

A black and white photograph of a young man, Sandro Romero, playing a violin. He is shown in profile, looking intently at the instrument. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows, emphasizing the contours of his face and the texture of his clothing. The background is blurred, suggesting a concert hall or rehearsal space.

MEMORIA

Sandro Romero violinista
Fotografía: Fernell Franco
Archivo personal Sandro Romero

Mis Bellas Artes

Sandro Romero Rey

El dramaturgo, director y pedagogo del teatro Sandro Romero Rey (Cali, 1959) vivió toda su infancia y adolescencia en Bellas Artes de Cali. Su padre, Daniel Romero Lozano, fue profesor y director de la Escuela de Artes Plásticas y director de Bellas Artes a mediados de la década del setenta. Por su parte, su madre, Luz Stella Rey, fue profesora de la Escuela de Ballet y asistente de Giovanni Brinati en el Ballet de Bellas Artes. Sandro Romero fue estudiante de la Escuela de Teatro entre 1969 y 1976, haciendo el tránsito entre el teatro infantil y el teatro juvenil, hasta consolidar su vocación como profesional de las artes escénicas. El presente texto es una evocación autobiográfica de sus años en Bellas Artes y de todo lo que para él representó en su formación como artista.

Dirección electrónica: romerosandro@yahoo.com

Mi cabeza regresa a Cali: los primeros recuerdos que tengo del mundo del teatro están marcados por el color rojo. A los cinco años (nací en 1959, así que hacéis las cuentas, curioso lector) con mi hermana y mis tres



De Izq. A Der.: Luz Ángela Córdoba, Cristina Córdoba, Tatiana Romero, Sandro Romero. "Caperucita Roja" circa 1964.

primas Córdoba ("las niñitas de Hernán") estrenamos, en el patio de la casa de mi abuelo, una versión del cuento de Perrault "Ca-

perucita roja". En aquella época yo no sabía quién era Perrault ni qué era el teatro pero sí había leído el cuento y me pareció pertinente hacer un juego en el que mi hermana fuese Caperucita, una prima la mamá, la otra prima la abuelita, la otra prima el leñador y yo, por supuesto, sería el Lobo Feroz. Muchos años después, este montaje lo repetiría con una segunda generación de mi familia, cuando el rojo del marxismo ya empezaba a correr por mis venas. Y creo que es una puesta en escena de este cuento la que vi por primera vez en un teatro. Mi memoria dice que era del Teatro Escuela de Cali, T.E.C. (ya no están vivos sus protagonistas para confirmarlo), al que me llevó mi tío Alfredo Rey Córdoba, al Teatro Municipal de mi ciudad, acompañado de una de sus novias aleladas. De la novia de mi tío no me acuerdo, pero sí tengo una caperuza roja revoloteando en mis recuerdos. Cuento toda esta historia porque, ahora que lo pienso, nada está desvinculado de nada. "Todo es una terrible repetición", como diría García Lorca, como repetiría el que escribe en alguno de los textos que siguen.

He heredado, de la familia de mi madre, la patológica obsesión por guardarlo todo. Así que reviso mis archivos (todos moriremos sin habernos inventado una forma sensata de organizar las evidencias de nuestro pasado) y me encuentro una foto (no debo tener más de tres años) en el Teatro Al Aire Libre Los Cristales, debajo de un paraguas, con mi tía Amparo Rey Córdoba y la empleada del servicio de la casa de mis abuelos, Benilda González. ¿Qué estaríamos viendo en ese momento? El fotógrafo está frente a nosotros. Es decir, miramos a la cámara, como si miráramos el

escenario greco-caleño. Mi tía Amparo sonríe para que yo sonría. Aferrado al paraguas, permanezco con la fría seriedad de los niños escépticos. No. No recuerdo qué estábamos mirando más allá de la cámara. El teatro desaparece. No hay posibilidad de recuperarlo. Existe mientras se representa y luego se esfuma para siempre.

