

Fragmentos de  
**ALCAPARRAS**

**EXPLORACIÓN INTERMEDIAL DE LA OBRA alcaparras: cuaderno de  
acotaciones de estanislao en el estuario DE VICTORIA VALENCIA**



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

**FRAGMENTOS DE ALCAPARRAS**

**EXPLORACIÓN INTERMEDIAL DE LA OBRA *alcaparras: cuaderno de  
acotaciones de estanislaio en el estuario* DE VICTORIA VALENCIA**

**ANDRÉS FELIPE GÓMEZ GIRALDO**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA**

**FACULTAD DE ARTES**

**MEDELLÍN**

**2020**

**FRAGMENTOS ALCAPARRAS**  
**EXPLORACIÓN INTERMEDIAL DE LA OBRA *alcaparras: cuaderno de***  
***acotaciones de estanislao en el estuario* DE VICTORIA VALENCIA**

**ANDRÉS FELIPE GÓMEZ GIRALDO**

**Trabajo de grado para optar al título de**  
**Maestro en Arte Dramático**

**Asesora**

**ANA MARÍA VALLEJO DE LA OSSA**  
**Doctora en Estudios Teatrales**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA**

**FACULTAD DE ARTES**

**MEDELLÍN**

**2020**



## **Agradecimientos**

Hoy le agradezco a la universidad de Antioquia por formar en mí intereses que me han llevado a explorar paisajes tan hermosos como los que encontré en esta propuesta. Agradezco a la vida por sus devenires que me ponen en alerta con el mundo y con quien me rodea. Quiero agradecer a mi papá y a mi mamá por llenar sus ojos de preocupación ante las largas y extenuantes jornadas que este proceso necesitó, agradezco su comprensión ante mis ausencias en reuniones importantes, a él por ser mi productor único y sin reparos y a ella por su fuerza emocional y su acompañamiento. Agradezco a mi novio por su ayuda extrema, sus palabras de aliento y las huellas que deja en este escrito. Agradezco a Victoria Valencia por ser una artista de resistencia, por su voz y por permitirme utilizar su obra como objeto de estudio. A Ana María Vallejo por ser una maestra en todo el sentido de la palabra, por su tranquilidad y comprensión frente a este proceso, ella con sus voces certeras supo encaminar este ser volátil en un camino que lo llena de experiencias y sabidurías inigualables. Agradezco también a mis siete actores por confiar, por explorar y dejar un pedazo de profundidad en cada espacio que habitó este proyecto. A John Arango el editor de la serie que supo escuchar, entender y correr sobre el tiempo que esto necesitara. A todas las personas que de una forma directa o indirecta tocaron este proyecto, gracias, infinitas gracias.

*Para Dilan Cruz, Alejandra, Javier Ordóñez, Anderson Arboleda.*

*Para la dignidad de la niña Embera*

*Para los mas de 251 líderes asesinados durante este 2020*

*Para la mujer que tras la puerta de su casa llora con el ojo morado con miedo a denunciar*

*Para los que no pueden gritar*

*Para los arrinconados*

*Para los silenciados*

*Para los que no pueden mas y sienten que no caben en el mundo*

*Para los censurados*

*Para las ALCAPARRAS.*



*Foto fija 1 Tomada del capítulo: Relatos de una ciudad cosmopolita. ALCAPARRAS.*

*“Cualquiera que sea la libertad por la que luchamos, debe ser una libertad basada en la igualdad”*

**Judith Butler**

## Resumen

El presente trabajo es una reflexión que parte del análisis de la obra *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislao en el estuario* de Victoria Valencia, un texto que se formula preguntas alrededor de la exclusión y el rechazo contrastando con la diversidad y la pluralidad. Un proceso que dejó ver universos de exploración sobre los conceptos de testimonio y fragmento en las narrativas artísticas contemporáneas como vehículos para la apropiación de una memoria colectiva. Esta teoría genera una base para la creación de un proyecto audiovisual que atraviesa el universo intimista de los actores participantes como reflejo de un contexto social.

**Palabras claves:** exploración, exclusión, fragmento, testimonio, contexto social.

## Abstract

The present work is a thought that arises from the analysis of the Victoria Valencia's play *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislao en el estuario*. This play asks questions around the social exclusion and the rebuff contrasting with the diversity and plurality. A process that showed us exploration universes over the concepts of testimony and fragment in contemporary artistic narratives as vehicles for appropriation of a collective memory. This theory generates a basis for the creation of an audiovisual project that crosses the intimate universe of the participating actors as a reflection of a social context.

**Keywords:** exploration, rebuff, fragment, testimony, social context.

## **Algunas consideraciones para tener en cuenta**

### **alcaparras, ALCAPARRAS:**

Como filosofía y decisión crítica del lenguaje Victoria Valencia rechaza las mayúsculas en sus escritos, así pues que por respeto a sus ideales cuando hablaremos de sus obras lo haremos en minúsculas, si bien en las referencias se encuentra con mayúsculas según la artista esto se debe a la corrección de estilo de las editoriales y no a su decisión simbólica. Así pues cuando hablamos de la obra lo haremos así: *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislao en el estuario* y en cuanto a mi propuesta y adaptación audiovisual se referenciará como ALCAPARRAS.

## Contenido

Introducción.....	12
Pregunta de Investigación.....	15
Objetivos.....	15
Objetivo General.....	15
Objetivos Específicos .....	15
Justificación .....	16
Marco Teórico .....	17
El Escenario Testimonial.....	17
La Estructura Fragmentaria .....	25
Entre Convivio y Tecnovivio .....	32
Referentes Creativos.....	39
La mosca negra teatro – Victoria Valencia .....	39
Influencia del Cine Neorrealista.....	41
Ken Loach.....	43
Andréi Tarkovski.....	44
Metodología.....	44
Proceso de Creación .....	47
Preproducción.....	47
Exploración 1: Análisis dramaturgico .....	47

	11
Exploración 2: Trabajo con los actores .....	51
Exploración 3: De la dramaturgia al guion.....	58
Producción .....	62
Exploración 4: Rodaje .....	62
Postproducción .....	64
Exploración 5: Edición .....	64
Exploración 6: Proyección.....	65
Conclusiones.....	66
Bibliografía.....	68
Anexos .....	73
ALCAPARRAS el guion.....	73

## Introducción

Como artista creador me he acercado a la investigación desde la exploración de las fuerzas que atraviesan gran parte del teatro colombiano, su composición escénica, sus fundamentos históricos y teóricos, pero sobre todo su dramaturgia. Es en este camino donde he sabido rescatar elementos significativos que resaltan en mí intereses que en algún momento ignoraba o pasaba por alto.

El arte y la fragilidad de la memoria (Domínguez Hernández, 2014) es un compendio de escritos, ensayos y conferencias realizados en el IX Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte de Medellín que se dio entre el 5 y el 7 de septiembre del 2012, donde artistas, escritores y teóricos dialogan frente al concepto de memoria y arte.

“[...]En el arte colombiano contemporáneo, la memoria se ha establecido como una de las líneas de fuerza más importantes en el panorama creativo, tal vez porque ofrece una oportunidad idónea para intentar la imprescindible y difícil conexión entre arte y sociedad” (2014, pág. 9)

Aquí se nos esboza una cartografía de lo que ha sido el arte como poética de la memoria, siendo esto a su vez un acto político en un país con un conflicto social y humano de alta complejidad como lo es Colombia.

En los últimos años nuestro país ha ido atravesando un proceso de reconstrucción de paz donde no todos los entes vivos del territorio confluyen en los mismos intereses creando así un panorama de inestabilidad y desorientación en el mismo proceso. Aquí quiero insistir que el arte y en nuestro caso preciso el teatro, por el contrario, se mantiene en una capacidad activa de resistencia, no desde la victimización sino desde una lucha por el reconocimiento de la verdad, la justicia social y la igualdad. Detrás de los vestigios que ha dejado la guerra del conflicto armado en el país se esconden muchos más focos que merecen atención. Un

país que aún divide, señala y polariza sigue alimentando la cruda realidad de rechazar la diferencia y la diversidad.

La dramaturgia de Victoria Valencia<sup>1</sup> siempre ha generado un impacto significativo en mí al leerlo, al igual que al enfrentarme a sus puestas en escenas donde ella misma dirige e incluso actúa en algunas ocasiones. He encontrado en ella un poema que nace del suburbio, de la opresión, del vacío, de la oscuridad, del frío, un desasosiego y es increíble descubrir una voz que se atreva a gritar por aquellos que han sido obligados al silencio. Desde la forma su estructura rompe con lo que hemos considerado una “Dramática tradicional” y esto no es en vano, sino que por el contrario corresponde a su apuesta poética, una visualización del mundo fragmentado. Esta es la humanidad que nos presenta Victoria Valencia, donde cada pieza que articula su poética es un universo plural y diferente, donde cabe el error, donde cabemos todos y lo acompaña con la unión de palabras que dibujan imágenes que construyen las atmósferas, los personajes, los espacios, el tiempo y la acción.

*alcaparras: Cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* es otro llamado a la humanidad, otro grito que denuncia la desigualdad, la incapacidad del mundo de percibirnos en la diferencia, en lo plural y lo múltiple. La estructura de la dramaturgia concierne con esa búsqueda expandida, donde se lleva el lenguaje a tal punto que el espectador o el lector - cual sea el caso - involucra su propia experiencia y crea en sí mismo un nuevo universo, más propio, más único, más cercano.

---

<sup>1</sup> Victoria Valencia - Dramaturga, actriz, directora. Licenciada en Teatro de la Universidad de Antioquia. Egresada de la facultad de Derecho de la Universidad de Medellín. Ha sido docente de actuación en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Sus obras: *¿por qué ponen a fulvia, fulvia?*, *rubiela roja*, *¿qué vas a decir, rosalba?*, *pernicia niqitao*, *una verónica en la cara* (Apoyo IBERESCENA para la creación dramática 2008 y Beca de Creación Municipio de Medellín, 2008) han sido llevadas a la escena por *La Mosca Negra*, concepto teatral establecido por ella en 2002, para construir y poner en escena dramaturgia contemporánea. *Alcaparras Cuaderno de acotaciones de Estanislaio en el Estuario*, es Beca Dramaturgia-Municipio de Medellín 2011.

En lo personal cuando me acerqué por primera vez a la obra, lo hice de forma fortuita y allí me encontré con miles de regalos que hasta el momento guardo y permití que, algunos de ellos, se plasmaran en la experiencia escénica como los escenarios del testimonio íntimo, del testimonio real en una estructura afectada por el tiempo y por el contexto mismo, una estructura fragmentaria de espacios llenos de silencios propios de los relatos de un acontecimiento netamente humano.

Todo esto busca condensarse en una puesta en cámara grabada, respondiendo a mis intereses por el universo audiovisual, pero asumiéndolo desde la exploración y el juego tomados de herramientas que he adquirido en mi quehacer teatral. Este proyecto no busca cerrar imaginarios sino por el contrario expandirlos, permitir vínculos entre el cine y el teatro, lo que se rescata, lo que se transforma, la prueba y el error y por supuesto la adaptación en nuestra labor como artistas y creadores ante condiciones tan complicadas como las relacionadas a la pandemia de COVID-19 que atravesamos y que impide los encuentros masivos como los que genera naturalmente la asamblea teatral.

## **Pregunta de Investigación**

Cómo crear una apropiación de la obra de Victoria Valencia *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislae en el estuario* en un proceso audiovisual a partir de las preguntas por el testimonio y la escritura fragmentaria.

## **Objetivos**

### **Objetivo General**

Realizar un proyecto audiovisual que dé cuenta del vínculo generado entre la obra *alcaparras, cuaderno de acotaciones de Estanislae en el estuario* de Victoria Valencia con las preguntas por el testimonio y la escritura fragmentaria.

### **Objetivos Específicos**

- Establecer una apropiación del texto teatral para la escritura audiovisual.
- Crear un diálogo escénico -como laboratorio de investigación- entre el concepto de testimonio y la escritura fragmentaria como poética de la imagen audiovisual.
- Generar una reflexión sobre la idea de convivio y tecnovivio.

## Justificación

“esos seres olvidados, embudidos en las fisuras de la ciudad, desahuciados, arrinconados, devaluados, sin belleza aparente, arrugados, corrugadas, apretadas. alcaparras en el frasco son las conservas más baratas de todas. sin pretensiones. sin embargo, de un sabor exquisito, perdurable. y me hace pensar en que todos ‘estamos vivos’, todos debemos estar ‘aquí’. Para todos debe ser posible el mundo, pero que esto no es así, no hay lugar para todos. extrañamente no hay lugar” (Valencia, Victoria Valencia: Teatro de la materia real, 2013)

El presente trabajo responde como un acto político que se pregunta por un panorama que desde la obra *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislae en el estuario* de victoria valencia se plantea: el lugar donde llegan a morir los rechazados, los excluidos. Todo esto nace de mi lectura de la obra encontrándome allí como un habitante más del estuario desde donde puedo visualizar la realidad de una ciudad desesperanzadora que señala, juzga, aparta, abandona, mata, oprime, encierra... Puedo asegurar que el primer gran impacto de la propuesta es íntimo y nace desde la necesidad de tomar este paisaje de desolación y construir a partir de ahí unas coordenadas que transiten en la cartografía de universos personales e íntimos como reflejo de un contexto social.

Por otro lado, en el transcurso del proceso me he cuestionado sobre los caminos más acertados a la hora de abordar un lenguaje desconocido para mí como lo es el audiovisual, si bien este lenguaje de la escena puesta en cámara lo he explorado en algunas ocasiones, esto ha sido de forma empírica y ahora como estudiante de arte dramático pretendo vincular el lenguaje teatral como punto de partida y parte del proceso para la creación de un proyecto que a su resultado sea completamente audiovisual.

Los pequeños hallazgos que surgen en el proceso laboratorio me resultan una fuente de nuevas preguntas como ¿Son los escenarios artísticos un espacio para el testimonio de

acontecimientos íntimos y sociales? ¿De qué manera? ¿Qué herramientas metodológicas se pueden encontrar para la creación escénica que parta del testimonio personal? ¿Es la filosofía del fragmento la estructura que más fácil saca a la luz necesidades de un cuerpo derrengado por el dolor? Entre otras preguntas que quien desee introducirse al universo planteado en estas páginas va a encontrar un camino a lo que se vislumbra – desde mi humildad – como un proceso exploratorio de un contexto social e íntimo con el lenguaje audiovisual como vehículo expresivo de imágenes poéticas para la creación de una conciencia colectiva que se pregunte por las huellas que deja la exclusión en la memoria.

## **Marco Teórico**

### **El Escenario Testimonial**

A partir del holocausto de la segunda guerra mundial y algunos otros acontecimientos históricos de esta índole que se desarrollaron durante el siglo XX la figura del testimonio empieza a tomar relevancia entre los ámbitos político, social y cultural en el mundo viendo este como la única vía para reconstruir los sucesos.

La historiadora Annette Wieviorka<sup>2</sup> considera incluso que después de Auschwitz se instaló la “era del testigo”, puesto que los sobrevivientes representaban la única posibilidad de rememorarlos debido a que no se encontraron evidencias materiales que pudieran dar cuenta de lo que ahí sucedió. A partir de ese momento se le dio un giro a la noción de testimonio, considerado éste como la única posibilidad de tener acceso directo al pasado. (Citado en: Velásquez, 2016, pág. 212)

Esta idea del testigo y el testimonio es de vital importancia al momento de darle valor y posición a la figura de la víctima como fuente esencial para la recuperación del pasado

---

<sup>2</sup> Annette Wieviorka, nacida el 10 de enero de 1948, es una historiadora francesa, especializada en el Holocausto y en la historia de los judíos en el siglo XX.

marcado por el trauma y el dolor. De ahí que desde mitad del siglo XX hasta ahora sea una época marcada claramente por la subjetividad al servicio de la memoria que de hecho se ha visto manifestada en la proliferación de museos, memoriales y escenarios puestos al servicio del testimonio.

El concepto de testimonio es tan amplio que se ha explorado desde diferentes disciplinas y saberes como la antropología, la literatura, la historia, el arte, entre otras. Elsa Blair<sup>3</sup> como investigadora se ha preocupado por el papel de las huellas que deja la violencia en un país como Colombia. En *Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)* (2008) crea todo un postulado sobre la función del testimonio en un proceso de recomposición de la memoria social colectiva.

