



DESDE EL SOLAR DE LOS MANGOS

*Entrevista con el dramaturgo
Orlando Cajamarca¹*

ALBERTO AYALA M.*

¹Médico, dramaturgo, actor, director del Teatro Esquina Latina.

*Arquitecto. Magister en Comunicación y Diseño Cultural. Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes. Editor de la revista Papel Escena.

Resumen

El dramaturgo y director del Teatro Esquina Latina de Cali, Orlando Cajamarca, aborda en esta entrevista diversos aspectos atinentes a la dramaturgia, la dirección, la puesta en escena y la crítica teatral y cultural, entre otros, a propósito del premio George Woodyard, otorgado por la Universidad de Connecticut, a su más reciente obra "*El solar de los mangos*"; obra cuyo profundo sentido humano se revela a través de la historia de tres mujeres, madre e hijas, que nos hablan desde el borde mismo de la muerte a que se ven llevadas por un destino que comparten con miles y miles de mujeres que, como ellas, han sucumbido a las veleidades de un mundo que ahoga el espíritu en un mar de ilusorias promesas.

Abstract

The director of the Theater "Esquina Latina" of Cali and playwright, Orlando Cajamarca, approaches in this interview diverse aspects about dramaturgy, the Direction, the setting in scene and the theatrical critic and cultural, among other, on purpose of the prize George Woodyard, granted by the Connecticut University to his most recent work "*El solar de los mangos*"; work whose deep human sense is revealed by the history of three women, mother and daughters that speak to each other from the same border of the death where they are taken by a destination that share with thousands and thousands of women that, as them, they have succumbed to the caprices of a world who drowns the spirit in a sea of illusory promises.

PALABRAS CLAVE: Crítica, cultura, desarraigo, dramaturgia, feminidad, monólogo, política.

KEY WORDS: Critic, culture, I eradicate, dramaturgy, femininity, monologue, politics.

“A mi papá lo velamos en la casa, mi madre le organizó el funeral, le pagó tres misas y le rezó nueve rosarios; al mes se quitó el luto: nunca la vi derramando una lágrima y nunca la oí pronunciando palabra alguna sobre el tema...”

Alberto Ayala: Orlando, gracias por aceptar esta invitación de *Papel Escena* para hablar acerca de *“El solar de los mangos”*, la obra que le mereció a usted el premio *George Woodyard*, de la Universidad de Connecticut en este año.

Abordando el tema y la dramaturgia de la obra ¿cuál es el sentido de *“El solar de los mangos”*?

Orlando Cajamarca: Bueno, *“El solar de los mangos”* desde el punto de vista temático, es una pieza que indaga estas relaciones de migración, de desalojo, de desarraigo de una familia valle-caucana, que quizás en algún momento tuvo bastante tierra y que la fue perdiendo hasta quedar prácticamente reducida a una parcela que alquila; una familia en permanente empobrecimiento, con dos hijas que ya es como el final de la cadena de esa estirpe que se vienen a la ciudad y de la ciudad brincan a la gran ciudad; o sea, a la gran aldea global de este mundo globalizado, que es buscar los centros de atracción de población y de poder, que son los Estados Unidos, Europa y Japón.

Entonces es esta historia: por un lado, las dos hijas haciendo su vida en una tragedia propia de los migrantes, y mientras tanto su madre está muriendo. La obra es contada desde la muerte, con unos saltos de tiempo permanentes.

Ya desde un punto de vista estructural, yo estoy indagando varios aspectos: primero, la fuerza poética del monólogo, entendido no necesariamente como el soliloquio, sino como algo interactivo; el monólogo que, si bien se refiere al pasado, está en permanente vibración y está activando el presente.

“Amo esta tierra que me vio nacer, me vio crecer y me vio morir. Ella borró mis huellas digitales mientras mis manos y mis pies la surcaron y la araron al mismo tiempo que las mañanas abrían el día y el sol saludaba los frutos, y el café caliente despertaba mis pupilas[...].”

A.A.: Me interesa esa parte Orlando, porque forma y contenido no son compartimentos estancos. ¿Por qué justamente acudir a la forma del monólogo, ahora?

O.C.: Bueno, el monólogo como tal es una forma interesante e importante de contar, por lo demás difícil; lo que pasa es que habría que diferenciar el monólogo del soliloquio como lo he expresado, entendiendo que el soliloquio es una reflexión del

Nota: los textos en cursiva pertenecen a uno de los personajes de la obra.

personaje sobre sí mismo, mientras en el monólogo hay un personaje hablando; desde el punto de vista del dispositivo escénico, contando historias a partir de una sola voz. Una sola voz desde el punto de vista funcional, pero el monólogo puede hacer polifonía, en el sentido de que puede construir otros interlocutores.

Me parece que esa forma que ha sido muy usada a lo largo de toda la historia, es un recurso escénico importante que seguirá estando y lo que yo quería en este momento era renunciar un poquito a un papel omnipresente; cuando escribí la primera versión el personaje era más como un narrador, estaba más inscrito en los términos de un narrador tal y como lo entiende la narrativa; la pregunta, pues, era: ¿cuál es la “narración” que el teatro debe hacer para que deje de ser narrativa y se convierta en teatralidad?

“Soy hija de esta tierra y a esta tierra volví, porque a ella, y sólo a ella pertenecen mis aperos... Nací un día cualquiera de abril, un incierto día de abril, mi madre esperaba que en ese su quinto embarazo, Dios la gratificara con un varón, pero no fue así... Tan pronto doña Lastenia le anunció que yo había nacido, salió corriendo por las calles del pueblo como una loca, aún con la placenta descolgándose entre sus piernas, mientras una jauría hambrienta la seguía feroz: sólo el cura pudo detenerla en su carrera loca, poniéndose frente a ella con el crucifijo en alto...”

