática (aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de códigos culturales de tristeza, alegría, emoción y movimiento) y música anempática (la que muestra una indiferencia ante la situación narrativa, progresando de manera regular, como un texto escrito). (Puelles, 2008, p. 8)

46 Para dar un ejemplo, un personaje entra a un bar a golpear al saxofonista que le quitó a su mujer. En el mismo instante, el saxofonista está tocando la canción con la cual el personaje había enamorado a su esposa: ¿qué pasará?, ¿esperará a que termine la canción o lo golpeará inmediatamente?

El alcance que dicha imagen acústica puede tener —y cuya resultante y eficacia solo pueden ser medidas posterior a su realización— es susceptible de análisis específicos, a los cuales los teóricos aplican diversos tópicos interpretativos. Cuando en estos análisis se asigna un rol a la música, más allá de los tres parámetros explicados, se puede extraer de ella su carácter, sentido y valor psicológico y emocional; además, en el entendido de que no puede comprenderse según un modelo semántico (*asemántica*), afirman que la música puede ser:

- a) Sintética (la música como “...una apreciación subjetiva de la objetividad”; Pudovkin)
- b) Analítica (concordancia rigurosa entre los motivos musicales y los efectos visuales; Eisenstein)
- c) Contextual (la música como elemento necesario y suficiente para crear una atmósfera envolvente)
- d) Parafrástica (función tópica en los filmes al uso: la música como simple eco y repetición de los diálogos)
- e) Diegética (respondiendo con propiedad al discurso narrativo en cuanto tal música)
- f) Dramática (al actuar sobre un universo de emociones, contribuye de ese modo a la definición de la situación narrativa)
- g) Mágica (confiriendo a la historia una nueva dimensión metalingüística, más allá de los códigos tanto de la lengua como del relato)
- h) Poética (dominio del objeto musical puro, que no se puede categorizar como sonido ni como ruido ; postura de Pierre Schaeffer y también de Igor Strawinsky quien, no obstante, y en opinión de Prender, nunca llegó a comprender del todo el papel que desempeña la música en el cine)
- i) Pragmática (acabado final destinado a disimular desequilibrios, fracturas o asperezas que puedan afectar a la continuidad narrativa o dramática). (Puelles, 2008, p. 7)

Estos tres parámetros permiten vislumbrar nuestro asunto de una manera más clara, aunque se reitera que esta clasificación está pensada en función de la imagen sonora cinematográfica, lenguaje que por su estricto carácter técnico crea unos condicionamientos distintos al fenómeno teatral, como ha sido explicado en el primer capítulo.

Escenas y sus eventos sonoros y musicales correspondientes

A través de los eventos sonoros-musicales de *Guadalupe*, configuraremos la función que cumplen dentro del espectáculo; la aplicación al uso de la música para la escena y su eficacia teatral. Todo en función de explicar nuestra idea de un esbozo de teatro musical enmarcado en unas condiciones particularmente nacionales⁴⁷.

⁴⁷ Los textos, canciones y parlamentos citados son extraídos de las diversas ediciones y publicaciones del conjunto de obras creadas por La Candelaria dentro de su propia producción editorial, como también de otras ediciones oficiales y privadas listadas en las referencias bibliografías de este libro.

Nota: Se toma como referente de análisis el video que hace parte integral de esta investigación, y se usa el pietaje asignado por el mismo⁴⁸.

Se presentan los eventos sonoros y musicales en su riguroso orden de presentación; los llamaremos de esta manera para incorporarlos al análisis a partir de su suceso real dentro del espectáculo, comoquiera que además de las creaciones musicales se presentan todo tipo de efectos sonoros, ruidos y elementos acústicos que son producidos por los actores-autores en escena, y que en su conjunto representan una banda sonora a la manera filmica. Adicionalmente, en el anexo b, del número uno al once, se encuentran la transcripción de las líneas melódicas y el cifrado de las canciones de la obra.

La primera característica de la imagen sonora de la obra es la no utilización de pregrabados, *play-back* o cualquier tipo de reproducción por medios electrónicos. Este recurso es propio del teatro didáctico, liberado por vocación del “efectismo” y de la ilusión que adormece un público que debe “entender” el mundo y tomar una postura frente a él. El recurso nos indica un camino claro que va a recorrer el espectador: los corridos serán las fuentes musicales y diegéticas desde donde se contará la historia y se comentarán y discutirán los sucesos que configuran la fábula argumental de la obra.

1. Minuto 01:35. *La reconstrucción*. Coro mixto, redoblante, bombo e instrumentos concretos. Coro de sirenas y radio patrullas militares en el operativo del asesinato de Guadalupe.

Este primer evento sonoro se construye a partir de la conjunción vocal de todos los actores en unas notas tenidas en el registro agudo, imitando la estridencia de las sirenas policiales y militares. La inminencia del suceso de partida de la obra —del cual descubrimos posteriormente que es una reconstrucción judicial de los hechos— permite una eficaz atmósfera de tensión y aviso como está planteado desde el texto. Este es un recurso teatral muy bien logrado, a través de un instrumento que será utilizado a lo largo de la obra como es el coro en algunas de sus modalidades (canto silábico, estrófico y, para este caso, onomatopéyico). Inmersa dentro del primer parámetro, el uso, aquí la voz es la encargada de crear la atmósfera, otorgándole dicha función tal y como la define Copland.

Hasta el minuto trece, el incesante sonar de la máquina de escribir se convierte en un una especie de obstinato rítmico que le agrega un elemento dinámico y poderoso a la atmósfera judicial recreada. Siendo esta un elemento de tipo parafrástico, al obligar al espectador a mantener la atención sobre la acción dramática consistente en una reconstrucción judicial en la que el “signo sonoro” es la citada máquina de escribir.

48 Ver: <http://hidvl.nyu.edu/video/000512389.html>

2. Minuto 14:10. Corrido de los años sin cuenta. (Anexo B 1). Golpe: Pajarillo. Arpa, cuatro, capachos y voz.

Aquí toma lugar lo típico dentro de una obra de teatro musical, que es el comienzo con una obertura, tema inicial o introducción. El espectador es ubicado en la historia y todos sus componentes: lugar, modo, carácter, personajes y sucesos, a través de este corrido que sigue de manera abrupta al final de la escena de la reconstrucción. Y esto sobre una base de tonada-tipo del Joropo, cuya base es un canto en el que se relata una historia en verso comúnmente llamada corrido, para este caso en ritmo o aire de *pajarillo*. El joropo —ampliamente estudiado y analizado por musicólogos de la talla de Guillermo Abadía Morales y Samuel Bedoya— se presenta aquí en una de sus modalidades rápidas, vigorosas y expresivas:

Pajarillo

(Ritmo de pajarillo)

*Pido permiso al trovero
para relatar la historia
de más ingrata memoria
que tiene el pueblo llanero.
Fue por los años cincuenta
que en toda Colombia entera
se desató la violencia
de una y de otra manera.
Nos dicen los sabedores
que arriba mandaba un godo
y armó a los conservadores
para quedarse con todo.*

*Ganaderos y baquianos
caporales y encargados
los indios y los copleros
todos llaneros templados
opusieron a la muerte
su coraje y su valor
contra aquellas injusticias
que el gobierno desató.
Pero esta matanza fiera
no era de azules y rojos
era pueblo contra pueblo
era hermano contra hermano.*

En la historia que contamos
muchos nombres no aparecen.

La revuelta fue tan grande
que cimbró hasta el continente.
Si Guadalupe Salcedo
no aparece en mi cantar
su sombra nombra mi canto
del moriche hasta el palmar.
Son hombres de todo el pueblo
los que hicieron esta historia.
Tengámoslos bien presentes
recordemos la memoria.

*Con la honradez de mi canto
con esfuerzo popular
con respeto y mil perdones
les vamos a interpretar
historias que nadie cuenta
que ocurrieron de verdad.
Póngale muy bien los ojos
a lo que va a presenciar
de los tiempos de violencia.*

(Teatro La Candelaria, 1986, pp. 138-139).

El espectador es sorprendido al rompe del arpa de Hernando Forero y la voz de Fernando Peñuela, actor-creador que en esta obra se convierte en una revelación como cantante.

El texto del corrido es el abrebotas de la obra y describe la visión crítica que el grupo le dará a la versión oficial que se publicó en torno a los sucesos que rodearon el asesinato del guerrillero liberal de los cincuenta. Adicionalmente, introduce al espectador en la convención planteada por los autores: el protagonista no va a aparecer de manera física a lo largo de la obra. Este corrido da cuenta de una constante: las cantas se convierten en el elemento poético que, al asumirse de manera franca y directa, contrasta con el tono farsesco, irónico y caricaturesco de los patricios liberales y conservadores. Esto permite al espectador reflexionar y tomar distancia del artificio teatral, al mejor estilo del teatro épico (verfrendumg).

En fracciones de segundo el espectador es transportado por la magia de la música a la geografía que enmarca la historia, a la manera mozartiana en su obertura del singspiel, *El rapto del serrallo*, pero en vez de trasladarnos a la costa mediterránea de

Turquía, aquí nos sentimos inmersos en la grandeza geográfica de los Llanos orientales de Colombia.

El *singspiel*, género teatral de origen alemán, es realmente un tipo de ópera popular, cuya característica principal es la utilización de tonadas y canciones populares en vez de *arias*. Se distingue de la ópera en que los llamados *recitativos* son hablados y a través de ellos evoluciona la acción dramática. Ejemplo paradigmático de este tipo de teatro musical es la Ópera de tres *peniques* de Bertold Brecht, con música del compositor Kurt Weill, basada en *The Beggar's Opera* del inglés John Gay. En Inglaterra, este género teatral es llamado ópera de baladas o balada ópera, y también cuenta con lo que se denominan números cerrados, en los cuales los personajes cantan e interpretan canciones que perfilan la historia, definen los personajes y comentan la acción dramática. A nuestro entender, *Guadalupe* es una aplicación contextualizada y desacralizada de este tipo de teatro musical. La diferencia radica en que son los actores, y no los personajes, los que asumen desde los elementos del teatro épico la interpretación de la música a la manera de los *songs brechtianos*. “La eliminación de los efectos operísticos convencionales”, en palabras de Heisler (1990, p. 226), son características de la opereta, junto con la cargada crítica social. En este corrido se utilizan los instrumentos musicales típicos y sometidos a un proceso de aculturación: arpa llanera, cuatro y capachos.

3. Minuto 16:00. *El retén. Coro de soldados, coro y botas.*

Al estilo de las canciones de trote o porras de consignas militares para el adiestramiento de los soldados, los actores realizan una rutina de rigurosos ejercicios, trasladando al espectador al campo castrense donde se prepara la captura y dominación de los insurgentes liberales. La coreografía es contrastada con estribillos de tipo satírico y vulgar:

SARGENTO VELANDIA

Los soldados.

CORO DE SOLDADOS

Los soldados.

SARGENTO VELANDIA

Colombianos.

CORO DE SOLDADOS

Colombianos.

SARGENTO VELANDIA

No se meten.

CORO DE SOLDADOS

No se meten.

SARGENTO VELANDIA

En política.

CORO DE SOLDADOS

En política. (Los soldados continúan repitiendo cada verso del sargento).

SARGENTO VELANDIA

Por mi novia

por mi madre

soy soldado

de la patria.

Desertores

de las armas

como Silva

son traidores

Los soldados

colombianos

son los hijos

de la virgen.

Los soldados

desertores

son los hijos

de las putas.

Los soldados

colombianos

no se meten

en política. (Teatro La Candelaria, 2011, pp. 295-96)

Aquí podemos aplicar, de manera íntegra, los cinco sentidos de Copland atribuidos al uso; agregar los que Puelles (citando a Chion) asigna a la música empática y lo que se denominaría un papel mágico, como aquel que le confiere “a la historia una nueva dimensión metalingüística, más allá de los códigos tanto de la lengua como del relato” (Puelles, 2008, p. 7).

