



40 AÑOS ARANDO EN EL FUEGO TALLER DE ARTES DE MEDELLÍN



EL TALLER DE ARTES DE MEDELLÍN fue creado para satisfacer unas necesidades específicas que nunca hasta hoy, cuarenta años después, han sido debidamente explicadas.

Las motivaciones que originaron la fundación del Taller de Artes de Medellín son muy diferentes a las de otros colectivos de arte en el país. No fueron, como ha sido común entre nosotros, la adquisición de un espacio físico para la homologación y vigilancia de una producción cultural, y para la oferta estable y continuada de un repertorio para obtener el respaldo económico del Estado y de la taquilla, lo que los ha convertido, la mayoría de las veces, en compañías de repertorio con dossier de ventas y publicidad y stock de mercancía en depósito.

El Taller nace de la apremiante necesidad de implementar e impulsar unas prácticas artísticas contemporáneas, diferentes a las existentes entre nosotros, y la realización del impostergable deseo de creación de poéticas propias.

Desde su fundación el Taller se diseñó con tres secciones artísticas diferentes, Música, Artes Plásticas y Teatro, pero con unos vasos comunicantes esenciales para que convivieran e interactuaran, cuando fuese deseable o necesario, con la Poesía. Deseable, siempre; necesario, casi siempre.

En algún momento de su proceso creativo han estudiado o trabajado en el Taller de Artes de Medellín talentosos artistas como José Antonio Suárez, Luis Fernando Peláez, Clemencia Echeverri, Jorge Iván Grisales, Florina Lemaitre, Carlos Mario Aguirre, Rubén Darío Trejos, Siervo García, Mauricio Duque, Carlos Gabriel Arango, Ángela María Londoño, El Tío Conejo, Marta Marín, Tomás Arango, Héctor Álvarez, Kike Lalinde, Diana Gil, Billy, Alfredo Zapata, Ana María Ochoa, Carlos Jiménez, Luis Pacheco, Fernando Marín, Fernando Pavón, Mario Restrepo, Eucaris Núñez, Jorge Gaviria, David Hernández, Julián Posada, Ángela María Restrepo, Mario Londoño, Darío Villegas, Dick Harold, Marcela Bernal, Nelson Nicholas, Francisco Londoño, Santiago Londoño, Margarita Isaza, David Robledo, Pablo Montoya, Fernando Rendón, Lucía Estrada, David Marín, Yenny León y muchos otros.

La propuesta original de la sección de **ARTES PLÁSTICAS** ha sido implementar un **TALLER-LABORATORIO**, abierto durante todo el día los siete días de la semana, con la orientación de Samuel Vásquez.

Aquí la práctica artística, el material y la técnica, la investigación y el concepto, el tema y la composición, la gestualidad y la expresión, van amalgamadas en la obra misma, en el propio acto de pintar o dibujar.

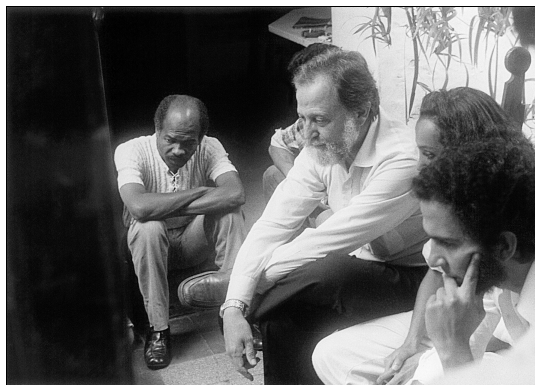
Este **TALLER-LABORATORIO** se aleja totalmente de la difundida enseñanza academicista que recibimos en la universidad, en donde el repetido modelo de frutas, de yeso o de carne y hueso “*son apenas una disculpa para pintar*” (sic) y no el tema fundamental que ilumine un sendero expresivo, formal e investigativo.

Hay que llevar el modelo hasta su noche primera. No se invoca el tema para simplificarlo, ni para exaltar su singularidad, ni su anomalía. Hay que desvelar del modelo su deseo secreto, su oculto dolor, su velada emoción. Hay que incitar un amor nuevo entre las cosas que no se conocen aún. Hay que espolpear la imaginación. La imaginación no es una evasión de la realidad. La imaginación es un regreso responsable y comprometido a la realidad, para aclararla o para subvertirla.