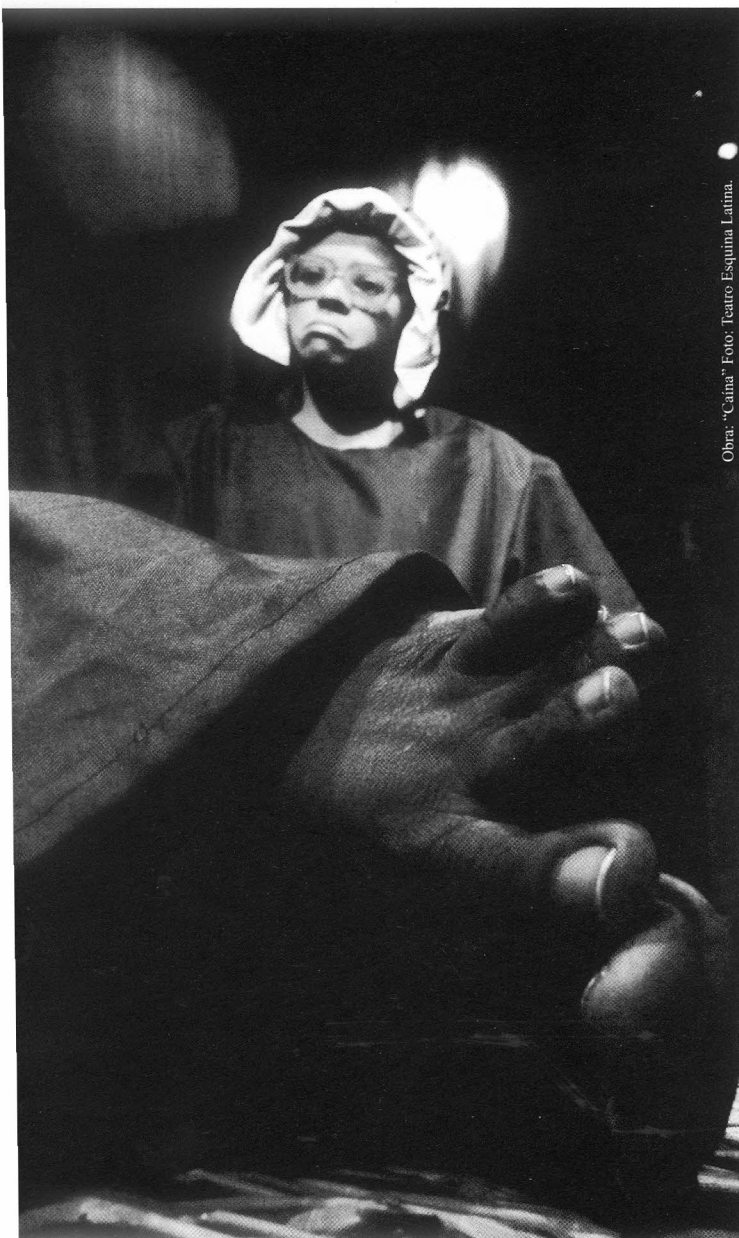
A. A.: *En esa dirección, hablando de su historia como dramaturgo y de su reciente obra: ¿en qué momento y en qué caminos de orden estético, ideológico, político, se construye ésta?*

O. C.: Bueno, yo siempre he creído que el teatro en la acción y en la actividad teatral en todos sus

géneros, en sus formas de ser abordado, es un acto político; y cuando hablo de acto político no estoy hablando de algo que tenga que ver con la pancarta, ni con un discurso ideologizante, ni con un acto proselitista, ni panfletario, no; estoy diciendo que hay un punto de vista desde donde se habla que debe ser siempre claro; si observamos desde qué lugar se habla, Einstein decía que éste cambia, revoluciona el pensamiento desde el punto de vista filosófico; cuando su concepción filosófica, digamos, se vuelve como materia de vida que es lo que pasa siempre con la ciencia, que después su modelo se vuelve también un modelo filosófico, un modelo de operación funcional de vida, él dice que todo depende del punto de vista del observador, del lugar donde se observa el fenómeno; el fenómeno, digamos, funciona de una cierta manera desde el punto de vista donde está el observador.

Pues en el arte pasa lo mismo, hay que ubicar bien desde dónde se está observando, desde dónde se está contando, y para mí, yo siempre cuento desde una mirada política; es decir, desde una mirada del sujeto que ve una sociedad en crisis, desde un sujeto que quiere escribir sobre su entorno, sobre su contexto y quiere de alguna manera que lo que relata dramáticamente, lo que traslada al papel y luego al escenario, de cuenta del contexto social, de cuenta del presente, de cuenta de la vida misma y que se convierta en una reflexión de vida; entonces, en ese sentido, el lugar desde donde yo miro las cosas es desde una mirada política.

“Siembra una cruz. Hola, mamá: sí, ya estoy aquí, no, no, no, no he venido a ponerte flores, ni a llorar ante tu tumba... ¿por qué te pones así, mamá? Te traigo una buena noticia: desde hoy vamos a estar juntas para siempre; esta misma noche tomaremos”



Obra: "Caína" Foto: Teatro Esquina Latina.

"Leche caliente con hierbabuena, contaremos las estrellas sin afanes y dormiremos arropadas bajo la misma manta, como cuando yo era una niña... Preferiría no hablar de ellas ahora, mamá... sí, sí, están bien... Te repito que Rosario y Ana están bien... ¡Ay mamá!, ellas no son unas niñas, ahora son unas señoritas..."

A. A.: *En ese orden, parecería que en **El solar de los mangos** el conflicto se da en lo que podríamos llamar el fuero interno del género femenino, más que como pugna de fuerzas entre sujetos. ¿A qué apunta esta elección, Orlando?*

O. C.: *El drama fundamentalmente se construye en el conflicto interior. Cuando hablamos de conflicto interior no estamos hablando de un conflicto psicológico y subjetivo, estamos hablando de lo que le pasa al personaje cuando toma una decisión, esa es la fuerza de la teatralidad.*

En esta obra los personajes están en permanente contradicción con sus propias cosas, están recordando su vida y están mostrando su vida, pero desde esa mirada interna hay que ver de qué manera esa vida interior, ese conflicto interno que tienen, está profundamente ligado al contexto. Esa reflexión no viene de adentro, no es endópica, es una reflexión que si bien es endógena es estimulada por el contexto social y político.