“Gloire Immortelle”, acto IV del *Fausto* de Gounod, “Ahí llega la Música”, cuadro segundo del acto primero de *El rey que rabió* de Ruperto Chapí, y las inolvidables porras de entrenamiento en *Full Metal Jacket* de Kubrick, son ecos de este locus amoenus del cine, la ópera y el teatro musical. Para esta escena, donde la economía de recursos es evidente, vemos los personajes en una teatralidad acorde al tono y color de las operetas cómicas, adobadas con esos elementos que definen la particularidad idiosincrática del soldado colombiano.

4. Minuto 24:42. *Corrido de las razones diferentes.* (Anexo B 2). Golpe: seis por derecho. Arpa, cuatro, capachos y voz.

El seis por derecho fue menospreciado en su origen por las clases pudientes: ganaderos y llaneros dueños de hatos (de la misma manera que los géneros

musicales populares, entre ellos el *jazz* y el *bambuco*). Su ritmo fuertemente acentuado de 6/8 y vigorosamente marcado con los bordones del arpa en un tiempo de 3/4 —en una suerte de *hemiola*, que denota la rapidez mental, la agilidad y fortaleza físicas del llanero—, es utilizado aquí con una función muy clara: “La música puede usarse para subrayar o sugerir rasgos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las implicaciones previstas de una situación” (Copland, citado por Puelles, 2008, p. 3).

Robledo (soldado) y Jerónimo (liberal), quienes darán cuerpo a los conflictos generados por las tensiones sociales y políticas del momento y que ocasionaron un sinnúmero de muertos, son retratados de manera directa y clara por el corrido *De las razones diferentes*. Aquí, la música vuelve a conferir a la acción dramática la concisión y eficacia de su lenguaje.

Corrido de las razones diferentes

Vamos a contar la historia
de estos dos hombres valientes
que se jugaron la vida
por razones diferentes. (Ay diferentes)
Joaquín Robledo, el soldado,
campesino tolimense
antes de ser enrolado
ya tenía bien presente
que si un día era soldado
llegaría a ser teniente. (Ay si teniente)
Ya empieza a tener sorpresas
este muchacho inocente
ya está en manos del sargento
que le va a lavar la mente.

Y Jerónimo Zambrano
llegó aquí hasta la llanura.
Venía huyendo del Tolima
de la violencia tan dura.
Logró conseguir trabajo
en el hato de Angostura. (Ay de Angostura)

Cayó por ser liberal.
para colmo de amarguras.
Supo que en el Llano adentro
los hombres en la espesura

*comandados por Guadalupe
luchaban con gran bravura.*

Lo más arduo para un compositor o musicalizador teatral es que su música se quede en la ilustración o ambientación. La segunda dificultad a vencer es simplemente ser refuerzo de la acción dramática. Pero cuando logra a la vez hacer avanzar la acción, acentuar los rasgos de los personajes y dar ritmo y variedad al discurso de montaje, como lo logra este corrido, se cree que ha realizado bien su trabajo.

Aplicación: 1er. Parámetro uso; 2º numeral: subraya refinamientos psicológicos. 4º: da sentido de continuidad pero además, 5º, sostiene la estructura teatral de la escena. Dentro de la categoría y el modelo aplicado, encontramos que al actuar sobre el universo de las emociones de los personajes de Robledo y Jerónimo se define la situación narrativa.

En una aplicación del modelo diegético, en la cual la música responde con propiedad al discurso narrativo, y dentro del primer parámetro en un segundo uso: “subrayar refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación” (Copland, 2002, p. 234).

El espectador queda notificado del agon permanente que enfrentará estos dos personajes a lo largo del periplo teatral.

5. Minuto 26:10. *Escena de las puertas.* Los actores “cantan” los textos y dan un tono teatral de gran fuerza y eficacia con alternancia de fuertes sonido de golpes de puertas y tambores, en tiempo de redoble. Emplean también elocuciones textuales declamativas al uso de los locutores deportivos, con los ademanes y la gesticulación exagerada, propios de la ópera bufa.

Dando un sentido contextual a la imagen sonora, tenemos una atmósfera envolvente que da cuenta del ritmo y el sentido de la escena. (C); además del uso en su numeral cinco sobre el sostenimiento de la misma.

6. Minuto 31:23. Bolero *Por qué eres así.* Cantada *a capella*. Tema del compositor mexicano, Teddy Fregoso, popularizado por Hugo Romani. Dicho tema refuerza el sentido del ridículo de los patricios liberales, mientras abandonan el país y se despiden de sus amores furtivos. Usar canciones populares, de dominio público, es un recurso ampliamente utilizado en la balada ópera inglesa, y posteriormente en la llamada nueva ópera brechtiana. Una pregunta que se pueden hacer los directores ante la necesidad de llamar la atención del espectador sobre una acción, una emoción o un personaje, es: si ya está escrita, es conocida, genera una emoción en el espectador, dado su reconocimiento e identificación, ¿Por qué no usarla?

*...Si tu no estas la vida no puede ser
Necesito tenerte siempre conmigo
En mi corazón*

*Por que te vas
Me desespera tu adiós
No es posible que seas así
No puedo vivir sin ti*

De una manera paródica y farsesca, la lavandera se burla de la hipocresía moral y afectiva de los patricios liberales, la cual les va a permitir traicionar sin reato alguno al legendario guerrillero. A este le sigue, sin solución de continuidad el corrido siguiente:

7. Minuto 31:55. *Corrido de la esperanza que no llega.* (Anexo B 3). Pasaje. Arpa, cuatro, capachos y voz.

En un tiempo moderato y con un aire de reflexión inmersa en esa calma chicha que anuncia grandes tragedias, los actores-cantantes juzgan en este tipo de canto, sentimental y sincero, que en la voz de Peñuela adquiere profundidad:

*La historia aún no se termina
aunque los hombres de arriba
de cuerpos bien protegidos
se hayan ido más pa'rriba
de México a Nueva York
donde la bolsa es su vida
buscando en la gran metrópoli
una nueva economía.*

*... Y dejaron esperanzas
con grandes voces de aliento
de promesas y fusiles
que creyó el hombre llanero.
Más dura la vida enseña
que en apremiantes momentos
esperanza que no llega
es hoja que se lleva el viento...*

Si en la ópera las arias se convierten en el momento en el que el personaje reflexiona y expresa sus sentimientos más profundos, mientras la acción dramática se detiene; aquí es el personaje colectivo el que plantea la imposibilidad de la esperanza, a través de esta reflexión cantada.

En un tipo de música empática: “aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena” (Puelles, 2008, p. 8), encontramos a los actores-cantantes involucrados de una manera inequívoca con “aquella esperanza que no llega...”

8. Minuto 38:20. *Bombardeo.* Aviones y bombarderos, redoblantes y tambor. Muerte de la vaca de Don Sagrario.

Efecto descriptivo e ilustrador con el único propósito de darle fuerza a la acción dramática, en una suerte de concordancia rigurosa entre el hecho escénico y la imagen sonora que la contiene.

9. Minuto 38:49. *Corrido del bombardeo*. (Anexo B 4). Golpe: Corrido en modo mayor (lastimero), cuatro y voz. Difiere del texto original al agregar una copla:

*Ay... Un 25 de junio
ya pa' la mitad del año.
Atronando el firmamento
volaban cinco aeroplanos
matando cuatro gallinas
tres perros y dos marranos
hiriendo la pobre vaca
propiedad de don Sagrario
que fue la primera res
con que fundaron el Llano.*

*Ay... torito pitador que pita
En aquel estero
Te voy a sacar la carne
Te voy a picar el cuero
Y voy a hacer de tu cuerno
Dos bonitos bebederos
En donde pueda beberse
La flor del alcaravero*

La función de este corrido es la de contar la historia del origen legendario de la guerrilla, la muerte de unos animales de corral y la consecuente irresponsabilidad del gobierno. Al presentar esta reclamación como una situación ridícula y risible, pasa por el timpano del espectador de una forma poética y musical. Sirve además de elemento de enlace y de análisis del asunto reciente.

Conclusión pertinente: Música diegética en el sentido de que responde con propiedad al discurso narrativo.

10. Minuto 40:33. *Corrido de las ilusiones* (Anexo B 5). En tiempo de pasaje sabanero, arpa, cuatro y voz.

*Y así salvando el infierno
va Jerónimo Zambrano
con el fusil en la mano
y el corazón en invierno.*

*Anda en busca'e Guadalupe
 a darle aviso temprano.
 Va corriendo ilusionado
 va buscando la guerrilla
 porque su vida sencilla
 le dictó una carta abierta
 y el camino que ha tomado
 es unirse a la revuelta.
 Y el campesino inocente
 Joaquín Robledo, el soldado,
 vio cambiar sus ilusiones
 tragando siempre callado.
 Su vida se la cambiaron
 ya es hombre bien adiestrado.
 En las manos del sargento
 tiene el tiro ya afinado.
 Va a la guerra de los yanquis
 contra el pueblo coreano
 con ilusión de medallas
 y un buen ascenso de grado.*

Uso: numeral dos. (Los pensamientos no expresados del personaje) En este caso las motivaciones que dan fuerza al comportamiento de Jerónimo son dadas de una manera directa en esta canción, la cual nos pinta un campesino cambiado a la fuerza por las circunstancias, y que en una derivación del destino de la vaca bombardeada, se siente orgulloso de caminar hacia una muerte segura.

11. Minuto 42:20. Tambores
12. Minuto 46:35. Tambores
13. Minuto 49:20. *Despedida*. Bolero del compositor puertorriqueño Pedro Flores (1894-1979), popularizada en la voz de Daniel Santos. Voz a capella.

Aquí se emplea el mismo recurso que para el caso de la utilización de la canción popular señalado arriba. El nivel de ironía se representa por un efecto de contraste entre el imaginario popular, representado en la canción de orgullo del recluta, y la realidad de la conscripción militar.

*Vengo a decirle adiós
 a los muchachos
 porque pronto me voy
 para la guerra
 y aunque voy a pelear*

*en otras tierras
voy a defender mis derechos
mi patria y mi fe.
Yo ya me despedí
de mi adorada
y le pedí por Dios
que nunca llore,
que recuerde por siempre
mis amores,
que...*

(De pronto recoge una hoja de papel, la lee y la guarda furtivamente. Continúa barriendo los volantes y cantando).

*yo de ella nunca
me olvidaré
Sólo me parte el alma
y me condena
que dejé tan solita
a mi mamá... quien en mi ausencia la consolará (Sale).*

El hilarante contraste entre la cruda tristeza del recluta que va a la guerra con el único temor de que su madre va a quedar desolada, sin el cuidado del hijo que cumple su deber patriota con el relajamiento del barrendero, es una muestra de la música y su identificación con la acción dramática. La negación de la tristeza en ese canto triste es una adecuada aplicación de la música *anempática*, ya que le da un tono de indiferencia de la imagen sonora ante la narración, a la par que crea un efecto de distanciamiento a la manera brechtiana. No se emocione, no se commueva, porque deja de pensar y reflexionar, entonces pierde su condición de espectador inteligente.

Se escuchan unos redobles de baquetas contra el piso, a los cuales siguen todos los efectos que contribuyen a generar un ambiente de guerra irregular, sirenas, redoblantes, tambores y sirenas de bombardeos fluviales y aéreos.

14. Minuto 54:43. *Canción de los recuerdos*. (Anexo B 6). En aire de guabina lento (melancolía y tristeza). Tiple y voz soli. Es atípico, fuera de la línea de la música llanera que domina la obra, pero relativo al aire de $\frac{3}{4}$, se le agrega un canto lastimero a la manera de loas, letanías y lamentos de Severino; sumado a efectos de lloros, bombo y redoblante. Textos “llorados” a la manera de letanías. Se emplean el tiple y la guitarra (instrumentos de amplio uso en la zona andina y oriental del país).

