


ESTRENO DE PAPEL



Obra: Ritornelos de Amor/Puesta en escena: Grupo Esquina Latina. / Dramaturgia y Dirección: Orlando Cajamarca C./Foto: Archivo Esquina Latina. En esta foto: Adriana González Z., Haroldo Rendón.

PÁJARO GUACO, CANTO FÚNEBRE DE MIL REALIDADES.

Jesús María Mina¹
Ruth Rivas Franco²

Obra: El canto del pájaro guaco. Actores: Snehider Rivas Ayala
Alejandra Vanessa Jiménez / Jessica M. Garcés / Fotografía: Esquizotregia.



Resumen:

Apuntes generales del proceso de montaje realizado para el trabajo de grado *El canto del pájaro guaco*. Material dividido en dos partes, la primera relatada desde el punto de vista de la dirección general que se le dio a la experiencia y el segundo relata la concepción del texto dramático que fue escrito para este proceso.

Palabras claves:

Teatro, dirección teatral, dramaturgia, creación colectiva.

Abstract:

Overview about the theatrical creation process for the final paper work “El Canto del Pájaro Guaco”. Material divided into two parts, the first told from the point of view of the direction that was given to the experience and the second relates the conception of the dramatic text that was written for this process.

Key words:

Theater, theatrical direction, dramaturgy, collective creation.

1 Magister en Filosofía, Universidad del Valle. Especialista en Gerencia de Servicios Sociales, Fundación Universitaria “Luis Amigo”. Especialista en Educación de Adultos, CREFAL. Licenciado en literatura, Universidad del Valle. Docente - coordinador del Departamento de Investigación en Pedagogía Artística – DIPA, de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes.
Correo electrónico: jesusoctubre@yahoo.com

2 Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en convenio con Bellas Artes. Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Año de Profesionalización del Bachillerato Artístico en Teatro. Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro de Bellas Artes, Cali. Dramaturga y Docente FAE.
Correo electrónico: rukita.r.f@gmail.com

En el país existen procesos artístico-pedagógicos que aportan al pensamiento y a la formación del campo de las Artes Escénicas de manera constante y sistemática. Estos procesos nacen como requisito de las diferentes Escuelas y Facultades de Educación superior para la obtención de grado de sus estudiantes. Requisito que plantea la necesidad de generar procesos creativos, su reflexión y sistematización que permiten poner en juego la formación obtenida durante la carrera. Qué interesante que espacios como el que brinda esta revista pueda desarrollarse con mayor regularidad y circulen como parte de la radiografía del quehacer en el campo del arte.

Este artículo se constituye en ejercicio reflexivo desde el punto de vista de la dirección general y de la escritura del texto dramático. Experiencia que fue vivida durante el año 2012, en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali. El reparto fue el siguiente:

Arcadio: Snehider Rivas Ayala
Blasina: Alejandra Vanessa Jiménez
Niara: Jessica M. Garcés
Pájaro Guaco: Jhonatan Bolaños
Cantaoras: Ana Gamboa, María Elvira Solís y Linda Caldas.

Ahora bien, el tema de las ceremonias fúnebres para una cultura atravesada y transformada por una guerra interna de

tantos años. Colombia está cambiando en su geografía humana. Los rituales, gracias a los conflictos internos, se impregnan de una vertiginosa dinámica, todo se vuelve turbio frente a la memoria y el olvido. Las prácticas culturales relacionadas con la muerte, en esos nuevos espacios de las salas de velación, ya no se sabe si llorar o quejarse, un nuevo horario se ha impuesto y la noche ya no se puede juntar con el amanecer.

Cuando los más viejos reclaman poder contar con esa muerte que les cerraba los ojos por el cansancio de los años vividos, se sorprenden al no poder cantarle al más joven de sus hijos del que se deben despedir sin un último adiós. Incertidumbre vuelta incertidumbre, certeza de la vida, de la muerte en la vida. Transformación de las creencias ante un canto de un pájaro guaco que no encuentra su árbol. Aunque suene dramático es parte de una realidad cuya teatralidad, reescribe sus escenas en cada toma, desplazado, secuestro u otra circunstancia que llega sin preaviso.

En este panorama complejo ante la muerte, ¿cómo unos jóvenes, de pregrado y posgrado, se dejan seducir por el tema de los ceremoniales ante la muerte? Muerte cada vez más incierta para quienes salen huyendo ante las bombas de Bojayá, los cruentos enfrentamientos en las zonas más retiradas de los centros urbanos, que antes eran pérdidas y olvidadas, ahora emergen en las noticias como una nueva lección de geografía.