"Sí, muy parecidas en lo físico con mi Julio... no empieces de nuevo Mamá, que Julio y yo nos casamos por la iglesia y hasta el mismo obispo lo aprobó... bonitas sí, pero flojas y atenuadas, especialmente desde la llegada de la televisión: no volvieron a lavar ni un plato, vivían pegadas como moscas a ese aparato todo el santo día... La Rosario es trabajadora, ella no se va a dejar morir de hambre. Me preocupa Ana, es débil de carácter

y embelequera, un viento fuerte se la lleva para cualquier lado...”

A. A.: *En ese sentido, Orlando, hay como una trama femenina, diría yo, como un trauma femenino localizado en nuestro entorno, ¿por qué esa escogencia?*

O.C.: Mire, así como hay un lugar desde donde se escribe, que para mí es el político, también hay otros: yo, en los últimos tiempos, he querido inconscientemente tratar de escribir, digamos, como escalones de esa escalera grande donde uno se sitúa a ver; y digamos que el peldaño más importante, el descanso más importante, el balcón más importante es el político, para mí, porque es el que me da la totalidad, el que me permite mirar las fuerzas generales que mueven la sociedad, incluidas las fuerzas individuales, particulares.

Hay particularidades que a mí en los últimos años me llaman mucho la atención y ahí está la mirada femenina, el lugar de la mujer; y es que el lugar de la mujer es un lugar muy importante, porque yo creo que uno de los grandes problemas de la condición humana es que perdió la feminidad, perdió la mirada femenina, es decir: así como hay una mirada masculina, hay una mirada femenina. Esa mirada femenina, esa sensopercepción feme-nina la cual hemos perdido, que se regodea más en el detalle, que fija mejor su atención en su objeto sexual, deviene de su misma condición femenina, ligada a la maternidad, ligada a engendrar; eso no es una imposición, no, esas son interpretaciones de las mismas leyes naturales instaladas en el orden de lo psicológico, de la autonomía del discurso del sujeto y todo ese cuento; pero digamos que hay que rescatar eso, y a mí me llama, yo quiero escribir desde la lógica femenina, a mí me gustaría..., los dramaturgos somos de alguna manera travestidos,

¿ya?, somos de alguna manera travestis, ¿no?, entonces a mí me interesa ese travestismo, a mí me interesa, a mí me gustaría indagar más el universo femenino, porque en el universo femenino, digamos, hay más potencia en un momento dado. Entonces me lo he propuesto, de hecho las últimas tres piezas que he escrito he tratado de ubicarlas desde el punto de vista femenino. No es fácil, es muy difícil; inclusive la primera versión de “El solar de los mangos” era una versión del papá y dos hijas y decidí: no, es mamá y dos hijas, en procura justamente de eso, de indagar esa feminidad.

“Mi madre me heredó este solar, pues el resto de la finca la heredaron mis hermanas... ¡Rita, no, no por favor, no lo hagas, la tierra siempre será tierra y los hombres son pasajeros como el tiempo! ...Pero todo fue en vano, la cambió por un camión viejo, que terminó en un abismo cerca del pueblo, lleno de prostitutas, una noche durante la celebración de las fiestas patronales: se quedó sin camión, sin tierra y sin marido.”

A. A.: *Quisiera relacionar eso con el momento en que vivimos, en el sentido de cuál es en tu criterio, la vigencia que tiene la obra hoy.*

O.C.: Vuelvo y digo, yo escribo desde una mirada política y yo escribo de alguna manera porque es una forma de revelación, es una forma de decir las cosas, es una forma también de hacerme las preguntas y tratar de algún modo de darme las respuestas; una de las cosas que a mí más me motiva y me preocupa en este momento está en el entorno, en el contexto sociopolítico: es la idea de inviabilidad que tiene, digamos, esta ciudadanía, que tiene este espacio, no digamos la palabra patria porque la tienen muy atropellada, pero digamos, esta noción de terruño, de territorio y que hace que la gente comience a sentir que todo es mejor afuera, que aquí estamos perdidos,



Obra: "China" Foto: Teatro Esquina Latina.

que aquí no hay salvación, que todos los países son distintos pero mejores que el nuestro, que lo nuestro, lo local, no sirve para nada y se va bajando hasta un desprecio por uno mismo, un desprecio por su entorno, un desprecio por lo local, y finalmente, si usted sigue bajando en el orden más puntual de lo infinitamente pequeño hacia lo infinitamente grande, sigue bajando y termina siendo un desprecio contra sí mismo, un no reconocimiento ante el espejo, un verse como un cuerpo fragmentado, como sin unidad, una especie de esquizofrenia.

Eso es, yo quiero hablar de eso, de hecho lo vengo hablando en "Alicia adorada en Monterrey", es la migración, es la salida, es todo el atropello de un mundo globalizado donde viajan con más facilidad las cucarachas y un par de zapatos sin nombre, es mejor tratada una cucaracha que no tiene que

presentarle pasaporte a nadie, ellas se montan en el equipaje, ellas llegan y no tienen que presentar pasaporte, no tienen que presentar nada, no tienen que pedirle permiso a nadie, van a su hábitat, invaden las alcantarillas de la gran ciudad, igualitico. Ese fenómeno, esa pauperización de la condición humana es la que a mí me preocupa, entonces estoy en esa obsesión, esa es mi obsesión como dramaturgo en los últimos tiempos.