*Sobre la tierra Jerónimo
en madrugada que acecha,
el susurro compañero*

*comunicando la espera.
 El miedo de hombre le llega,
 la muerte viaja en el río,
 la vida es presentimiento
 en tiempo corto y sombrío.
 La llama de los recuerdos
 lo regresa a otros días,
 instantes de ojos despiertos,
 la vida mata a la vida.*

A manera de comentario suelto: Tristeza, solo tristeza para los combatientes abandonados a su suerte.

Música empática, uso directo del recurso del género del melodrama. El actor canta para despertar la emoción del espectador, acercándolo de manera conmovedora con su devenir en la escena y fijando un punto de giro en su transformación como personaje que crece. El personaje sufre con la realidad y el recuerdo, pero su superioridad moral lo preserva en su integridad, lo que necesariamente lo inclina al bien moral: “Música empática (aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de códigos culturales de tristeza, alegría, emoción y movimiento)” (Puelles, 2008, p. 8).

15. Minuto 56: 03. *;Corra Jerónimo... corra hijo, niño!* Tambores, sirenas, bombardeos, combates.

Minuto 58:40. Pausa

16. Minuto 58:45. *“Te rogamos señor”*. De manera responsorial; procesión, letanías —canto de voces femeninas y masculinas, inicialmente monofónico, después a dos voces—. Sigue el canto a la virgen, *“Es María la blanca paloma”*, precedido de unas fórmulas responsoriales en una extraña mezcla católico-castrense.

*Es María la Blanca Paloma (2)
 que ha venido de América (3)
 a traer la paz.
 Es por eso que los colombianos (2)
 la llamamos Madre (3)
 Madre de bondad.*

17. Hora 01:05.02. *Tu reinarás*. En la misma línea del anterior (canto religioso con acompañamiento rítmico-militar) coro mixto.

Tú reinarás:
 éste es el grito

que ardiente exhala nuestra fe.
 Tú reinarás, ¡Oh Dios bendito!, pues tú dijiste:
 ¡Reinaré!
 Reine Jesús por siempre,
 reine su corazón
 en nuestra patria,
 en nuestro suelo,
 que es de María la nación,
 en nuestra patria,
 en nuestro suelo,
 que es de María la nación.

Otorgándole un sentido mágico (G), el cual permite una nueva dimensión meta-lingüística al salirse de unos códigos implícitos en el relato, el montaje acude a la aplicación de una convención que el espectador raso asimila e interpreta: la religiosidad que subyace en el imaginario cultural es la preparación a la irrupción al infierno moral que representa un prostíbulo pueblerino donde se va a trasladar la acción. De un extremo a otro, el espectador se ve abocado a contemplar sobre la magia del escenario la disyuntiva moral del bien y el mal. Y si toma partido, será la música un elemento valioso a tener en cuenta.

18. Hora 01:07:58. *Pobrecita de mi madre*. Canción de cantina de Antonio Aguilar. Guitarra y voz.

;Pobrecita de mi madre con que lastima murió!
Dormidita se quedó en un sueño más profundo
Pero desgraciado yo que quedé solo en el mundo
Cuando yo me emborrachaba
mi madre me iba a buscar,
donde quiera que me hallaba
ella se ponía a llorar
y si algo me pasaba
ella me iba a consolar...
Hoy mi pecho se ataladra con las penas del dolor
Hoy madre, madre querida tu hijo llora por tu amor
Tú te fuiste y me dejaste en este mundo traidor.

Uso uno.

19. Hora 01:12:36. *Corrido del intermedio*. (Anexo B 7). Golpe: Quirpa, a la manera de interludio (paso de un acto a otro), arpa, cuatro, capachos y 2 voces.

Nosotros los comediantes
 por unos breves minutos
 nos vamos a descansar.
 Los invitamos a ustedes
 mientras reinicia la pieza
 que salgan a meditar,
 y después les contaremos
 por qué acaba como acaba
 aunque imagine- el final (bis).

Uso. Cinco.

20. Hora 01:20:40. Corrido *El papel aguanta todo*. (Anexo B 8) Golpe: Carnaval o carnavalito. Arpa, cuatro, capachos y voz sola.

*El papel aguanta todo
 y así convierte la mentira en realidad
 y con engaño y mentiras
 politiqueros de ascenso
 en ascenso van.
 Pero la mil veces muerta
 es la guerrilla que viva
 y luchando está.
 Y aunque se encuentra emboscado
 el guerrillero donde apunta el tiro da,
 el guerrillero donde apunta el tiro da. (Bis)*

Anticipando la situación que se va a tornar permanente, la canción da fuerza y sostiene la estructura escénica.

21. Hora 01:26:45. Corrido *de la reunión llanera*. (Anexo B 9). Golpe: Gabán. Cuatro solo y voz.

*La llanura se hizo hombre
 cuando hicimos reunión
 y de todos los comandos
 llegó representación.
 Y así vinieron llegando
 de toda la población
 de Casanare y Arauca,
 de Tame y Puerto Rondón.*

*De Orocué y de Puerto López
llegó otra delegación.
Estando todos reunidos,
comenzó la discusión.*

22. Hora 01:27:22. Contrapunteo. (Anexo B 10). Golpe: Zumba que zumba. Hasta minuto 1:30:00. Cuatro y voz.

HOMBRE DE JERONIMO
*Tome nota, camarita,
de este punto ya aprobado,
en esta reunión llanera
los comandos concluimos
que las juntas de vereda
gobernarán sus poblados
para ser por ellos mismos
libremente gobernados.*
HOMBRE DE DON FLORO
*Estando aquí reunidos
yo le quiero a usted decir
que no todos los llaneros
esa ley van a cumplir,
porque nadie está por encima
del llanero corcovero
cuya ley yo ya la tengo
en mi hato de Angosturas.*
HOMBRE DE JERONIMO
*Aunque usted sea Floro Rojas,
hombre bravo y corcovero,
con voz clara y resonante
digo en nombre de los llaneros,
si llegamos a este acuerdo
no es para salir desunidos
y en un estado mayor
los comandos reuniremos.*
HOMBRE DE DON FLORO
*Yo soy hombre bien templado,
con cojones y un fusil
y no voy a obedecer
ningún comando central.*

Si estoy en este río
es que soy muy liberal,
y en la ciudad se decide
lo que aquí se debe hacer.

HOMBRE DE JERONIMO
En el llano azul abierto,
las tierras como el ganado,
las herramientas y el agua
son de quien las ha sudado,
y en este río tan ancho
no existirán diferencias,
las mujeres y los hombres
tendrán un sol en su sombra.

HOMBRE DE DON FLORO
¿En cabeza de cuál hombre
se puede meter la idea
de que todo lo que existe
bajo de este sol llanero
es de todos, para todos
y que nada tenga dueño?
Yo mi vaca no reparto
ni en cuatro ni en tres pedazos.

HOMBRE DE JERONIMO
La bravura de un guerrero
que está solo en la llanura
se la arrastra un viento flaco
y los cachos de una vaca.

Por eso con Guadalupe
como jefe de estos Llanos
buscaremos a otros hombres
que también están peleando.

HOMBRE DE DON FLORO
Pues escuche, caballero:
no estoy solo en la llanura,
si buscan otras ideas
que huelen a comunismo
van a saber quién es don Floro
con su hato y con sus peones,
porque yo no estoy de acuerdo
con estas revoluciones.

HOMBRE DE JERONIMO

Ponga cabeza al asunto
y cien metros de atención,
que si usted no está de acuerdo
con esta revolución,
su cabeza y propiedad
pronto serán como un río,
ay!, como un río
que no encontrará la mar.

El Corrido de la reunión llanera es la principal canción de corte didáctico, a la manera brechtiana. Mediante esta se reflexiona y se invita al espectador a la meditación, con el fin de que tome una postura política a partir del planteamiento escénico. A través de una recreación inversa de los famosos Happy End, referenciados arriba, los actores-cantantes invitan al espectador a dejar la sala (a la mejor manera brechtiana) y a reflexionar sobre la situación real, conflictiva, violenta, que acontece afuera del teatro y que se repite de manera reiterada. Y para lograr ese estado no hipnótico de reflexión se ha trasegado por el recurso de advertir al público de la ficción permanente a la vez de la referencia continua de los hechos históricos.

23. Hora 01:30:00. Efectos de arpa, voces.

Después de la exploración sonora del arpa, sigue otra interesante escena en la que las voces vuelven al tono narrativo, declamativo y farsesco, similar a la zarzuela española. Utilizando un trabajo coral, a la manera griega, es decir con un coreuta (corifeo de manera antifonal), se retoma una disposición coreográfica de movimientos alternados con textos en forma de recitados secos. En el momento coral más interesante de la obra, y sobre una distribución rítmico-métrica del texto, se desarrolla la escena que confirma el tratamiento melódico musical del texto a lo largo de toda la obra.

24. Hora 01:48:56. Vuelven las sirenas del comienzo.

25. Hora 01:50:16. Corrido final. (Anexo B 11). 2 cuatros y todas las voces.

Con respeto y con su venia
les pedimos su permiso
y aunque dejen esta sala
mediten bien lo que han visto.
Esta historia que contamos
los invita para que piensen
que los tiempos del pasado
se parecen al presente.
Los de arriba, bien arriba

*al pueblo prometen mucho
para que olvide su historia,
su vida y su propia lucha.
Hay quienes viven y olvidan
tan fácil como ellos sueñan.
No debe entregarse el hombre
sin pensar en lo que entrega.
Con respeto y con su venia
les pedimos su permiso
y aunque dejen esta sala
mediten bien lo que han visto.*

Música compuesta, interpretada y recreada sobre la escena. Aquí los creadores son los mismos actores, quienes, a través de un proceso de inmersión y formación musical orientada a la música de los llanos orientales colombianos, encuentran un canal expresivo relacionado con el contexto del cual la historia surge y se desenvuelve. La elaboración del discurso musical está a la par del texto dramatúrgico y del establecimiento del gestus. Tal vez en pocos espectáculos teatrales colombianos esto ha sido tan acertado. La música aquí no ilustra, no ambienta, no enlaza, no “llena” los vacíos de montaje, como de manera continua y frecuente encontramos en el teatro que utiliza música. No es la manida frase del director mediocre “¡eche humo... eche humo!”, cuando no hay imagen sonora, visual o teatral eficaz y hay que tapar las deficiencias creativas; de la misma manera: “¡ponga música... ponga música!”. Aquí la música “es” la obra, la historia, los personajes y la historia; pues está presente en sus cualidades intrínsecas: ritmo (métrica textual del texto hablado), melodía (tono del habla, entonaciones y prosodia) y armonía (articulación de los lenguajes sonoros, visuales y actorales). La música es la representación, sus leyes y su naturaleza. La respuesta del público ante el espectáculo que conjuga canto coral y solístico, glosa musical y paráfrasis (cantos religiosos); articula el arte del actor con la eficacia teatral y escénica, y recurre a la economía escenográfica y la recursividad del espacio total en contra del aparataje y el amueblamiento de la escena. Es inevitable: total empatía y aceptación.

En el hecho de que no aparezca el héroe, el antihéroe, en las canciones que están siempre parando la obra, los songs, que están haciendo una meditación, los corridos llaneros que entran y están permanentemente enjuiciando y previniendo al público de que lo que está viendo no es una verdad sino que es una ficción... (Duque y Prada, 2004, p. 360)

Ese sentido dado a la música, que en su estilo desborda lo eminentemente folclórico, despojándola de un carácter netamente identitario para abordar lo popular y nacional, y que se explica desde la tarea dramática asignada a la misma, adquiere un

valor intrínseco teatral. La sumatoria de eventos sonoros y musicales (25 aproximadamente, ya que el teatro es un fenómeno sonoro variable) nos permite vislumbrar la tarea del texto cantado en el objetivo de permitir al espectador comprender “los sucesos que se cuentan y que nunca se habían contado”, ponerlo desde la perspectiva de oyente a comprender aquello que se dice, pero que mejor se canta. La recursividad sonora es el resultado de una actitud permanente del actor-autor de explorar, a partir de su cuerpo, su espíritu expresivo y su voz, todo aquello que lo convierta en artifice del espectáculo. Actuando, sonando, cantando, bailando, desplazándose por un espacio donde la magia de las convenciones del teatro lleva al cómplice espectador desde las altillanuras al altiplano, y que el sonido del llano irrumpre mágico en la fría ciudad que apenas si se commueve con los cantos procesionales religiosos de una sociedad pacata, militarista y rezandera. La dinámica vertiginosa de la historia solo tiene razón de ser en la musicalidad inherente a los actores-autores-personajes, quienes le regalan a un país de dirigentes sordos, arrítmicos y antimusicales, un viaje por la magia del teatro musical colombiano...