María Moliner define testimonio (del latín Testimoniun) como servir de, dar, ofrecer. Cosa que sirve para dar seguridad de la existencia de cierto hecho, la verdad de cierta noticia. En otra acepción dice: declaración de un testigo. Testigo, por su parte, lo define como persona que ha presenciado una cosa y puede dar a otras seguridad sobre qué ha ocurrido y cómo ha ocurrido. Persona que está presente mientras ocurre cierta cosa con o sin intención de dar fe de ella. (Citado en: Blair Trujillo, 2008, pág. 89)

Desde este aspecto podemos resaltar lo que Blair – conforme a Moliner – considera la diferencia entre el testimonio y el testigo o testimoniante. El uno es propio de la narración y del relato y el otro es el ente encargado de ejecutar o desarrollar esta narración. De aquí la importancia para los procesos de memorias colectivas que ambos conceptos confluyan y convivan unidos pues ha sido común encontrar testigos que aturdidos frente a atroces

---

<sup>3</sup> Doctora en Sociología de la Universidad Católica de Lovaina. Magíster en Investigación Social y licenciada en Sociología de la Universidad de Antioquia. En esta institución trabaja como docente de posgrados en el programa de Sociología, específicamente en lo relacionado con la temática de la violencia y su relación con la ciencia sociológica. Es investigadora de tiempo completo en la Universidad de Antioquia.

acontecimientos que tuvieron que presenciar se les es imposible asumir la voz o el rol de atestiguar lo sucedido. Lo mismo pasa en el sentido contrario, ¿cuántos crímenes o situaciones atroces han existido arrasando incluso con los testigos que puedan dar fe de lo ocurrido?

Esto tiene que ver con las dificultades experimentadas por los sobrevivientes de acontecimientos traumáticos de violencia extrema cuando llega el momento de narrar sus experiencias, junto con el poder transformador de la memoria y su capacidad para cambiar los acontecimientos que ellos sobrevivieron. (Pabón, 2015, pág. 12)

Como ya dijimos la fuerza del testimonio ha tomado un papel importante en nuestra sociedad ya que ha sido la forma de traer al tiempo presente un suceso o acontecimiento propio del pasado. Las memorias de la guerra, la violencia, la barbarie han perdurado en el tiempo gracias al testimonio de los entes testimoniantes que hicieron parte de forma directa o indirecta de estos escenarios. Elsa Blair (2008) le da una connotación narrativa al testimonio como una posible resolución a la profundidad del concepto, esto lo hace tomando dicho testimonio como un componente que estructura la memoria de un relato, considerando la narración “no sólo como forma de construcción de la memoria, sino también como su mejor expresión”. (pág. 97)

En este orden de ideas podríamos afirmar que el testimonio no se puede ver meramente como el recuerdo de un acontecimiento y ya, sino que es un encuentro y un diálogo entre este recuerdo, la víctima directa, el testimoniante – que en muchos casos no es la víctima directa – y el receptor o espectador.

Ahora para hablar directamente del testimoniante o testigo - como lo menciona Blair - hay que definirlo como quien con su palabra puede dar cuenta de un hecho, de ser fuente

de primera mano y de certificar de alguna manera la ocurrencia de lo acontecido (2008). Cabe rescatar acá que podemos encontrarnos con diferentes tipos de testigos:

el testigo, estrictamente hablando, quien, en la mayoría de los casos, no puede testimoniar, lo cual evidencia las lagunas de la palabra; el testigo-víctima sobreviviente, que da cuenta del hecho desde su propio lugar y el testigo-delegativo, quien narra para contar la palabra del otro. (Blair Trujillo, 2008, pág. 94)

Pasando de lo general del concepto a lo particular del contexto hablamos del testimonio en América latina que toma fuerza como una práctica de resistencia. María José Contreras (2017) afirma que es propiamente en estos países latinos donde “[...]el testimonio emergió como un contradiscurso, intrínsecamente antijerárquico, antisistémico y antihegemónico [...]” (pág. 8) y esto hace que diste del concepto apropiado en Europa que es concebido más como una verdad que no puede ser negada respondiendo a una visión prevalente – incluso jurídicamente establecida – mientras en este continente es una lucha constante por su legitimidad.

Esta idea de narrativa testimonial latinoamericana nace de una necesidad de ser *la voz de los sin voz* legitimando unos relatos subjetivos y contrahegemónicos que intentan resistir a la opresión. El testimonio es tomado ya como una práctica social que sobrevive a la represión política para instalarse como una de las herramientas privilegiadas para relevar en la arena pública la palabra de las víctimas a las violaciones de los derechos humanos.

Como artistas investigadores, fuimos conscientes desde el primer momento que los testimonios con los que trabajamos se situaban en el contexto del giro testimonial latinoamericano. Los testimonios eran para nosotros puertas de acceso a una historia personal que se desplegaba sobre un trasfondo cultural e histórico [...] que implicaba también las

resonancias de los distintos usos y prácticas testimoniales en América Latina. (Contreras Lorenzini, 2017)

En la escena teatral contemporánea es común encontrarnos con obras, piezas, performance o cualquier manifestación que de aquí se pueda derivar que se permitan atravesar por testimonios reales de sucesos ocurridos que trastocan de cierto modo nuestro vivir en sociedad.

Una parte importante del trabajo del grupo Mapa Teatro de la ciudad de Bogotá ha sido la creación en torno a la memoria viva y a la demolición del barrio de Santa Inés - El cartucho<sup>4</sup>, proceso que arrojó como resultado diferentes intervenciones de carácter artístico presentados en diferentes escenarios teatrales incluido el mismo territorio del cartucho, propuestas e intervenciones en las cuales, conforme a este tema, involucraron a varios exhabitantes del lugar como testigos – víctimas directos en medio de la puesta en escena.

Por otra parte, en la obra *Bojayá, los cinco misterios de un genocidio* de Roberti Vargas es la recopilación de una investigación sobre una de las masacres más sentidas en nuestro país ocurrida en Bojayá el 2 de mayo del 2002, los vestigios que esta masacre dejó en la región fue el punto de partida para la creación escénica donde los participantes de la escena fueron actores que hicieron parte de un proceso investigativo a quienes en este caso podríamos llamar de acuerdo a Blair testigos delegativos.

Aquí es claro ver como dos propuestas escénicas se ven atravesadas por el universo del testimonio de un suceso o acontecimiento significativo, difieren en la forma en la que se desarrolla la puesta ya que los actores o participantes en un caso sin víctimas directas del

---

<sup>4</sup> Lugar límite en pleno centro de la ciudad de Bogotá en el cual coincidía una numerosa población de recicladores, almaceneros, pequeños comerciantes, traficantes, personas desplazadas por la violencia y habitantes de calle.

acontecimiento que llegan a la escena a relatar algo que les ocurrió y en el otro lado son actores que vivieron un proceso investigativo y que asumen la voz de aquellas víctimas y de aquellos testimonios que siendo ajenos a ellos se vuelven propios en el escenario.

Si el teatro se asume como ese vehículo del testimonio donde convergen los entes que ya mencionamos (el recuerdo, la víctima, el testigo y el espectador) el actor, el personaje, el intérprete, el performer – como corresponda – funcionaría con el rol del testimoniante, pero ¿Cómo dar testimonio de la agresión del otro? (Viviescas, 2010, pág. 226) Como ya lo vimos podríamos hablar aquí del testigo delegativo ya que son ellos -los artistas para el caso- los que pueden tomar la “palabra del otro” y potenciarla en la esfera de lo público.

En muchos de los casos la línea que tenemos demarcada se puede fracturar cuando el testimoniante no está en el escenario del suceso y a la víctima no se le es posible desarrollar el relato –por cualquiera que sea su caso– desde aquí toda la estructura del testimonio se ve fracturada y todas esas fisuras se llenan con algo sumamente importante en lo que concuerdan Blair, Viviescas y Contreras, **el silencio**.

el testigo-sobreviviente da cuenta del hecho y su palabra es una lucha contra la tiranía del silencio. En cambio, el testigo-delegativo cuenta una historia que no es del orden de la víctima, ni del testigo-sobreviviente del hecho violento. Pero ambos pueden potenciar la enorme fuerza política del sufrimiento del otro a través de la puesta en público de su palabra. En efecto, hay que confiar en el testigo, el único capaz de indignar al espectador, esto es, de convertirle a la vez en testigo. (Blair Trujillo, 2008, pág. 94)

Regresando al concepto de Wieviorka de “la era del testigo” y viendo el inevitable crecimiento de la era digital, las redes y los medios de comunicación se han convertido a su vez en un espacio del testimonio y para el testimonio, ante esto es fundamental analizar que

se convierte en un arma de doble filo en el sentido en que cualquiera y de cualquier forma puede asumir un suceso de una forma irresponsable sin muchas veces siquiera dar cuenta de su veracidad. Aquí es donde se vuelve importantísima la responsabilidad ética de quienes asumen el rol de testigos delegativos.

Las guerras son ahora también las vistas y sonidos de las salas de estar. La información de qué está sucediendo en otra parte, llamada «noticias», destaca los conflictos y la violencia - si hay sangre, va en cabeza - reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas- a los que se responde con indignación, carnación, excitación o aprobación, mientras cada miseria se exhibe ante la vista. (Sontag, 2003, pág. 27)

Frente al panorama que plantea Sontag creo que es muy importante para nosotros como artistas la transformación del documento, de la noticia. Estamos enfrentándonos a un mundo digital donde día a día se publican un sin número de noticias, imágenes, documentos que apuestan por la inmediatez del contenido, esto lleva a la sociedad a “cotidianizar” el horror y el dolor. Los hechos que ocurren diariamente en el mundo los tenemos en el bolsillo, los vemos mientras estamos en el baño, mientras comemos, los escuchamos haciendo deporte, etc. Este panorama tiende siempre al olvido, es tan inmediata la información, es tan inmediato el testimonio que no permite ejercer un pensamiento crítico, un análisis y una posición para evitar que muchas atrocidades sigan ocurriendo.

Como vimos al inicio de este apartado, el testimonio tiene un vínculo estrecho con la memoria, viendo esta como una vía larga y con diversidad de variables y el testimonio se encarga de recorrerla, de darle forma, de permitirle salir de la maleza y que sea visible para todo el que quiera conocerla.

En el arte que vincula el testimonio como proceso que arroje una poética propia podemos encontrar dos formas importantes para su desarrollo: el testimonio de la memoria personal o individual y el testimonio de la memoria social y colectiva. En la primera de estas nos referimos a una enciclopedia individual, un universo subjetivo del sujeto que se ve involucrado en un hecho en particular, como se dice popularmente “todos tenemos una historia que contar”; en el segundo hablamos de un orden más general del contexto que atravesamos, un conflicto que le corresponde a un número significativo de personas, un reflejo de este conflicto o de este acontecimiento en el mundo. Es importante destacar que el uno no se desliga del otro, sino que viajan en la misma vía, mi universo personal, mi historia crea una resonancia en el resto del mundo.

En *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario*, Victoria Valencia nos dibuja un universo propio, un paisaje poético que da espacio a la pregunta por la exclusión, por los seres rechazados de esta sociedad, donde mueren los seres que la ciudad quiere olvidar, Victoria Valencia nos regala cuatro personajes víctimas de este sistema, con historias por contar, con dolor, con cicatrices sin sutura. Ellos son el reflejo de una reflexión de la ciudad, de esa ciudad que impide lo múltiple, lo plural, lo diverso, una ciudad que juzga, que señala, que aparta. Una ciudad como la nuestra.

esos seres olvidados, embutidos en las fisuras de la ciudad, desahuciados, arrinconados, devaluados, sin belleza aparente, arrugados, corrugadas, apretadas. alcaparras en el frasco son las conservas más baratas de todas. sin pretensiones. sin embargo, de un sabor exquisito, perdurable. y me hace pensar en que todos ‘estamos vivos’, todos debemos estar ‘aquí’. para todos debe ser posible el mundo, pero que esto no es así, no hay lugar para todos. extrañamente no hay lugar. (Victoria Valencia: Teatro de la materia real, 2013)

Mi misión al tomar esta referencia ha sido mantener el poder de homenajear a estos seres abandonados y encontrar desde el laboratorio universos plurales, historias propias que contar desde lo menor, desde el ahogo que esconden los intérpretes de la pieza y ver cómo esto es un reflejo también de las noticias, de las atrocidades que enfrentamos diariamente en nuestro país y en el mundo. Un universo ficcional que parte de un proceso real, un proceso testimonial.

### **La Estructura Fragmentaria**

Gran parte del teatro colombiano contemporáneo se ha convertido en un reflejo significativo del contexto político y social del país donde la cartografía del territorio se ve segmentada por cicatrices y es -de estas cicatrices- de donde han surgido grandes muestras artísticas. El conflicto armado que se ha perpetuado por más de cincuenta años, el narcotráfico, la pobreza extrema, la corrupción, la injusticia, la desigualdad social y la exclusión son sólo algunas de las modalidades de violencia que han dejado un vestigio importante en el cuerpo del pueblo colombiano. “Con un cuadro así resulta inapropiado reducir a una teoría única, un punto de vista absoluto, a un argumento generalizador, o a una organización de ideas predeterminadas, un fenómeno de aristas tan particulares como el que vivimos en Colombia” (Pulecio Mariño, 2012, pág. 27)

Ante el panorama de un país tan desigual y polarizado como Colombia es importante rescatar lo que nos une como sociedad y nos convoca a crear espacios de reflexión que creen comunidad. Un pasado violento que se enraíza en las calles del territorio, lágrimas y sangre detrás de las puertas o lo que queda de las puertas después de una masacre. De una forma desafortunada debemos afirmar que es este pasado de dolor el que hasta ahora comienza a crear una idea de memoria colectiva en la historia de nuestro país.

Cuando el arte deviene función social se convierte en un mediador importante frente a lo que es considerado la justicia transicional y esto lo hace por medio de manifestaciones que involucran estos temas como vehículo que acerca al pueblo a la creación de una memoria colectiva.

Víctor Viviescas (2010)<sup>5</sup> en una de sus teorías plantea que existe algo que atraviesa todo este universo conflictual de violencia en el país y es “la necesidad de testimoniar y la imposibilidad del testimonio” (pág. 226), temas a los cuales ha querido dedicarse para indagar sobre el teatro colombiano. En su búsqueda se ha planteado estrategias para establecer el vínculo entre el arte – en su caso específico el teatro – y la memoria social.

Al hablar aquí de la imposibilidad de testimoniar se hace referencia a las historias de duelo que pertenecen a este universo que venimos mencionando, estando estas llenas de vacíos, de relatos fracturados por el tiempo o incluso por organismos vivos; no es fácil intentar recolectar una serie de testimonios que han pasado años guardados por miedo, por desinterés o por falta de escucha. Viviescas en el teatro ha trabajado desde la investigación y la creación una estructura que reacciona a estas problemáticas:

La escritura fragmentaria aparece en el teatro colombiano contemporáneo como una modalidad de la escritura que se distancia del teatro de denuncia épico-crítica pero que asume, con un profundo sentido ético, la necesidad de testimoniar sobre la desaparición y la destrucción del cuerpo en las agresiones políticas de las que son víctimas un número importante de colombianos y colombianas en los últimos tiempos, estos tiempos que no son contemporáneos. (2010, pág. 226)

---

<sup>5</sup> Víctor Viviescas (1958- ). Magíster en Literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá y doctor del Instituto de Estudios Teatrales de la Université Paris III Sorbonne Nouvelle. Dramaturgo, director y maestro de dramaturgia. Es profesor del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Dirigió el Taller de Escritura Dramática de la Casa del Teatro Nacional, Bogotá. Docente de la Academia Superior de Artes de Bogotá, ASAB. Director de Teatro Vreve Proyecto Teatral.

En términos generales la RAE define fragmento como “parte pequeña de alguna cosa quebrada o dividida” (RAE, Real Academia Española, 2020) y fragmentario como “algo que aparece en fragmentos, que está incompleto, no acabado” (RAE, Real Academia Española, 2020). Esto nos remonta a la idea de que para que algo este quebrado o dividido tuvo en algún momento que estar completo, entero, íntegro u homogéneo pero que sufrió una manipulación que lo ha dejado en su nuevo estado despiezado y heterogéneo.

Esta idea podríamos decir que comienza a verse a partir de las dos guerras mundiales que dividió la historia del mundo en dos y que dejó un paisaje - desde lo más literal a lo más simbólico - de destrucción, de ruinas, de fragmentos. Es verdad que esto no es ajeno al panorama que atraviesa nuestro país después de tantos años de guerra constante. “Pueblo de hierro, quedan rastros. los caballos, quedan los caballos después de la masacre. después de la explosión, carrusel de caballos calcinados. de hombres destrozados. mutilados. en algún lugar han de estar. no aquí. no ahora” (Valencia, 2016)

Se diría que para Roland Barthes (2011) un fragmento – refiriéndose directamente a la escritura literaria - “es un islote que proporciona placer o goce al sujeto que lo lee” y esta imagen nos acerca también a una frase del poeta Fernando Pessoa (2014) refiriéndose al ser humano “como islas en el mar de la vida”. Esta idea de fragmento profundiza en el sentido en que las islas siguen teniendo un mar que las une y si entras en él -así sea demasiado profundo- encontrarás los pedazos de tierra que también se unen entre sí. Esto nos dice entonces que este tipo de escritura posee un valor significativo en la subjetividad de cada isla o del fragmento pero que esta cobijado por un subtexto de mayor profundidad y significado que las unifica.