Un par de años después, entusiasmados con mi precoz entusiasmo por la música clásica, mis papás me inscribieron en una Academia que se llamaba el Centro de Educación Martenot. Allí aprendí mis primeras notas y, cuando tenía ocho años entré al Conservatorio fundado por el legendario Antonio María Valencia. En sus instalaciones, a tres cuadras de mi casa en el Barrio Centenario, trabajaba mi papá, en la Escuela de Artes Plásticas y mi mamá en la Escuela de Ballet. Ambos eran profesores. En ese edificio encantado, a una cuadra del Colegio Berchmans de los jesuitas donde terminaba la primaria, descubrí de nuevo el teatro. No sólo en las coreografías de Giovanni Brinati de las que mi mamá era asistente, sino el teatro de verdad, puro y duro, en los cuerpos y las voces reales de actores y directores del T.E.C. La alineación: Enrique Buenaventura, Fanny Mikey, Pedro

I. Martínez, los hermanos Fernández, Yolanda García, Miguel Mondragón, Lucy Martínez y un larguísimo etcétera. Una tarde, una de las actrices del grupo, la inolvidable Ana Ruth Velasco, conocida como Ruca o Ruqui-



De Izq. A Der.: Benilda González, Sandro Romero, Amparo Rey. Teatro Los Cristales

ta, tuvo a bien proponerle a mi mamá que su hijo pasara algunas tardes en mi casa y que ella nos enseñaba a hacer títeres. Yo no entendía muy bien qué era eso de "hacer" títeres.

Los había visto en distintos montajes, pero no me imaginaba el hecho de poderlos “hacer”. Pues Ruca comenzó a ir por las tardes a nuestra casa, yo jugaba fútbol con su hijo José Luís y luego nos íbamos frente a una mesa, cada uno con una botella de vidrio, mucha plastilina, Ega Pegatodo y papel maché. Allí, me imagino, comenzó el asunto.

clases de música en el Conservatorio, incluidas unas temibles lecciones de violín con el profesor Rafael Arboleda. Recuerdo también las clases de gramática musical con Alfonso Valdiri, o con el siempre amable Luis Carlos Espinosa. Pero el basilisco de la escena ya había comenzado a morderme. Hay que recordar que la gente de teatro, en aquella épo-



De Izq. A Der.: Daniel Romero, Sandro Romero

Poco tiempo después, mi papá, Ruquita y otros románticos del arte, fundaron la Academia Juvenil, donde ingresé como estudiante de pintura y teatro. Continuaba con las

ca, no era muy bien vista. Ni por la gente de bien, ni por la gente de mal, ni por los mismos “artistas”. Los músicos, los pintores, incluso los bailarines, estaban coronados por una aureola romántica. A los del mundo del teatro

(llamados después con el horrible “teatrerros”, que a mí siempre me ha sonado a “cuatrerros” o “montoneros”, nunca como “tesoneros”) se los asociaba con frecuencia a la gente de izquierda, a los nadaístas, a los hippies o a la drogadicción. Y por comunistas, por nadaístas, por hippies y por drogadictos, echaron a Enrique Buenaventura y toda su corte de las

Alejandro comenzó a dirigir la Escuela, fundó el Departamento de Teatro Infantil y Ruca, Ruquita, sería nombrada su coordinadora. El programa de teatro infantil no se diferenciaba demasiado del programa de los adultos: había clases de expresión corporal (con el inolvidable Miguel Mondragón, el único hombre que tenía en sus iniciales su profesión: MiMo),



instalaciones de Bellas Artes. Allí quedaría su hermano, Alejandro Buenaventura quien, con otros actores, ya había hecho toda aparte de la aventura creativa del ahora conocido como Teatro *Experimental* de Cali. Cuando

de técnica de la voz (con el hombre de la voz de trueno, Carlos Castrillón), de esgrima (¿cómo se llamaba el profesor de esgrima?) y, por supuesto, de interpretación. Allí, en 1969, comenzó mi verdadera pasión por