Puede ser que la aplicación detallada de lo que representa la imagen sonora en esta obra permita una relectura del espectáculo en dirección de una nueva mirada. Las funciones, usos, categorías y aplicaciones de la música y el sonido que caracterizan los teóricos citados, dan cuenta del amplio espectro del que dispuso la obra para su composición y elaboración. Si nos atenemos a la definición de Pavis, de que en el teatro musical la música supera su función secundaria “y se convierte en el centro de atención, adaptando la teatralidad a sus propias exigencias”, la respuesta de que esta obra puede ser un esbozo, o algo más allá, del género que el semiólogo francés conceptualiza y configura en un discurso epistémico, la debe intentar el espectador.

¿*Gesamtkunswerk*?

Coda

Nunca vivió el teatro colombiano una etapa tan floreciente, original, creativa y de ruptura como la que abarca los décadas de los 70 y los 80. Gran parte de los títulos más representativos de este periodo son aporte del colectivo bogotano.

Una conclusión clara que surge del estudio realizado es la inconveniente ubicación del Teatro La Candelaria en los anaqueles de un “cierto tipo de teatro pancarta”, por parte de los comentaristas y escribidores de teatro en los medios de comunicación comerciales durante las tres últimas décadas del siglo pasado. Dadas las agudas condiciones políticas, posteriores a mayo del 68, se le aplicaba a ese teatro, el descalificador mote de “arte subversivo”. Dichas condiciones trajeron como consecuencia al país el fantasma del comunismo internacional, especie de “coco” que asustaba por igual a las señoritas de misa de 6:00 y a los exitosos industriales mimados por el Estado. Es diciente, por ejemplo, la respuesta de García a la pregunta de si alguna vez se acercó al teatro pancarta: “No, porque realmente no me salía del alma, de adentro, yo generalmente lo único que he hecho en la vida es lo que me ha dado la gana, y en ese momento a mi no me dio la gana hacer ese teatro, no lo hice [...]”. (Duque y Prada, 2004, p. 246).

La excesiva importancia conferida a la sazón a la relación arte-política, contrario a lo que se piensa, afectó de manera inconveniente el valor estético y artístico del grupo. Lo anterior, debido a la interesada crítica teatral que imperaba en ese momento, la cual, tal vez cumpliendo encargos, descalificaba el valor artístico de La Candelaria con juicios injustificados. De esta manera, el crítico oficial del establecimiento, Eduardo González, pontificaba:

En cuanto a los demás conjuntos profesionales, oscilan entre un modernismo mediocre o una tendencia, muy protuberante, a una concepción populista. Entonces aparece nuevamente el Brecht pedagógico, degradado por el subdesarrollo y combinado con las limitadas exigencias de un proselitismo político inmediato [...] el factor preponderante que tiende a frenar los avances del teatro colombiano es una concepción equivocada de la eficacia política del arte. (Watson y Reyes, 1978, p. 385), (el subrayado es nuestro)

Esa crítica, parcializada entonces, insuficiente ahora, más preocupada por juzgar posturas políticas, atacaba *ad hominem* y juzgaba como déficit lo que era una postura estética decidida. A García y al grupo no les interesaban las exquisiteces cortesanas del teatro preciosista y bien vestido, imitador del glamour europeo y norteamericano. Ellos vislumbraban la cercanía de sus búsquedas estéticas con las posturas del “teatro pobre” del iluminado polaco, no un pobre teatro que veían algunos. Y la gravedad de eso es la errática valoración de tamaña obra de arte que tenían ante su nariz. Era teatro, valorado y justipreciado en otros meridianos, alabado y evaluado con inteligencia poética por figuras del teatro mundial; contrario a la indigencia episémica con que se le miraba acá. Y he acá dos consecuencias:

En primer lugar, la tarea o función propia de la crítica especializada es generar una memoria sistemática, documentada y orientada en la tarea de estimular la producción de conocimiento en una sociedad dinámica, científica, creativa, crítica y transformadora, a partir de las obras científicas o artísticas que sus miembros producen. De esta simple tarea se derivan insumos que permiten a la sociedad del futuro estudiarse y alimentarse de su propia historia y producción para proyectarse en su presente y futuro. Estudios, ensayos, documentos audiovisuales y especializados, grabaciones, partituras, planos, diseños, diagramas que bien sirvan a las generaciones creadoras futuras para conocer y entender su devenir histórico, a la vez que les sirva de punto de partida para sus creaciones e investigaciones propias.

En segundo lugar y como consecuencia de lo anterior, un sector muy numeroso de los creadores, grupos, compañías y escuelas del teatro actual, desconocen una parte importante de la producción realizada por los que les antecedieron, y hablan de esta propuesta estética simplemente desde un valor histórico y arqueológico; desconociendo todo aquello que les permitiría construir lenguajes propios y en relación directa con sus propias circunstancias, que no son las mismas que las de un eslavo, un danés o un chino.

El trasegar durante los últimos treinta y cuatro años por la escena, específicamente por el movimiento teatral inscrito en lo que se dio en denominar nuevo teatro colombiano, desde el rol de la creación, la formación y producción teórica, representa una experiencia de sentido personal. Los avatares de la violenta realidad, la complejidad política y el contexto socio-cultural de un país, impactan, quizás como a ningún otro, un arte como el teatro cuya materia substancial es la vida. Las repercusiones de un movimiento artístico como el que se gestó en torno a La Casa de la Cultura, con su conversión posterior en el Teatro La Candelaria, y de las cuales surge vigoroso un movimiento artístico plástico, poético, literario, musical y teatral, se pueden ubicar en el conjunto de creaciones teatrales que configuran el *opus candelario*. Imbricado profundamente en las particulares condiciones de un país sitiado por una violencia política permanente, aupada por una sempiterna clase dirigente corrupta, aislada neciamente de los cambios mundiales y radicalizada en la

manutención de sus privilegios, y prebendas; este imperecedero opus dará cuenta a generaciones más perspicaces, de lo que representa un arte político, a la vez que original y de alta calidad estética.

Este párrafo condensa la dificultad más grande frente a la investigación realizada. La actitud estatal y de sus medios oficiales, aparatos culturales y de comunicación, frente al arte crítico o que plantea rupturas, deja por inercia y censura alternativas, un vacío y desapego hacia la producción artística no oficial ni complaciente con el régimen. La abundante producción teórica que emana de esta etapa del teatro colombiano, no necesariamente financiada y patrocinada por ese Estado, es completa y justa —mas no acabada— frente a la propuesta estética y artística. Los profundos estudios existentes, sociológicos, críticos, históricos, epistemológicos y teatrales, abordan los aspectos medulares de la producción candelaria, como es tarea de la crítica fundamentada. Por otra parte, la producción teórica de los maestros García y Buenaventura ha dado cuenta de la labor reflexiva y teórica que sustentaron la creación de sus propios núcleos teatrales. Amén de los diversos estudios realizados por ensayistas foráneos habida cuenta el profundo interés que despertó en la crítica mundial este floreciente transcurso del teatro nacional. Toda esta copiosa bibliografía abarca el origen, estilo, método, carácter y orientación estética y teatral de dicha producción. Sin embargo, el infaltable pero, son inexistentes los documentos físicos, como grabaciones de buena calidad o por lo menos confiables, archivos sonoros, visuales, fonográficos al uso de la época y susceptibles de conversión técnica a los medios actuales, altamente sofisticados; como también producciones en medios audiovisuales ya disponibles para la década del 80; documentos especializados: partituras, tablaturas, cifrados u otros medios de escritura musical que nos permitieran tener una idea clara para presentar a los interesados actuales el valor y trascendencia de estos trabajos.

Esta fue la dificultad a vencer, ya avanzada la investigación, y que formulaba un reparo grande a nuestro objetivo de constatar la riqueza expresiva y musical de estos 5 trabajos.

Salvo el histórico y mencionado video de *Guadalupe*, y sobre el cual pudimos realizar de una manera pretendidamente prolífica y completa el análisis presentado; del disco compacto con la música para la obra, de una versión doblemente recortada del Diálogo (recortada y editada en algunos textos procaces, para los “delicados tímpanos” de los censores de la televisora colombiana que transmitieron la obra en dos partes en su programa de la época *Invitación de media noche* de producciones Punch, y de la cual solo existe la segunda parte), y de una grabación proporcionada por el compositor Ignacio Rodríguez de cinco canciones del Diálogo, salvo esto, no pudimos tomar en cuenta otros documentos adicionales. Un casete con una grabación defectuosa *in situ* de Severino y unos apartes de audio de *Los diez días*, montados en youtube y cuya fuente son videos conmemorativos de las diferentes

celebraciones que el Ministerio de Cultura, la Universidad Nacional y otras entidades no gubernamentales han organizado al grupo. Desde lo impreso, en diversas ediciones —entre las que se encuentran las históricas (hechas por el mismo grupo), las lujosas (Mincultura y otros) y otras publicaciones de las obras de creación del grupo—, no se encuentra el testimonio sonoro de la música que acompañó estas creaciones ni otros medios de escritura musical que den cuenta de este ámbito de la creación y de cuya existencia pueden dar fe los creadores y espectadores de dichos espectáculos. Pareciera que además del texto dramatúrgico con sus parlamentos, textos hablados y cantados, personajes, acotaciones y didascalías escénicas, las obras no pudieran “sonar” de nuevo. Es por eso que, extraídas desde los documentos sonoros confiables hallados a lo largo de la investigación, y como archivo sonoro, se han escrito y hacen parte integral de los anexos de este libro, las partituras de las canciones y obras musicales que el Teatro La Candelaria compuso para dos de sus espectáculos, *Guadalupe* y *El diálogo*. Aquí se abre un interesante panorama para una futura reconstrucción de la memoria sonora y musical del teatro colombiano⁴⁹.

Comoquiera que nuestro punto de llegada —unos años más adelante— ha de consistir en el diseño e implementación de un modelo formativo, dispositivo curricular, o propuesta de formación y/o fundamentación —o incluso un “antimodelo”, no lo sabemos aún— en el campo del teatro musical y surgido de la actitud creativa, experimental y sistemática, inherente a la producción candelaria analizada. Hemos de continuar en nuestro proceso con la convicción absoluta de la necesidad de reencontrar para el teatro ese camino que puede estar refundido en los vericuetos de la especulación posmoderna y existencial. Aunque la universidad no puede comprometerse con escuelas, tendencias o concepciones políticas o personales en el campo del arte —ni en ninguno otro— y debe preservar la universalidad en las dinámicas propias de la investigación y la creación, no es menos cierto que la indagación permanente —para nuestro caso en la formación profesional en las artes— atraviesa el mundo particular que circunda nuestra vida académica (con sus propios determinantes socioeconómicos y culturales). Un margen altísimo de población sitiado por la pobreza, el hambre y la miseria, enfrenta un precario medio formativo, a veces inexistente. Estas dificultades del sector poblacional en las que mayoritariamente se centra nuestra doble tarea, como profesores y creadores de arte en una universidad

49 Dentro de los antecedentes de esta investigación hemos mencionado ya interesantes propuestas teatrales que a la sazón y en la misma dirección de La Candelaria, produjeron colectivos teatrales como el Teatro Popular de Bogotá, el TEC de Cali, el Teatro Libre (de las cuales sí existen partituras), El Local, el Teatro La Mama y sus varias obras con una música notable; en los ochentas y noventas, La Mama, Teatrova, el Tecal, el Centro García Márquez (*mea culpa*), que produjeron obras, que sin llegar a representar un teatro musical, sí abordan la musicalidad en el teatro. Los medios actuales permiten con toda facilidad generar una memoria audiovisual confiable que podría servir de insumo para realizar una investigación sobre la música en el teatro colombiano de los últimos 50 años.

pública, incluyente y con una importante misión social, deben convertirnos por fuerza de la circunstancia, en aquello que alguien denominó muy poéticamente: tejedores de sociedad.