En el universo literario es común encontrar la idea de estructura fragmentaria como una decisión estética que corresponda a una necesidad de expandir el sentido de lo que se

quiere contar. El texto fragmentario, desde este punto de vista, no es sólo más humano que el continuo, sino que es menos artificial, intenta eliminar de raíz el simulacro de una expresión perfecta, limitada al sonido, carente de contexto físico, ausente de los silencios naturales que pueblan cualquier comunicación.

Dice Sarrazac (2013): “Estos fragmentos pueden entonces ser nombrados pedazos, trozos, fragmentos, restos, astillas, pedacitos o trozos de escritura, separados de manera desigual por vacíos” (pág. 102), en la escritura dramática esta estructura corresponde a una ruptura de lo que se ha denominado Drama absoluto<sup>6</sup> introduciéndose a la pluralidad, la multiplicación, los puntos de vista y la heterogeneidad.

Sarrazac considera que este tipo de modalidades en la escritura dramática corresponden en parte a la influencia de las artes plásticas en la labor integradora de los artistas que buscan que sus creaciones pictóricas contengan elementos híbridos de diferentes orígenes para entregarle una apariencia múltiple y no una mirada única (2013, pág. 104). Por ejemplo, la técnica del collage<sup>7</sup> que se ha expandido por fuera de la pintura se pone al servicio de la dramaturgia respondiendo a procesos de exploración de varios textos que dialogan entre sí por medio de fragmentos creando un nuevo sentido general.

El ejemplo que vemos a continuación corresponde a la obra *Lo que el cielo no perdona*, la dramaturgia de esta obra fue concebida bajo la modalidad de collage. Aquí específicamente podemos ver como dos textos de diferentes autores se entrelazan en busca de un sentido expandido y un relato propio de cada personaje, cabe resaltar que el concepto

---

<sup>6</sup> Éste es centrado, construido, compuesto en la perspectiva de una mirada única y de un principio organizador; su progresión obedece a las reglas de un desarrollo en que cada parte engendra necesariamente a la siguiente, prohibiendo los vacíos y los sucesivos comienzos. (Sarrazac, 2013, pág. 82)

<sup>7</sup> El collage es una técnica artística que consiste en pegar distintas imágenes sobre un lienzo o papel. El término se aplica sobre todo a la pintura, pero por extensión se puede referir a cualquier otra manifestación artística, como la música, el cine, la literatura o el videoclip. Viene del francés *coller*, que significa pegar. (Wikipedia, 2020)

de fragmento aquí se puede ver no solo en el texto sino en el tiempo y el espacio de la acción. La madre aborda el texto *rubiela roja* de Victoria Valencia y el niño *Quiebrapatas* de Rodrigo Rodríguez de la siguiente forma:

**MADRE:**

*El globo*

**NIÑO:**

*Es un dolor recio, algo alcancé a pensar, sabía lo que me estaba pasando, pero tenía que dejarme ir con el sonido hueco que retumbaba en mis oídos*

**MADRE:**

*El niño salió al encuentro de ese universo que voló en el aire y se estacionó en la mano de la bestia.*

**NIÑO:**

*luego voy por los aires y no me duele nada, floto de la mano de la polvareda, como el globito que se infla y se vende en el mercado.*

**MADRE:**

*Entonces ocurrió la pesadilla. Mi niño llegó alegre y triunfante y la cogió.*

**NIÑO:**

*Cuando caigo al piso me duele un poquito la cara, hay un olor a carne chamuscada porque... yo sabía que debía poner las manos para no caer de frente, pero ellas no me obedecieron, querían seguir agarradas de mi globito que pronto estalló.*

**MADRE:**

*Carne y horror estallaron, hasta al cambuche del alcalde llegaron esquiras de mi niño.*

**NIÑO:**

*Se mezcla mi sudor con la tierra, ya en el piso siento una tranquilidad extraña, me da mucho sueño, no escucho nada.*

**MADRE:**

*La carcajada oscureció el cielo y el amor de mi niño se hizo chicharra y la sangre de mi niño inundo la tierra y mi boca abierta para la eternidad.*

**NIÑO:**

*Mi madre se acerca con los zapatos rojos, no sabe si alzarme o llorar, yo la miro como diciéndole que estoy bien, que no vaya a llorar, lo que quiero es que no me deje solo, pero ella por miedo o por sorpresa se va gritando.*

**MADRE:**

*La ropita del niño esta mojada... esta mojada de sangreeeee.*

**NIÑO:**

*ahí entiendo que ya estoy muerto y que nunca vi a donde iba.*

En este proceso de creación la metodología del collage correspondió a la decisión estética de la atmósfera inicialmente planteada para la obra. Una madre es la única sobreviviente de una cadena de sucesos violentos que le ocurren a una familia de un pueblo del país, esta madre se encuentra en los últimos tramos de su vida, su presente se llena de recuerdos que buscan dar claridad a los hechos que sucedieron, quiere encontrar respuestas

a su vacío y a su dolor. En el proceso de experimentaciones del laboratorio de creación, surgió la idea de que el recuerdo no es una cosa fija, que el tiempo lo empaña, lo fractura y eso hace que la narración y los diálogos que atraviesan la obra den cuenta de estos intereses y lo hace por medio de la escritura fragmentaria.

Si bien aquí vimos como este tipo de estructura permea la escritura dándole fuerza y potencial a ciertos elementos estéticos, el sujeto a su vez también debe verse involucrado en esta idea fragmentaria, pensemos en el sujeto frente a este panorama a través del siguiente ejemplo: un espejo, en este espejo vemos nuestro reflejo tal cual como siempre lo hemos reconocido, homogéneo y claro. Ahora bien si lo que hacemos es quebrar este espejo todo lo que allí se alcanzaba a ver quedaría entonces reducido a fragmentos heterogéneos, unos grandes, otros incluso imperceptibles a la vista; la estructura o el marco cambia pero el espejo sigue cumpliendo su función de permitir ver el reflejo de lo que allí se proyecte sólo que todo el punto de vista ahora se multiplica, se expande, se divide y podríamos encontrar en cada fragmento un universo que - si bien corresponde al orden general – puede ser propio y autosuficiente.

Este conjunto de significaciones del término se da cita para permitirnos caracterizar al teatro colombiano contemporáneo – sobre todo a partir de los años 90 – como un teatro que explora la escritura de la fragmentación. Esta escritura de la fragmentación es la modalidad de la escritura que mejor lleva la expresión al individuo interpretado como individuo estallado. (Viviescas, 2010, pág. 228)

El individuo estallado que menciona aquí el maestro Viviescas deja ver que el concepto de teatro fragmentario se expande y va más allá de la mera propuesta de estructura textual, podríamos decir entonces que todos los puntos de atención de una puesta en escena se ven permeados por esta metodología o filosofía. La constitución en este caso del sujeto

actúa como una insuficiente estabilización de la identidad y como mezcla compuesta de dimensiones de constitución, una condición común a estos dos aspectos es la del estallido del sujeto (2010, pág. 227)

Como lo vimos en el ejemplo del espejo y abordando el concepto de Víctor Viviescas estallarse es romperse con violencia y generalmente con ruido, proyectando y dispersando fragmentos o abriéndose. El individuo fragmentado, de manera expresiva en tanto personaje de la ficción o sujeto de la vida, aparece a su turno como un individuo de una identidad incierta, múltiple, hecho de pedazos, de retazos cosidos que dejan ver los límites de la costura (2010, pág. 228). En los escenarios del teatro contemporáneo es común encontrar personajes que se desdoblán rompiendo con el esquema de totalidad reconociéndose como personajes habitados o asediados por múltiples presencias.

Encontré en la propuesta de Victoria Valencia una estética que conecta perfectamente con la idea que estamos aquí mencionando, la obra *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* en especial tiene la esencia puesta en la narración, una narración anacrónica, que viaja entre espacios, momentos, sensaciones, una división en cuadros temáticos que habitan los personajes pero no en el concepto de totalidad sino en fragmentos con espacios vacíos que buscan ser llenados por el espectador o el lector cual sea el caso.

el sentido de lo plural. el acontecimiento de lo diverso en la construcción del montaje de la obra. la intersección de múltiples memorias y rutas, construyendo un universo propio y plural, alcaparras. el verme asistiendo a la fragua de sucesos desconocidos para mí, sin que ella, alcaparras, me tenga en cuenta. la sensación de orbitar alrededor de alcaparras, como una luna, esperando a que ella, alcaparras, me declare nuevas coloraturas, intensidades, territorios, que me delate otros subtextos, otras geografías de ese universo apenas insinuado

en mi dramaturgia, en mi puesta en escena. la paciencia y el silencio ante ese descubrimiento. la certeza de la magia, la intuición, de las voces en el porvenir. (Valencia, 2013)

### **Entre Convivio y Tecnovivio**

Jorge Dubatti<sup>8</sup> define el término de convivio como un parámetro fundamental para el desarrollo de una creación escénica teatral: “Llamamos así a este convivio teatral como una reunión o encuentro de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial y temporal cotidiana sin intermediación tecnológica que permita la sustracción territorial de los cuerpos en dicho encuentro.” (Dubatti, 2015).

Esta idea de Dubatti lleva el teatro a un concepto de ritual, como ese lugar del encuentro vivo, del encuentro presente, donde todos los entes participantes cumplen una función única e irrepetible. Él considera que el teatro es una extensión de la vida misma, y algo que corresponde a esto es el no “*enlatamiento*”, el teatro no puede ser apresado por estructuras “*in vitro*”:

lo que se enlata del teatro -en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros- es información sobre el acontecimiento, no el acontecimiento en sí mismo. Pero dicha información ya no es el teatro, esa zona de experiencia territorial, incapturable, imprevisible, efímera, aurática, que constituye el teatro. (Dubatti, 2015).

Oponemos al convivio entonces el tecnovivio, es decir, la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica (2015). Para Dubatti el teatro solo existe en la reunión territorial de cuerpos, por eso al hablar de tecnovivio no habla de teatro sino de

---

<sup>8</sup> Jorge Dubatti (Buenos Aires 1963). Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor a cargo de a cátedra Historia del Teatro Universal en la carrera de Artes de la UBA. Director del instituto de Artes del Espectáculo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Fundador y directos de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Director General del Aula del Espectador en la UNAM.

sus opuestos: la literatura, la televisión, el cine, la radio... donde la asamblea o la reunión esta mediada por una máquina, por un objeto, el lugar de los cuerpos sin territorio en común.

Podría inferir que principalmente la diferencia se basa en el rol del espectador, esa pregunta por su posición y su función frente a una obra escénica ya sea presencial o audiovisual. No sería propio de nosotros afirmar que en el convivio ya está resuelta la pregunta por el espectador – aunque sea más clara que en el tecnovivio -, de hecho en los escenarios contemporáneos es algo que también se pone en cuestión muchas veces buscando que este cumpla funciones más activas en el encuentro o la asamblea teatral, pero ¿qué sucede entonces cuando por un contexto desfavorable como el que enfrentamos actualmente por la pandemia COVID-19 el encuentro en presente territorializado que propone Dubatti se desmorona? ¿Muere el teatro? ¿El teatro da espera?

Las estrategias que los grupos de teatro han explorado en estos tiempos de pandemia han sido muy interesantes ya que buscan entre las condiciones posibles un teatro que busque nuevas estrategias, nuevos espectadores, nuevas formas de hacerse que se acercan mucho al universo tecnovivial pero que sigue apostándole a ideas conviviales así se fracture o se fragmente en su sentido más propio.

Los creadores, investigadores, docentes y promotores se convierten en personas que se reconocen como sujetos complejos y transdisciplinarios capaces de transitar por diferentes niveles de realidad y que hacen transteatro para el <<re-encantamiento del mundo>> [...] no se ubican en un solo campo disciplinario y tampoco consideran excluyentes presencialidad o virtualidad. (Adame, 2016, pág. 136)

Vale aquí rescatar este apartado que propone Domingo Adame (2016) en *Cuerpo y transdisciplinarietà: fundamentos de una transpoética escénica* donde habla del teatro como un espacio que se entrelaza con otras disciplinas, que se permite moldearse y

transformarse y que escapa de los signos de totalidad, bajo esta idea las poéticas tecnoviviales no participan en contravía al teatro, sino que por el contrario potencia y permite resaltar una estética expandida de las nuevas formas de hacer y ver teatro. No existe conflicto entre teatro y tecnología “en todo caso, es el discurso identitario del teatro – que considera al cuerpo del actor y a la presencia como sus fundamentos – el que produce una “tecnofobia” y la angustia del cambio” (Citado en: Adame, 2016, pág. 133)

Nuestra propuesta con *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* parte hacia la exploración de un universo netamente audiovisual, una apuesta tecnovivial, pero que toma herramientas propias del teatro, herramientas que se desarrollan en el universo convivial. En el proyecto no busco apropiarme de un mero lenguaje y explotarlo en su máxima expresión sino permitir diálogos, preguntas, encuentros entre diversos lenguajes que potencien un proceso de una poética propia de creación.

“Cada tecnología determina cambios en las condiciones del vivir juntos” (Dubatti, 2015) y desde el laboratorio nos cuestionamos por el rol del espectador en el tecnovivio, en su experiencia al enfrentarse a ALCAPARRAS y de ahí surgen varias ideas como vía del convivio al tecnovivio.

En lo primero que nos centramos fue en la transformación que sufrió la obra dramaturgica de Victoria Valencia al convertirse en el guion cinematográfico, *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* es una obra que está hecha para ser representada en el encuentro convivial pero su estructura - en un nivel más profundo - permite el placer incluso en la mera lectura, la escritura crea un juego muy interesante de leer, es una narración, se centra en el discurso, las acotaciones de la obra están hechas para ser dichas y para jugar desde el diálogo en la representación.

Con este libro de Victoria Valencia podemos participar de una rica experiencia literaria y al mismo tiempo de una fuerte experiencia teatral, podemos aproximarnos a una escritura en la que el poder de la palabra logra sacudirnos y podemos por supuesto optar por el lugar del espectador. O podemos ir más allá y dejándonos conmover por sus personajes entrar en esa labor co-creadora que todo lector de teatro realiza para inventar su propia y única puesta en escena de la obra. (Vallejo de la Ossa, 2012)

Cabe destacar que el universo simbólico que plantea Victoria Valencia es casi irrepresentable, el anacronismo, la dilatación del tiempo, la variación y la exuberancia de los espacios, en la misma dramaturgia nos podemos encontrar con imágenes de hormigas gigantes que atraviesan los acontecimientos allí narrados, la obra es todo un juego de tiempos, narraciones, imágenes, un espacio más propio de los sueños que de la realidad y esta idea nos deja entrever ese universo fragmentado del que ya hablamos, atravesado por ficciones que potencian testimonios de sucesos propios de la realidad, un poema onírico como reflejo de una realidad que estalla diariamente ante nuestros ojos.

El guion cinematográfico está hecho para ser grabado y posteriormente editado, aquí se convierte de vital importancia el detalle y la concreción de la estructura que se va a ejecutar. Esta versión cinematográfica de *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* busca transformar esos poemas textuales en poemas puestos en imagen, tomar la estructura general de lo que es la obra dramaturgica y permitir sobre ella y desde ella crear un nuevo universo que se adapte a las condiciones de la puesta en cámara donde la imagen sea la principal narradora.

Escribir para el cine requiere un esfuerzo especial. Las acciones se evocan con imágenes dinámicas, aunque nuestra tendencia espontánea al redactar nos acerque a dos recursos: descripción y diálogo, imprescindibles en novela y teatro, respectivamente. No se trata de

eliminarlos del guion, sino de emplearlos de manera adecuada, supeditados a la acción dramática. De otra forma, las descripciones terminarán por detener el tiempo cinematográfico y los diálogos se convertirán en el único recurso para narrar y retratar. Si Dostoievski leyera el guion literario de Crimen y castigo, posiblemente se horrorizaría al ver a Raskolnikov descrito en ¡tres o cuatro líneas! Asimismo, ¿demanda-ría Shakespeare a Kenneth Branagh por atreverse a suprimir diálogos enteros de Enrique V y sustituirlos por imágenes? En cine, los personajes son por lo que hacen y no por lo que dicen o se dice de ellos. (Sánchez-Escalonilla, 2014, pág. 36)

Con esto llegamos al segundo foco de atención en nuestra exploración del paso del convivio al tecnovivio: **La imagen**, y como esta se concibe en teatro y en cine.