el teatro. Todas las tardes, entre las tres y las seis, salía del colegio y me iba para la Escuela de Bellas Artes. Durante el primer año, recibía clases con los distintos profesores y montábamos con Ruca la obra “El espantapájaros” de Dora Alonso. Esta obra, junto a la polémica “El andén” de Dagoberto Botero la estrenamos, en 1970, en el sagrado escenario del Teatro Municipal, hoy conocido como el Teatro “Enrique Buenaventura”. Ya no me cabía ninguna duda. Yo no quería ser ni pintor, ni bailarín, ni mucho menos violinista. Yo quería “hacer Teatro”. Y hacer teatro no sólo quería decir “ser actor”. Yo quería aprender, de verdad, todos sus oficios: la escenografía, las máscaras, el vestuario, las luces, el maquillaje, la tramoya. Y, muy pronto, la dirección y la dramaturgia. Mientras esto sucedía, Alejandro Buenaventura montaba sus propias obras. Ya había realizado, algunos años atrás, una memorable versión de “Madre Coraje y sus hijos” de Brecht, con la Helene Weigel local, Bertha Cataño. En la Escuela de Teatro, Alejandro montaría “El viaje” (una adaptación de “La excepción y la regla” con Aldemar Vanegas, Fernando Villalobos y el desaparecido José García), así como su obra sobre el fútbol titulada “Cali-América”.

Pero regreso a mi infancia. En 1971, estrenamos una obra infantil del dramaturgo bogotano Carlos José Reyes: “La fiesta de los muñecos”. Presentada con la pantomima “La cieguita” de Jean-Marie Binoche, una historia que, luego descubriría, era calcada de las *Luces de la ciudad* de Chaplin. Con esos montajes viajábamos mucho. Iván Montoya era el responsable de los maquillajes, de la escenografía, de la utilería. El vestuario

lo hacía la simpática Lilia de Agudelo. Nos presentábamos en colegios caleños, íbamos por ciudades y pueblos del Valle del Cauca, hasta que, en algún momento, conquistamos Bogotá. Recuerdo muy bien los dos viajes que hicimos a Bogotá porque, para nosotros, adolescentes ingenuos oyendo las canciones de Nino Bravo, era casi como conquistar Broadway. Nos presentamos en la televisión, en el Teatro del Parque Nacional (Mónica Silva, Celmira Yepes, Beatriz Caballero, nos recibían como nuestras madres), en los sótanos de la Avenida Jiménez, en escenarios que ya no recuerdo. Y dormíamos en el Hotel Residencias Santa Fe que para mí, era como dormir en el Hotel Tequendama, con Bochica adentro. En aquel tiempo, pusimos en escena “La gran cena de Mirringa Mirronga” (una adaptación de los poemas de Rafael Pombo hecha por el investigador Octavio Marulanda) y, en la segunda parte, bajo la dirección de Miguel Mondragón, “Los amores de Pierrot y Colombina” en la que yo era su romántico protagonista.

Creo que, por aquellos días, comencé a escribir. Escribía cuentos en desorden, garrapateados con mi mano izquierda en hojas arrancadas de los cuadernos escolares. Después, aprendí a teclear la máquina de escribir de mi abuelo. Creo que lo más importante que aprendí en el Colegio Berchmans fue a poner en tela de juicio lo que me decían los profesores y, en contrapunto, las clases de mecanografía. Hasta que el color rojo volvió a hacer su aparición. Esta vez, camuflado en el melodioso acento argentino del director Julián Romeo. Las luchas intestinas entre los grupos de izquierda en Colombia ya habían comenzado

pero yo no lo sabía. Alejandro Buenaventura renunció a la dirección de la Escuela y se fue para Chile, con un grupo de actores trashumantes, entusiasmado con el gobierno socialista de Salvador Allende. Julián Romeo, por su parte, había llegado a Cali, en compañía del director argentino José Luis Andreoni, buscando nuevos horizontes escarlatas. Entró como profesor de la Escuela de Teatro de Bellas Artes (dirigida ahora por el citado Octavio Marulanda) y, con el grupo, ahora juvenil, en el que me encontraba, montó “El que dijo sí y el que dijo no” de Bertolt Brecht, junto a una versión de “El gallo canta a la medianoche” que, años después, descubriría en una Edición en Lenguas Extranjeras china. Nosotros, los actores, no sabíamos muy bien en el caldo en el que estábamos metidos, pero seguíamos con entusiasmo sus enseñanzas, pues Romeo había triunfado en un Festival de Teatro de Manizales con una versión de “Las criadas” de Jean Genet. Poco después, montaría en Cali su versión de “Las monjas” de Eduardo Manet y un buen número de espectáculos de puño cerrado y banderas rojas, en el Instituto Popular de Cultura.