En la primera parte se dan algunas puntadas de dirección y asesoría pedagógico-artística. Se trata de señalar aspectos de creación y de investigación que fueron necesarios para el trabajo. Describe visiones que sirvieron como lugar para que lo creativo y reflexivo diera cuenta que, en medio de lo convulso, la esperanza y las sobrevivencias son las que han llevado al que somos.

La segunda parte del presente escrito, recoge las impresiones de una joven dramaturga que, motivada por sus demandas ancestrales, de igual manera, acepta el reto de realizar su trabajo de especialización en dramaturgia y se embarca en este viaje que tenía un poco de la creación colectiva y muchas expectativas.

Es indudable que para este tiempo, en un país como el nuestro, la muerte es un tema sugestivo. Pero aún más excitante es que una obra artística se aboque a las ceremonias fúnebres que están en plena diáspora y contundente transformación.

PARTE 1: SOBRE LA DIRECCIÓN

Apuntes contextuales.

En Cali la muerte ha sido personaje presente y constante en las obras del Teatro Experimental de Cali (TEC). Desde sus inicios merodeó la pluma de Enrique Buenaventura. Podemos encontrar tantos personajes de muerte como circunstancias para llegar a ella. De igual manera atraviesa la historia con diferentes funciones de autoridad y de poder.

Buenaventura hizo de ella un personaje clave en los relatos, su fiel compañera. Sin embargo, la muerte como personaje no era fría y enjuta, su potestad estaba en lo variopinto de su presencia, a veces carnavalesca otras veces de corbata. Por otro lado, el Tec y quienes hicieron parte del denominado “nuevo teatro colombiano”, aportan una perspectiva en el hacer teatral que denominó “Creación colectiva”. Esta es otra clave que debe ser tomada mas allá de lo histórico, en tanto implica las prácticas de la región con las tendencias de lo artístico en el mundo.

Este es un referente imposible de pasar por alto para el presente relato. Aunque es necesario precisar que el montaje retoma el tema de la muerte, desde la perspectiva de las ceremonias fúnebres, de las creencias que alrededor de la muerte y del muerto viven en las tradiciones afroamericanas, no se quedó en lo frío que para occidente agencia la muerte.

Y es que en Cali son muy fuertes, todavía, las distintas creencias que se concretan en la población afro que ha llegado a poblar la ciudad, por distintos motivos. Cali es uno de los lugares que en Latinoamérica surgen y se forjan a través de las diferentes etnias.

Algo que permite una especie de transculturización de la cultura. Sin embargo, las prácticas tradicionales entran en tensión con las prácticas que la urbe plantea, en concreto, horarios y actitudes impuestos en las salas de velación que contrastan con lo que

ha sido la celebración por mucho tiempo de familias que han llegado a la ciudad. Esto no es de fácil resolución, por el contrario abre un campo de tensión y de negociación socio-cultural complejo.

Las comunidades, colonias y colectivos se esfuerzan por generar espacios de encuentro y reencuentro en los que los rituales puedan ser vividos o, en algunos casos, recordados. Estos espacios, que para muchos *rescatan* del olvido o de la negación se luchan y proclaman desde frentes distintos. Se conquistan o emergen como testimonio de la economía socio-cultural que tiene como campo la ciudad.

EL PROCESO DE TRABAJO

Como generalización y ayuda en la presente exposición de la experiencia distinguiremos tres momentos dados en el proceso:

Primer momento. Ese momento de planeación y de acercamiento a las dos realidades implicadas en la experiencia. La realidad que debía ser indagada de las colonias afro descendientes de la ciudad. La realidad ficcional artístico-teatral que sería creada a partir de esa indagación. La escritura de un documento que cuente la experiencia vivida como parte de la formación y, por lo tanto, como requisito de grado.

Segundo momento. La ejecución del trabajo de campo. Indagación a las distintas fuentes e indagación creativa.

Tercer momento. Concreción de los diferentes productos y resultados del proceso. Documento de sistematización, Montaje escénico, presentaciones y socializaciones, foros ante público.

PRIMER MOMENTO

En la Licenciatura en Arte Teatral, los estudiantes escogen a sus asesores de trabajo de grado. En este sentido se hace necesaria una etapa de acuerdos en la que es conveniente reconocer-se en el propósito formativo que se acomete. Si se puede hablar de una dirección teatral es en el contexto de una asesoría académica.

La asesoría permite compartir visiones del trabajo, llamar la atención y ayudar en la toma de decisiones. Por lo cual, el primer acuerdo planteado tiene que ver con el hecho de configurar muy bien los alcances e implicaciones de una asesoría.

Como acuerdo para el trabajo se ve la necesidad de hacer un trabajo de campo en las colonias del pacífico asentadas en la ciudad. Se planearon los registros en diferentes formatos que se debían realizar y sus respectivos consentimientos.