Y ese tejido no puede zurrirse únicamente por caprichos de funcionarios que vienen y van al garete de las políticas culturales y educativas en un país que no tiene ninguna constante. Deben ser las universidades fuentes confiables de indagación sobre los proyectos curriculares que demanda una nueva sociedad, transformadora, crítica y con conciencia de identidad cultural. El teatro musical, como se ha dicho arriba, ha sido un vehículo expresivo, mediante el cual, países de todas las latitudes han construido su propia memoria y la forma de proyectarse ante los otros; ha comunicado los vasos que contienen elementos de nacionalidad e identidad cultural; ha dinamizado procesos creativos desde la escritura, la construcción simbólica, la iconografía, la música y el teatro, para finalmente “cantar” un lenguaje que le es particular, específico y privativo. Y desde ahí arranca la labor de la academia en el propósito de fundamentar, contextualizar y dotar de todos los elementos inherentes a la creación artística a una franja poblacional interesada y necesitada de espacios de formación artística enfocada en la creación. Por eso, nuestro siguiente paso se orienta en la construcción de ese “modelo de currículo” que contenga la actitud creativa, la disposición de riesgo, la disciplina del método investigativo en artes; la personalidad insubordinada, irreverente e inquietante frente a las modas y los modos hegemónicos del arte comercial que le dieron vida a estos hitos de un teatro musical colombiano. Propiciando una mirada introspectiva, que descarta lo insulso y baladí del teatro-comercio, nos abocamos a esa tarea.

Las preguntas de la investigación han tratado de ser respondidas. Sin embargo, en la distancia del tiempo recorrido, y sin documentos audiovisuales con la calidad que el mundo actual ofrece, es difícil hacer una mostración de la fuerza que emana de una obra como *Guadalupe*. No obstante, creemos que un esbozo de un teatro musical propio e inejecutable en otras latitudes, subyace en su discurso escénico. Que la naturaleza espontánea y fresca de los medios musicales utilizados son el resultado de la búsqueda de un lenguaje propio y particular; dicho lenguaje fue conscientemente buscado paso a paso, obra a obra, texto a texto y montaje a montaje. Y que además, en el espíritu que anima los temas, hechos, historias y personajes que dieron vida a esos espectáculos, transpiró una atmósfera de liberación de los esquemas hegemónicos y dominantes. Suena un poco atrevido y de no corrección política, pero parece que es así.

Quedan unos sencillos documentos de todo esto; los testimonios de una sonoridad que difícilmente puede ser reproducida en toda su originalidad. Unas partituras, unas reconstrucciones y descripciones de los medios musicales utilizados. Algo queda.

Al futuro:

¿Se precisa diseñar un dispositivo curricular en teatro musical en relación directa con los antecedentes que dan cuenta de la existencia del género en Colombia?

¿Cuáles son las constantes y marcos referenciales que permitirían su formulación en un sentido propio, original y enmarcado en el proyecto de transmodernidad?

Ahora que el Estado patrocina generosamente todo tipo de propuesta teatral, llámese convencional, conservadora, de avanzada; comercial, existencialista, posmodernista, de género; multicultural, postdramática, inclusiva, anti dramática, costumbrista, y demás; entonces ¿por qué no un teatro musical colombiano?

¿Pero, a la manera de quién?, me preguntaba a quemarropa un alumno en la materia de Seminario de la música para la escena:

—Ojalá un día no lejano, a la manera propia, como lo hicieron Santiago García y el Teatro La Candelaria.

Cae telón

Referencias

- Abadía, G. (1970). *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- Adorno, E. (2005). *El cine y la música*. España: Fundamentos.
- Ahumada, A. (2013). *Transmodernidad: dos proyectos disímiles bajo un mismo concepto*. Disponible en <http://polis.revues.org/8882/>
- Alier, R. (2002). *Historia de la ópera*. España: Ma Non Tropo.
- Arcila, G. (1982). Para la historia del nuevo teatro en Colombia. En *Conjunto 8. Teatro latinoamericano Casa de las Américas*. La Habana, Cuba: Ed. Casa de las Américas.
- Arcila, G. (1990). *Indecisiones biográficas de un personaje teatral*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- Arcila, G. (1992). *La imagen teatral en La Candelaria*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- Arciniegas, E. (2008). *Francisco Zumaqué, compositores colombianos*. Duque, E, y Cortés, J. (eds.). Disponible en <http://facartes.unal.edu.co/compositores/>
- Bentley, E. (1995). *La vida del drama*. México: Paidós.
- Brecht, B. (1983). *El pequeño órgano para el teatro*. España: Don Quijote.
- Copland, A. (2002). *Como escuchar la música*. Segunda edición en español. México: FCE.
- Duque, F. (1994). *Teorías y prácticas. Investigación y praxis teatral en Colombia*. Colombia: IDCT.
- Duque, F. (1995). *Antología del teatro experimental en Bogotá, tomo I*. Colombia: IDCT.
- Duque, F. (1988-2000). *Pensar el teatro: 200 ensayos sobre 200 obras de teatro colombiano*. (Inédito).
- Duque, F. y Prada, J. (2004). *Santiago García: el teatro como coraje*. Colombia: Mincultura
- Dussel, E. (2004) *Sistema-Mundo y “Transmodernidad” en Modernidades Coloniales*. S. Dube, M. et al., (Comps). Ciudad de México: Colegio de México.

- Dussel, E. (2005). *Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*. Ciudad de México: UAM-Iz.
- Dussel, E.; Mendieta, E. y Bohórquez, C. (2009). *El Pensamiento Filosófico Latinoamericano, del Caribe y “Latino” (1300-2000)*. México D.F.: Crefal-S XXI editores.
- Eisler, H. (1990). *Escritos teóricos*. La Habana: Arte y Literatura.
- Florían, P. (2014). *El Teatro La Candelaria y el movimiento teatral en Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- García, G. (1983). *La soledad de América Latina*. Cali: Corporación Editorial Universitaria.
- García, S. (1983). *Teoría y práctica del teatro*. 1^a ed. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- García, S. (1989). *Teoría y práctica del teatro*. 2^a ed. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- García, S. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. 3^a ed. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- García, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro II*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- García, S. (2006). *Teoría y práctica del teatro III*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- González, F. (1985). (comp.). *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- González, J. (s. f.). Los hampones: Medio siglo de una ópera colombiana moderna. En Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación, IX, 9-11 octubre 2012. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/hampones-medio-siglo-operas-colombiana.pdf>
- Grout, P. (2004). *Historia de la música occidental I-II*. España: Alianza.
- Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales. Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital.
- Hemispheric Institute. (s. f.). Nosotros, los comunes. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/1268-candelaria-nosotros> (consultado en 2014-01-01).
- Ospina, M.; García, M. y Orjuela, D. (2011). *La creación de un currículo pertinente en Danza*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Pareyson, L. (1987). *Conversaciones de estética*. Madrid: La Balsa de la Medusa
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Posner, G. (2005). *Análisis de currículo*. 2^a ed. E. U. : McGraw Hill.
- Puelles, L. (2008). *El cine, la ópera y la ópera en el cine*. Disponible en <http://www.weblaopera.com/cronicas/cronicas44.htm>.
- Raynor, H. (1986). *Una historia social de la música*. España: Siglo XXI.
- Rivera, S. (2010) Ch'ixinakax utxiwa. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez, A. (2003). *Adiestramiento rítmico-corporal y melódico-vocal para actores*. Bogotá: ASAB.

- Rodríguez, A. (2012). Canto con voz. En: Revista ASAB, vol 6, pp. 59-69.
- Rodríguez, M. (2011). *Transmodernidad: un nuevo paradigma*. Disponible en <http://www.escholarship.org/uc/item/57c8s9gr/>
- Rodríguez, R. (1989). *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos.
- Rodríguez, R. (1997). *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos.
- Rodríguez, R. (2004). *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Romero, S. (2011). *Diálogo del rebusque 30 años después*. Disponible en http://www.vive.in/blogs/bogota/un_articulo.php?id_blog=3630999&id_recurso=450022252
- Teatro La Candelaria. (1986). *Cinco obras de creación colectiva: Nosotros los Comunes, La Ciudad Dorada, Guadalupe años sin cuenta, Los diez días que estremecieron al mundo, Golpe de suerte*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- Teatro La Candelaria. (1987). *Cuatro obras: Diálogo del Rebusque, La Tras-Escena, Corre Corre Carigueta, El Viento y la Ceniza*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- Teatro La Candelaria. (1997). *Teatro La Candelaria, 1966-1996*. Bogotá: Colcultura.
- Teatro La Candelaria. (2011). *Teatro La Candelaria, 45 años*. Bogotá: Mincultura.
- Tommasini, A. (2011). *Opera? Musical? Please Respect the Difference*. Disponible en <http://www.nytimes.com/2011/07/10/theater/musical-or-opera-the-fine-line-that-divides-them.html?pagewanted=all>
- Velasco, M. (1989). *La proyección teatral en la masacre de las bananeras*. Disponible en <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/802/>
- Viviescas, V. (2012). *Pequeña enciclopedia de La Candelaria: entrevista a Santiago García. Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 14, núm. 2, jul-dic. 2012. Disponible en www.revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/viewFile/37146/39171
- Waltershausen, H. (1966). *El arte de la dirección orquestal*. México: Uteha..
- Watson, R. (1978). *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Anexos

Anexo A. Partituras musicales *Diálogo del Rebusque*

NOTA: toda la música de las canciones fue compuesta por Ivonne Caicedo e Ignacio “Nachito” Rodríguez.

CANCION DE UNOS ANGELES VIEJOS

Obra: El Diálogo del Rebusque

Autor: Santiago García

Música: Ivonne Caicedo e Ignacio Rodríguez

Andante ($\text{♩} = \text{c. } 80$)

Ad Libitum

El Ciclo Musical Candelario
Por: Andrés Rodríguez Ferreira
Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

2

CANCION DE UNOS ANGELES VIEJOS

42

A m E A m E A m E D m G

ve - nes, po-co.a-sien-to.y mal se - gu-u-ro. Yo doy que por con-di-

48

C D m G C F meno mosso C

ció - n ten ga-la pro - pia - del hu - mo, que tiz - no y.ha-go llo - rar,

53 a tempo E A 7 D m C D m G

y de la luz al-go.os cu - ro. Pe-ro no soy-con-de e, ni.he si-do zur - do -

58 3/4 C D m A m E Am E Am E

a tempo meno mosso a tempo

o, y, si Dios me so - co - rre, no.he de se - r cu-ul - to

65

Am E A m E Am E Am

CANTO ROMANCE DE SU NACIMIENTO

Obra: El Diálogo del Rebusque

Autor: Santiago García

Música: Ivonne Caicedo e Ignacio Rodríguez

INTRODUCCION
Percusión

The musical score consists of five staves of music. The first staff is for 'Voice' and 'Cornamusas'. The second staff is for 'Csa.' (Cuerda Simple). The third staff is for 'Csa.'. The fourth staff is for 'Csa.'. The fifth staff is for 'Percusión'.

INTRODUCCION

Percusión

9

9

15

15

22

22

30

30

rió - me.a - dre - de mi ma - dre, o - já - la no me pa - rie - ra! aun -

2

CANTO ROMANCE DE SU NACIMIENTO

38

Csa.

38

que.es-ta - ba cuan-do se hi - zo a - le - gre na - tu - ra - fe - za.