Laboratorio porque aquí se experimenta con la realidad social o individual, con las fantasías comunitarias o personales que proporcionan una temática viva al artista. *Taller* porque aquí se manejan los materiales y las herramientas para la construcción de un lenguaje artístico propio.

Este Taller también cuestiona la enseñanza que hace del Diseño su único valor, donde el fanatismo por la *forma* desdeña la importancia ontológica de la *imagen*. Se busca evitar tanto el academicismo nostálgico de un pasado “siempre mejor”, como la presuntuosa academia de la vanguardia.

En el Taller de Artes de Medellín se abrió el primer **TALLER DE GRABADO INDEPENDIENTE** de la ciudad (1977). Allí asistieron como tutores Juan Antonio Roda, Augusto Rendón, Leonel Góngora, Umberto Giangrandi.

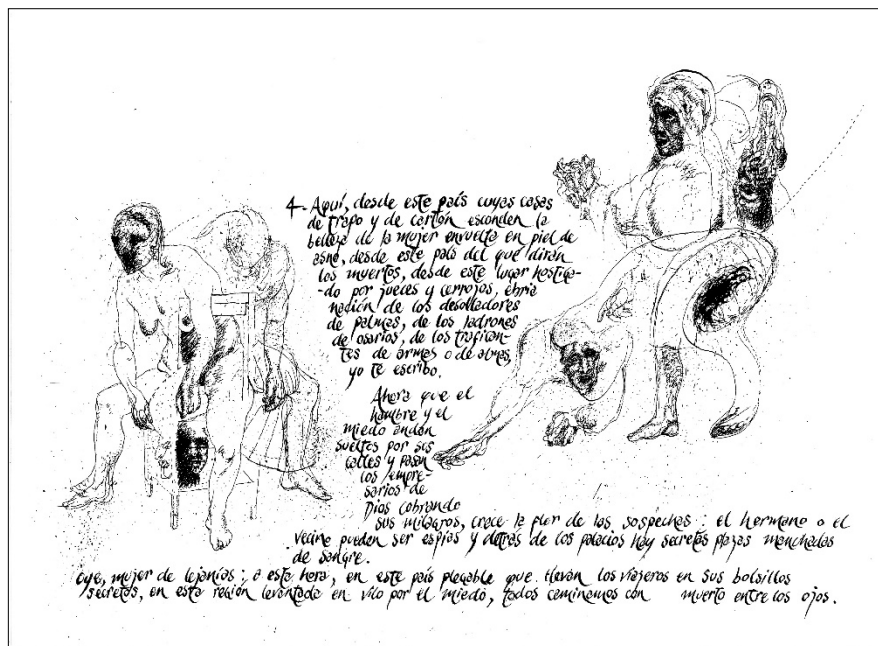
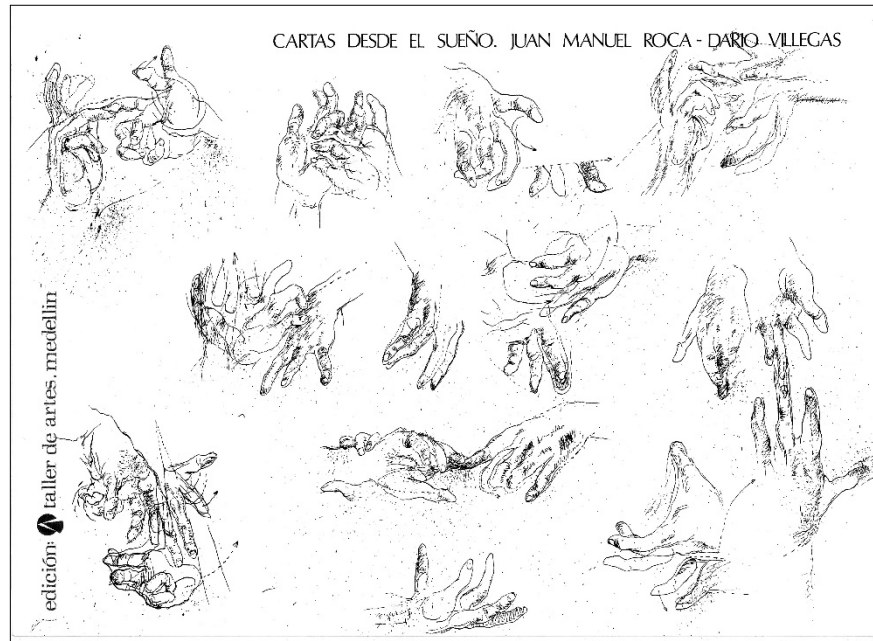