Como visión general se toma el hecho que la creación no puede y no se quiere hacer como una ilustración de la realidad, aunque se obtenga una cantidad de información considerable. En este sentido se recurre al auxilio de los instrumentos de lectura de

realidad y de acopio de información que la metodología de las ciencias sociales ha utilizado, en especial la etnografía. Sin embargo, también es necesario tener en cuenta que no se pretende hacer una investigación sociológica, como un sociólogo puede hacerla.

Esta visión sirvió para el trabajo realizado en ambas realidades, tanto la de las comunidades como la ficcional. Más adelante, en la consulta bibliográfica el abanico geográfico local se expande y se acude a material latinoamericano y africano, ante todo. La necesidad de un contexto que denota las diversas conexiones entre lo brasileño, lo cubano, lo colombiano, lo peruano y africano, entre otros, fue determinante en esta decisión.

Es así como material de películas, charlas, entrevistas, registros audiovisuales, toma de notas y la observación de cada acontecimiento fue confeccionando una comprensión acerca de las ceremonias fúnebres y sus sentidos.

Este momento de aproximación y contextualización sirvió para darse cuenta de la trascendencia de esa realidad indagada. En este sentido, los mismos estudiantes empezaron a reforzar su afecto con lo que consideraban o percibían era un aspecto identitario con el sí mismo de ellos. El que fungía como investigador, ahora sentía que debía investigarse en lo concerniente a sus nexos culturales y sociales.



Obra: El canto del pájaro guaco/ Actriz:-Blasina: Alejandra Vanessa Jiménez/Fotografía: Esquizotregia.

No se podía pretender ser neutral en algo que conmovía. Esta filia generó un elemento que fue decisivo para la concepción de los personajes y la actuación de los mismos.

De igual manera se percibe la importancia de poder hacer un entrenamiento corporal propio para el montaje. Propio que diera cuenta tanto de lo corporal que era proporcionado en la consulta a las comunidades y lo corporal aprendido durante la formación en la licenciatura.

Esto, también facilitó la labor de ese observador o de registro etnográfico que tenía, ahora un punto de observación. Un punto de vista del artista creador que buscaba en los movimientos, gestos y circunstancias corporales observadas material de trabajo y de aproximación para la lectura de realidad que se quería.

A nivel general, se puede decir que como directriz aportó una perspectiva en la que las preguntas de lectura de realidad no se enfocaron en aspectos meramente sociológicos, sino también en cuestiones en las que las teatralidades surgían en las maneras y formas de vivir esa cotidianidad.

SEGUNDO MOMENTO

Ya entonces, se entra de lleno al trabajo de campo y de creación. Aunque la aproximación contextual ya había caminado en este sentido, es ahora cuando se hace más conciencia de este desarrollo.

Se concretan la asistencia a eventos, a rituales de ceremonias de que se tienen noticia. Las fuentes de información bibliográfica y videográfica son de uso frecuente. Cada uno de ellos aporta una idea para la improvisación y para el trabajo con los personajes y el texto.

Se regularizan las discusiones sobre el trabajo mismo, por ende las dificultades que no pueden faltar. Es hora de volver a los acuerdos tan sencillos como horarios, responsabilidades, alcances. Más aún, si varios de los estudiantes adquieren responsabilidades laborales que reducen tiempos de encuentros y reunión.

Es con todo esto que una asesoría y una dirección, en el sentido que lo hemos hablado aquí, se encuentra. Las vicisitudes con las que la vida siempre nos recuerda que existimos. Aunque las contingencias son variopintas. En lo personal, en lo colectivo, en la indagación, en lo que se esperaba y en lo inesperado.

Es entonces el momento de hallazgos y de acontecimientos en todos los sentidos. Se comprende aún más esa visión de muerte que para lo afro encuentra en los ancestros una prolongación de la vida. Por lo cual, la muerte no es afrontada o vivida de la misma manera.

Esto explica los espacios en los que la ceremonia se basa. Las casas donde tradicionalmente se hace el velorio sufren una

transformación para acoger espacios del ritual con sentidos distintos: la cocina, la sala, el patio. Lugares que cumplen una función en la ceremonia. Lo mismo sucede con la representación de los días. Esto que aparece en la realidad de la ceremonia fúnebre de las comunidades arrojó elementos escenográficos y de manejo espacial fundamentales para la escena.

Como visión central en términos de dirección frente a la muerte estaba el hecho de que los muertos en el mundo afroamericano, no mueren. Cada ser vivo sabe que sus antepasados están ahí, y es por ellos que él existe. Su existencia está ligada a la existencia de aquellos que como muertos perviven en él. Distinguiendo esta visión de la occidental en la que el lugar del infierno, del paraíso o el limbo son los que dan extensión a la vida después de la muerte. Aquí no, son los Orishas, pero de igual manera toda la familia que convive con quienes viven.