38

Csa.

45

Csa.

45

Dos ma - ra - ve - dis de lu - na a - lum - bran ban a la tie - rra; que,

53

Csa.

53

por ser yo el que na - ci - a no qui - so que un cuar - to fue - rá.

61

Csa.

68

Csa.

CANTO ROMANCE DE SU NACIMIENTO

76

Csa.

76
Un miér - co - les con un mar-tes tu vie - ron gran-de re - vuel - ta

76
Csa.

84
¡Ay so - bre que! Ay so - bre que nin - gu - no

84
Csa.

90
qui - so que.en sus - ter - mi - nos na - cie - ña.

90
Csa.

97
No.hay ne .hay ne - cio que no me ha - bble, ni

97
Csa.

105
vie - ja que no me quie - ra - a,

105
Csa.

Ni po - bre que

4

CANTO ROMANCE DE SU NACIMIENTO

Ad Libitum

113

Ni po-bre que no me pi-da, ni ri-co que no me o - fe -

Csa.

120

e - en

Csa.

128

Csa.

CANCIÓN DE LOS CABALLEROS

Obra: El Diálogo del Rebusque

Autor: Santiago García

Música: Ivonne Caicedo e Ignacio Rodríguez

El Ciclo Musical Candelario

Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

C7 F D7 Gm B♭ F C7

INTRODUCCION

Contralto Baritone

8

CAlt. B

F C7 F D7

Son los vis - con - des u - nos con - des biz - cos, que no se sa - be.ha - cia que

Son los con - des con - des biz - cos que no sa - be

Gm B♭ C

CAlt.

12

par - te con - den;

B

RESTITUTIVO a tempo

don - de con - den A mer - ce - des - hu - ma - nas no res - pon - den Y.a las da - mas les

Ad Libitum B♭7 E♭

C F

16

CAlt.

SUSPIRO

To - das sus ren - tas son piz - cas y piz - cos

B

8

re - ga - lan pe - lliz - cos _____

To - das ten - tas piz - cas piz - cos

CANCIÓN DE LOS CABALLEROS

22 C7 Fm A♭

CAlt. sus es - ta - dos y nís - pe - ros que mon - den:
B sus - es - ta - dos nis - que mon - den B♭ B♭ E♭

25 RECITATIVO *Ad Libitum* a tempo
CAlt.
B Es con-de ca - da cual de lo ques-con-den Los men - di - gos que co - men a re - piz - cos.
B♭7 E♭ C7 RECITATIVO *Ad Libitum*
CAlt. y.aun del rey mis-mo a no.a.mi tir se.a-

29 RECITATIVO *Ad Libitum*
CAlt.
B An - dan en ti - tu - li - llos co - sa fe - a;
B♭ Ad Libitum

33 RECITATIVO *Ad Libitum* C7 a tempo
CAlt. o como la nuestra merced sea Sus des - pen - sas tras -
B u - nan lo de a tempo

38 Fm C7
CAlt. pa - sos son que.a.yu - dan
B RECITATIVO *Ad Libitum*
Más no aun - que - su.ham - bre.has - ta mo - rir pe -

CANCIÓN DE LOS CABALLEROS

3

41

F C7 F B♭ *a tempo* B♭ E♭

CAlt. de la mer-ced - de Dios se de - sa - yu - nan
a tempo

B le - e - a, de la mer-ced de Dios se de - sa - yu - nan

Score

CANCIÓN DE LOS CIEGUITOS

Obra: El Diálogo del Rebusque
Autor: Santiago García
Música: Ivonne Caicedo e Ignacio Rodríguez

El Ciclo Musical Candelario

Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

Presto

E

F

6

Tenor

三

Choir

1

T

8

E

C T C

15

1

F

T
C

22

G

F

2 CANCIÓN DE LOS CIEGUITOS

E

T 29 C

T 36 G

T 36 C

F

T 43 C

E

T 50 C

F

T 58 C

CANCIÓN DE LOS CIEGUITOS

3

G E

T 65 os son los que.a to-dos en - ga ñan
C - - - - -

C 72 C

T Des - di-chas y mal-di - cio 3 nes so - la-men-te.a-go-ra.al -
C Des - di-chas y mal-di 3 cio nes so - la-men-te.a-go-ra.al -

G F

T ca nzan los ri-cos y los que mue ren
C ca nzan los ri-cos y los que mue ren

E

T 87 son los que.en el mun - do ma n dan co -
C son los que.en el mun - do ma n dan

T 93

T rren mo-ne-das y ri o s mü - si-co-s y po-tras
C - - - - -

4 CANCIÓN DE LOS CIEGUITOS

F G

T 100 ca - n - tan - y ya los que quie-ren so - lo -

C

T 108 y no los que de-ben pa - gan - El co-do.y la lez-na

C

T 115 so - on - a - gu - dos ques co-sa bra - va -

C so - on - a - gu - dos ques co-sa bra - va -

F

T 123 y las lla-ves y los re - yes tie - nen de con-ti-nuo

C y las lla-vez y los re - yes tie - nen de con-ti-nuo

E F E

T 130 gua - r dias -

C gua - r dias -

CANCIÓN DE LA POBREZA

Obra: El Diálogo del Rebusque

Autor: Santiago García

Música: Ivonne Caicedo e Ignacio Rodríguez

Moderato

Dm A Dm A Dm A Dm Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

El Ciclo Musical Candelario

Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Voice

8 Dm C F
Pues a-mar-ga.es la ver - dad, quie-ro.he-char-la de la bo - ca y si al-ma su hiel

12 C F C
to - ca, es-con-der-la.es ne - ce - dad. Sé-pa-se pues li-ber - tad ha.en-gen-dra-do.en mi pe -
Bb A Dm A
re - za la po - bre - za.

16 Dm A Dm Dm C
Dm A Dm

23 C F C
¿Quén ha-ce.al tuer - to ga - lan y pru-den-te.al sin con -

28 C Bb A
se - jo? ¿Quién al a - va - rien - to vié - jo le sir - ve de Río Jor - dán?

32 F C Bb A
¿Quién ha-ce de pie - dras pan sin ser el Dios ver - da - de - ro? El di - ne -

CANCIÓN DE LA POBREZA

Vivace
Dm A Dm A

2

37

ro.

Dm A Dm A Dm

44

¿Quén con su fi - re - za.es -

C F

50

pan - ta el cen - tro.y co - ro-na.al rey? - ¿Quién ca - re - cien - do de ley me - re - ce nom - bre - de

C F C B♭

54

san - ta? ¿Quién con hu - mil - dad - le - van - ta a los cié - los la ca - be - za? La po -

A Dm A Dm A

59

bre - za.

Dm Dm

67

¿Quén los jue - ces con pa - sión, sin ser un - güen - to.ha - ce.hu -

C F C

72

ma - nos, Pues un - tan - do - les las ma - nos las a - blan - da.el co - ra - zon? -

F C B♭ A

76

- ¿Quién gas - ta su.o - pi - la - ción con o - ro.y no con a - ce - ro? El di ne

Dm A Dm A Dm A

81

ro.

Allegro ($\text{♩} = \text{c. } 120$)

CANCIÓN DE LA POBREZA

3

Dm Dm

89

¿Quén pro - cu - ra que - se.a - le - je del sue - lo la glo - ria

C F C

94

va - na? ¿Quién, sien - do to - da cris - tia - na, tie - ne la ca - ra de.he - re - je?

F C B♭ A

98

¿Quién ha - ce quel hom - bre.a que - je el des-pre - cio.y la tris - te - za La po - bre -

Dm A Dm A Dm

103

za.

Dm C F

110

¿Quén la ma - ña - na de - rri - ba al va - lle, la.her - mo - sa,al fe - o? ¿Quién po - drá cuan - to.al de

C F

114

se - o, aun - que.im - po - si - ble con - ci - ba? ¿Y quién lo de.a - ba - jo.a

C B♭ A accel.

117

rri - ba vuel - ve.en el mun - do li - je - ro? El di ne ro.

Dm A Dm A Dm A Dm

123

Anexo B. partituras musicales *Guadalupe Años Sin Cuenta*

ARPA: HERNANDO FORERO

CUATRO: FERNANDO PEÑUELA, IGNACIO RODRÍGUEZ

CAPACHOS: ÁLVARO RODRÍGUEZ

VOZ SOLISTA: FERNANDO PEÑUELA

VOCES: ACTORES TEATRO LA CANDELARIA

CORRIDO DE LOS AÑOS SIN CUENTA

CORRIDO DE LAS RAZONES DIFERENTES

CORRIDO DE LA ESPERANZA QUE NO LLEGA

CORRIDO DEL BOMBARDEO

CORRIDO DE LAS ILUSIONES

CANCIÓN DE LOS RECUERDOS

CORRIDO DEL INTERMEDIO

CORRIDO EL PAPEL AGUANTA TODO

CORRIDO DE LA REUNIÓN LLANERA

CONTRAPUNTEO

CORRIDO FINAL

CORRIDO DE LOS AÑOS SIN CUENTA

Pajarillo

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La Candelaria

El Ciclo Musical Candelario

Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

A m

x 4 veces

CORRIDO DE LOS AÑOS SIN CUENTA

The musical score consists of eight staves of music for a single voice. The lyrics are written below each staff, aligned with the corresponding chords above them. The chords are labeled as Am, Dm, or E. The score includes a section titled "INTERLUDIO" at measure 92, which is repeated 19 times. The vocal line features various rhythmic patterns, including eighth-note groups and sixteenth-note figures. A dynamic marking "Ah" is placed at the end of the score.

2

52

8 - do y.ar-mó a.los con-ser - va - do-res pa-ra que-dar - se con ____ do.

59

8 Ah

68

8 Ga - na - de-ros y ba-quia - nos ca-po - ra-les y.en - car - ga-dos los in - dios y los co-

74

8 ple - ros to-dos lla-ne-ros tem - pla-dos o-pu - sie-ron a la muer - te su-co - ra-je.y su va-

80

8 lor con-tra - que-las in - jus - ti - cias quel go - bier - no de-sa - tó. Pe-ro.es - ta ma-tan - za

86

8 fie - ra no era de.a-zu-les y ro-jos e-ra pue-blo con-tra pue-blo e-ra.her - ma-no con-tra.her -

92

8 ma - no. INTERLUDIO x 19 Veces

100

8 Ah

CORRIDO DE LOS AÑOS SIN CUENTA

3

110 E Am Dm E
 En la.his - to - ria - que con - ta - mos mu-chos - no - bres no.a - pa -
 8 re-cen. La-re - vuel - ta fue tan gran-de que cim-bró.has-ta.el con - ti - nen - te. Si Gua-da-lu-pe Sal -
 116 Am Dm E Am Dm
 ce - do no.a - pa-re-ce.en mi can - tar su som - bra nom-bra mi can - to del mo
 122 E Am Dm E
 ri-che.has - ta.el pal - mar. Son nom____ bres de to - do.el pue - blo los que.hi -
 127 Am Dm E
 cie - ron es - ta.his-to - ria. Ten - gá - mos - los bien pre - sen - tes re - cor - de-mos-la - me -
 131 Am Dm E Am Dm E Am
 - mo ____ ria. Ah
 136 Dm E Am Dm E Am
 Con la hon - ra - dez de mi ____ can - to con es - fuer - zo po - pu
 145 Am Dm E Am Dm
 lar con res - pe-toy mil per - do-nes les va - mos.a in - ter - pre - tar his - to - rias que na - die
 152 E Am Dm E
 cuen - ta que.o - cu - rrie - ron de ver - dad - pon - ga - le muy bien los o - jos a lo que va.a pre - sen -

The musical score consists of ten staves of music. The first staff starts at measure 110 with an E major chord. The lyrics begin with 'En la.his - to - ria - que con - ta - mos mu-chos - no - bres no.a - pa -'. Subsequent staves continue the lyrics, such as 're-cen.', 'La-re - vuel - ta fue tan gran-de que cim-bró.has-ta.el con - ti - nen - te.', and 'Si Gua-da-lu-pe Sal -'. Chords indicated include Am, Dm, E, and various sharped chords. Measures 122 and 127 show melodic patterns with eighth-note figures. Measures 131 through 158 feature sustained notes or sustained chords, with lyrics like 'ri-che.has - ta.el pal - mar.', 'Ten - gá - mos - los bien pre - sen - tes re - cor - de-mos-la - me -', and 'lar con res - pe-toy mil per - do-nes les va - mos.a in - ter - pre - tar his - to - rias que na - die'. The score concludes with 'cuen - ta que.o - cu - rrie - ron de ver - dad - pon - ga - le muy bien los o - jos a lo que va.a pre - sen -'.