La delicada escucha de la función teatral donde no hay segunda toma como en el cine o en la televisión, no hay tomas falsas, un solo plano sometido a la mirada cámara del espectador que corta, funde, recuerda u olvida, corta, interpreta siempre, indómito. (De la Parra, 2011, pág. 13)

Para poder entablar esta vía de paso tenemos que pensar principalmente en las formas distintas de la percepción de la realidad en las muestras artísticas analizando las relaciones entre el cuerpo del actor y la imagen mediatizada – cuerpo ausente -. El foco de la mirada del espectador en teatro está sometido a una distribución espacial física y real que está centrada sobre el escenario, esto significa que ningún espectador tiene la posibilidad de ver lo mismo que otros:

[...] cada persona que asista a ver el espectáculo tiene la libertad de mirar lo que quiera sobre el escenario y focalizar su atención en lo que más le atraiga de la escena dramática. Por ende, el espectador teatral tiene la libertad de elegir su propio encuadre. (Jensen, 2014)

La imagen audiovisual por el contrario es completamente manipulable, por ende, se divide por planos que desarrollen intereses particulares del equipo de trabajo o principalmente del director. “La influencia del director o realizador sobre la imagen cinematográfica es determinante. La realidad que aparece en la imagen es el resultado de una percepción subjetiva del mundo, esto es, la del realizador o director.” (Martínez García & Gómez Aguilar, 2015, pág. 22)

Debemos comprender que este tipo de imágenes audiovisuales provienen de la imagen fija, de la fotografía, pues el movimiento que percibimos en el cine no es más que una ilusión óptica que genera la rápida secuencia de varias fotografías y “La fotografía no es la realidad. Es su congelamiento. Es su cadáver.” (De la Parra, Crear o caer. Creatividad: La clave del siglo XXI, 2010, pág. 19)

Al existir un cadáver como dice De la parra, significa que hubo vida o en este caso que hubo encuentro. La organización plástica puesta en el espacio para ser grabada hace parte de un momento de vida mientras se graba, un momento que tiene un actor, un espacio, un tiempo, unos espectadores (ya sea el mismo equipo de producción) que generan una asamblea que, si bien tiene un fin de congelamiento, también posee unos movimientos, unas afecciones y unos estados propios del presente.

la imagen reproduce fielmente los hechos filmados por la cámara, pero no nos proporciona por sí sola ninguna indicación referida al sentido profundo de esta. La imagen en sí misma está cargada de ambigüedad en cuanto a su sentido y de polivalencia significativa. Existe una dialéctica interna de la imagen, pero también una dialéctica externa, fundada esta última en las relaciones de las imágenes entre sí, es decir, en el montaje. (Martínez García & Gómez Aguilar, 2015, pág. 23)

La “magia del cine” no ocurre en ese momento del presente de la grabación, pues si así fuera, esta asumiría un rol netamente teatral, lo interesante de las imágenes grabadas es que su forma se asume en la etapa de postproducción, la edición y el montaje es un lenguaje que no podemos encontrar en el teatro, donde se junta todo el material realizado y se toman decisiones a partir de este, creando ahí, en ese momento, el cierre de la poética que se está buscando generar. Lo más importante es, al final, entender que hay que elegir la toma correcta, en el orden correcto, con la duración correcta, esto es, ordenar el tiempo, el espacio y la información. (Martínez García & Gómez Aguilar, 2015)

Nuestra propuesta con el proyecto frente a la pregunta por el tecnovivio y el rol pasivo del espectador frente a la pantalla nos lleva a crear una dinámica que corresponda a todo este núcleo investigativo generándose de la siguiente forma: llevando a su máxima expresión la idea de estructura fragmentaria el proyecto se divide en once cuadros o capítulos, si bien desde el colectivo laboratorio proponemos un orden de visualización, nuestro interés también recae en que el espectador tome sus propias decisiones de cómo quiere visualizarlos, esto con el fin de generar un encuentro tecnovivial expandido, que permita nuevas formas, nuevos universos de la pieza que queremos presentar y a su vez le permita al espectador interactuar – así sea a través de la pantalla – tomando decisiones que apoyen su subjetividad y sus intereses.

Por supuesto, el significado de la imagen o del montaje puede escaparse al espectador [...]

Además, este sentido puede ser, a su vez, discutido, en tanto que en cada desciframiento de las imágenes está presente la subjetividad de los espectadores. Todo esto demuestra que la imagen, pese a que figurativamente es indiscutible, es muy maleable y ambigua en el ámbito de la interpretación. (Martínez García & Gómez Aguilar, 2015, pág. 23)

## Referentes Creativos

La idea del camino de la teoría teatral a la puesta en cámara me ha llevado a preguntarme no solo por el contenido sino también por la forma en la que decido contar mi historia. La mosca negra teatro es el grupo donde Victoria Valencia desarrolla sus creaciones, donde crea su poética, en sus textos y puestas en escena normalmente nos encontramos con elementos de fuga en el sentido, las imágenes simbólicas son coherentes con la poesía de sus textos creando así un universo extracotidiano, extrarealista, expresionista donde se explotan las emociones, los sentimientos y las sensaciones en un paisaje abstracto.

La adaptación que decido hacer a partir de esta obra busca corresponder a mis intereses y a mi pregunta por la crudeza de la realidad, por la denuncia social y al medio audiovisual que me permito explorar. Es en esta búsqueda que me topo con el movimiento del neorrealismo italiano que surge como respuesta a la nueva realidad que presentó el fin de la segunda guerra mundial.

Ahora el proyecto establece un camino creativo que permite el tránsito del expresionismo simbólico de Victoria Valencia al extremo realismo que he encontrado en el neorrealismo italiano. Esto permite seguir respetando gran parte de la capacidad simbólica de la obra *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislae en el estuario* y sus imágenes poéticas, pero en un nuevo panorama que se acerca a un plano más realista.

### **La mosca negra teatro – Victoria Valencia**

He tenido la fortuna de acercarme a la propuesta de Victoria Valencia desde la lectura de algunas de sus dramaturgias, como el encuentro con puestas en escena; siempre termino la experiencia con un suspiro que aún no se si es de esperanza o de desasosiego pues su apuesta estética nos presenta una realidad cruda que en muchas ocasiones omitimos,

ignoramos o pasamos por alto. En una entrevista que se le realizó para El Colombiano en el año 2012 dónde se le pregunta cuál es el tipo de teatro que ella disfruta, dice:

el teatro donde hay riesgo, experimentación, donde el ser humano, el actor, también se expone y corre riesgos; cualquier obra donde no se trabaje solamente para que el público aplauda sino porque hay un compromiso con el alma, el universo de uno, el país en el que uno vive, con las imágenes de uno [...] pienso que se debe hacer teatro sin tanto prejuicio y mojigatería. tiene que ver mucho la intuición, dejar de intentar entender racionalmente las obras porque el arte es una expresión. Uno debe permitir que eso le permee el alma. (Valencia, 2012)

Con su grupo de teatro la mosca negra, se ha encargado de tomar la voz de minorías sociales que han sido acalladas con balas, mordazas, palos, insultos, manos... para con lo que ella misma denomina poemas dramáticos crear universos plurales donde todos quepan, donde se rinda un homenaje en el encuentro ritual del teatro a las huellas que ha dejado la guerra y la violencia en ciudades como la que ahora habitamos.

Instalo textos para crear actos visuales sobre una estancia, patria o territorio que trasciende el concepto de fábula y teatro, y en esa interdisciplinariedad de mis propuestas incluyo danza, performance, instalación, música y pintura, y con la imbricación de estas dramaturgias construyo el devenir poético que es mi obra; mi temática se centra en el desarraigo y en los hechos atroces que se emplazan en los cuerpos de las víctimas y los territorios de la violencia. (Valencia, 2020)

En sus obras me he confrontado a mí mismo y a mí ser en sociedad, he encontrado en sus palabras conexiones que en mí no lograba descifrar, sus puestas en escena corresponden a sus dramaturgias donde busca crear atmósferas decadentes, en las que se pregunta todo el tiempo por nuestro rol ante panoramas tan tristes como los que se ocultan detrás de las puertas de quienes habitamos estas ciudades tan violentas, todo esto lo desarrolla desde una plástica que no está hecha como decorado sino como potencia de la acción y el texto que los

intérpretes ejecutan en escena. Es un placer en todos los sentidos acercarse a este tipo de artistas. Quiero cerrar con una reflexión que muy recientemente ella realizó para su canal del youtube sobre el momento actual que atravesamos, condensando sus preguntas y su postura ética como artista que denuncia una realidad que no debe escapar de nuestros ojos:

Nosotros y nosotras, artistas de la interdisciplinariedad formados en contextos diferentes, experimentando el encierro como un modo incierto de estar en el mundo que hasta ahora habíamos construido sentimos en el pasmo del pavimento florecido – testigo íngrimo de la desaceleración de las ciudades – y en el ágora de las aves que idealizan el cielo como la violencia no ha cesado en este advenimiento que nos procura la tierra, supura y golpea las paredes del encierro, genera contusiones letales en los cuerpos de las mujeres que caen y vuelven a caer, desata la ira que estalla vidrios antes o después del amanecer, separa piernas y desflora las hijas de las madres que susurran imprecaciones débiles al otro lado de la puerta, caen las lideresas y los líderes junto a sus hijos, huyen despavoridas comunidades enteras intentando no mirar el holocausto que explota atrás y en el pasmo del pavimento florecido – testigo íngrimo de la desaceleración de las ciudades – sentimos el fracaso de la justicia, el fracaso del hombre en su humanidad. (Valencia, 2020)

### **Influencia del Cine Neorrealista**

El cine neorrealista surgió en Italia en los años posteriores a la segunda guerra mundial y a la caída del régimen de Mussolini, este buscaba corresponder al contexto, sensación de vacío y de crisis existencial que dejó la postguerra, por ende, este tuvo como objetivo mostrar una visión social más humana. El neorrealismo se basaba en la corriente “realista poética” que enfocaba la realidad de distintas formas y donde los hechos cotidianos, los dramas, las cosas, estaban descritos con la sensibilidad de la poesía. (Fernández Verdeal, s.f., pág. 4). La crítica a la sociedad italiana de la época era su principal visión, haciendo hincapié en la crisis social, de pobreza y desempleo que se generó en esos años.

Si se toma como movimiento cinematográfico diríamos que ya está caduco puesto que se estima que no perduró por muchos años, pero:

Los partidarios de que es una escuela cinematográfica defienden la teoría de que es un tipo de cine de conciencia y de acción colectiva, en las que varios directores se inscriben voluntariamente como partes de un camino único. Los que defiende esta teoría, fundamentan la idea de una escuela, una zona de operaciones, una ética delimitada de actuación, principios y maestros. (Fernández Verdeal, s.f., pág. 4)

De acuerdo con lo que he encontrado sobre el tema, el proceso de ALCAPARRAS responde - desde su fundamento y su interés – a las características propias del neorrealismo aquí descritas:

1. Descripción pura y dura de la realidad
2. Decorados naturales
3. Iluminación natural
4. Diálogos sencillos
5. Narración de tipo coral (historias cruzadas en el clímax)
6. Crítica abierta a la crueldad o a la indiferencia de la autoridad
7. No hay finales felices
8. Precariedad técnica (cámara en mano, ausencia de equipo de sonido)

(EcuRed contributors, 2020)

Estos elementos contrastados con la dramaturgia de Victoria Valencia y superpuestos con mis deseos particulares me llevan a mirar este referente con gran interés, pues me he caracterizado por tomar una posición al respecto de las realidades que acaecen en mi entorno, pienso que es posible sacar de la indiferencia a muchas personas con pequeños gestos

artísticos como el que realizamos con ALCAPARRAS, para servir de testimonio de realidades que generalmente se ocultan.

### **Ken Loach**

“Hacer una película significa exponer material sensible a la luz. La zona sensible que considero especialmente interesante es la relación de las personas con su ambiente; la familia, el trabajo, la clase social. Los elementos dramáticos que más me atraen son esas ganas de luchar para defenderse, para prestar voz a aquello que normalmente está reprimido y el calor de la amistad, de la solidaridad y de la compasión”. (Citado en: Russo & De la Puente, 2007)

Este director de cine británico se considera heredero de la corriente del Neorrealismo Italiano y sus apuestas en cámara tienen siempre un trasfondo social y crítico de alta complejidad, con su trabajo busca darle voz a los sin voz, hacer ver a los invisibles, podría decir que en este autor puedo resumir los demás referentes aquí presentados.

Loach registra con su cámara a las víctimas del neoliberalismo thatcheriano: desempleados, trabajadores precarios, madres solteras, adolescentes marginales, inmigrantes, drogadictos, etc. Representa aquella realidad que los medios de comunicación nunca nos muestran, humaniza a los criminalizados, nos enseña la violencia de las nuevas formas de precarización del trabajo, el carácter represivo y clasista de las leyes y del Estado, siempre a través de personajes que, sin dejar de ser individuos concretos, tienen a su vez dimensiones colectivas, utilizando procedimientos narrativos que son análogos a los del dramaturgo y director alemán Bertolt Brecht. (Russo & De la Puente, 2007)

Este tipo de trabajos resaltan la capacidad crítica que puede generar el arte frente a algún tema, estas son formas de contar historias desde el lado de los oprimidos, de los invisibles, de los pequeños; retratar los problemas sociales desde la periferia y el anonimato a partir de imágenes poéticas en un tiempo y un espacio que se reconfigura para crear un nuevo universo propio y plural.

## **Andréi Tarkovski**

El reconocimiento de este autor tanto en el campo cinematográfico como filosófico, lo convierte en un referente interesante pero complejo de abordar ya que el mismo decía que no quería ser un director, sino un cineasta decidido a “comprender qué era exactamente el cine”.

Cuando una persona ha sido tocada por una obra maestra y ha conectado espiritualmente con ella, escucha en su interior esa llamada a la verdad que empujó al artista hacia el acto creativo, y experimenta una especie de shock o trauma, sublime y purificador. Esa aura mágica e indefinida que une a la obra maestra con su espectador, descubre y libera lo mejor de nuestras almas, haciéndonos conocer mejor a nosotros mismos y revelando la potencialidad y profundidad de nuestras emociones. (Fernández, 1992)

De la propuesta estética que Tarkovski quiero resaltar aquí el encuentro con el hiperrealismo de la naturaleza, esa conexión que tenía el autor con la materia poética de los escenarios al aire libre que acentúan el enigma propio de la ya dicha naturaleza. En muchas de sus películas se ven los personajes atravesando hermosos paisajes naturales que dan la idea de lo sublime, la dilatación del tiempo en el espacio, la poética de la lentitud y la respuesta del actor a su entorno real. Para gozar el cine tarkovskiano es preciso ‘abandonarse... dejarse llevar’ por el fluir de un tiempo y unas imágenes que conducen al otro lado del espejo” (Fernández, 1992).

### **Metodología**

La ruta metodológica de este trabajo propone una reflexión del encuentro entre los hallazgos investigativos y el trabajo audiovisual; las exploraciones y experimentaciones prácticas en el proceso de creación han dejado a la luz una serie de preguntas o reflexiones que se reflejan en esta escritura.

Todo parte del interés por los universos poéticos que plantea Victoria Valencia en sus obras, su capacidad de retratar unos personajes atormentados y llenos de dolor en medio de un universo tan cercano como el de una ciudad como esta, ella – Victoria Valencia – se convierte en su voz y en su pintora llevando a sus textos y a sus puestas en escena el dolor de un contexto inevitable. Ella concibe *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* “En el momento que sentí un cansancio insalvable. El abatimiento, la agonía de esta ciudad que es mi única opción, por ahora, para escribir.” (Valencia, 2013)

Decido abordar todas las preguntas que me surgen frente al universo de Victoria Valencia a partir de la metodología de investigación experimental que me permite analizar en primera medida unos conceptos que ya han sido objeto de estudio como la filosofía escénica del fragmento y el testimonio y ponerlo en dialogo con la exploración intermedial.

Este tipo de metodología me abre un camino donde puedo manipular las variables de estudio e ir viendo cómo reaccionan y es a partir de estas reacciones que me surgen nuevas ideas investigativas, la experimentación me ha dejado resaltar el valor del proceso y no solamente del resultado, ver cómo paso a paso se empieza entretejer un universo personal y poético con una base teórica sólida, pero con una apertura significativa a los devenires del momento.