Esta visión era necesaria para la actuación y la dirección en tanto los muertos se constituían en presencia real en la ficción teatral. No eran espectros ni fantasmas. Eran ellos y esto se percibía en la actuación. Por lo cual, sus llantos o alegrías podían ser expresados y sentidos aunque quienes estaban vivos no los veían si los podían sentir de diversas maneras.

Esto además, explica los diferentes espacios que en las ceremonias fúnebres se fabrican. El lugar de la cocina, el de la sala

en donde está el féretro y el del patio o el afuera en donde se juega, se conversa.

Es clave para entender los días que proceden al entierro hasta la última noche. De cómo se transforma la presencia del muerto ante los vivos. Cómo los muertos casi siempre son merecedores de los mejores elogios o peticiones a partir de sus comportamientos cuando vivos.

Esto debía ser reflejado en la actuación. Era un muerto que hablaba no desde la lejanía, sino desde su existencia como muerto.

TERCER MOMENTO

Es el momento de las definiciones y el grupo tiene información suficiente de la realidad de las ceremonias fúnebres. Se han realizado un buen número de improvisaciones y se perfila una estructura que servirá para contar la historia de los personajes elegidos.

Cada vez es más claro que con lo encontrado en la exploración no se pretende hacer una obra ritual. No es el rito de la ceremonia fúnebre el que será puesta en escena, aunque parta de esta indagación. Con relación al texto, este mismo principio se aplica.

No se trata de parodiar una manera de hablar, la búsqueda está en encontrar algo más particular que vaya más allá de la forma.

¿Qué de lo local, regional tenía sentido para la obra? ¿Qué de los rasgos culturales serían retomados? Fue un momento culminante y de mucho trabajo escénico en estrecha relación con la producción del texto dramático y sus otros componentes. Se trataba de respetar la visión seleccionada y profundizar en ella. De esta manera, aportó mucho darse cuenta que un elemento que no podía faltar era el musical-sonoro. Lo musical fue tomado como aquel aspecto que permitía un lugar y un lenguaje que, de antemano, daba la particularidad de lo cultural buscado.

Por lo cual, la decisión de contar con dos cantadoras de la región del pacífico colombiano, quienes aportaron a la obra el ambiente que se buscaba y abrió el camino para comprender que, si bien tenían todos los elementos particulares de la cultura, no cerraba la búsqueda que estábamos enfrentando. Tampoco abandonábamos la visión puesto que nos dejó la libertad de hilar las distintas creencias consultadas de las diferentes comunidades afros.

Todos sabemos que el canto y el baile es un elemento referencial fuerte para la cultura con la cual trabajábamos. En el canto del pacífico descubrimos para la escena el detonante para la actuación. Por lo cual, se encontró que la visión de la obra se veía enriquecida por la exploración que podíamos hacer a los rasgos culturales. Muchos de los rasgos culturales africanos irradiados por el

continente americano tienen en cada sitio distintas maneras de expresión, sin embargo, conservan en su manifestación bases identitarias reconocibles. De igual manera, que tal irradiación histórica ha entrado en diálogo con las otras prácticas culturales presentes y llegadas al continente.

Entonces, el mundo ficcional se nutrió del mundo de los orishas, de las distintas danzas y cantos, de la literatura y, ante todo, de una cosmovisión acerca del tema de la muerte, los muertos y las ceremonias vinculadas al tema.

La escena, entonces era una re-creación de este mundo a partir de la historia de unos personajes que representaban generaciones distintas. En el relato teatral la escena muestra ese mundo de los vivos y de los muertos. Pero no son muertos fríos, sino muertos que siguen vivos, como ancestros comparten el mundo.

El desplazamiento sufrido en Colombia permite que los personajes ficcionales cuenten esa vivencia de lo rural a lo urbano. Las muertes violentas sufridas en varios de los pueblos del país, como Bojayá, pone en evidencia de cómo no se afectan cuerpos sino también creencias.

No es una obra de denuncia o de cartel. Tampoco ilustra una indagación. Pero como visión, se buscó la realidad como detonante del arte. Un arte que habla a partir

del mundo desde el mundo ficcional. Teje, entreteje, desteje y enreda, pero ante todo, hila una historia a través del relato escénico.

Las obras de este tipo, regularmente no van más allá de la presentación a jurados y una que otra función a público. Este fue el caso de la presente obra. Sus integrantes, luego de recibir el aval del jurado, no continuaron con las presentaciones pues habían adquirido de antemano compromisos laborales. Son procesos académicos que generalmente fenecen en pleno nacimiento. De este proceso quedó el texto dramático, los registros audiovisuales y el documento de trabajo de grado entregado a la Facultad. Del texto dramático, se hablará en la siguiente parte.