156 El ciclo musical candelario

4 CORRIDO DE LOS AÑOS SIN CUENTA

164 A m D m E A m D m
8 ciar de los tiem - pos de vio - len - cia. con-ta - re - mos lo pre - ci - so. Pi-do.al tro - ve - ro per -
E A m D m E A m D m
170 8 mi - so per - mi - so.a la con - cu - rren - cia.

178 E

The musical score consists of two staves of music. The first staff begins at measure 164 with chords Am, Dm, E, Am, Dm. The lyrics are "ciar de los tiem - pos de vio - len - cia. con-ta - re - mos lo pre - ci - so. Pi-do.al tro - ve - ro per -". The second staff begins at measure 170 with chords E, Am, Dm, E, Am, Dm. The lyrics are "8 mi - so per - mi - so.a la con - cu - rren - cia.". Measure 178 shows a single E chord.

CORRIDO DE LAS RAZONES DIFERENTES

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La Candelaria

El Ciclo Musical Candelario

Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

Presto

INTRODUCCION

Voice

x 5 veces

8 Ah lai lai la la Va - mos

16 a - con-tar la.his - to - ria des - tos dos hom - bres va - lien - tes des - tos dos hom - bres va -

23 lien - tes que se ju - ga - ron la vi - da por ra - zo - nes di - fe - ren - tes

29 Ay di - fe - ren - tes Joa - quin Ro - bledo.es sol - da - do, cam - pe - si - no to - li - men -

35 - se an - tes de ser en - ro - la - do ya te - ní - a bien - pre - sen - te que si.un dia e - ra sol -

41 da - do, lle - ga - rí - a ser te - nien - te Ay si te - nien - te ya.em - pie

CORRIDO DE LAS RAZONES DIFERENTES

The musical score consists of eight staves of music. The first staff starts at measure 48 with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The lyrics begin with "za te-ner sor - pre-sas es - te mu-cha-cho.i-no - cen-teya.es-ta.en ma - nos del sar-gen - to que le va". Chords shown are F, G7, C, C7, F, and G7. Measure 54 starts with "la-var la men - te" followed by an "INTERLUDIO" section with a repeat sign and "x 16 veces". Measures 62 through 70 show a continuation of the melody with lyrics like "Ah", "lai lai la la Y Je -", and "ro-ni-mo Zam - bra - no lle-gó.a - qui.has-ta la lla - nu - ra". Chords include C, C7, F, G7, C, C7, F, G7, and C. Measures 71 through 78 continue the melody with lyrics such as "nu - ra ve-nia.hu - yen - do del To - li - ma de la vio - len - cia tan du - ra. Lo-gró con - se - guir tra - ba - jo en el ha - to de.An - gos - tu - ra. Ca - yó por ser li - be - ral pa - ra col - mo de.a - mar -". Chords include C7, F, G7, C, C7, F, G7, and C. Measures 79 through 86 show more lyrics and chords. Measures 87 through 94 show lyrics like "gu - ras. Su - po quen el lla - no.a - den tro los hom - bres en la.es - pe - ra co - man - da - dos por Gua - da - lu pe lu - cha - ban con grasm bra - vu - ra.". Chords include C7, F, G7, C, C7, F, G7, and C. The final staff from measure 95 to 102 is mostly blank with a few short notes.

CORRIDO DE LA ESPERANZA QUE NO LLEGA

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La Candelaria

Allegro

INTRODUCCION

C

El Ciclo Musical Candelario

Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

Voice

Piano

INTRODUCCION

1 Voice: - - - - | : - - - - | x 2 veces

8 G C G

16 La.his - to-ria.aun no se ter - mi - na aun-que los hom-bres de.a - rri - ba de cuer-po bien pro-te

22 G C G gi - do se.ha.yan i-do más pa' - rri - ba de Me - xi-co.a Nue - va York don - de la bol - sa.es su

28 C G C vi - da bus - can do.en la gran me - tro po.li.u - na nue - va.e - so - no mi - a

34 G C G x 8 veces Y de - ja

41 _ron es - pe - ran - za con gran-des - vo - ces - de.a - lien - to de pro - me-sas y fu - ci - les que cre-yó.el

2 CORRIDO DE LA ESPERANZA QUE NO LLEGA

47 C G C
8 hom - bre illa - ne - ro mas du - ra la vi-da.en se - ñia quen a-pre - mian - tes mo - men - tos es-pe-

53 G C G
8 ran - za que no lle - ga.es ho - ja que se lle - va.el vien - to.

60 C C
8 x 4 veces

The musical score is for a corrido titled "Corrido de la Esperanza que no LLEGA". It features three staves of music in G major. The first staff begins at measure 47, the second at 53, and the third at 60. The lyrics describe a man named Ilanero who has a daughter named Señia and a son named Menito. The score includes chords C and G, and a repeat sign with "x 4 veces" indicating the melody is to be repeated four times.

Score

CORRIDO DEL BOMBARDEO

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La Candelaria

El Ciclo Musical Candelario
Por: Andrés Rodríguez Ferreira
Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

Presto

Voice

INTRODUCCION

D G A D G A D

8 A -

17 y! Un vei - ti-cin - co de ju - nio ya pa' la mi - tad del a -
D G A D G A D

24 - ño. A - tro - nan - do el fir - ma - men - to vo - la - ban cin-coaer - ro pla - nos ma-tan -
G A D G A D

29 do cu-a-tro - ga - lli - nas tres pe - rros y dos-ma - rra-nos hi-rien - do la po-bre va - ca pro-pie -
D G A D

35 dad de don Sa - gra - rio que fue la pri-me-ra res con que fun-da-ron el lla - no.
G A D B

41 INTERLUDIO

CORRIDO DEL BOMBARDEO

49 G Em

57 A D G A

65 D G A D G A D

75 A — y!

G A D G A

82 Ay to - ri - to pi - ta - dor que pi - ta.en a - quel-es -
D G A D G

88 te - ro te - voy — a sa - car la car - ne te voy — a pi - car - el cue - ro y voy — ha - cer de tu
A D G A

94 cuer - no dos bo - ni - tos be-be - de - ros don de pu - da be - ber se la flor del al - ca - ra -
D G A D G A

94 ve - ro.

D

102

Score

CORRIDO DE LAS ILUSIONES

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La Candelaria

Presto

INTRODUCCIÓN

C

Voice

The musical score consists of a single vocal line on a treble clef staff. The key signature is F major (one sharp). The time signature is common time (indicated by '3'). The vocal line starts with a rest followed by a melodic line. Chords are indicated above the staff: A7 at measure 8, Dm at measure 16, G7 at measure 22, C at measure 28, and F at measure 35. The lyrics begin at measure 8: "Y asi sal-van - do.el in - fier - no va Je - ró - ni-mo Zam - bra - no con el fu-sil en la ma - no y.el co - ra - zón en in - vier - no. An-da.en bus - ca'e Gua - da - lu - pe a dar - le.a - vi - so tem - pra - no Va co - rrien - do.i - lu - sio - na - do va bus - can - do la gue - rri - lla por - que su vi - da sen - ci - lla le dic - tó.u na car - ta.a bier - ta y.el ca - mi - no que.ha to ma - do es u - nir - se.a la re - vuel - ta." Measures 38-41 show an 'INTERLUDIO' section with a melodic line and a 'x 2 veces' instruction.

CORRIDO DE LAS ILUSIONES

CORRIDO DE LAS ILUSIONES

49 E m D m C F
x 2 veces

57 C A 7 D m

65 G 7 C F
Y.el cam - pe - si-no.i - no -

72 C A 7
cen - te Joa-quín Ro - ble - do.el Sol - da - do, vio - cam - biar sus-i - lu - sio - nes tra - gan - do siem - pre ca -
D m G 7 C F
lla - do. Su vi - da se la cam - bia - ron ya.es hom - bre bien-a-dies - tra - do. En las

78 C A 7
ma - nos del sar - gen - to tie - nel ti - ro ya.a - fi - na - do va la gue - rra de los yan - quis con - tra.el
D m G 7 C
pue - blo - co - re - a - no con i - lu - sion de me - da - llas y.un buen a - scen - so de gra - do.

91 F C A 7
D m G 7 C

97 D m G 7 C

105

CANCIÓN DE LOS RECUERDOS

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La Candelaria

El Ciclo Musical Candelario
Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Allegro

Gm Cm D Gm Cm D Gm Cm

INTRODUCCION

Voice 

x 4 veces So-bre-la-te-rra Je-ro-ni-mo en ma-dru-ga-da que-ha-

D B♭ F E♭ D Gm Cm

ce - cha el su-su-rro com-pa - ñe - ro co-mu - ni - can-do-la.es pe - ra.

6 D Gm Cm D Gm Cm D Gm Cm

12 D B♭ F E♭ D Gm Cm

El mie-do .hom-bre le lle - ga la muer-te via-ja.en-el

D Gm Cm D Gm Cm D Gm Cm

18 D Gm Cm D Gm Cm D Gm Cm

ri - o la vi-da.es pre-sen - ti - mien - to.en tiem-po cor - to y som - bri - o

D Gm Cm D Gm Cm D Gm Cm

24 D B♭ F E♭ D Gm Cm

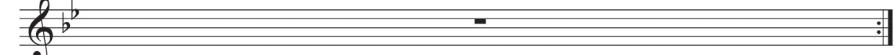
La illa - ma de los re - cuer - dos lo re - gre - sa - o - otros

D Gm Cm D Gm Cm D Gm Cm

30 rubato D Gm Cm

di - as ins - tan - tes - de.o.jos des - pier - tos la vi - da ma-ta la vi - da.

D meno mosso

36 

CORRIDO DEL INTERMEDIO

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La Candelaria

El Ciclo Musical Candelario
Por: Andrés Rodríguez Ferreira
Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

Voice

x 2 veces

8 C Dm C E

16 Am Dm C E

24 Am G C G
No - so - tros-los co-me - dian-tes por u - nos-bre-ves - mi - nu - tos nos va-

31 C Dm C
mos a des-can - sar los in - vi-ta-mos a.us - te - des mien-tra rei - ni - cia la

38 E Am Dm C
pie - za que sal - gan a me-di - tar y des - pués les con-ta - re - mos por - que.a -

45 E Am G
ca - ba co - mo.a - ca - ba aun - que se - pan el fi - nal. INTERLUDIO

CORRIDO DEL INTERMEDIO

52 C G C Dm

60 C E Am Dm

68 C E Am G
No - so - tros - los co - me -

76 C G C Dm
dian - tes por u - nos - bre - ves - mi - nu - tos nos va - mos a des - can - sar los in -

83 C E Am
vi - ta - mos a.us - te - des mien - tra rei - ni - cia la pie - za que sal - gan a me - di - tar

90 Dm C E
y des - pués les con - ta - re - mos por - que.a - ca - ba co - mo.a - ca - ba aun - que se - pan el fi -

96 Am G C G C
nal.

105 Dm C E Am

113 Dm C E Am

CORRIDO DEL INTERMEDIO

3

Musical score for 'CORRIDO DEL INTERMEDIO' featuring two staves of music. The first staff begins at measure 121 in D major (Dm) and continues through measure 126 in E major (E). The lyrics for this section are: y des - pués les con-ta - re - mos por-que.a - ca - ba co - mo.a - ca - ba aun - que. The second staff begins at measure 127 in A minor (Am) and ends with a fermata over the word 'nal.'. The lyrics for this section are: se - pan el fi - nal.