"Dolores y Esperanza, mis otras dos hermanas, cambiaron sus parcelas por los vales que firmaron sus esposos en la cantina durante sus permanentes borracheras..."

Si nos hubiera dado buen ejemplo papá, quizás mis hermanas no se habrían equivocado tanto..."

A. A.: *Hablando de obsesiones, hay algo que usted ha anotado y que tiene que ver con ese "travestismo del dramaturgo", en ese sentido ¿habría una mirada sobre lo que ha sido la dramaturgia anteriormente en cuanto al autor se refiere, y ahora otra mirada de la dramaturgia para vestirse distinto, para estar a tono, digámoslo así, con una nueva temporalidad?*

O.C.: No, cuando yo hablo de travestismo estoy hablando en genérico y yo hablo es del oficio del autor: desde Shakespeare, desde Esquilo, desde Sófocles, debe haber una actitud travesti, una actitud de vivirse poniendo, tratando de meterse en cuerpo ajeno que es finalmente la contradicción grande del travesti, como no pueden construir un cuerpo de adentro hacia fuera porque está ligado, entonces *se viste de* para querer ser lo que él sabe lo que en el fondo no es, porque si no simplemente no lo haría, entonces el travesti sale, dilata la gestualidad para tratar de ser lo que no es.

Entonces así hacemos los dramaturgos, nosotros nos metemos y comenzamos a sacar, a vestir personajes que son nuestros propios fantasmas, a ponerlos a hablar desde lo que no son, porque no son de existencia real, porque no existen, porque los personajes digamos no tienen psicología estructural, son un relato, son una ficción, son un instante, son un síntoma, en ese sentido es que yo hablo.

"El cementerio estuvo mucho tiempo abierto por su culpa, y se ha cerrado con su entrada. Con su muerte todo el mundo se sintió vengado... perdóname, mamá, yo te prometí que nunca reprocharía a mi padre, pero esa fue una promesa de vivos: ahora todo ha cambiado..."

A.A.: *Orlando, y hablando de personajes, ya el personaje instalado en las tablas, pasando del drama escrito a la escritura escénica, cómo imagina "El*

solar de los mangos", es decir, qué aportes podría hacer teatralmente, en su visión ya no como dramaturgo sino como director de esta obra, cómo la imagina.

O.C.: Yo estoy en este momento haciendo una construcción muy importante para mí, porque el grueso de mi producción literaria como dramaturgo deviene de un proceso de creación colectiva, en el que con ideas básicas parto de una fábula, parto de algunas imágenes detonadoras grandes, de un constructo, digamos, de un imaginario básico que es el que me invita a empezar, y entrego esas reflexiones a un equipo de trabajo, cada vez más cualificado, para que deconstruya de alguna manera todo eso y comience a hacer una lectura escénica; desde ahí, en esa dialéctica, yo voy quitando, poniendo, abro la puerta a todo el proceso de creación colectiva tal y como lo entendemos en Esquina Latina y luego tomo distancia, tomo todo ese material y escribo. Entonces prácticamente todo el material es decantado como en una especie de alambique donde pasan las cosas; yo estoy en el proceso final esperando qué es lo que se destila, me voy con ese destilado y lo embotello a mi juicio, pero recojo del trabajo que hacen los actores.

He escrito algunas piezas, pero esta es la primera que tiene una estructura absolutamente ajena al escenario, porque no ha sido construida desde el escenario, ha sido construida desde la mesa. Tengo una experiencia anterior, pero finalmente la puesta en escena ganó, enriqueció el texto, en este momento realmente no tengo imágenes como director porque aquí va a haber una pelea muy grande.

"Yo también pensé vender e irme, pero gracias a mi Dios y a mi primo Julio, no lo hice, él siempre me repetía: 'En la tierra nada brilla tanto como el solar de los mangos'. Y tenía razón, pues un solar con samanes, cedros,

laureles, caracolés, cominos, chiminangos, billullos, tachuelos, alicantes, robles, álamos araucarias [...]”

A.A.: De eso quería que habláramos, de esa tensión entre una obra hecha para la lectura y la otra que va camino de construirse con los lenguajes propios de la escena.

O.C.: La pelea grande es cuando uno está actuando como director y dramaturgo y es el director el que está, digamos, metiéndole carbón al fuego para que se produzca el proceso de destilación, entonces digo que ahí hay un proceso muy interesante porque no hay mucha contra-dicción, porque, prácticamente, en este caso el director es el menos excluyente y acepta más, así sea el director uno mismo y hace el proceso hacia el dramaturgo.

Cuando el proceso va del dramaturgo al director, es un problema muy complicado y cuando es uno mismo más, porque aquí hay una decisión del sujeto muy interesante, uno como director tiene que ser respetuoso del autor, pero tiene que estar dispuesto a pelear con él, allí hay una dialéctica. En el caso de la creación colectiva tenemos una herramienta muy importante y es que uno no está solo, la pelea de uno no es solitaria, tiene a su lado todo el equipo de actores, entonces uno tiene que invitar a los actores a que peleen con el autor, así el autor sea uno mismo.

En esa pelea yo he visto muchas piezas teatrales, acabo de ver, por ejemplo: “*El niño argentino*” que lo trajimos al Festival de Arte de Cali y ahí se ve la pelea de una manera muy clara: un gran autor como lo es Mauricio Kartún escribe un texto muy lindo, tratando de lograr un tipo de verso y de copla popular, que le da sonoridad a un espectáculo muy interesante, una historia, un relato muy interesante;

pero cuando el director que es él mismo asume eso, se siente obligado a usar todo el lenguaje, a usar toda la historia, hay un momento en que yo viendo la obra como director, siento que el director perdió la pelea con el dramaturgo. O sea, el dramaturgo Kartún se impuso al director Kartún y entonces usted no puede decir: es que la obra es mala o es que ese texto no es bonito; no, es que desde el punto de vista de la relación escénica genera un asunto de ritmo y ese asunto del ritmo está en relación directa en la tensión escena-público, en la comunión, entonces yo diría que la obra ameritaría unos saltos, una reescritura para el escenario.