Dentro de los trabajos que nos ponía a hacer el maoísta director argentino estaba la lectura de gruesas piezas de teatro (recuerdo muy bien “El diablo y Dios” de Sartre) y la escritura de pequeños relatos. El único que se entusiasmaba con el asunto de la escritura era yo. Tanto, que ya no quise conformarme con mis clases de la Escuela, sino que quise correr el riesgo de dirigir. En 1972, con un grupo de compañeros del colegio y con la complicidad femenina de mi hermana Tatiana, hice mi primer montaje: “Picnic en el campo de bata-

lla” de Fernando Arrabal. La estrenamos en el escenario del Centro Colombo Americano y, unos meses después participaríamos en un Festival de Teatro Estudiantil del Colegio San Luis Gonzaga. Nos ganamos tres premios (Mejor Grupo, Mejor Actor y Mejor Actriz. Entre los jurados se encontraban los jóvenes Fernando Vidal y Román Betancur...). Entonces tomé la decisión de escribir una obra para la escena que yo inventase por completo. Por ahí tengo guardado aún el manuscrito. Se llamaba, se llama, “La máquina del tiempo” y era un texto de teatro infantil (que montaría dos años después), donde la originalidad se minaba porque su título ya existía entre las obras completas de H. G. Wells. Pero eso yo tampoco lo sabía.

Poco a poco, comencé a fatigarme de hacer obras para los niños. En Bellas Artes hacíamos montajes como “Dulcita y el burrito” de Carlos José Reyes y “En la diestra de Dios Padre” de Carrasquilla/Buenaventura, pero yo quería dar un salto, si se quiere, más “metafísico”. Entonces escribí una obra que no sabía muy bien sobre qué iba. La escribía mientras la montaba con mis compañeros del colegio, los sábados por la mañana, en el pequeño salón de ballet de mi casa. Finalmente, después de un año de vueltas y revueltas, estrenamos lo que se llamó “Tercer día”, texto de juveniles incertidumbres filosóficas, en la que yo escribía, actuaba y dirigía. La obra de nuevo entusiasmó al público, la presentamos muchísimas veces en Cali y luego fuimos a un Festival Nacional de Teatro Juvenil en Bogotá. En aquel tiempo, había empezado a dudar de Dios y de todos sus discípulos. Pero continuaba en el Colegio Berchmans, aunque

ya sabía que no sería, no podía seguir siendo, un cordero de su Iglesia.

Cuando Julián Romeo se fue de Bellas Artes (ignoro las razones, pero me las imagino), llegó Vicky Hernández. Yo ya era un adolescente preocupado por el destino de mis huesos y me comprometí con sus clases con un entusiasmo que Vicky siempre supo agradecerme. Era el tiempo en el que el Teatro La Candelaria se había convertido en un referente imprescindible para los hombres y mujeres de la escena nacional. Y el hecho de que Vicky hubiese sido parte de la fundación de la Casa de la Cultura y actriz emblemática de la primera época de la troupe de Santiago García, nos convertía a todos en gloriosos privilegiados. Con Vicky montamos “El carro eternidad” de Andrés Lizárraga (basada en la historia del “Ruzzante” Angelo Beolco) y con ella hicimos una temporada de dos semanas en la Sala Julio Valencia. Creo que de ese elenco de cerca de quince estudiantes, sólo permanecemos en el mundo del teatro Germán Barney y yo. Por aquellos días, se estrenó “Guadalupe: años sin cuenta”, la Creación Colectiva de La Candelaria en la Sala del TEC. La cachetada fue contundente. Repetíamos y repetíamos la obra como si fuera a desaparecer para siempre. Aprendimos a tocar el cuatro, Vicky se enamoró de uno de sus actores y nos volvimos cómplices incondicionales de la causa de los “compañeros” de Bogotá. Ella decidió quemar sus velas caleñas y se fue a trabajar a La Candelaria, justo en el momento en el que comenzaba el proceso de creación de “10 días que estremecieron al mundo”. Aunque nos dejó huérfanos, el hecho de que nuestra maestra se fuese a engrosar las líneas del me-

yor grupo de teatro de Colombia, nos llenaba de orgullo su partida.