Juan Antonio Roda en CLÍNICA DE PINTURA en el Taller de Artes

De allí emergieron las primeras carpetas de grabado y poesía hechas en Colombia: [MESTER DE CABALLERÍA](#) (1979), con grabados de Augusto Rendón y poemas de Juan Manuel Roca, y [CARTAS DESDE EL SUEÑO](#) (1981), con dibujos de Darío Villegas y prosas poéticas de Juan Manuel Roca.



carátula de MESTER DE CABALLERÍA, 1979



Libro editado por el Taller de Artes (mil ejemplares), repartido gratuitamente en la inauguración de la IV Bienal de Medellín a la que fue invitado a presentar su obra "Haga usted mismo la Historia"

Reuniendo a los artistas plásticos y actores de teatro el Taller de Artes hizo el primer performance realizado en Colombia, "TÉCNICA MIXTA" (1980), que participó -fuera de

concurso-, en el III Salón Regional de Artes Visuales, y que reunía a los artistas plásticos del Taller con los actores del Grupo de Teatro.

En 1980 el grupo de artistas plásticos, actores y músicos del TALLER DE ARTES DE MEDELLÍN realizó su primera obra plástica que intervenía el espacio público. (*Seguramente la primera vez que en la ciudad una obra plástica invadía el espacio público sin permiso de las autoridades municipales*). Por aquellos años empezaban los asesinatos selectivos que el narcotráfico decidía y pagaba. A diario los cadáveres eran abandonados a la vera de calles y carreteras, y fue tal la profusión de estos crímenes que cada habitante de la ciudad fue sacudido por la visión de un cuerpo baleado tirado en el sucio suelo. Todo crimen público se cometía con el guiño de una parte de la sociedad, con la complaciente complicidad, muchas veces callada, de un sector de la población y de un sector de la opinión.

Golpeados por el horror de los asesinatos y la connivencia de muchos con el crimen, artistas del Taller de Artes pusieron en las calles de Medellín una serie de esculturas en yeso que señalaban aquellos comienzos de una época cruel que partió en dos la historia y la sensibilidad de la ciudad: La vida de cualquier persona costaba sólo unos cuantos miles de pesos. Se inauguraba así, una nueva mercenaria profesión: el sicariato urbano, profesión que fue exaltada en “su cualidad edípica” por algunos periodistas, sociólogos, cineastas y escritores locales que consideraban tierno y enaltecedor que “*esos niños mataran para comprarle una nevera a su mamá*” (sic).

Las esculturas eran colocadas en el espacio público a las dos o tres de la mañana, y en algunas ocasiones se hizo un escondido seguimiento fotográfico con teleobjetivo del comportamiento interactivo de los transeúntes con la escultura.



Poco después, en 1981, el grupo de artistas del Taller diseñó una serie de poemas en luz neón para ser colocados en el espacio público. El ser hechos en neón les asignaba una obligada nocturnidad, y en medio de la iluminación comercial o de señalización que es habitual en la noche urbana, su material luminoso y sus colores festivos operaban como oposiciones a la poética de sus textos. Entre otros, se colocaron en la entrada del Museo de Arte Moderno, en la Avenida Oriental, en la pared exterior del teatro del Taller de Artes. Algunos de sus textos decían:

"Los árboles no trabajan pero nunca pierden el tiempo"

"El pan ha partido al hombre en dos"

"Marchar es una forma desafiante de arrastrarse"

"No deseo estar en ninguno de los dos lados del fusil"

"Sueño, luego existes"

Estas obras del Taller de Artes de Medellín realizadas en el espacio público son hechos artísticos que debieron ser considerados en su real dimensión por los agentes culturales que manejaban la información, la valoración y la producción de los proyectos y realizaciones culturales en nuestro medio. Pero bien sabemos de la total ausencia de una crítica culta, activa y ecuaníme en nuestra ciudad, y la ausencia de curadores imaginativos y transparentes que permitan ver a través de ellos lo que importa por encima de lo que les produce dividendos, lo actual actuante por encima de lo que está de moda, lo incesante por encima de lo noticioso.