“Siembra otra cruz. Hola, Alicia, mi hermanita del alma, soy yo, ¿no me reconoces? Si estoy vieja es que al tiempo le gusta dibujarse en la piel..., te voy a cuidar, ya no te voy a dejar sola nunca más... desde aquí tu y yo vamos a oír los pájaros y nos vamos a embadurnar la cara y la ropa blanca con frutos maduros hasta confundir a las aves y hacer que lleguen a picotearnos como a una especie silvestre recién caída del árbol...”

A. A.: ¿Algo como podría suceder en el cine, Orlando, que uno lee una novela y queda fascinado, pero cuando la ve en el cine queda la mayoría de las veces defraudado?

O. C.: No, pero eso es otra cosa.

A. A.: Tomándolo como parangón, ¿qué sucede entre esa obra que usted escribe y esa obra que usted dirige en el lenguaje teatral?

O. C.: Son dos cosas diferentes. Una cosa es lo que estamos hablando de lo que llaman adaptación, que yo más bien lo llamaría una versión libre, una versión, y en ese sentido pienso que Enrique Buenaventura tenía razón cuando hacía la diferenciación; uno no puede

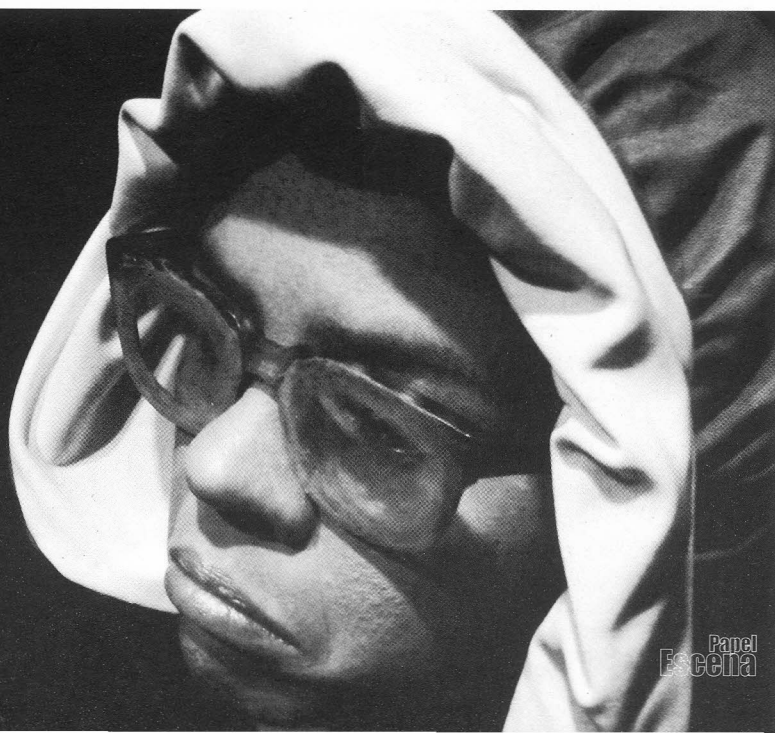
adaptar, porque adaptarse implica un proceso como de forzar la estructura, adaptar es como hacer que una cosa que no es de aquí aparezca como de aquí; usted se adapta al calor, usted se adapta a una cosa, entonces me parece que Buenaventura, que peleaba mucho con esas cosas, tenía razón... yo cada día le doy más la razón. Yo creo que es la versión, lo que es la versión dramática de un texto literario, entonces ahí está la fidelidad del texto porque ahí está la fuente; es decir, en la literatura, hay literatura dramática, hay literatura poética y hay literatura narrativa, para ser preciso ¿cierto?; aunque yo no sé por qué, sobre todo los narradores se han usurpado la literatura y están convencidos de que ellos son los dueños del oficio y ahí sí están pifiados, pero la historia nos absolverá.

“A la escuela solo fue Berenice... a quien usted se empeñó en educar como a un macho, 'el estudio no es pa' las hembras, es sólo pa' los machos y sólo mientras aprenden a leer y a hacer las cuatro operaciones, luego a trabajar; como yo, que

nunca fui a la escuela y ya ven, en esta casa no falta nada'...”

A.A.: Estaríamos entonces ante un “juego” de palabras, por un lado la palabra que corresponde a una literatura narrativa y por otro la que está del orden de la literatura dramática. ¿Cómo “jugar”, entonces?

O.C.: La dramaturgia como tal tiene su propia estructura, yo creo que la palabra dramática es distinta a la palabra narrativa y distinta a la palabra poética, con una cosa muy importante y es que la palabra dramática es poesía y es narrativa, mientras que la palabra narrativa puede ser poética pero no importa tanto; pero nosotros estamos obligados, en el oficio nuestro combinamos la narrativa porque tenemos que contar, tenemos que avanzar en el tiempo, y la poética porque tenemos que ser detonantes a través del arte.



El problema de la adaptación, que yo lo llamo una versión a partir de un texto literario, está cuando se trata de capturar una estructura que es narrativa para imponerla a una estructura dramática, entonces, a veces termina imponiéndose el asunto narrativo para el caso del teatro. El cine es más afortunado, cuando la versión se hace para el cine es más afortunado, porque el cine es más cercano a la literatura, porque tanto el cine como la literatura tienen aliados; la literatura tiene de aliado al tiempo, con el cual también se puede abusar, y el cine puede hacerlo porque tiene como aliada la simultaneidad, puede pasar al exterior y puede hacer un *flash back*, moverte la historia, puede hacer todo lo que quiera, se juega con esa capacidad de la simultaneidad; no tiene tan aliado al tiempo como la literatura, pero es más cercano a la literatura, digamos que el cine puede ser más afortunado que en el paso de la literatura al cine, pero aún así, como la literatura tiene como gran

aliado al tiempo y el cine no lo alcanza a tener, entonces las historias terminan siendo recortadas con toda esa grandeza evocativa que la literatura puede dar en descripciones muy ricas. El teatro, sin embargo, cuando se mete con la literatura, necesita encontrarle lo que llamamos nosotros alternativas muertas, conflictos que están latentes y ahí montarse para construir desde ahí un discurso teatral.