PARTE 2: SOBRE LA DRAMATURGIA

El Texto dramático El canto del pájaro guaco responde tanto a un proceso creativo como a la culminación de dos procesos académicos.

En primera instancia, el tema por el cual indagan en su trabajo de grado los tres estudiantes de Licenciatura en Arte Teatral que participaron en este proceso, era un tema que no se encontraba en textos dramáticos existentes, siendo necesaria la escritura de uno que respondiera a las particularidades del proyecto de Trabajo de Grado.



Obra: El canto del pájaro guaco/ Actriz:-Niara: Jessica M. Garcés/
Fotografía: Esquizotregia.

En segunda instancia, la dramaturga, estudiante de la Especialización en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en convenio con Bellas Artes, Cali, ve la oportunidad de enriquecer el proceso de escritura de la obra vinculándola a su proyecto de trabajo de grado.

De esta manera, el proceso de escritura de la obra se nutre de las lecturas de los asesores y jurados de los estudiantes de ambos programas generándose un punto de tensión entre la academia y los públicos de las comunidades que se toman como referencia para la creación del texto.

El proceso de escritura de la obra se realiza a lo largo de un año y medio y comprende cuatro fases: Investigación del tema, Teatralización de los datos, Montaje y Escritura en solitario, durante las cuales fueron determinantes las elaboraciones teóricas que los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García, desde la experiencia del trabajo con sus grupos, habían realizado. Conceptos como Tema, Motivación, Argumento y Realidad circundante se vuelven pilares de la investigación en contexto.

En la primera fase: Investigación del Tema, los actores, estudiantes de la Licenciatura en Arte Teatral, el director y la dramaturga, realizan observaciones en el contexto que se indaga, es decir en las Ceremonias Fúnebres Afro.

Así, como equipo de trabajo nos vamos adentrando en una realidad que coexiste

con la nuestra pero que nos es difícil asimilar, sobre todo por el sentido que tiene la muerte misma en la cultura Afro.

En su libro *Changó, el gran putas*, Zapata Olivella dice del muerto que: *no comparte la connotación castellana de cadáver, ya que para la filosofía bantú, el difunto goza de una energía plena de inteligencia y voluntad.* (ZAPATA, 2010; 648).

Otros datos que se observan en la Realidad Circundante son por ejemplo:

• **El reencuentro con los ancestros:**

este marca el final del viaje y otro status para el difunto. El ancestro es definido por Zapata como: *Cualquier ascendiente difunto, paterno o materno. Tanto más antiguo haya sido su deceso, más jerarquía adquiere entre los muertos. Los ancestros son venerados por convivir con los Orishas creadores del mundo.* (ZAPATA, 2010; 646).

• **La estructura del ceremonial:** *estos rituales se extienden durante nueve días y suelen dividirse en seis momentos: agonía, muerte, velorio, entierro, novena y última noche.* (AMEZQUITA, HERNANDEZ, 2011; 5)

• **Los alabaos:** Son cantos de alabanza y exaltación que se interpretan a capela cuando se trata de velorios, novenas y últimas noches de un difunto, o con acompañamiento musical para las celebraciones en honor a los santos patronos. (COLOMBIA, 2008; 24) Son ellos la máxima expresión de dolor que se presenta

en el funeral, representan la comunión entre un lamento y un canto, al respecto Ortiz, cita a Chatelain, refiriéndose a los negros de Angola: “*cuando estos lloran, porque se creen maltratados o porque se les ha muerto un familiar, rompen en una tonada monótona o improvisan un verso rítmico, que repiten y repiten hasta quedar exhaustos o hasta que algún suceso inesperado distrae su atención en otro sentido. Para el extranjero es a veces muy difícil decir si el negro llora o canta.*” (CHATELAIN en ORTIZ, 1950; 306). Se dice de los alabaos lo mismo que del lloro, si son muy pocos, el difunto no alcanzará la paz deseada. Mientras son entonados por las cantaoras, se tiene la creencia de que se allegan además del alma a la que se le canta, otras almas, aquellas que no tuvieron un *buen morir*, que atraídas por el canto esperan que a través de los rezos y lloros puedan trascender.

• **El anuncio de la muerte:** Serrano en su texto Hemo de mori cantando, señala que son muchas las maneras cómo se anuncia la muerte: Entre ellos ocupa un lugar importante el canto de un pájaro llamado “guaco” (...) — “*ya se va, ya se va*”; *de color negro y difícil vuelo* (...) (SERRANO, 1998; 7)

• **Personajes:** Una característica de las ceremonias fúnebres afro es su teatralidad, es decir tanto las personas, como los espacios, son transformados según el rol que representan en la ceremonia. La cotidianidad es relegada a un segundo plano y todo

se reviste de lo extracotidiano, el tiempo, el espacio, las personas. Tenemos entre los personajes: rezanderos, cantaoras, llorones o lloronas, también conocidas como plañideras, embalsamadores y los cuenta cuentos.