EL ESPECTADOR, 1977 / Julián Posada (de espaldas), María Cecilia Carvajal y Luis Fernando Peláez en el Taller de Grabado

La participación de varios miembros del Taller de Artes de Medellín en el potente aparato cultural que constituyó el [MAGAZÍN DOMINICAL](#) de El Espectador, fue entusiasta, comprometida y multimodal. La publicación de ensayos, entrevistas, poesías y traducciones fue permanente durante más de una década. Es destacable la inclusión de un grupo de ilustradores jóvenes vinculados al Taller, acontecimiento de una significación e importancia indudables que, sin embargo, no ha sido estudiado ni valorado con el interés y el cuidado

que este hecho reclama y merece. No es para nada descabellado afirmar que ellos introdujeron en Colombia una nueva manera de hacer ilustración, renovándola y, a la vez, dándole una categoría estética como quizás nunca se ha dado en este país. Sin ceñirse a la estricta definición de ilustración (siempre dispuesta a ejercer de servidumbre de lo literario tratando de iluminar un texto determinado), plantearon una propuesta-otra desde lo plástico y lo poético que era, a su vez, continuación de su personal obra pictórica o dibujística.

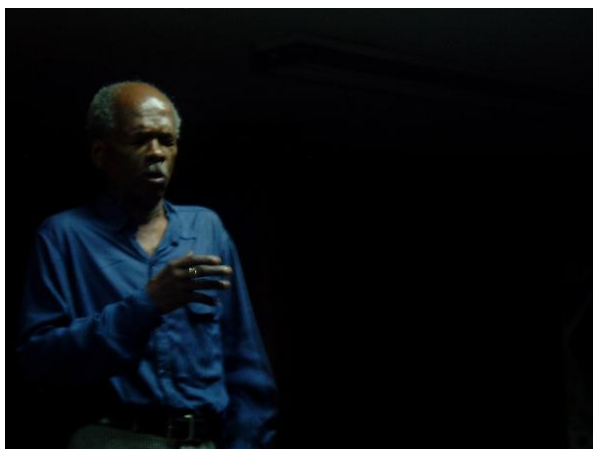


La propuesta inicial de la sección de **MÚSICA** fue actualizar el aprendizaje y la práctica musical en Medellín por medio de clases básicas de *Lenguaje Musical, Escritura y Lectura Avanzadas, Teoría de la Música, Análisis de la forma, Armonía, Composición, Contrapunto, Dirección de Orquesta, Taller de Jazz, Taller de Coro*, orientados, en un principio, por Álvaro Rojas, Rodolfo Pérez y Gustavo Yepes.

Con un retraso histórico injustificable estas asignaturas no se habían implementado en el Conservatorio de Música de la Universidad de Antioquia ni en el Instituto de Bellas Artes, en donde todavía se impartía el método *Pozzoli*, obligando al estudiante a pasar más de seis meses practicando el solfeo rezado que espantó muchas vocaciones.

El grupo de música **CLAVE DE LUNA** busca hacer una música que participe del rito y de la fiesta a la vez. La música hecha para concierto pretende el rito. La música hecha para el baile llama a la fiesta. Clave de Luna quiera halar una punta de la música popular (donde se encuentran riquísimas propuestas rítmicas y tímbricas), y halar otra punta de la música contemporánea “culta” (donde se encuentran complejos y múltiples planteamientos armónicos), y crear un tejido que trame la alegría de la música popular con el profundo conocimiento de la música contemporánea. Para hacer esta música se requieren, más que músicos profesionales, músicos que comprendan la propuesta musical que planteamos, y que

se comprometan emocional e inteligentemente con ella. Los músicos profesionales prefieren hacer lo que siempre han hecho y que les proporciona una relativa paz económica. El músico del Taller, en cambio, tiene más libertad: más libertad musical y más libertad como individuo. Al fin y al cabo es coautor de las obras musicales que acomete.