“Siempre preferí estar en el campo, me sentía más libre, alejada de mis hermanas y de los maltratos de mi padre. Ella me protegía como una gallina clueca de los ultrajes de mis hermanas que me quitaban la comida y me excluían de sus juegos, yo entonces me divertía con los perros y con 'Tomás', mi gato: hasta que lo encontraron muerto en el zarzo de la casa.”



Obra: "Cáina" Foto: Teatro Esquina Latina.

A. A.: Ahora que mencionamos el cine y pensando en la masa de espectadores que mueve, en el caso del teatro qué se necesitaría para fortalecer esa relación entre lector, espectador y drama.

O. C.: Mire, el teatro en los últimos dos siglos, quizá en este último siglo se lee muy poco, no tiene un consumo de lectores muy grande; ahora la literatura lo tiene un poco más, bastante más, la poesía no tanto; pero digamos que la gente no lee teatro, esa es una verdad y hay que acostumbrarse a eso. Hay autores que comienzan a escribir teatro como ejercicio, no pensando en el escenario y yo creo que yo escribo para el escenario, pero lo que yo creo de los últimos tiempos es que la escritura dramática funciona como un ingrediente químico, haga de cuenta: nadie sale a comprar ácido sulfúrico, ¿cierto?, pero con ácido sulfúrico es que se hacen otras cosas; el consumo del ácido sulfúrico es para los que producen otras cosas teniéndolo como insumo, digamos, para refinar el azúcar, y así, cualquier cosa, pero es importante; como la acetona, antes se usaba popularmente para limpiarse las uñas, ahora por otros usos ya no se consigue acetona en el mercado, pero son procuradores de otras cosas.

El texto teatral es como un precursor, yo no me hago la ilusión de que mis obras de teatro estén por ahí puestas para que la gente diga: “me voy a comprar un libro para leer”, y se compre una obra de teatro; eso, por ejemplo, es un precursor y esos procuradores van a sitios especializados, como el ácido sulfúrico: yo nunca compro ácido sulfúrico, pero el ácido sulfúrico lo viven comprando a diario los cañeros para refinar el azúcar, los que hacen las baterías para hacer su trabajo, etc. Entonces, el texto teatral, la dramaturgia, la literatura teatral es un precursor que uno pone ahí como un ingrediente fundamental, un precursor de la dramaturgia del espectáculo, no sé si te contesté la pregunta o me la evadí.

A. A.: No, la respuesta tiene una relación, pero la inquietud también iba en el sentido de qué se necesitaría para fortalecer esa relación entre lector, espectador y drama.

O.C.: Bueno, aclarando ese punto, el interés mío como dramaturgo, no sé si para otros, no es entrar en el mercado del libro y menos ahora con la internet; yo no tengo interés en entrar, por eso a mí la publicación no me trasnocha, como sí trasnocha a los poetas y sí trasnocha a los narradores.

En lugar de estar pidiendo que nos publiquen, a mí me gustaría más la retroalimentación, como lo que estamos haciendo en el Festival de Arte de Cali. El Festival de Arte de Cali en eso ha sido muy generoso con el movimiento teatral de la ciudad, porque en las últimas diez versiones, para el caso del teatro, me han dado un voto de confianza, pero por un acto de generosidad, para que paralelo al Festival de Teatro hagamos siempre una experiencia formativa. Los primeros años la hicimos con talleres misceláneos de la actividad teatral: de actuación, dirección, y en las últimas cuatro versiones lo hemos hecho desde la dramaturgia y esa es la cosa para registrar: en este momento nosotros en Cali estamos haciendo una experiencia sui generis en el contexto nacional, al último taller nuestro se inscribieron más de setenta dramaturgos de todo el país para quince cupos y nos tocó finalmente elevarlos a veinte.

Ese tipo de cosas, de intercambio, de formación, es el que más le sienta a la dramaturgia, eso es lo que se requiere para ir mejorando, el intercambio de documentos, de materiales, tenemos una herramienta muy importante que es la internet que por fortuna es el sistema más democrático que se han podido inventar, es el sistema web, entonces yo pienso que ese es el lugar donde uno puede colocar las obras, allí uno puede 'bajar' lo que quiera.

Otra cosa importante del estímulo son los premios, los premios de dramaturgia que estimulan, pero infortunadamente en esto... vamos siempre para atrás, teníamos el premio Jorge Isaacs, que por el arte de birlibirloque también lo han desaparecido. Esos son los apoyos que recibe la dramaturgia vallecaucana, tan importante, pero nos quitaron el premio de dramaturgia y nos tocó tragarnos ese sapo.

“Siembra otra cruz. Hola, Julio... ¿le extraña mucho verme?... no me diga que no me esperaba, porque no se lo voy a creer... mire, le he traído arepas de choclo, las que tanto le gustaban... Lo siento, no creí que me fuera a demorar tanto, pero es que no era justo dejar esas muchachas así, solas... Sí, ya están creciditas y haciendo sus vidas... No, no terminaron el bachillerato... Se las tragó la ciudad y la ilusión de ser famosas... ahora viven en el exterior...”

A. A.: Sí, justamente a eso iba a referirme, al premio, porque hemos hablado de diferentes aspectos con relación a la obra; y ya que usted lo toca, con respecto a esa castración de premios aquí en el ámbito local, ¿cómo ve el premio que ha merecido su obra en el exterior? ¿por qué llega la obra a ese premio según el dictamen del jurado?