Una de las variables que fue objeto de manipulación fue el texto *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* que a medida que explorábamos y analizábamos algunos temas, este comenzó a sufrir modificaciones y alteraciones para lo que más adelante se convierte en el guion cinematográfico.

La segunda variable, pero no menos importante es el trabajo que decido realizar con los actores donde se parte de una experimentación autoetnográfica, de autorreconocimiento. Los relatos de vida cobraron valor cuando contrastamos las percepciones y las visiones

plasmadas en los testimonios documentales. Aquí se creó un colectivo laboratorio donde las directrices le iban dando una ruta al actor que él mismo podía desfigurar con el fin de crear lazos entre sus intereses personales y el reflejo social que estos podrían tener.

El proceso ha buscado siempre la expansión y es por esto por lo que términos como la estructura fragmentaria lo hemos querido llevar hasta límites que habiten cada parte del proceso y que al final se vea reflejado en el proyecto no solo desde la estructura sino también desde el contenido. En cuanto al concepto de testimonio decidimos explorar los lugares del testimonio íntimo que apoye la idea de subjetividad y es por esto que escenarios como las habitaciones y casas de cada actor se convierten a su vez en escenarios de ese testimonio de intimidad donde habitan los recuerdos y los relatos de situaciones, intereses y preguntas personales.

En conclusión, *ALCAPARRAS* es una compilación de seis exploraciones enmarcadas en una estructura propia de un proyecto audiovisual (preproducción, producción y posproducción) y con una base teórica que no solo sustentan mis intereses como artista, investigador y creador, sino que responden a un contexto social, cultural y creativo propio de las nuevas corrientes artísticas tal y como lo vemos en la propuesta de Victoria Valencia.

Un mapa donde estacionar coordenadas poéticas. Intersecciones donde ocurren los destinos de los personajes. El montaje es una especie de composición corporal, donde las rutas que cada interprete ha definido sobre el espacio plástico, se intersecan, construyendo el poema. Su corporeidad develando el subtexto. Cuerpo y voz en la intersección, poema. La instalación de un movimiento corporal-subtexto- sobre una decisión plástica, que interpreta o descubre una herida en el tiempo, una fisura en la cultura, un dolor, un cuerpo tendido. (Valencia, 2013)

## Proceso de Creación

Hablo de **exploración** intermedial en el sentido en que yo - como artista de teatro, con conocimientos y herramientas puestas al servicio del convivio - asumo el riesgo de crear un proyecto completamente audiovisual desde la experiencia empírica de la fotografía y el video, el interés por este lenguaje, la complicidad con los actores/participantes y la experimentación del juego que se puede desarrollar en la creación escénica para cámara.

El proyecto busca vincular en doble vía los hallazgos teóricos con el trabajo escénico, el proceso lo dividimos bajo la idea de las tres etapas de la producción audiovisual: preproducción, producción y postproducción. Las herramientas de la experimentación y la exploración nos permitieron adentrarnos en el universo que plantea Victoria Valencia en su obra *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislae en el estuario*, vivirlo desde las sensaciones que este nos suscite para de esta forma crear un escenario y una poética propia sobre los temas, los conceptos y las estructuras que de este florecieron.

### Preproducción

#### *Exploración 1: Análisis dramático*

Para el análisis de texto partí de la propuesta de José Sanchis Sinisterra en su libro *Narraturgia* (2012) en la que afirma que la función del análisis de un texto es generar una invitación a no quedarnos con una simple impresión de este sino a someter a un proceso crítico nuestra propia fascinación donde el texto nos produzca una nueva experiencia que merezca ser compartida colectivamente.

La idea de *Narraturgia* busca principalmente combinar el género dramático y el narrativo donde se vinculan las nociones de relato, narración, drama y diálogo con la estructura fabular y discursiva que se puede encontrar o crear en una dramaturgia.

*alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* es una obra que en su escritura busca la expansión de lo que convencionalmente hemos visto en las categorías dramáticas tradicionales donde la narración crea un juego con la palabra que genera una experiencia única en el lector permitiendo que la veamos no solo como una escritura dramaturgica sino como un poema literario.

La obra tiene acotaciones pero estas no están hechas para ser dichas - como lo vemos convencionalmente en la escritura teatral -, pertenecen al universo de uno de los personajes – *estanislaio* – quien es el segundo habitante del espacio ficcional – *el estuario* – después de la propia dramaturga Victoria Valencia, como ella mismo lo dice en su entrevista para *El Mundo*:

La primera en habitar el ‘estuario’ fui yo, y fui mi propia anfitriona, hasta que ingresó Estanislaio portando apartes de mi mente, de mi propio remordimiento, de mi obsesión, de mi terror a la muerte, y entonces él me reemplazó como anfitrión del lugar, recibiendo y despidiendo a los otros, que fueron llegando por turnos. (2013)

Así pues *estanislaio* entreteje una cadena de acontecimientos, sucesos, recuerdos en un tiempo anacrónico, esto lo hace por medio de la narración convirtiéndose en un narrador intradiegético – cuando narra y cuenta su propia historia – y extradiegético – cuando relata la historia de los demás personajes y cuando narra las acotaciones o lo que va sucediendo en el tiempo presente de la obra –, los demás personajes de algún modo también asumen el rol de narradores en algún momento, pero esto juega más con el diálogo, donde el narratorio o destinatario de la historia es otro de los personajes.

Para terminar la idea de la estructura del texto cabe resaltar que la obra está dividida en cuatro cuadros que serían a su vez cuatro acotaciones principales y entre estas hay

divisiones en subcuadros, subtítulos o lo que en el universo planteado por la autora serían escenas:

Cuadro primero:

- Acotaciones para la iniciación. Los pájaros en la cabeza
- Llegada de Irene al estuario
- Movimiento entre las ruinas
- Acotación del momento en que nos aferramos a la seguridad que ofrecían nuestros taburetes e intentamos hablar de algo

Cuadro segundo:

- Acotación para los filamentos dispersos
- Relatos de una ciudad cosmopolita
- Memorias de los que estuvieron conmigo
- Movimiento para Calígula

Cuadro tercero:

- Acotaciones en el umbral
- Movimiento de amor para Estanislao y Elsa
- Nana para morir. Muerte de Elsa – Muerte de Irene

Cuadro cuarto:

- Diálogo para un nuevo comienzo
- Estanislao adelanta

Ahora al adentrarnos propiamente en la fábula - viendo esta como aquello que se centra en la historia, en la cadena de acontecimientos que el texto permite evocar

correspondiendo a la acción dramática – vale rescatar unos planos de articulación: espacialidad, temporalidad, personajes y figuratividad y atmósfera:

Espacialidad: un estuario es la “desembocadura de un río caudaloso en el mar” (RAE, Real Academia Española, 2020) sin embargo Victoria Valencia toma este referente como el punto límite donde los personajes llegan a morir, “un lugar simbólico después del último rigor de la ciudad, un espacio plástico instalado en el principio de la eternidad”. En la obra vemos un espacio muy simbólico, discontinuo que puede atravesar desde un pasillo hecho ruinas, hasta la orilla de un río, un inodoro, un apartamento destruido, la calle, el *estuario* que en la obra propone la autora esta también atravesado por los lugares de los recuerdos y de los espacios que cada personaje ha recorrido.

Temporalidad: como ya mencionamos anteriormente el tiempo es anacrónico y siento que este corresponde a la idea de que los relatos que - junto con los personajes - viajan en el tiempo al paso que se da la narración de Estanislao, esta idea crea unos cortes que me acercaron a la idea de estructura fragmentaria, varias elipsis de tiempo que comienza a crear vacíos, puntos y comas en la forma de narrar. Cuando todos estos sucesos que le ocurren a los personajes antes de llegar al estuario se entrelazan con lo que empieza a ocurrir en el presente de la acción se crea el relato, un relato desgastado por el tiempo, por el dolor, se disipa con la bruma, por los pájaros que hacen nido en la cabeza (tomando referencia de la dramaturgia), por el olvido y esto hace que dicho relato se fragmente y/o se fracture.

Personajes y figuratividad:

“Cuatro los que cumplimentamos esta jornada. Irene Calígula Elsa i yo Estanislao. Esos somos. Los que antecedieron fueron de lo mismo. Los renegados de la Ciudad Los hijos de Caín. Aquí llegamos todos. Bueno algunos los recogen muertos en las aceras. El exceso de

alcohol. El exceso de amor. El exceso de penumbra. El exceso de tiempo. Aquí nos traen a morir. En contravía” (Valencia, 2012).

Estanislao es el anfitrión del estuario, es quien guía a los demás personajes adelantando y devolviendo el tiempo. Irene es un personaje que llega con una latente urgencia de morir, desata la muerte, la busca, la encuentra. Elsa es una chapola que vela, que espera con ansias ser amada, respetada y valorada. Calígula es el macho alfa, un cerdo que teje ideas y pensamientos. Todos los personajes son considerados devaluados, al estuario solo llegan los rechazos de la ciudad. “Esos seres olvidados, embutidos en las fisuras de la ciudad, desahuciados, arrinconados, devaluados, sin belleza aparente, arrugados, corrugados, apretados” (Valencia, 2013)

Atmósfera: la idea de atmósfera se vincula al concepto de sensación en el que por medio de este poema dramático del que estamos hablando Victoria Valencia nos transporta a un universo melancólico – como es costumbre en sus apuestas – triste y oscuro, lleno de vacíos y ruinas. Es importante resaltar también su posición crítica frente a que estos sucesos se desarrollan en una ficción pero que tienen un subtexto netamente real, testimonial, documental. Es una propuesta muy cercana a quienes vivimos en un entorno tan desigual como Medellín, como Colombia. Las sensaciones que me transmiten la lectura de esta obra me remiten a un relato propio de una pesadilla.

### ***Exploración 2: Trabajo con los actores***

El equipo de actores con quienes decido trabajar hacen parte de mi grupo cercano de creación, actores con quienes ya he tenido la oportunidad de realizar diferentes proyectos, esto porque conozco sus trabajos, ellos también se conocen entre sí y como la propuesta se desarrolla con base en la exploración y la experimentación son actores que desde el inicio se arriesgan a lo incierto confiando en el camino, las directrices y aportando ideas al colectivo

formando así la idea de laboratorio experimental. Cabe subrayar que bajo la idea de pluralidad y de no exclusión decido hacer parte del proceso a los siete actores que quisieron participar y esto me lleva a la idea de que después de la propuesta de Victoria Valencia el estuario se sigue habitando, pues todos tenemos una historia de rechazo y exclusión que contar, en algún momento todos pertenecemos a ese último rigor de la ciudad.

**Encuentro virtual 1:** mayo 26, 2020

En el primer encuentro se buscaba el diálogo sobre la propuesta, presentarle a los actores la obra de la cual partimos para el proyecto audiovisual y los resultados del análisis que yo realicé sobre esta de donde salieron herramientas fundamentales para la experimentación creativa.

Aquí también se pone sobre la mesa las condiciones actuales desde donde partimos para trabajar. Las medidas tomadas para la mitigación de la pandemia del COVID-19 que nos hace ejecutar los encuentros de manera virtual e individual con las posibilidades que cada uno tenga en su lugar de confinamiento.

Las tareas que quedan pendientes a partir de esto para el siguiente encuentro son la lectura de la obra de Victoria Valencia y buscar en el universo personal de cada actor fuerzas, sucesos o acontecimientos que se desliguen de la pregunta por el propio estuario: ¿Qué excluyo o excluyen de mí? ¿Cómo reacciono a este tipo de comportamientos de la sociedad? ¿Qué rechazo de los demás? Y ¿A qué espacio – ya sea simbólico o real – recurro cuando me encuentro en un estado de desvalorización?

**Encuentro virtual 2:** junio 2, 2020

En este encuentro cada uno de los actores compartió su experiencia con la obra de Victoria Valencia, los intereses y las sensaciones que esta suscitó en cada uno, textos que cada uno quiso resaltar y la búsqueda de identificación con algunos de los personajes.

Aún no se responden las preguntas que surgieron en el primer encuentro ya que mi interés era que estas preguntas y respuestas se resolvieran desde el cuerpo y desde la imagen y no solo desde el texto.

Esta propuesta de realizar una imagen en movimiento grabada se concibe bajo la idea de fragmento y testimonio, donde los actores conviertan en imagen poética, que vuelvan potencial creativo un suceso, una fuerza, un acontecimiento de sus propias vidas en un video corto, convirtiendo esto en un fragmento de una imagen grabada como una experimentación testimonial de un universo propio dando como resultado lo siguiente:

### **Miguel Ángel Arboleda**



*Foto fija 2 Exploración íntima Miguel Ángel Arboleda*

Es un actor de una gran sensibilidad, noble y humilde en la escena. Como persona busca dejar de negarse a sí mismo y la sociedad su fuerza femenina, siente imposibilidad de ser aceptado si muestra esta parte de sí. Aunque la disfruta, la vive y la siente parte de sí, prefiere mantenerla oculta, encerrada y privada por miedo al rechazo.

### Nataly Martínez



*Foto fija 3 Exploración íntima Nataly Martínez*

Es una actriz y música que sabe escuchar, es atenta y tranquila, necesita ir paso a paso para llegar a sus objetivos. Ella rechaza fuertemente sus reacciones corporales, se autodenomina débil porque su cuerpo ha reaccionado de una forma difícil a muchos asuntos de su vida. Vive con miedo a que su cuerpo le juegue una mala pasada en algún momento.

### Carolina Chalarca



*Foto fija 4 Exploración íntima Carolina Chalarca*

Es una actriz dinámica y emocional, se permite a sí misma entrar en estados que la movilizan fuertemente. Carolina le tiene miedo al afuera, al entorno, a los dedos que la señalan, siente que es un pájaro dentro de una jaula que cada tanto se escapa y revuelca al mundo. Ama su cuerpo desnudo pero el pudor del mundo le niega explorarlo.

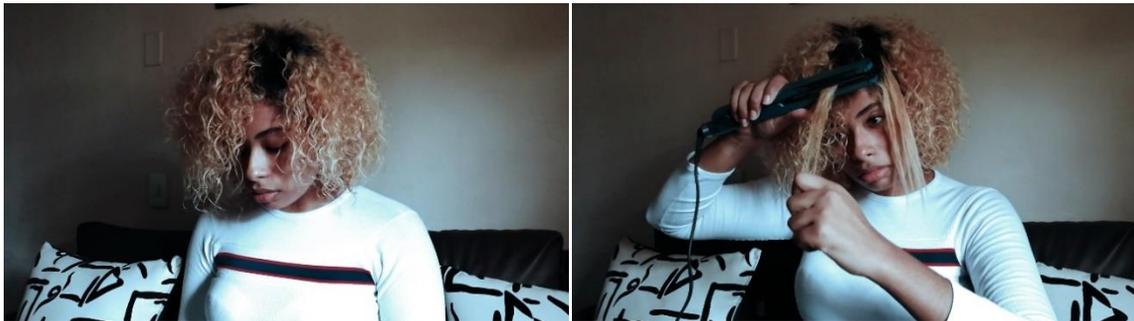
### Ferney Arboleda



*Foto fija 5 Exploración íntima Ferney Arboleda*

Es un actor que sabe las herramientas que tiene y las pone al servicio de sus creaciones sin pretensiones y de una forma responsable. Él siente que el mundo se esté llenando de máscaras con filtros de *Instagram* que esconde perversos universos llenos de estereotipos banales que nos aleja de lo que realmente somos.

### Indira Insignares



*Foto fija 6 Exploración íntima Indira Insignares*

Ella es una actriz creativa que se deja llevar en cada uno de sus personajes sin temor y sin prejuicio. Ha utilizado su descendencia negra como potencial para sus creaciones, ama su cabello diferente, voluminoso, pero considera que en muchas ocasiones se ha sentido en la obligación de devenir blanca para entrar en comunidad. Afirma que el racismo sigue existiendo y desde lo más mínimo se ha sentido rechazada o apartada por su color de piel.

### Juan Pablo Naranjo



*Foto fija 7 Exploración íntima Juan Pablo Naranjo*

Juan pablo es un actor de límites, de romperlos, no le importan los demás sino él mismo y sabe todo lo que tiene e intenta romperlo. Siente que su rechazo es un reflejo del concepto del amor, como en los cuentos de hadas quisiera ser un príncipe guerrero que lucha por quien ama, pero entre más intenta llegar a esto más se pierde y más vacío se siente, afirma que los guerreros mueren, pero su amor perdura en el tiempo y el espacio

### Juan Manuel Palacio



*Foto fija 8 Exploración íntima Juan Manuel Palacio*

Es tímido porque desconfía de su potencial actoral. Se pregunta por esta sociedad binaria que lo obliga a ser una cosa o la otra, una sociedad que referencia todo el tiempo el cuerpo perfecto como hombre o como mujer. Su rechazo deambula entre la inseguridad del cuerpo por ideales y la estructura tradicional del género, el sexo y la identidad.