Hacia 1974, fui alumno protegido de Miguel Mondragón en sus espectáculos unipersonales de pantomima, inspirados en Marcel Marceau. Yo hacía uno de los números: “La carta amorosa”. Pero el grueso del trabajo lo hacía Miguel con mi primo Julio Alberto. Ambos murieron hace ya muchos años. De igual forma, estuve en el Tititriteba, el grupo de títeres de Bellas Artes, fundado por Jorge Torres. Actué en el espectáculo titulado “El nuevo traje del Emperador”, inspirado, cómo no, en Hans Christian Andersen. Cientos y cientos de funciones. Porque la formación teatral se combinaba con la difusión de los espectáculos. No había semana en la que no estuviéramos en una cárcel, en un colegio, en una universidad, en un teatro. La militancia, el apostolado, la aventura, todo sacrificio relacionado con la escena era siempre bienvenido. También recuerdo los trabajos para el público concebidos como teatro leído: “Alturas de Machu Picchu” de Pablo Neruda, bajo la dirección de Carlos Castrillón. Con él montamos, en un trabajo paralelo, “El sueño de las escalinatas” de Jorge Zalamea, que presentamos hasta en las escalinatas de Bellas Artes. Todavía me pregunto a qué horas hacía las tareas para el Colegio Berchmans.

A estas alturas del partido, fuimos girando hacia la izquierda. Y tuvimos nuestra prueba de fuego en un paro que se organizó, hacia 1975, cuando mi padre era director de Bellas Artes. No recuerdo mucho los detalles, pero el paro, como dato curioso, no era para descafezar a mi progenitor, sino para apoyar su

gestión. Nos tomamos el edificio un par de meses y aprendimos a cantar canciones revolucionarias. Marchamos disfrazados, con pancartas diseñadas por los estudiantes de artes plásticas y gritamos consignas en la Plaza de San Nicolás. El paro no dio demasiados frutos, pues mi padre, finalmente, salió de la dirección y entró en su remplazo Henry Simmons Pardo. El maestro Octavio Marulanda salió de la dirección de la escuela y, en su remplazo, regresó Alejandro Buenaventura. Había vuelto de Chile cuando Allende fue pulverizado. Regresó con mucho entusiasmo y con él montamos varias obras, cómo no, de Bertolt Brecht. Entre ellas, “Un hombre es

un hombre” y la enigmática “La panadería” donde actuaba, entre otros, Gerardo Calero, uno de los pocos actores que continuaron en el oficio sagrado cuando pasó la tempestad, al igual que Carlos Julio Ramírez, Alberto Ocampo o Myriam Mora.

Ahora, mi cabeza viaja por los laberintos del edificio de Bellas Artes. Cuando voy a Cali y visito sus instalaciones, ya nada se parece a mis recuerdos. Antes, estaba la Sala Julio Valencia, con su pared de icopor blanca de huecos negros, para la acústica. Tenía capacidad para unos 200 espectadores, creo, aunque la memoria siempre es más gran-



De Izq. a Der.: Alberto Hernández, Pilar Posada, Jorge Torres, Julio Alberto Romero, Mr. Chang, Sandro Romero, Raúl Álvarez/ Galileo, Walter Alegría, Wilson Echeverry. Paro de Bellas Artes, 1975