• **Espacio ceremonial:** De los espacios en los que se desarrolla la ceremonia quizás el que más habla del sentido de la muerte para los afro es la tumba, o altar, una instalación que se hace en la casa del muerto y a través de la cual el muerto está presente, se rodea de elementos tales como velas, agua, flores de papel y naturales, la mariposa negra o café que representa el alma del difunto.

Sin embargo, no era el interés de ninguno de los miembros del equipo de trabajo, que la obra resultante fuera un tratado sociológico sobre las ceremonias, en palabras de García: *Lo que importa al colectivo es transformar la realidad, con base en procedimientos artísticos, para inventar una nueva (la obra de arte) que sea capaz de contribuir a la transformación y al movimiento impetuoso de la vida.* (GARCÍA, 1994; 47-48) Esta búsqueda es realizada por los actores, la dramaturga recoge las posibilidades dramáticas que afloran de las improvisaciones y elabora propuestas textuales que se exploran en la escena.

En este momento se busca sobre todo hallar la historia que se cuenta, los personajes que hablan, el espacio en el que se mueven.

Obra: El canto del pájaro guaco / Actores: Snehíder Rivas Ayala, Alejandra Vanessa Jiménez, Jessica M. Garcés, Cantaooras: Ana Gamboa, María Elvira Solís y Linda Caldas. / Fotografía: Esquizotregía



Así pues, se resaltan dos líneas temáticas que son aquellas que: *presentan los diferentes niveles en los que puede desarrollarse el tema. Son los vectores que a través de toda la obra van exponiendo las distintas facetas del tema.* (GARCÍA, 1994; 33).

1. La concepción de vida y muerte de los afrodescendientes.

2. La pérdida de las tradiciones ancestrales a causa de la urbanización/modernización de lo rural y del desplazamiento.

Estas *líneas* temáticas no hacen más claro el *tema* a la hora de volverlo *teatral*, apenas aportan un nivel un poco más profundo de aquello de lo que se quiere hablar,

pero sigue estando en el plano de las ideas. Entonces se da paso a la búsqueda del argumento que busca darle forma al contenido, al tema.

Para poder construir el *argumento* se extraen personajes que nos parecen claves en las ceremonias, se les da un espacio, un tiempo y un objetivo, aunque el conflicto no sea todavía muy claro. Con estos elementos se procede a *teatralizar* los datos a través de improvisaciones.

Personajes: *Una plañidera, su hijo y una prima.*

Espacio: *casa del hijo en la ciudad.*

Situación: *La madre es anunciada por el guaco acerca de su muerte, ella lejos de los suyos trata de heredar la tradición a su hijo quien se resiste. Finalmente es la prima quién hereda el ritual.*

Tiempo: *Una semana.*

Se inicia la segunda fase que es la Teatralización de los datos encontrados en el escenario y la dramaturga construye una primera fábula que permita indagar en qué historia contar:

Fabula 1:

Una plañidera se encuentra preparándose para cumplir con su oficio, de pronto el canto del pájaro guaco irrumpe en el aire anunciándole su propia muerte. Ella lejos de su hogar de origen, en una ciudad que ha hecho olvidar a sus descendientes la tradición del buen morir, trata de entregarle su memoria a su hijo (a) para que ella misma no se convierta en un alma en pena. Este por su parte no comprende la tragedia de su madre, se confronta con la idea de la muerte de un ser querido y se niega a creer que esto pueda suceder. A regañadientes empieza un aprendizaje que comprende cantos, bailes, lloros, rezos, narraciones de funerales pasados, disposiciones de altar e incluso lo que sucede con los espíritus al abandonar el cuerpo. El aprendizaje termina por replantear la idea del hijo@ acerca de la muerte, comprende que ésta no es el final de algo, sino un tránsito hacía otra vida.

La plañidera muere y su funeral es el reencontro del hijo (a) con su cultura.

El equipo de trabajo está en un principio, condicionado por una realidad y es la de los tres actores, cualquier empresa que se acometa debe estar determinada por su número.

A partir de lo arrojado por las improvisaciones se deciden las siguientes premisas:

- Los personajes: madre, novia, hijo pueden explotar hacia diferentes madres, novias, hijos y todo están muertos y esperan la llegada de un nuevo muerto.
- El espacio de la representación es el *Egún*, o el lugar de la muerte.
- Se vuelve un hecho político, porque los muertos hablan de su muerte y todos no pueden haber muerto de forma natural.
- El pájaro Guaco debe adquirir mayor relevancia como una figura mítica.