**Encuentro virtual 3:** junio 16, 2020

En este encuentro dialogamos sobre las imágenes y los universos personales de cada actor en su ejercicio, hallazgos e intereses individuales que busquen potenciarse en el colectivo. Aquí se empieza a vislumbrar un panorama poético que – atravesado por la propuesta de la obra de Victoria Valencia – es propio y vincula el testimonio propio del actor, el fragmento como estructura y la imagen poética y simbólica como vehículo expresivo.

Por otra parte, en este encuentro nos encargamos de involucrar el tercer y último filtro que consideré necesario para la creación. Con el fin de expandir el concepto de testimonio y poniéndolo en dialogo con el documento, decidimos buscar noticias, acontecimiento o sucesos que nos acercaran a estos universos de exclusión, de violencia y de atropellos a la integridad de los derechos humanos encontrando lo siguiente:

La Red Comunitaria Trans aseguró este viernes 29 de mayo de 2020 en su cuenta de Twitter que a las 3 de la mañana falleció Alejandra, una trabajadora sexual trans del barrio Santa Fe en Bogotá, después de que una ambulancia supuestamente se habría negado a prestarle el servicio médico cuando contaron que era una paciente VIH. (EL TIEMPO, Denuncian muerte de trabajadora sexual trans por falta de auxilio, 2020)

Siete militares habrían violado a niña Embera de 13 años: En hechos que son materia de investigación, se tuvo conocimiento de que, en horas de la tarde del 22 de junio de 2020, al parecer un grupo de soldados pertenecientes al Batallón San Mateo, estarían inmersos en un posible caso de abuso sexual al parecer con menor de edad, perteneciente al resguardo indígena embera chamí. (EL TIEMPO, Siete militares habrían violado a niña embera de 13 años, 2020)

Anderson Arboleda: la historia del George Floyd colombiano

Mientras Estados Unidos vive una ola de rechazo contra el racismo y el abuso policial, en Colombia apenas se conoce el deceso del joven afrodescendiente Anderson Arboleda por aparente exceso de fuerza de dos patrulleros. (Semana, 2020)

Desafíos que afrontan las mujeres en medio de la crisis por covid-19: Incremento de feminicidios, desempleo y desigualdad en las tareas del hogar, algunos de los retos. En lo corrido del año, No Es Hora De Callar ha documentado 138 casos de mujeres y niñas asesinadas en razón de su género en Colombia; la mayoría se perpetraron durante el periodo de aislamiento nacional. (EL TIEMPO, Desafíos que afrontan las mujeres en medio de la crisis por covid-19, 2020)

### ***Exploración 3: De la dramaturgia al guion***

Para llegar al desarrollo del guion fue importante visualizar de forma organizada las herramientas y los elementos que venía recolectando en el proceso investigativo, en el trabajo con el texto de Victoria Valencia y en los encuentros con los actores arrojando los siguientes puntos de atención:

- La estructura fragmentaria
- El testimonio individual
- El testimonio colectivo o social
- La imagen poética

Al entretrejer estos cuatro ejes se formaría la estructura con la que empiezo a crear *ALCAPARRAS*, una adaptación propia de la obra *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* de Victoria Valencia concluyendo lo siguiente:

**Personajes:**

En esta adaptación tomo los mismos cuatro personajes de la dramaturgia pero estos asumen una fuerza diferente, propia del universo del actor que lo representa. Al igual se suman tres nuevos habitantes del estuario:

- **Estanislaio:** sigue siendo la anfitriona del lugar, recibe y acompaña a todos los habitantes del estuario, es una mujer trans que fue dejada en el suelo de su apartamento en los suburbios de la ciudad esperando atención medica que fue negada.
- **Irene:** es una prostituta que odia a los hombres, ella decide morir por sí misma, no encuentra más sentido en su vida, está sola.
- **Elsa:** es una joven con autismo, en su universo es una niña, una mariposa que revolotea por todas partes, víctima de una violación múltiple que la lleva a la muerte.
- **Calígula:** es el prototipo de macho paisa, comienza a desarrollar una esquizofrenia que lo lleva a cometer actos que no debe, extraña a su perrito niño, el segundo habitante del estuario después de Estanislaio.
- **Ofelia:** es una mujer negra víctima de un sistema que la aleja de su amor, de su matrimonio, de su vida.

- **Hamlet:** guerrero de película – colombiana – otro falso positivo que queda a la deriva en el campo. Víctima de un país que lo deja solo, su única esperanza es el amor que siente por su futura esposa.
- **All:** es un ser misterioso, se podría decir que “incompleto” ya que no cree en las cosas completas. Vive y muere en una paradoja entre el estereotipo del cuerpo y su apariencia no binaria. Víctima del espejo.

### **Estructura:**

Correspondiendo al concepto de estructura fragmentaria he decidido dividir toda la pieza por cuadros bajo la idea de las escenas propuestas en la dramaturgia, creando así un universo general pero permitiendo a cada cuadro narrar o relatar algo claro y concreto:

- **Los pájaros en la cabeza:** es la apertura, la presentación de los personajes, es ese momento límite de cada uno antes de entrar al estuario, antes de morir.
- **Llegada al estuario:** es la presentación del espacio, del estuario, de ese último rincón de la ciudad, lugar habitado por la fuerza del tormento de cada personaje.
- **Movimiento entre las ruinas:** es el movimiento del universo de Elsa y Ofelia, su realidad y su llegada al estuario.
- **Momento en que nos aferramos a la seguridad de algo:** el tiempo, el paso de los días, el hábitat del estuario, las ideas y fragmentos fugases de una conversación cotidiana.
- **Filamentos dispersos:** es el movimiento para All, su traumática entrada al estuario, su vacío, su cuerpo en un espejo quebrado.

- **Memorias de los que estuvieron conmigo:** es el movimiento para Calígula, un personaje que ha estado en el estuario por un largo tiempo. Es también el movimiento de amor para Hamlet y Ofelia
- **Ciudad cosmopolita:** es la diversidad, comprender el estuario como el único lugar donde caben todos, donde en medio del dolor y el sufrimiento se permite ser, se permite gritar de colores.
- **En el umbral:** el regreso a la penumbra, al silencio, al vacío, a los personajes desubicados, desorientados.
- **Nana para morir:** es el movimiento de muerte, es el despido de los personajes que ya sus cuerpos no resisten más la presión del estuario. Movimiento de Irene que la lleva a la muerte.
- **Movimiento para un nuevo comienzo:** lo que queda, la esperanza o la desesperanza, dos personajes que aún se resisten a morir pero que se aproximan. Movimiento para Estanislao.

### **Del expresionismo simbólico al neorrealismo:**

La obra *alcaparras: cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario* está teñida por un universo simbólico, absolutamente poético enmarcado en una estructura expresionista donde la búsqueda está encaminada a la deformación de la realidad y así expresar de una forma más subjetiva al ser humano y su entorno. Esto lo vemos en los diálogos, las narraciones, las imágenes, la atmósfera y los personajes de la propuesta de Victoria Valencia.

Cuando decido asumir el reto de llevarlo al audiovisual empecé a visualizar un interés de llevarlo a un plano más cercano a la realidad pero buscando mantener la poesía y la capacidad crítica que me había impactado de esta dramaturgia. Fue ahí donde por medio de

investigaciones encuentro la propuesta del neorrealismo italiano, un movimiento que surge de los escombros que dejó la segunda guerra mundial y sacudió la forma en la que se concebía y se ejecutaba el cine de la época.

Roberto Rossellini – uno de los directores más importantes de este movimiento – decía que “con el neorrealismo nos vimos desde afuera, de modo despejado, casi con descuido, castigando con ese descuido todas nuestras ambiciones creativas. Así le fue devuelta su autenticidad a las cosas, llegando a una función del cine que no era personal, egoísta, sino social.” (Ministerio de cultura Argentina, s.f.)

Este movimiento me permitió ver un mundo cinematográfico sin grandes pretensiones mayores que el interés por contar una historia que tenga una resonancia a nivel social y colectivo donde la inspiración nace de la crudeza de la realidad. En películas de este movimiento es común ver como el set son las calles, las casas, las habitaciones reales de los actores y donde el eje transversal de la narración no está puesto en el diálogo sino en las imágenes, en el silencio de las imágenes.

## **Producción**

### ***Exploración 4: Rodaje***

#### **Equipo de producción:**

Para el desarrollo de este rodaje solo conté con una cámara básica, un trípode, un micrófono y los siete actores. La operación de cámara la realicé yo mismo buscando corresponder a la idea de exploración y experimentación capturando la esencia que el actor buscaba en el desarrollo de su personaje. En muchas de las ocasiones el micrófono fue puesto sobre una base fija ya que en algunos encuentros individuales no contábamos con más personas para el apoyo. Cabe resaltar que todo esto se hizo con respeto por la profesión de los grandes equipos de producción, lo realizamos sin pretensiones y asumiendo las

posibilidades que nos iba brindando las medidas para la mitigación de la pandemia por COVID-19.

### **Locaciones:**

El proceso se dividió en dos partes, una individual y otra colectiva. En la individual usamos como locación las casas de cada uno de los actores, su lugar íntimo donde encontramos potencial creativo en espacios que ni los actores reconocían muy bien en sus casas. De la mano de cada actor trabajé en el arte y la fotografía de cada lugar interviniéndolo como la intención y la idea de la escena lo fuese necesitando. A sorpresa del equipo a medida que avanzábamos en el proceso de grabaciones individuales tumbaron la medida de confinamiento y asumimos con toda la responsabilidad y las medidas de seguridad la grabación colectiva en una finca cerca de la ciudad de Medellín, allí pudimos hacer todas las escenas que correspondieron al estuario, una casa abandonada casi en ruinas, el río y el campo abierto fueron las locaciones en las que decidimos trabajar.

### **Trabajo actoral:**

Para cada escena realizamos aproximadamente cuatro ensayos donde los personajes comprendían lo que se propone en el guion y exploran propuestas para ejecutarlo en escena. Al igual que esto como camarógrafo y director ensayaba a la par de los actores buscando los mejores planos y ángulos para potenciar lo que sucedía en la escena con relación a los actores y al espacio. Antes de cada grabación se realizaron unos ejercicios de disposición y precalentamiento de acuerdo con la escena que se fuese a grabar, así los actores entraban en situación antes del “acción”.

## **Postproducción**

### ***Exploración 5: Edición***

#### **Música:**

La idea musical de la obra parte de un artista de la ciudad que admiro y que me permitió usar algunas de sus canciones para la producción. Steven Anderson es un poeta, actor y músico que se ha interesado por componer dándole voz a los sin voz, él fue actor en una obra de Victoria Valencia y siento que ambos comparten esa esencia de la desesperanza de la ciudad, del desasosiego de quienes la habitamos, de la incertidumbre que da el silencio de las calles oscuras, comprende que es una ciudad que rechaza, que excluye, que aísla. *Zamba para enloquecer y violento* son las dos canciones que de este artista utilizo para el proyecto, ambas con una letra profunda y un instrumental que acentúa la atmosfera que desde el guion se plantea.

#### **Montaje:**

El montaje en edición está a cargo de John Arango, quien ha trabajado como director, productor, actor y montajista en varios proyectos audiovisuales. Él logra tomar todos los conceptos que de un principio le presento y transmitirlos a través del montaje, donde vemos la idea de fragmentación y recuerdo llevada a su máxima expresión, cada cuadro o capítulo busca tener un juego dinámico propio de este universo con cortes abruptos; superposición de imágenes y audios; relación recuerdo, relato y presente.

#### **Coloración:**

El color juega un papel especial en la composición audiovisual de ALCAPARRAS, esto con el fin de brindar sensaciones que ayuden a complementar al objetivo que se quiere comunicar. Tonalidades frías para representar al crudo estuario, verdes que ayudan a pintar los paisajes helados que provienen desde la montaña y sucumbe hasta la casa donde están

encerrados los personajes. La tonalidad verde y llena de contraste acompaña al frío, el dolor, la desesperación y la muerte. Busca separar a los personajes de la realidad.

En las tonalidades cálidas con pocos contrastes se quiere resaltar la realidad en la escena, con tonos anaranjados se busca mostrar un entorno natural, normal, común y cercano. Con bajos contrastes se busca que la imagen se vea lo más familiar y que al momento que aparezcan las tonalidades frías del estuario haya un contraste marcado por las emociones que se quieren transmitir en pantalla.

### ***Exploración 6: Proyección***

Esta idea es un proyecto que hasta ahora se comienza a explorar, a pensar y funciona aquí como visión de lo que yo como creador y director de la mano de los actores busco con este proceso. Lo primero a lo que queremos llegar es a crear una campaña de expectativa en redes que hable sobre el rechazo, la exclusión ingresando a los espectadores lentamente a este universo que busca proponer ALCAPARRAS por medio de imágenes y pequeños fragmentos de los cuadros o capítulos.

La idea del proyecto es colgarlo en redes como YouTube para que cualquier persona pueda acceder a él y queremos que este espectador tenga una función activa con la serie, para esto plantearemos que exista una propuesta de orden medianamente cronológico de los capítulos o los cuadros expuesta por nosotros, sin embargo el espectador está en la libertad de crear su propio orden y así crear su propia versión de ALCAPARRAS expandiendo su sentido, apostándole a sus intereses subjetivos y permitiendo que el concepto de exploración sea también trasladado al espectador que se acerca a este universo audiovisual.

## Conclusiones

El proyecto me ha permitido encontrar una vía de expansión de los lenguajes teatrales y cinematográficos donde ambos se encuentran, dialogan y crean nuevos potenciales creativos y prácticos que nos devuelve al interés fundamental de las artes vivas que es contar historias y despertar sensibilidades desde lo más abstracto hasta lo más cotidiano, desde lo más ajeno hasta lo más cercano, desde lo más abierto hasta lo más cerrado, desde lo más compacto hasta lo más fragmentado.

La poética fragmentaria responde a unas necesidades artísticas de acercarse a la escritura y a los cuerpos que quedan en ruinas después de la violencia. Las retóricas del testimonio de estos actos de violencia contra los derechos humanos se vuelven a su vez en vehículo expresivo exploratorio para la creación de nuevos escenarios que le apuesten a la paz y a la reconstrucción de una memoria social y colectiva.

La metodología de creación e investigación que parte de la exploración permite disfrutar del proceso y no solo del resultado, el devenir de lo incierto permite entrar en un estado de atención donde cualquier factor - por muy ajeno que parezca - confluya en el tema en cuestión. Una visión holística del cuerpo y del mundo va a buscar siempre la expansión, la inclusión y la integración de espacios transdisciplinares.

Entre convivio y tecnovivio sigue existiendo una línea problematizadora que los separa en extremos irreconciliables sin embargo es claro entender que el teatro responde a la vida misma y siendo así es imposible concebirlo como algo fijo, estático y sin movimiento porque si se aborda de esta manera siempre va a tender a la muerte. Las condiciones actuales por COVID-19 han puesto en cuestión este panorama, las salas de teatro cerradas han llevado a los artistas de la escena a replantearse los escenarios de creación y proyección que si bien

las redes y los medios audiovisuales no es la única opción si es una posible salida a la crisis. Es una resistencia artística al distanciamiento de cuerpos.

Con el fin de proyectar este proceso de creación de una forma más expandida y que llegue y se permee de otros universos y lenguajes, me intereso por tomar todo esto y dejarlo transitar a nuevas visiones, seguir explorando y experimentando todos los devenires que de aquí se puedan desencadenar y si las condiciones presentan un panorama de esperanza para el regreso a las tablas y los escenarios presenciales por qué no pensar en una propuesta transdisciplinar que involucre los capítulos audiovisuales que de este proyecto resultaron con una puesta en escena donde se cree un espacio de diálogo creativo entre lenguajes que creíamos ajenos.

### Bibliografía

- Adame, D. (2016). Cuerpo y transdisciplinariedad: fundamentos para una transpoética escénica. En E. Fediuk, & A. Prieto, *Corporalidades escénicas: Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (págs. 131-148). Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Barthes, R. (2011). *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collège de france*. México D.F: Grupo editorial Siglo Veintiuno .
- Blair Trujillo, E. (Enero-Junio de 2008). Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s). *Estudios políticos*(32), 83-113.
- Contreras Lorenzini, M. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1). Recuperado el 4 de Noviembre de 2020, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=2970/297049847004>
- De la Parra, M. (2010). *Crear o caer. Creatividad: La clave del siglo XXI*. Buenos Aires: CELCIT.
- De la Parra, M. (2011). *El cuerpo del actor*. Buenos Aires: CELCIT.
- Domínguez Hernández, J. (2014). *El arte y la fragilidad de la memoria* . Medellín: Sílabas editores .
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*(9), 44-54.