O. C.: A mí particularmente me gusta, a quién no. Cuando uno escribe, los premios en literatura son un estímulo muy grande, pero también hay que tomarlos con humildad porque pues, no siempre es por que sea el mejor, fue el mejor para los que lo leyeron, porque también opera el gusto y una cantidad de cosas. Tuve la fortuna de que me leyeron tres personas, tres académicos norteamericanos, les gustó lo que yo escribí y esa es la única diferencia con las otras cincuenta y pico de obras que participaron.

El premio es muy importante, primero porque es un premio internacional dado desde la academia

norteamericana que en todo el mundo es una academia muy respetada, en todos los campos del conocimiento; la academia norteamericana dado el gran flujo migratorio y la importancia que tiene hispanoamérica, tiene instalada en todas las universidades Harvard, Berkley, la universidad de New York, el área de estudios latinoamericanos y los centros de español y literatura en español son muy importantes; entonces este es un premio dado por la academia norteamericana que es estudiosa de Latinoamérica y estudiosa de la dramaturgia; no es gratuito que el nombre del premio sea justamente George Woodyard, un hombre dedicado toda su vida al estudio del teatro latinoamericano que instauró en la Universidad de Kansas la revista *Latin American Theatre Review* que es la revista de más tradición, la más antigua, la más regular, es una revista que sale sagradamente cada tres meses. El premio es muy importante por eso, porque es un reconocimiento de la academia norteamericana a un texto en apariencia local, pero ahí sí, como decía Tolstoi, “pinta tu aldea y pintarás el mundo”; yo no pensé más que en hablar de mi terruño, hablar de lo mío, y claro, tratando de hacerle un tratamiento al lenguaje que no fuera tan localista.

A.A.: Aunque en muchas partes lo recupera y recupera la vegetación, los frutos, los animales, los pájaros, como elementos de la escritura que dan cuenta del entorno.

O. C.: Sí, claro, de pronto alguien, una amiga española que la leyó me decía: muy lindo, yo no conozco ninguna de esas frutas que usted nombra y ese mundo de pájaros.

A.A.: Bien, Orlando, justamente hablando del premio, de las personas que leyeron la obra, me surge una pregunta por la crítica, es decir, yo considero que la crítica es necesaria, así muchos digan que no y que

la crítica es necesaria, así muchos digan que no y que cada sujeto, cada lector hace su propio mundo, su propio universo interpretativo de la obra, pero yo creo que la crítica juega un papel muy importante como mediación. Qué decir de la crítica, de su función respecto a la dramaturgia ahora, Orlando.

O. C.: Pues eso aquí en este país no existe, aquí como no existe el periodismo cultural, tampoco existe crítica. Generalmente la crítica está muy ligada al periodismo cultural.

Yo tengo una formación académica muy rígida y rigurosa porque estudié una carrera exigente y en ese sentido le agradezco a la academia mi formación médica. Tu sabes lo cuadriculada que es, por todas las razones que sean, pero mal haría yo al decir que la teoría y la reflexión científica, el conocimiento... denostar de ellos sería terrible; ahora, lo que yo sí creo es que como creador, para mí como creador los insumos teóricos son importantes para reflexionar sobre mi oficio, sin insumos teóricos es difícil reflexionar, los insumos teóricos no te hacen ser autor, pero sin los insumos teóricos tu no puedes mejorar como autor, te quedas pegado, te quedas viéndote lo mismo; en el caso de la crítica, como aquí no hay crítica, yo me pierdo un poco, pero cuando miro la crítica literaria, considero que la crítica es muy importante porque es la mirada de otro que conoce. Yo siempre pongo un ejemplo: cuando uno ve estos expertos asesores de empresas en finanzas, uno dice: bueno y si son tan buenos, ¿por qué no montan su empresa? Pero es que su especialidad no es montar empresas, su especialidad es tomar las fotos, detectar, auscultar, entregar de alguna manera lecturas para que el empresario haga sus correctivos, las tome o las deje. Así mismo es la crítica, debe ser una buena crítica teatral, una crítica que de alguna manera tome una radiografía de lo que vio desde un ojo crítico y

plantee, ponga a reflexionar en primera instancia al creador; ahora, como aquí no hay crítica yo hablo en abstracto, hablo de cómo funciona la crítica, por ejemplo, en Estados Unidos. En Estados Unidos que tiene lo mejor y lo peor del mundo, funciona una crítica especializada, que es una crítica académica, una crítica pensada en establecer una interlocución con el autor; crítica que va a identificar en una obra que las estructuras dramáticas están funcionando, que hay una novedad, hay un manejo del lenguaje, hay unos personajes que están en la escritura... se va a leer en la crítica literaria como literatura.

“Ana en España y Rosario en Nueva York... están bien, ganan su buena plata... no seas mal pensado, en el pueblo no hay familia que no tenga un hijo por allá, eso se puso de moda... ¿Le gustaron? están lechositas cierto, como le gustaban, con maíz tierno, medio viche... ay... es que apenas salía la mazorca en la mata ya se le hacía agua la boca... ¡Ay, Julio!, la vida es muy dura y de la peor materia estamos hechos...”

A. A.: *Una crítica más formal, quiere decir.*

O. C.: Sería la crítica literaria, eso tampoco existe, crítica literaria tampoco hay, crítica literaria teatral no hay, que es distinto a la crítica del espectáculo, esa es otra. Entonces en Estados Unidos hay una crítica literaria dramática que la hacen estas universidades, con autoras, por ejemplo, como Jackeline Bixler que se ha especializado en el teatro mexicano; por eso la importancia del premio, creo que con este premio los estudiosos norte-americanos van a poner los ojos en la literatura dramática colombiana, empezarán con la mía, a mucho honor, pero yo conozco especialistas, gente especializada en el teatro de México, como otros que se especializan en el teatro argentino.