CORRIDO EL PAPEL AGUANTA TODO

Carnavalito

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La CandelariaEl Ciclo Musical Candelario
Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

Presto

C G G C

INTRODUCCION

Voice

C G G

16

C G G

17

C C G

18

ti - ra.en rea - li - dad y con en - ga - ño.y men - ti - ras po - li - ti - que - ros de.a - scen - so.en a - scen - so van. Pe - ro la mil ve - ces - muer - ta

G C E Am

19

D G E

20

que - los de.a - scen - so.en a - scen - so van. Pe - ro la mil ve - ces - muer - ta

D G E

21

es la gue - rri - lla que vi - va.y lu - chan - do.es - ta. y.aun - que sen - cuen - em - bos -

Am D G C

22

ca - do el gue - rri - lle - ro don - de.a - pun - ta.el ti - ro da.

INTERMEDIO

CORRIDO EL PAPEL AGUANTA TODO

50 G G C E

58 A m D G C

66 G G C E

74 A m D G C El pa -

82 G G C

89 pel-a-guan-ta to - do y.a-si con - vier-te la men - ti - ra.en rea-li - dad
y con en - ga - ño.y men - ti - ras po - li - ti - que - ros de.a - scen - so.en a - scen - so van.

96 E A m D

103 G E A m D

110 G C G G

118 pun-ta.el ti-ro da. C

CORRIDO DE LA REUNIÓN LLANERA

Gabán

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La Candelaria

El Ciclo Musical Candelario

Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

Presto

Voice

INTRODUCCION

Am E Am E

x 6 veces

Am E Am E

9 y! ga-ban - ga - ban ga - ban ga - ban mi - ga - ban

Am E Am E

17 si - to. La - lla - nu - ra se.hi - zo hom - bre cuan - do.hi - ci - mos re - u - ni - ón cuan - do.hi -

Am E Am

24 ci - mos - re - u - ni - ón y de to - dos - los - co - man - dos lle - gó re - pre - sen - ta - ci - ón

E Am E Am

31 lle - gó re - pre - sen - ta - ci - ón y.a - sí vi - nie - ron lle - gan - do de to - da la po - bla - ci - ón

E Am E Am

38 de to da la po - bla - ci - ón de Ca - sa - na - re.y A - rau - ca, de Ta - me.y Puer - to Ron -

Am E Am E

44 dón. De.O-ro - cué.y de Puer - to Ló - pez lle - go - tra de - le - ga - ci - ón. Lle - go -

2 CORRIDO DE LA REUNIÓN LLANERA

51 A m E A m

8 tra de - le-ga - ción y.es-tan - do to - dos-reu - ni-dos em-pe - zó la dis-cu - sión.

58 E A m

CONTRAPUNTEO

Zumba que Zumba

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta

Creación colectiva: Grupo La Candelaria

Presto

El Ciclo Musical Candelario

Por: Andrés Rodríguez Ferreira

Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

INTRODUCCION

Bm

F#

Bm

B7

8

Em F# Em D

16

F# Bm F# Bm

To - me no - ta ca - ma - ri-ta de.es - te pun - to ya.a - pro - ba - do en es -

22

B7 E m D F# Bm

ta reu-nión-lla - ne-ra los co - co-man-dos con - clui-mos que las jun - tas de ve - re - da go - ber -

28

F# E m D F# Bm

na-ran sus po - bla-dos pa-ra ser por e - llos mis - mos li - bre - men - te go - ber - na - dos Es - tan -

34

F# Bm B7

do.a - qui reu - ni - dos yo le qui - ro.a us - ted de - cir que no to - dos los lla - ne - ros e - sa

40

E m F#

ley van a cum - plir por que na - die es - ta en - ci - ma del lla - ne - ro cor - co - ve - ro cu - ya

2

CONTRAPUNTEO

46 E m D F# B m

ley yo ya la ten - go en mi ha - to de. An - gos tu - ras Aun - que.us - ted sea Flo - ro Ro - jas hom - bre -

52 F# B m B 7

bra - vo.y cor - co - ve - ro con voz cla - ra.y re - so - na. - te di - go.en nom - bre de lla -

57 E m F#

ne - ros si lle - ga - mos a.es - te.a cuer - do no.es pa - ra sa lar de su ni - dos y.en

62 E m D F# B m

un es ta - do ma yor - los co man - dos reu - ni re - mos. Yo soy hom - bre bien tem - pla - do con co -

68 F# B m B 7 E m

jo - nes y fu - sil y no voy a.o.be - de - cer - a nin gun co man - do cen - tral si es -

74 F# E m D

toy en es - te ri - o es que soy muy li - be - ral y.en la ciu - da - se - de - ci - de lo que.a -

80 F# B m F# B m

qui se de - be.ha - cer. En el lla - no.a.zul a - bier - to las tie - rras co - mo.el ga - na - do las he -

86 B 7 E m

rra - mien - tas yel a - gua son de quien las ha su - da - do yen es - te ri - o tan

91 F# E m D

an - cho no.ex - sis - ti - rán di - fe - ren - cias las mu je - res y los hom - bres ten - drán

CONTRAPUNTEO

3

96 F# Bm F# Bm
un sol en su sombra. *¿En ca - be - za de cual hom - bre se pue - de me - ter - la.i - dea de que*

102 B7 E
to - do lo que.ex - is - te ba - jo des - te sol lla - ne-ro es de to - dos, pa - ra to - dos y - que

108 F# Em D F# Bm
La bra - na - da ten - ga due - ño? Yo mi va - ca no re - par - to ni.en cua - tro ni.en tres pe - da - zos.

114 F# Bm
vu - ra de.un gue - rre - ro ques - ta so - lo.en la lla - nu - ra se la.a - rras - tra.un vien - to

119 B7 E
fla - co y los ca - chos de.u-na va - ca por es - o con Gua - da - lu - pe co - mo je - fe des - tos

125 F# Em D F# Bm
Pues es - cu - che ca - ba -
lla - nos bus - ca - re - mos a.o - otros hom - bres que tam - bien es - ten pe - lian do.

131 F# Bm B7
lle - ro no.es - toy so - lo.en la lla - nu - ra si bus - can o - tras i - de - as que hue -

136 Em
lan a co - mu - nis - mo van a sa - ber - quien - es don Flo - ro con su.ha - to.y con sus pe -

141 F# Em D F#
o - nes por que yo.no.es - toy de.a - cuer - do con e - sas re - vo - lu - cio - nes. Pon - ga ca - be - za.al a -

4

CONTRAPUNTEO

147 F# Bm B 7

sun - to y cien - me - tros de.a - ten - ción que si.us - ted no.es-ta de.a - cuer - do con es -

152 Em F#

ta re - vo - lu - ción su ca - be - za.y pro - pie - dad pron-to se - rán co-mo ri - o

158 Em D F# Bm F#

Ay! co-mo ri - o que no.en con - tra - ra la mar.

165 Bm

CORRIDO FINAL

Obra: Guadalupe Años Sin Cuenta
Creación colectiva: Grupo La Candelaria

El Ciclo Musical Candelario
Por: Andrés Rodríguez Ferreira
Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

Allegro

Transcripción: Laura Giselle Hernández Carlos

Voice

D m G m A D m G m A

A _____

9 D m G m A D m G m A

y! Con res - pe-to.y con su ve-nia les pe -

16 D m G m A D m

di - mos su per - mi - so y.aun-que de-jen es-ta sa - la me-di - ten bien - lo que.han - vis - to

G m A D m G m A D m G m

22 A D m G m y! A

Es-ta.his - to-ria que con -

31 A D m G m A

ta - mos los in - vi - ta pa' que pien - sen que los tiem - pos del pa - sa - do se pa - re - cen al pre -

D m G m A D m G m A D m

37 sen - te A y! Los de.a -

G m A D m G m A

46 rii - ba bien a - rri - ba al pue - blo pro - me - ten mu - cho pa - ra que.ol - vi - de su.his - to - ria su vi -

CORRIDO FINAL

2

52 Dm Gm A Dm Gm A
da.y su pro-pia lu - cha. y!
Dm Gm A Dm Gm

61
Hay quie - nes vi-vien.y o - vi-dan tan fa - cil co-mo.e-los sue-ñan. No de-be.en-tre-gar-sel
A Dm Gm A Dm Gm

67
hom-bre sin pen - sar en lo quen - tre - ga
A Dm Gm A Dm

75
Con res - pe-to.y con su ve - nia les pe - di-mos su per - mi - so y.aun-que
Gm A Dm Gm A
y!

82
de-jen es-ta sa-la me-di - ten bien - lo que.han - vis - to y.aun-que de-jen es-ta - sa-la me-di -
Dm Gm A
ten bien lo que.han vis - to y.aun-que de-jen es-ta sa-la me-di - ten bien - lo que.han -
Dm Gm

88
vis - to y.aun-que de-jen es-ta - sa-la me-di - ten bien lo que.han vis - to y.aun-que de-jen es-ta
A Dm A
sa - la me - di - ten bien - lo que.han - vis - to

93

Fotografías



Andrés Rodríguez Ferreira, Santiago García y Patricia Ariza frente al Teatro La Candelaria
Fotografía: Estefanía Noreña Millán



Andrés Rodríguez Ferreira, Santiago García y Patricia Ariza frente al Teatro La Candelaria
Fotografía: Estefanía Noreña Millán



Andrés Rodríguez Ferreira, Santiago García y Patricia Ariza frente al Teatro La Candelaria
Fotógrafo: Estefanía Noreña Millán



Andrés Rodríguez Ferreira y Santiago García
Fotografía: Estefanía Noreña Millán



Andrés Rodríguez Ferreira, Patricia Ariza y Santiago García
Fotografía: Estefanía Noreña Millán

Autor

Andrés Rodríguez Ferreira

Director de coros, maestro en música y especialista en voz escénica; compositor, investigador, magíster en Estudios Artísticos y docente asociado en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas Inició estudios musicales con su padre Gabriel M. Rodríguez M.D. En 1977 ingresó al Conservatorio Nacional de Música y en 1987 emprendió estudios superiores en la carrera de Dirección de Coros. En mayo de 1995 presentó su recital de grado con la *Camerata Graduale* en el Auditorio Olav Roots.

Es cofundador y director del Centro Cultural García Márquez-*El Original*. Entre 1980 y 1995 actuó en una veintena de montajes y realizó la composición musical, dramaturgia y dirección escénica de varias obras, entre las que se destacan *Piano Bar*, *El V Evangelio y QX*, *La máquina del disparate*. Adelantó estudios en la Escuela de Arte Dramático (ENAD) y en el Taller Permanente de la Corporación Colombiana de Teatro dirigidos por Santiago García.

Es autor de los libros *Plenilunio*, *Adiestramiento rítmico-corporal y melódico-vocal*, y *Dramaturgos en la ASAB vols. I y II*. En abril de 2003 ganó por concurso la dirección del Coro Institucional de la Pontificia Universidad Javeriana, agrupación polifónica que dirigió en más de 50 festivales nacionales e internacionales. Es fundador y director de la Orquesta *La Crema*, con la cual estrenó en 2015 el tema *Usted no sabe quién soy yo* de su autoría. En 2010 ganó por concurso la planta docente de Música para la Escena de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital, donde se desempeña como profesor desde 1995. Al frente del Semillero *La Voz En-Canto del Actor* ha producido alrededor de 60 obras originales y versiones corales, interpretadas por coros de Argentina, Brasil, Estados Unidos, Venezuela y Colombia, y una parte significativa de ellas se encuentra en proceso editorial en la Universidad Distrital. Actualmente adelanta la investigación y formulación de un currículum en Teatro Musical en la Facultad de Artes ASAB.



Este libro se
terminó de imprimir
en abril de 2016
en la Editorial UD
Bogotá, Colombia