- EcuRed contributors. (1 de Junio de 2020). *Neorrealismo italiano*. Recuperado el 14 de Noviembre de 2020, de Neorrealismo italiano: [https://www.ecured.cu/index.php?title=Neorrealismo\\_italiano&oldid=3694419](https://www.ecured.cu/index.php?title=Neorrealismo_italiano&oldid=3694419)
- EL TIEMPO. (29 de Mayo de 2020). Denuncian muerte de trabajadora sexual trans por falta de auxilio. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/bogota/denuncian-muerte-de-trabajadora-sexual-trans-por-falta-de-auxilio-500924>
- EL TIEMPO. (18 de Agosto de 2020). Desafíos que afrontan las mujeres en medio de la crisis por covid-19. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/justicia/servicios/desafios-que-afrontan-las-mujeres-en-medio-de-la-pandemia-de-coronavirus-530454>
- EL TIEMPO. (24 de Junio de 2020). Siete militares habrían violado a niña embera de 13 años. Obtenido de <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/siete-militares-habrian-violado-a-nina-embera-510446>
- Fernández Verdeal, F. (s.f.). *Universidad Autónoma de Madrid*. Obtenido de UAM\_Biblioteca: <https://biblioteca.uam.es/derecho/documentos/cine/neorrealismo.pdf>
- Fernández, J. (1992). *El cine de Andréi Tarkovski*. Madrid.
- Jensen, Y. (12 de Mayo de 2014). *Escenauno*. Obtenido de Escenografía, dirección de arte y puesta en escena: <http://escenauno.org/teatro-mas-cine-una-nueva-expresion-artistica/>
- Mapa Teatro. (s.f.). *Mapa Teatro*. Obtenido de Mapa Teatro: <https://www.mapateatro.org/es>
- Martínez García, M., & Gómez Aguilar, A. (2015). *La imagen cinematográfica: manual de análisis aplicado*. Madrid: Síntesis.

- Ministerio de cultura Argentina. (s.f.). *Ministerio de cultura Argentina* . Obtenido de <https://www.cultura.gob.ar/rossellini-padre-del-neorrealismo-8999/>
- Pabón, C. (2015). De la memoria: ética, estética y autoridad. En T. Basile, *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (págs. 11-34). La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Pessoa, F. (2014). *Libro del desasosiego*. Tenerife: Baile del sol.
- Pulecio Mariño, E. (2012). *Luchando contra el olvido*. Bogotá: Impresol Ediciones.
- RAE. (3 de Noviembre de 2020). *Real academia española*. Obtenido de RAE: <https://dle.rae.es/fragmentario>
- RAE. (15 de Noviembre de 2020). *Real academia española*. Obtenido de RAE: <https://dle.rae.es/estuario>
- RAE. (3 de Noviembre de 2020). *Real Academia Española*. Obtenido de RAE: <https://dle.rae.es/fragmento>
- Russo, P., & De la Puente, M. (2007). *Ken Loach, el reencuentro con lo popular*. Obtenido de Academia.edu: [https://www.academia.edu/33942577/Ken\\_Loach\\_El\\_Reencuentro\\_Con\\_Lo\\_Popular](https://www.academia.edu/33942577/Ken_Loach_El_Reencuentro_Con_Lo_Popular)
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico: El proceso de creación de una historia*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Sanchis Sinisterra, J. (2012). *Narraturgia: dramaturgia de textos narrativos*. México D.F.: Paso de Gato.
- Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México D.F.: Paso de Gato.

- Semana. (2020). Ánderson Arboleda: la historia del George Floyd colombiano. *Semana*.  
Obtenido de <https://www.semana.com/nacion/articulo/anderson-arboleda-el-george-floyd-colombiano-asesinado-en-el-cauca/677777/>
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demas*. Bogotá: Alfaguara.
- Valencia Villa, H. (Febrero de 2008). *Mapa Teatro*. Obtenido de Mapa Teatro:  
<https://www.mapateatro.org/es/cartography/testigo-de-las-ruinas-0>
- Valencia, V. (2012). *Alcaparras: cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario*.  
Medellín: Sílabas.
- Valencia, V. (26 de Marzo de 2012). Victoria Valencia, sin máscaras. (J. Montoya, Entrevistador) Obtenido de [https://www.elcolombiano.com/historico/victoria\\_valencia\\_sin\\_mascaras-MBEC\\_175283](https://www.elcolombiano.com/historico/victoria_valencia_sin_mascaras-MBEC_175283)
- Valencia, V. (19 de Octubre de 2013). Victoria Valencia: Teatro de la materia real. *Palabra y obra*. (Ó. J. González Hernández, Entrevistador) Medellín, Colombia: El Mundo. Obtenido de [https://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra\\_y\\_obra/victoria\\_valencia\\_teatro\\_de\\_la\\_materia\\_real.php](https://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra_y_obra/victoria_valencia_teatro_de_la_materia_real.php)
- Valencia, V. (2016). Rubiela Roja. En L. Compiladores: Proaño, & G. Geirola, *Antología de Teatro Latinoamericano (1950 - 2007) - Tomo 3 - Colombia y Costa Rica* (págs. 158-172). Buenos Aires: CELCIT.
- Valencia, V. (28 de Junio de 2020). Victoria Valencia, Reel obras en fotografía. Obtenido de <https://youtu.be/nu5TboPdEEU?t=193>
- Vallejo de la Ossa, A. (2012). Presentación. En V. Valencia, *Alcaparras: cuaderno de acotaciones de Estanislao en el estuario* (págs. 9-11). Medellín: Sílabas Editores.

Velásquez, G. (2016). *Voces ausentes y presentes: testimonio y representación de la historia oral*. Guanajuato: Historia y grafía.

Viviescas, V. (2010). La escritura fragmentaria y el testimonio de la desaparición en la escritura dramática colombiana. En B. Rizk, *Paradigmas recientes en las artes escénicas latinas y latinoamericanas* (págs. 225-237). Miami: Ediciones Universal.

Wikipedia, C. d. (13 de Noviembre de 2020). *Collage*. (L. e. Wikipedia, Editor) Recuperado el 14 de Noviembre de 2020, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Collage>

(RAE, Real academia española, 2020)

## Anexos

## ALCAPARRAS el guion

**A L C A P A R R A S**

Adaptación audiovisual de la obra *alcaparras: cuaderno de acotaciones de estanislaio en el estuario* de Victoria Valencia

Por:  
*Andrés Felipe Gómez Giraldo*

cuadro primero:

## LOS PÁJAROS EN LA CABEZA

Pantalla negra. Se empiezan a escuchar los pasos de alguien que corre en el campo. Sobre la pantalla negra:

"Esos seres olvidados, embutidos en las fisuras de la ciudad, desahuciados, arrinconados, devaluados, sin belleza aparente, arrugados, corrugadas, apretadas. Alcaparras en el frasco son las conservas más baratas de todas. Sin pretensiones. Sin embargo, de un sabor exquisito, perdurable. Y me hace pensar en que todos 'estamos vivos', todos debemos estar 'aquí'. Para todos debe ser posible el mundo, pero que esto no es así, no hay lugar para todos. Extrañamente no hay lugar..."

Victoria Valencia. Dramaturga

### 1. EXTERIOR DÍA - CAMPO

*Hamlet corre huyendo en el campo. Se detiene, respira, gira. Suena un disparo, Hamlet cae.*

Entra música: Zamba para enloquecer.

### 2. EXTERIOR DÍA - CAMPO

*Hamlet Boca abajo, alguien que no se reconoce llega, le quita la ropa y lo viste de militar, botas de caucho y se va.*

### **3. INTERIOR NOCHE - HABITACIÓN ELSA**

*Elsa se ve todavía como una niña, esta tirada en un colchón, semidesnuda. sus piernas están sangrando. Tiembla.*

### **4. INTERIOR NOCHE - HABITACIÓN OFELIA**

*Una habitación desordenada como si un huracán hubiese arrasado con todo. Ofelia está en el suelo, un hombre encapuchado le tiene aprisionado el cuello contra el suelo con su rodilla. Ofelia intenta respirar.*

### **5. INTERIOR NOCHE - BAÑO ALL**

*All está vomitando de forma desesperada en el inodoro de un baño. Casi desnudo. Se mira en el espejo.*

### **6. INTERIOR NOCHE - HABITACIÓN IRENE**

*Irene intenta maquillarse pero un dolor en sus manos torcidas no la deja. Se riega el maquillaje frente al espejo. Respira de forma agitada.*

### **7. INTERIOR NOCHE - BAÑO CASA CALÍGULA**

*Calígula se encuentra en el rincón de un baño sucio, esta ensangrentado, tiene la cabeza de un marrano en su manos.*

## 8. INTERIOR NOCHE - CASA DEL ESTUARIO

*Una casa llena de velas encendidas en el suelo. Esta Estanislao sentada en el fondo del espacio, mira atenta las velas.*

### **Estanislao:**

Los renegados de la ciudad. Los hijos de Caín. Aquí llegamos todos. Bueno algunos los recogen muertos en las aceras. El exceso de alcohol. El exceso de amor. El exceso de penumbra. El exceso de tiempo. Aquí nos traen a morir. En contravía.

Cuadro segundo:

## LLEGADA AL ESTUARIO

### 1. EXTERIOR DÍA -ESTUARIO (secuencia de imágenes)

*Se dibuja el cielo del estuario, las nubes, la madrugada, el alba. Se reconoce el lugar, el río, la casa, el alambre de púas, las ventanas, las puertas, el vacío, el cementerio. Imagen de Irene caminando en el pasillo, Calígula con una cabeza de marrano en sus manos, Estanislao en la puerta. Elsa se golpea contra las paredes. Ofelia en el Río, Hamlet vestido de militar, All contenido.*

#### Voz en off Calígula:

La palabra de ayer es la palabra de hoy. La palabra vacía que no nombra nada. la que se vuelve saliva agria en las encías.

La que orina incontinente el colchón mientras cabeceo. La palabra que cruzo por delante. La que dice por detrás DIOS YA NO TE VES DE LO ALTO QUE ESTAS. la que trenza para golpear. La que salpica alabanzas. La que clava por debajo Vidrieras colgantes. Centros comerciales que tocan el cielo. Vidrieras colgantes. Centros comerciales que tocan a DIOS QUE YA NO TE VES DE LO ALTO QUE ESTAS. Palabra que cruzo. Los transeúntes abrimos la boca y cerramos la boca. ¿DIOS YA NO SOMOS TUS HIJOS? Palabra. Mi cama ya no es mi cama. Mi mujer no es mi mujer. Palabra. La colilla que arrojé en la matera mi perro que orina mis pies. Ella no dice nada mientras la monto. No sé si duerme ¿Quién se muere? Yo vengo a morir. ¿DIOS YA NO SOMOS TUS HIJOS?

Cuadro tercero:

## MOVIMIENTO ENTRE LAS RUINAS I

### 1. INTERIOR DÍA - CASA DEL ESTUARIO

*Elsa se está golpeando contra las paredes, entra Irene, se asusta. algo histérica la detiene y la arrulla en el suelo. Entra Calígula y Estanislao.*

### FLASHBACK

### 2. INTERIOR NOCHE - HABITACIÓN ELSA (escena 3 - los pájaros en la cabeza)

*Elsa está en la habitación, drogada, una serie de hombres entran y abusan sexualmente de ella. Elsa casi inconsciente sangra por varias partes de su cuerpo. Se ríe, es como si estuviera metida en su propio mundo.*

### Voz en off Estanislao:

Elsa llega. La puerta no abre. Elsa toca. Murmullos detrás de las persianas. Elsa toca Elsa toca Elsa toca Elsa toca Elsa to... ¿Qué hay adentro? Una mano impulsa el cargador. Elsa corre entre puertas ¿qué hay adentro? Es de noche, Elsa no ha muerto. Elsa tiene miedo a la muerte. Las hormigas la observan desde las fosas comunes de sus ojos.

Esperan a que Elsa este dormida. Se revuelca entre las cañerías donde se encuentra con los monstruos fantásticos que la quieren salvar. Sucia. Elsa nunca tuvo calzones. Las convulsiones fueron severas. El balde de agua que le lanzó una vecina la salvó. Tal vez se hubiera muerto. Con la bata levantada hasta la cintura. Duerme en las escaleras sobre una almohada de colillas y picadura de cigarrillo. Más allá la virgencita Del Carmen la protege. de la penumbra vinieron los herederos de Caín, bestias fabulosas con orejas de conejo que le entregaron ramos de flores exóticas y a Elsa la nombraron reina del universo. Anduvieron encima de ella. Debajo de ella. Se revolcaron con ella. Desacomodaron las fosas que contenían los huesos de los desaparecidos. Se trasportaron en taxis o en camionetas 4X4. Se cubrieron el rostro con pasamontañas. Ella participaba exhausta. Más tarde volvía a su casita de muñecas en el porche de la dama vieja. Todos escarbaron su geografía.

#### **REGRESO FLASHBACK**

*Elsa sigue en las manos de Irene, Estanislao a su lado.*

**Irene:**

¿Qué es esto?

**Calígula:**

si uno insiste y hace como si fuera terco y empecinado entonces las palabras arman el pasado de la manera en que uno quiere.

Aquí los renegados vienen a morir.

Calígula sale.

Cuadro cuarto:

## MOVIMIENTO ENTRE LAS RUINAS II

### 1. INTERIOR DÍA - HABITACIÓN OFELIA (escena 4 - los pájaros en la cabeza)

*Ofelia entra a su cuarto y encuentra todo desordenado y destrozado, las cosas en el suelo, la cama destendida, encuentra un papel en el suelo, POR NEGRA, ella se asusta. Escucha algo. Entra un hombre encapuchado, forcejeando la puerta, ella se asusta, intenta esconderse, no lo logra. El hombre la insulta, la golpea, la tira al suelo y pone su rodilla sobre su cuello.*

#### Voz en off Ofelia:

No me deje morir. No puedo respirar. Ya paren por favor.  
Dígale a mi mama que yo ya voy. Llame a mi novio. NO PUEDO  
RESPIRAR

*Un chillido estridente se escucha (alta frecuencia), sus oídos estallan.*

Transición.

### 2. EXTERIOR MADRUGADA - RÍO DEL ESTUARIO

*Ofelia está en el río, intenta respirar, vuelve a ingresar, parece que algo no la deja salir, algo no la deja vivir, esta entre la vida y la muerte, entre su realidad y el Estuario. Se*

*resiste. Abre los ojos y ve a Hamlet.*

**3. EXTERIOR MADRUGADA - CAMPO DEL ESTUARIO**

*Hamlet corre en el campo buscando a Ofelia.*

*Flashback a escena 1 pájaros en la cabeza.*

Cuadro quinto:

## MOMENTO EN EL QUE NOS AFERRAMOS A LA SEGURIDAD DE ALGO

### 1. EXTERIOR DÍA - CASA DEL ESTUARIO

*Estanislao, Irene, Calígula, Elsa, Ofelia y All están dispuestos en algún lugar del espacio, separados. Voz en off de cada uno.*

**Calígula:**

Hablemos de algo

**Irene:**

¿ustedes también traen el horror en los pies?

**Ofelia:**

¿dónde estás? ¿alguien lo vio?

**Estanislao:**

Tengo mi ventana lista. Silencio. tal vez escuchemos la vía  
láctea

**Elsa:**

Morir oyendo la canción de una estrella

**Calígula:**

Que calor hace. tengo las huevas en los tobillos

**All:**

La ciudad nunca va a salir de nosotros. Está enquistada.

*Silencio.*

**Estanislao:**

¿Y si no pienso más? ¿y si no recuerdo más? ¿y si no me devuelvo más?

**Calígula:**

Este clima pudre cualquier cosa en la nevera ¿Cómo estará mi balcón? Todas las muchachitas del colegio de la esquina deben estar inmensas.

**Estanislao:**

Eso ya no importa

**Ofelia:**

¿Qué más quiero oír? Nadie lo ha visto. Estaba conmigo.  
Estanislao haga el favor de adelantar el tiempo para que me

deje en el punto en que estoy muerta con mi vestido nuevo puesto y amortajada encima de las hormigas. Con él.

**Calígula:**

Mis hijos con sus culos hediondos encima de la cojinería de mis camiones y agachada la perra que les chupa la tranca. La hija abriendo las latas de atún y de jamoneta con tanta verraquera que las fui juntando para comérmelas con mi perrito niño. Niño se murió. Ella se quedó con la llave de la nevera. Seguro la desvalijó apenas me sacaron enmariguanado del balcón. Tenía el refrigerado atiborrado de carne para fritar y menudencia hasta una posta tenía para un sudado. Haberme dejado montar de esa manera en mi propia volqueta. Son mis volquetas las que recogen las sobras de la ciudad.