Se llega entonces a la siguiente fábula:

La madre, la novia y el Hijo, son tres ánimas que habitan en el *Egún*, por llamar a ese espacio de alguna manera. Ellas gozan de los beneficios obtenidos, agua, comida, mientras que él no, ya que, él no tuvo un *buen morir*, su cuerpo jamás fue encontrado, no fue llorado, ni cantado. De pronto, el pájaro guaco anuncia la llegada de *Ella*, última descendiente de la familia, esto supone que cuando ella entre en ese lugar, todos,

menos él, podrán trascender, al lugar en el que habitan los ancestros. La inminencia de una segunda muerte, la de la soledad y el olvido desata en los personajes, una cadena de recuerdos y reproches. Ella llega y ellos...

En la tercera fase, Montaje, el equipo ya cuenta con una propuesta de historia, con unos personajes, con el espacio, incluso con diálogos y busca la estructura que permita *establecer una relación dialéctica entre los elementos que van conformando el argumento con los que van delimitando el tema; indudablemente partimos de elementos que nos proporciona la realidad y es sobre esta realidad, como materia prima, sobre la que empezamos a encontrar los primeros elementos temáticos con los cuales entramos a buscar a tientas un argumento que por el momento llamamos “general”*. (GARCÍA, 1994; 41)

En esta fase, se realizan tres hipótesis de estructura y aparece una nueva línea temática:

- Lo que implica en términos espirituales, el que los deudos no puedan llorar a sus muertos, gracias al conflicto armado

Se decide también que las muertes de los personajes serán narradas por ellos mismos a través de monólogos, y la estructura final se concibe básicamente como Diálogo, monólogo, diálogo, monólogo, diálogo, monólogo, diálogo, intercalados por los alabaos interpretados en vivo por las cantaoras.

Se precisa también que se necesita de un lenguaje poético por tratarse de un espacio desconocido y diferente como lo es el Egún. Sin embargo, para darle contundencia al espacio es necesario contraponerlo con el de la vida. En este caso la casa de la difunta, la madre, con su altar y en el cual las cantaoras realizan sus acciones, en oposición al Egún lugar de los muertos.

Al final de esta fase se realizan presentaciones a público y es curioso cómo la historia y los símbolos propuestos se leen sin dificultad al ser presentadas a comunidades afro, como la función realizada en la Fundación Casa del *Chontaduro*, en la que incluso hubo quienes se persignaron y se fueron, los que se quedaron reclamaban el sonido del canto del pájaro Guaco y manifestaban recordar a sus muertos y generarse la empatía con las historias de las muertes que se narraron que tenían un trasfondo político en medio del conflicto, muchos de los asistentes en su situación de desplazamiento, reelaboraron su dolor y señalaron la importancia de mantener la tradición.

Al presentarlo a la comunidad académica, lo simbólico en el altar, la superposición de espacios y el manejo de un tiempo que va y viene les resulta incomprensible, la obra cargada de ritualidad se aleja de la estructura dramática y los códigos quedan cifrados en sí mismos.

Al respecto el equipo de trabajo decide realizar una nueva estructura, en ella los aspectos que alejaban a la comunidad académica, se trabajan de tal manera que se vuelvan comprensibles, pero la obra parece perder un poco el tratamiento ritual que había adquirido en un principio.

Hasta este punto el proceso de escritura tuvo como constante la retroalimentación desde la escena, es decir, hasta este momento el material es tensado de manera permanente por el cuerpo de los actores en el escenario. Entonces se da la última función a público, los estudiantes actores, se gradúan, y el proyecto se enfría.

La cuarta fase se da cuando la dramaturga entra en la recta final de su propio trabajo de grado de la Especialización en Dramaturgia. Al leerlo, de una manera distanciada del espectáculo, daba la impresión de que el texto dramático estaba supeditado a lo escénico, es decir que al leerlo, los signos puestos tal como aparecen en la escena, perdían toda posibilidad de sentido, y se veían obligados a ser leídos desde el contexto mismo que los produjo. Estaban encriptados en el consumo interno del equipo de trabajo. El texto, como dramaturgia no era autónomo de la creación y de alguna manera se imposibilitaba el que otros, ajenos a la experiencia de creación, pudieran relacionarse con él de manera independiente.



Obra: El canto del pájaro guaco/ Actriz:-Niara: Jessica M. Garcés/
Fotografía: Esquizotregia.

Para la autora el último resultado escénico se constituye en el genotexto del que habla Buenaventura: *La inventora del término es Julia Kristeva, la conocida semióloga francesa. Por tal término ella entiende la matriz, configurada por una gran variedad de textos, literarios o no, donde se gesta un texto literario. Pues bien, el genotexto de un texto escrito para el teatro, como muy bien anota Anne Ubersfeld, es la práctica teatral. “En cierto sentido, la ‘representación’, en la más amplia acepción del término, es anterior al texto.”* (BUENAVENTURA, 2011) Y pretende a partir de él, elaborar uno nuevo que sea independiente de la creación escénica, que se sostenga por sí solo como una estructura poética.