Sandro Romero en el paro de Bellas Artes de 1975

de que la realidad. El telón de boca era de cuadros negros, blancos, amarillos. Se abría desde la lateral, con unas pesadas cuerdas. Al lado opuesto, estaba la cabina de luces, que se manejaba con cuchillas. No había cómo hacer fundidos a negro. Me encantaban las gelatinas de colores. Los ambientes con la iluminación eran bruscos y contundentes. La música se amplificaba con una grabadora de cinta abierta (“de carrete”, se decía por aquellos tiempos). El casete llegaría después, mucho después. En las clases se fumaba y, entre las laterales, nos besábamos con las compañeras de curso. Subiendo hasta el cuarto piso, estaba la Escuela de Teatro. Debajo de las escaleras del tercer piso, se encontraba el cuarto de vestuario. Arriba, en la primera oficina, atendía doña Aída Martínez, hermana de Amelia y de Lucy. Era la secretaria más efectiva del mundo. No sólo escribía cartas y atendía el teléfono, sino que copiaba en mimeógrafo los libretos de las obras. No. No había fotocopias. Pasando una puerta de madera, estaba el gran salón donde se ensayaba o se hacían las clases de expresión corporal. Al fondo, a la derecha, un salón de clases teóricas. A la izquierda, una oficina. Si uno abría una puerta lateral, miraba hacia el abismo de la Sala Beethoven, donde hubo, por mucho tiempo, una carpintería (la del maestro Rodríguez). Luego, la sala fue restaurada y allí presentamos los nuevos montajes con Alejandro Buenaventura. Ah. Me olvidaba del salón de los títeres, al centro, al lado de la oficina. Y al frente, al lado contrario, los baños. Todos los alumnos eran (éramos) muy pobres. Mi familia no tenía gran cosa, pero mis papás se empeñaron en que viviéramos en el Barrio Centenario y estudiáramos en colegios de

niños bien. Así, yo era rico en Bellas Artes y pobre en el Colegio Berchmans. Un digno representante de la clase media local.

Cuando terminé el bachillerato en 1976, yo ya llevaba siete años en Bellas Artes. Era parte del inventario de la Escuela de Teatro. Alejandro decidió graduarme por toda la experiencia acumulada (hasta ese momento, ya había montado más de diez obras por fuera del claustro). Escribía, actuaba, formaba parte del Titiriteba, hacía pantomima. Con todos mis pergaminos curriculares y extracurriculares, formé parte de la planta de profesores de 1978. Entre mis compañeros de labores se encontraba el músico Libardo Carvajal (de quien aprendí a tocar la guitarra y a empujar el codo), la profesora de historia del teatro Amelia Martínez (quien me enseñó en la práctica los encantos de las teorías), o Aldemar Vanegas (el de la voz violenta y las ideas inquebrantables). Ese año, fui profesor de los estudiantes que comenzaban labores en el mundo de la escena y, con ellos, monté “La paz” de Aristófanes. Trabajé durante un año como profesor pero, de nuevo, las circunstancias políticas (y otras no tan políticas que, por desgracia, no vienen al caso) me alejaron definitivamente de Bellas Artes.

Seguí dirigiendo por fuera, con mis compañeros de colegio y con un grupo de mujeres del colegio Sagrado Corazón de Jesús. Luego, en el colegio Liceo Benálcazar. Monté “La casa de Bernarda Alba” de García Lorca (en dos ocasiones), “Ligazón” y “La rosa de papel” de Valle Inclán, “Montecalvo” de Jairo Aníbal Niño, “El burgués gentilhomme” y “Sganarelle” de Molière, “La asamblea de las

mujeres” de Aristófanes y “La adoración de los reyes magos” de Enrique Buenaventura. De esas aventuras juveniles salieron actores y actrices que luego continuarían en el oficio de la actuación como Alejandra Borrero, María Helena Doering, Andrés Felipe Martínez o Margarita Rosa de Francisco. Pero me desvíó. Regresemos a Bellas Artes, porque de allí no he debido salir nunca.



Sandro Romero y Alejandra Borrero, en los camerinos de Casa Ensamble, 2008

No tuve un diploma de fin de estudios, sino en 1988, cuando el desaparecido e inolvidable Helios Fernández fue director de la Escuela de Teatro y decidió darme un diploma que legalizara mi paso por mi pasado. En el año 2011, como un gesto simbólico de fidelidad hacia la institución que se inventó



Obra Bernarda Alba 1977

mis pasiones, hice toda la documentación y obtuve la Licenciatura en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes, aunque ya había hecho un Master (D.E.A.) en la Universidad de Paris VIII. Pero yo quería mi diploma caleño, con todas las actualizaciones legales pertinentes. Nunca he dejado de sentirme un alumno de la institución, con todo lo anacrónico que pueda llegar a sonar esta innecesaria declaración de amor.