**Irene:**

¿Alguien tiene algo más para decir?

**Elsa:**

Entre las ruinas. Entre los escombros soplo el viento con el que se fabrican los dioses.

*Silencio.*

**Calígula:**

Hablemos de alguna cosa. No soporto quedarme en silencio. Prendan la luz ¿Por qué están calladas las hormigas, que nos van a hacer?

**All:**

La ciudad no nos nombra porque no nos recuerda ni nos espera

**Elsa:**

Soy la chapola que se golpea contra las puertas. Abran la ventana quiero ver morir al sol. El sol no viene hasta el estuario. El sol cae en el abismo.  
Abran la ventana me estrello contra las ruinas ¿de quién son todas estas ruinas?

**All:**

¿es sexy estar tan musculada? Renueva tu maquillaje sin arruinarte. Ponte guapa por lo menos. Porque estar guapa no tiene que ser un lujo, te acercamos los mejores cosméticos a precios mini aptos para todos los bolsillos ¿Qué demonios se ha hecho Katy Perry en el pelo? Apártense jovencitas... son muy monas, muy vitales, con la piel muy tersa pero... so son el cuerpo del año

**Calígula:**

¿alguien quiere que se lo meta?

**Elsa:**

Entre las ruinas. En los rincones. Busquemos el sol entre las ruinas. Busquemos a dios entre las ruinas. En alguna parte tiene que estar. Yo me quiero morir. Abran la ventana.

**Irene:**

Todo se está llenando de hormigas ¿alguien tiene veneno?

**Calígula:**

El peluche suyo mi señora

**Elsa:**

Escondámonos entre las ruinas. Encontremos a dios. Él no nos deja que nos coman las hormigas.

**Ofelia:**

Algo debe existir que las atemorice

**Elsa:**

El ruido. Le temen al fin del mundo

**Irene:**

Entonces hagamos ruido

**Calígula:**

Hasta que las acostemos. Hasta que las abramos de patas.  
Hagamos ruido. Emplotémonos.

**Irene:**

Despierten a los pájaros. Que chillen. Que aúllen. Que  
berreen. hagamos ruido

**Elsa:**

Alcaparras en el frasco. HAY ALGUIEN DETRÁS DE LA VENTANA

Cuadro sexto:

## RELATOS DE UNA CIUDAD COSMOPOLITA

### 1. EXTERIOR DÍA - CASA DEL ESTUARIO

Entra música: Violento.

*Todos los personajes simulan una fiesta, una marcha, una imagen de libertad. Música. Bengalas. telas. La escena se intercala con un collage de imágenes reales, del universo plural que ahora habitamos: marchas, besos, fama, pobreza, etc...*

Cuadro séptimo:

## MEMORIAS DE LOS QUE ESTUVIERON CONMIGO

### 1. INTERIOR - BAÑO CASA CALÍGULA (escena 7 - Los pájaros en la cabeza)

*Calígula está en el suelo. delira, dice incoherencias, coherencias. Lo acompaña su cabeza de marrano.*

#### Calígula:

A mi mujer le comenzaron las jaquecas dizque por el mal olor que yo expelía. Que la pieza en donde dormíamos era una pocilga hedionda. Yo no dejaba entrar sirvientas a la casa, todas las sirvientas que me llevaba eran gordas y viejas, entonces no seguí pagando para que le ayudaran a mi mujer, ella era la que tenía que cocinar, lavar, limpiar, obedecer, déjase meter ¿o no? Pero las coge esa vaina que dizque la liberación femenina o las *feministas* y ya es que no le quieren servir un huevo a uno. Hay que darles duro para domarlas. Llenarlas de puños. Exigirles que sirvan el desayuno y el almuerzo y la comida caliente y si no está caliente dele duro en la jeta y que vuelvan y se lo traigan como a uno le gusta que es que uno es el de la plata y tome más puños que si me revira le volteo para allá la mandíbula y dele golpes y tome una patada que ellas son como mulas aprenden a golpes es la única manera. No hay otra i cuando se manejan bien entonces uno se les monta y ellas felices así le hagan cara a usted de que no quieren de que eso dizque últimamente es violencia intrafamiliar ¿Cómo no van a

querer una yuca bien dura? eso es lo único que les gusta después de la plata y que les den duro. Mi mujer a veces salía caminando de la pieza. Otras... salía arrastrándose reventada y medio estrangulada. (Ríe)

## 2. INTERIOR - CASA DEL ESTUARIO

*Calígula está sentado, tiene la cabeza de marrano sobre él.  
Continúa el relato de la escena 1.*

### Calígula

fue la torta que me llevó al balcón uno de mis hijos por mi cumpleaños. Ahí mismo que me la comí comencé a ver que todo se movía despacio y todo se agrandaba despacio. Me empecé a reír y ahí mismo también mis dedos que estaban todos entumecidos se pusieron a hilar historias que me acordé traía desde mi nacimiento allá en el campo en mi casita que olía a boñiga y los marranos hacían *oinc oinc oinc* y las vacas me dejaban que les sacara la leche de las tetas a punta de mamárselas con mi boca y me fueron saliendo hasta poemas que ya ni me acordaba que alguna vez hubiera dicho y muchas palabras que nunca había pronunciado comenzaron a formarse entre mis dedos ellos vieron que me desmadejaba de la risa y me echaba pedos a diestra y siniestra es que no podía contener la risa y empecé a ver a mi perrito *niño* que ya se había muerto y lo llamé y lo llamé y el vino hasta mis manos y me las lamió y ahí mismo nacieron muchas palabras muchas más palabras y mis dedos no paraban de tejer y de decir cosas que yo también tenía en el corazón. Llevo muuuuuucho tiempo aquí. yo no sé cuándo me vaya a morir.

### 3. EXTERIOR DÍA - CAMPO DEL ESTUARIO

*Hamlet está corriendo en el campo vestido de militar. busca a Ofelia. ella corre del otro lado, siente a Hamlet, ambos corren, se encuentran cerca al río, se abrazan, se besan desesperados.*

**Ofelia:**

Me dejaste sola (lo golpea desesperada) ¿qué te hiciste? ¿por qué aquí? ¿Por qué ahora?

**Hamlet:**

Te busqué por todas partes, cuando intenté regresar a tu casa, ya no podía, ya estaba descompuesto y los gallinazos se apoderaban de mi cuerpo, me engañaron, te engañaron, no podíamos estar juntos. La rodilla de un marinerito la clavaron a un madero y no es nuestro señor Jesucristo. Ahora pisamos los signos de los excomulgados. En algún lugar están acomodando en literas de tierra a los marineritos que cayeron antes de embarcarse en la mar. Estoy inhabilitado. Perturbado. La punta de los dedos de mi mano por fin recorre mi país de mujeres que atraviesan la guerra, cansadas, salvajes, que suben y bajan laderas, que recuerdan las flores, que extienden sudarios, que abrazan. Y lloro. Levanto mi rodilla y arrastro hasta llegar a ti. Mis ojos están llenos de sal, enraizados en mi pueblo de cadáveres. Pliegues de una ciudad cosmopolita. Puedo desenterrar los cuerpos si hurgo las alforzas que conforman sus muslos. Perturbado. Inhabilitado.

*Se abrazan.*

**Cuadro octavo:**

## **FILAMENTOS DISPERSOS**

### **1. INTERIOR DÍA - CASA DEL ESTUARIO**

*En la casa todos. All entra desesperado al lugar e intenta golpear a todos, se encuentra ensimismado, solo, no quiere a nadie y no quiere saber de nadie. Esta aturdido. Se busca y no se encuentra. Velocidad alta. Todos comienzan a entrar en un éxtasis contagiados por All, se revuelcan.*

*All grita*

### **2. INTERIOR - HABITACIÓN ALL**

*All está en su cama, se toca la cara, parece ver Televisión, hay algo allí que lo intriga, lo desespera, se levanta y entra al baño.*

### **3. INTERIOR - BAÑO ALL (escena 5 - Los pájaros en la cabeza)**

*All se lava la cara y se mira en el espejo, no le gusta lo que ve, se desespera, intenta vomitar metiéndose el dedo a la boca, no lo logra, llora desesperado. Se mira en el espejo, lo quiebra.*

### **4. EXTERIOR DÍA - EXTERIOR CASA DEL ESTUARIO**

*All sale de la casa, desesperado. Camina, se tira al suelo aturdido.*

**Cuadro noveno:**

## **EN EL UMBRAL**

*Sobre la imagen irá pasando el siguiente texto en forma de subtítulos:*

*la penumbra sostiene al Estuario.*

*Los estragos del último sol visible para cada uno de nosotros  
acrecientan el insomnio.*

*No en vano el Estuario no tiene dotación de lechos para  
conciliar el sueño.*

*El sol incandescente que nos desterró de la ciudad titila aun  
en nuestra memoria.*

*trayéndonos gestos y nomenclaturas que intentamos ahuyentar.  
Comienza un ritual de choque anunciando un final inexorable.  
mientras en nuestras cabezas los pájaros destruyen zonas  
preciosas de masa encefálica.*

*preparando la comarca donde han decidido poner sus huevos.*

*Ululan siniestros.*

*mientras por nuestros orificios se desangran las imágenes que  
contuvimos por generaciones.*

*incrustadas en nuestros cráneos.*

*El desasosiego nos moviliza de un lugar a otro.*

### **1. EXTERIOR ATARDECER - PUENTE DEL ESTUARIO**

*All está en el puente, inmóvil, quieto, perdido.*

### **2. EXTERIOR NOCHE - CAMINO DEL ESTUARIO**

*Ofelia y Hamlet caminan juntos por un camino.*

### 3. EXTERIOR NOCHE - CAMPO DEL ESTUARIO

*Irene, Elsa y Calígula caminan sin rumbo en el estuario,  
éxtasis, clímax.*

Cuadro décimo:

## NANA PARA MORIR

### 1. EXTERIOR ALBA - ESTUARIO

*Elsa esta desnuda a la orilla del rio a los pies de Irene, convulsiona, se acerca a la muerte, Calígula y Estanislao las miran.*

**Elsa:**

Quiero bailar con las estrellas. Quiero morir oyendo la canción de una estrella.

**Irene:**

Una nana para Elsa

**Elsa:**

Virgencita

**Irene:**

Mi cabeza. este dolor insoportable. algo para decirle Elsa  
 ¿Arrurú niña duérmase ya? quédese así. Arropada en mí. Tal vez sí  
 pueda cantarle una canción de cuna. Aún no es tarde para el  
 amor.

*Irene canta.*

*Elsa suelta las piernas de Irene, está muerta.*

## 2. EXTERIOR, TARDE NOCHE - PUENTE ESTUARIO

*All llega corriendo al puente. El espejo, sigue mirándose al espejo. Lo rodea. Se para en el puente. Mira hacia abajo.*

*Fundido a negro...*

## 3. CONTINUACIÓN ESCENA 1

*Elsa sigue en el río, muerta. Irene está sentada en la silla, el río pasa por sus pies. Irene se acerca a la muerte. La escena irá pasando paulatinamente junto con la escena 4.*

**Irene:**

No ha terminado

**Calígula:**

¿usted también?

**Irene:**

Astromelias, siemprevivas, azucenas, orquídeas, antúrios, heliconias, lirios, azaleas, nardos, quiero el jardín de mi infancia ¿Cómo era? ¿de quién es este jardín?

**Calígula:**

¿me deja ver?

**Irene:**

Todos los jarrones se están cayendo. No pisen las flores  
Mi hermano, la mesa está servida, papá ¿Dónde está mamá? No  
viene. Sube escalas. Estoy sentada en el jardín esperando por  
mi hermano. Me abraza ¿mi hermano? ¿llegó mi hermano?

**Calígula:**

No señora estamos solo nosotros

**Estanislao:**

Está deshaciendo pasos

**Irene:**

Se bambolean los pies de mi hermano, una nana para mí, los  
pies de mi padre están aquí conmigo, siempre lloro.

**Calígula:**

Llora. Irene llora. Aprieta los puños, agacha la cabeza.  
Parece que va a ser un llanto largo. ¿no dijo que iba a morir  
erguida? Levanta la cabeza

**Irene:**

Déjenme morir

**Calígula:**

¿Quiere que le ayudemos con algo?

**Irene:**

El huevo esta encima de mi lengua

**Calígula:**

Déjelo fluir

**Estanislao:**

Tal vez no es su tiempo para morir

**Irene:**

¡Cállense!

**Calígula:**

Irene levanta la cabeza. Se mueve como si tuviera retorcijones, parece que tiene dolor ¿Qué será lo que le está doliendo?

**Irene:**

El final es el único movimiento.

**Estanislao:**

El pájaro de Irene grazna victorioso. Sale de ella. Vuela. La ventana de Irene está abierta. La noche está estrellada.

Ahora estamos nosotros dos. Íngrimos.

*Irene muere. Estanislao y Calígula se miran.*

#### **4. INTERIOR DÍA - HABITACION IRENE**

Irene está en su habitación desesperada, se mira en el espejo e intenta echarse labial pero no lo logra, se desespera aún mas y saca de uno de sus cajones una arma, se apunta.

Fundido a negro...

Cuadro décimo:

## MOVIMIENTO PARA UN NUEVO COMIENZO

### 1. INTERIOR MAÑANA - CASA DEL ESTUARIO

*Calígula y Estanislao están sentados, mirándose, Estanislao fuma. Calígula sostiene su cabeza de marrano. Melancólicos.*

**Calígula:**

¿Cómo nos vamos a morir estando tan vivos? ¿sigo yo?

**Estanislao:**

O yo

**Calígula:**

¿a las familias las enteran de que uno se murió?

**Estanislao:**

Casi siempre dan direcciones equivocadas

**Calígula:**

¿nadie ha vuelto a morir a su casa?

**Estanislao:**

Una vez un hijo acompañó a su mamá hasta la raya.  
Incluso lloró. Después él volvió a la ciudad. Ella se murió  
aquí dos años después. Llamándolo.

**Calígula:**

¿y si quisiera irme? ¿qué debo hacer?

**Estanislao:**

La raya es el límite. Lo traerían de vuelta las hormigas. Los  
pájaros chillarían en su cabeza hasta hacérsela estallar.

**Calígula:**

¿y si pasan veinte años y no he terminado de morir?

**Estanislao:**

Pues pasaron veinte años y usted no ha terminado de morir.  
Llevo mucho tiempo aquí. Les dimos de beber a las raíces que  
germinaban en las laderas, ellas traían noticias de la  
penumbra. El sol no volvió a tentarnos. Lo prohibido ascendió  
en nuestro jardín de estrellas.

**Calígula:**

¿a usted quien lo condenó a esto?

**Estanislao:**

Me vine caminando después de estar tirada en el suelo por un largo rato. Mi cuerpo quedo en el baño debajo de las raíces. Las hormigas hicieron el croquis mucho tiempo después, mis amigas piden justicia, supongo se las devoraron.

**Calígula:**

¿y después se vino para acá?

**Estanislao:**

Escribo. Soy escritor. Voy a extrañarlas

**Calígula:**

¿llegan más?

**Estanislao:**

La derrota saca lo mejor de todos.

**Calígula:**

Me está doliendo la cabeza ¿será el huevo?

**Estanislao:**

¿hasta dónde quiere ir?

**Calígula:**

Lléveme hasta el momento en que me muero

**Estanislao:**

¿para qué?

**Calígula:**

Le voy a enseñar a hacer el quite del torero. Así nos morimos  
cuando queramos

**Estanislao:**

Una fractura en el tiempo

**Calígula:**

Estamos vivos

**Estanislao:**

Calígula se le están bloqueando los ojos

**Calígula:**

Hay algo que me está destripando en el cráneo. Se me están  
saliendo los mocos.

**2. EXTERIOR DÍA - CEMENTERIO DEL ESTUARIO**

*El árbol del cementerio arde, comienza a quemarse. Se irá mezclando con imágenes de la escena 1 de Llegada al estuario.*

### **3. EXTERIOR NOCHE - CAMPO DEL ESTUARIO**

*Estanislao camina con una antorcha, fuma, recuerda, está solo*

#### ***Flashback***

### **4. INTERIOR NOCHE - HABITACION ESTANISLAO**

*Estanislao esta tirado en el suelo, muerto, por la rendija de la ventana entra la luz roja y azul de una ambulancia. Unas manos con unos guantes tapan el cuerpo de Estanislao muerto con una sábana blanca.*

Fundido a negro...