La dramaturga entonces acomete un proceso en el que se trata primero de reelaborar la estructura dramática con el objetivo de desarrollar mejor los personajes de Blasina (La madre), el Pájaro Guaco y Esperanza, los cuales, al parecer de la autora quedaron apenas enunciados durante el proceso de Creación Colectiva. Esta reelaboración de la estructura implica la creación y supresión de textos y escenas, además, por supuesto de un reordenamiento en la secuencia de estas últimas.

Otro objetivo que se persigue con la reescritura en solitario es el de sacar del encriptamiento, los símbolos de las *Ceremonias Fúnebres Afro*, darles un lugar dramático en la estructura que permita su comprensión en la pieza y en el contexto ritual.

El canto del pájaro guaco ha sido para la autora un viaje que le ha permitido estrechar lazos con la cultura de la cual proviene, conocer el pasado reciente de algunas comunidades cercadas por el conflicto armado, escuchar las voces de aquellos que han vivido esa historia y a través de esta experiencia de creación pudo comprender que no es la resignación la que los hace seguir con sus vidas, sino la creencia en su relación con un mundo que es más poderoso que este en el que habitamos. Como lo relata Zapata en su novela: *Pero él no ha muerto, seguirá hablándome con su voz cantarina para hacerme comprender que no debía olvidar sus palabras.* (ZAPATA, 2010; 444)

La experiencia de vivir la transformación de un lenguaje verbal escrito a uno que se tensa y entreteje con la materialidad de los cuerpos de los actores, con la tesitura de sus voces, con la relación de estos con el espacio, ha sido algo sublime. Se tiene la oportunidad de desechar aquello que no sirve así como de observar, si se está lo suficientemente atento, los hallazgos que realizan los actores aun sin ser conscientes de eso, una palabra, un gesto, que de pronto se hace relevante y que es la respuesta a lo que ni siquiera se ha empezado a buscar. Es una oportunidad que el dramaturgo en solitario, no tiene.

Pero además poderse permitir retornar al trabajo de escritorio después de haber tensado el material con una corporalidades manifiestas, es otra oportunidad, una ya no

de dotar de *virtualidad escénica* el texto, sino de permitirle al mismo constituirse como una obra poética.

Si bien es cierto que la *virtualidad escénica* se construye a partir de los cuerpos del actor en relación con otros lenguajes y con el espacio escénico, hay fenómenos que escapan a la representación de la lengua y por tanto, en una *Creación Colectiva*, el texto no debe pretender ser la transcripción del cómo se resuelve en escena un qué. Por ejemplo: la sensación que se experimentaba cuándo las cantoras cantaban los alabaos es indescriptible, cómo trasladar eso al texto, más allá de las líricas de las canciones. El dramaturgo debe echar mano de los recursos de que dispone, estos son los literarios.

Al trabajar en el proceso de creación de un texto dramático que parte del estudio de una realidad circundante, el dramaturgo debe comprometerse con re-crear esa realidad, no solo con documentarla, con el fin de que el universo simbólico trenzado en la obra se sostenga por sí solo, sin necesidad de acudir a documentos históricos que aclaren o hagan legible lo planteado en esas páginas. En síntesis la obra escrita debe poder ser autosuficiente con respecto de la Historia y del espectáculo que la vio nacer.



Fuentes Referenciadas:

AMÉZQUITA, Alexander y HERNÁNDEZ, Christian. 2011. Ponencia: *Alabaos: narraciones de una comunidad. Relatos de Vida y muerte*.

COLOMBIA, Museo Nacional. 2008. *Velorios y Santos Vivos*.

GARCÍA, Santiago. 1994. La Creación Colectiva como proceso de trabajo en la *Candelaria En: Teoría y práctica del teatro*. Ed. Teatro La Candelaria.

ORTIZ, Fernando. 1950. *Orígenes de la poesía y el canto entre los negros africanos*. En: La Africa de la música folclórica de Cuba. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, La Habana.

SERRANO, José Fernando Ama-ya. 1998. *Hemo de morí cantando*. (online) Descargado en 2011. Disponible en: [blaa > biblioteca virtual biblioteca luis ángel arango > libros > geografía humana de colombia. Los afrocolombianos. \(tomo vi\) > 9."hemo de mori cantando, porque llorando nació" ritos fúnebres como forma de cimarronaje](#).

ZAPATA, Manuel. 2010. *Chango, el gran putas*. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Bogotá