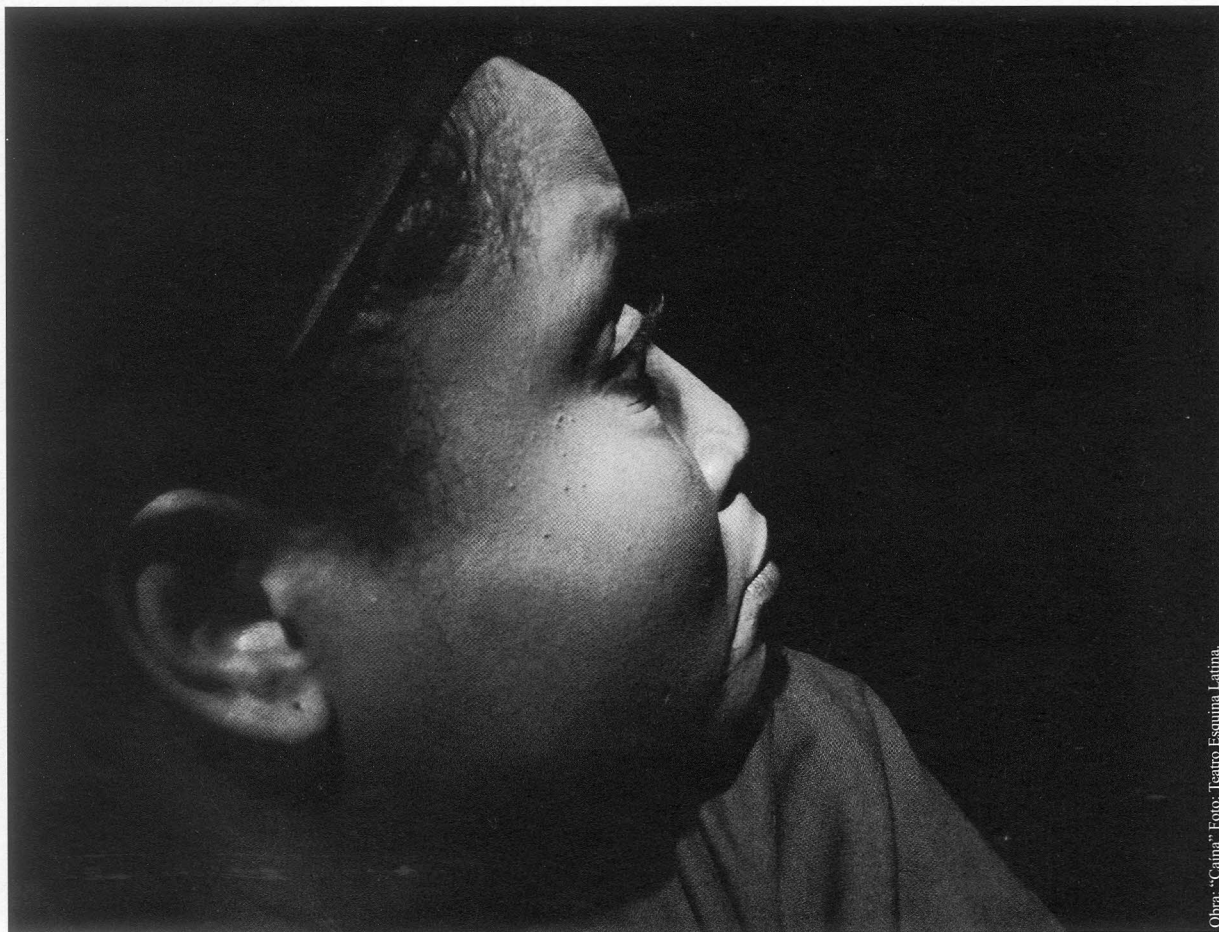
Esa crítica literaria busca una interlocución con los creadores, ojalá tuviéramos algún día una crítica de esa en este país, aquí la academia no se interesa en eso y mucho menos la facultad de literatura de cualquiera, incluyendo a nuestra propia Universidad del Valle, les parecería una pérdida de tiempo ponerse a estudiar a los dramaturgos. Esa es una crítica que sería muy importante.

Hay otra crítica que es la crítica de espectáculos, que es la crítica farandulera, esa no trata de establecer una relación, esa es perversa porque no interlocuta con el autor, ni con el texto; esa interlocuta con el espectáculo, con el gusto, si me gusta o no me gusta, si funciona o no funciona, y esa es demoledora porque esa te puede acabar; como pasa muchas veces en New York, que sale la crítica y tres tipos que están muy pendientes de eso son demoledores y acaban con una obra, por el gusto o por el texto, por amores o desamores, pero también si está bien hecha puede estimular al público. Por fortuna tiene una cosa: muchas veces pasa inadvertida. En el caso nuestro, por ejemplo, la poca crítica farandulera que ha habido

en este país, interlocuta básicamente con el mercader y no está interlocutando con el autor, como hace la crítica propiamente dicha, esa crítica pasa inadvertida. Mire, yo he visto esa crítica que demuele espectáculos como *“Esposa y moza vida sabrosa”*, pasar inadvertida. Están diciendo eso en la Revista Semana y ese mismo día... lleno total, porque la gente que va a esos eventos no lee ni la prensa. Entonces eso es hablar de ciencia ficción, eso es como hablar de una lengua muerta. Aquí no hay ni periodismo cultural ni crítica teatral.

A. A.: Orlando, muchas gracias por su tiempo, por su amabilidad.

“Mi primo Julio llegó a la casa una noche lluviosa de abril, mi Mamá le abrió la puerta y tardó un momento en reconocerlo: era el hijo menor de su hermana Sara y venía del norte del Valle... 'Los hombres siempre vienen por lo suyo, hacen sus cochinitas y se van', decía mi hermana Rita... Por eso yo al principio lo traté a usted con desconfianza...”



Obra: "Caína" Foto: Teatro Esquina Latina.