Pero regresemos al pasado, donde siempre estamos más cómodos. En 1980 comencé a trabajar con mis nuevos amigos cinéfilos (Luis Ospina, Carlos Mayolo, Carlos Palau) y me olvidé por un tiempo del teatro. Regresé a dictar algunas clases en la escuela, cuando Jorge Herrera fue su director. De igual forma, en el corto período en el que Doris Salcedo fue directora de Artes Plásticas, dicté allí algunos cursos de Historia del Cine. En 1985, siendo asistente de dirección de Carlos Mayolo en su largometraje "La mansión de Araucaima", basado en el relato de Álvaro Mutis, tuve la fortuna de trabajar con dos de mis antiguos maestros: Vicky Hernández y Alejandro Buenaventura (con Vicky ya nos habíamos encontrado en la *opera prima* de Mayolo, "Carne de tu carne"). Siempre ha habido una camaradería especial entre los actores que pisaron la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Con Fanny Mikey, con Humberto Arango, con Bertha Cataño, con Yolanda García, con Lucy Martínez, siempre tuve una especial relación cada vez que me las encontraba. Todos éramos del cartel de Cali. Nos mirábamos con los ojos iluminados y sabíamos que Cali nos unía, más allá del tiempo, del espacio y las circunstancias. Estamos ata-

dos por una historia feliz, de pequeños héroes que sacrificamos todo por la aventura de la escena.

La historia es muy larga y llena de reve- ses, pero me voy a saltar las páginas amargas, para regresar a la dramaturgia. Y dejadme, oh, lector, seguir con la primera persona. En realidad, no volví a escribir teatro sino muchos años después. Primero, porque el *Boom* de la narrativa latinoamericana me devoró y quise ser escritor como mis amados Cortázar, Onetti, Vargas Llosa, Guimarães Rosa y el resto de los elegidos. Después, porque descubrí el cine y sus brazos me atraparon por casi una década. Hasta que, en 1987, entusiasmado por el descubrimiento de la actriz bogotana Rosario Jaramillo, escribí para ella “El infinito sin estrellas”. Abandoné Cali, me fui a vivir a la capital de Colombia y entré como profesor de montaje en la desaparecida Escuela Nacional de Arte Dramático. Allí, escribía y dirigía mis propias adaptaciones de los clásicos, acomodándolas a las necesidades numéricas e interpretativas de los estudiantes. El tiempo ha pasado como un puño certero y desde hace muchos años combino la escritura para el teatro con mis otros oficios. Nunca he dejado el teatro, porque mi vida ha sido el Arte, con mayúsculas, y tanto la escena, como la escritura, como el cine, como el rock, como la televisión o la radio pertenecen todos a un solo impulso.

Los años pasan y la vida se va. Atravesando los cincuenta años me doy cuenta de que llevo cuarenta coqueteando con el teatro y sus oficios. Y, valga la verdad, no han estado nada mal. El teatro es efímero. La palabra es-

crita no. Del teatro, a pesar de que “no es un género literario” como insistía Enrique Buenaventura, sólo puede conservarse la palabra escrita. Y los recuerdos. Los montajes desaparecen (ni filmarlos ni grabarlos nos puede dar una idea exacta de lo que representa su ceremonia en vivo). Sólo los textos, con su colección de diálogos y didascalias, ayudan en la posteridad a dar una tímida aproximación a esa catedral de signos y pasiones en los que se convierte la experiencia de la escena. Pocos quieren publicar obras de teatro porque, según dicen los conocedores del mercado del libro, “nadie lee obras de teatro”. De repente, los conocedores del mercado del libro tienen la razón. El teatro se hizo para los escenarios. Pero el teatro tiene un punto de partida en la palabra. O, a veces, un punto de llegada. Este texto, de alguna manera, pretende ser una prueba de esa extraña alquimia entre lo que se escribe y lo que se traduce en la boca negra del espacio vacío. Mi niñez y mi juventud las pasé en la Escuela de Teatro de Bellas Artes de Cali. No me arrepiento para nada. Al contrario. Allí aprendí a entender que, si la vida es un desastre, podemos tener una estupenda compensación, cuando se apagan las luces y la mentira de la escena nos hace creer que alguna vez pudimos ser mejores seres humanos.

(Bogotá, abril de 2012).



Sandro Romero en la obra *el Carro Eternidad* 1974