Ante el agresivo menosprecio por la expresión musical de Billy, el desdén por su personal técnica de bajo profundo, y la dificultad de comprensión y compromiso de sus ocasionales músicos acompañantes, el Taller de Artes de Medellín conformó, hace veinte años el [BILLY TALLER 7](#) para asegurar la continuidad e investigación de su trabajo y una puesta en concierto creativa. Por todo ello la investigación que hace el *Billy Taller 7* sobre las músicas negras no es una investigación arqueológica, no se hace a manera de una disección de un cadáver notable, ni se causa, en lo que sería un comprensible complejo de culpa, para reconstruir o restaurar de manera exacta y mimética la música original de culturas maltratadas por el poder económico, político y cultural. Estas músicas son tomadas, en un acto amoroso, como un legado que ha sido desestimado, como una legítima herencia que nos enriquece sin necesidad de autorización expresa en testamento alguno. Una herencia que pervive, se manifiesta y enaltece en la enduendada voz de Billy.

La propuesta de la sección de [TEATRO](#) fue crear, por primera vez en la ciudad, un grupo de actores vocacionales y profesionales que desarrollaran su propia dramaturgia y la puesta en escena de un *teatro poético*, ausente casi por completo en Colombia.

Esta urgencia de aventura poética estaba sustentada, afirmada y jalonada por una atenta e intensa preparación corporal, rítmica, vocal y visual, con talleres de solfeo, ritmo, danza, expresión corporal, exploración espacial, mimo y pantomima, lectura, foniatría, improvisación músico-teatral, color, que para entonces -1977- eran, sin duda alguna, pioneros en el teatro colombiano, y singularmente heterodoxos para las artes plásticas nacionales.

Fue este el primer grupo de teatro de la ciudad que hizo temporadas de una misma obra durante un mes, y mantuvo la programación de su sala con presentaciones de martes a domingo durante más de diez años.



LOS HAMPONES” EN TEMPORADA
(*El Mundo*, 3 de noviembre de 1979)

La estabilidad de un grupo y su sala propia le posibilitan su cohesión en cuanto conceptos y operación para dar propuestas consistentes. Ese es el caso del Taller de Artes de Medellín que con su temporada de “Los Hampones” de Jorge Gaitán Durán dan al público la sorpresa de un montaje distinto por completo a lo que actualmente se hace en Colombia.

Una propuesta que llega a ponerse por delante, muchos años, al teatro descriptivo, con una narración más textual que escénica. Aquí la narración no importa dentro de una historia sino como la posibilidad de demostrar como el mimo y el teatro pueden llegar juntos a la economía de palabras, colores, gestos, diálogos luces y movimientos.

Economía que es una exigencia de buscar exactamente los colores que la tónica del texto exige. Así llegaron a tres paneles blancos, mallas, correas y sombreros borsalinos para los hampones y una malla completa blanca, con máscaras como de yeso para las mujeres en un coro: “no son más que máscaras que el destina guía como quiere”.

Esto sobre el fondo de dos paredes blancas de cal y una negra frontal, y esto ya es una propuesta plástica en cuanto a composición: si los hombres miman una carrera de frente al público por la derecha después lo miman de espaldas, atrás a la izquierda.

Es una propuesta plástica en cuanto al movimiento de planos horizontal y verticalmente porque el mimo logra crear la ilusión de bajar escaleras, subir por lazos. Lo mismo que los paneles cruzándose o adelantándose, dan una sensación abstracta lograda también por la luz, para que los actores recorten sus siluetas sobre aquel resplandor.

El ritmo, pensado más musicalmente que narrativamente, está marcado por silencios y negros absolutos sin luz en la escena de los que suelen ser tenidos como interrupciones, y que aquí constituyen los compases exactos.

Todo esto, sólo visualmente, significa que la obra rompe con el cuento para hacer explotar en la escena un sentido de imágenes que pueden revelar más que el discurso.

Las actuaciones están sometidas con rigor a mostrar esas imágenes, a condensar en gestos y movimientos hasta llegar a lo esencial como quien simplifica por dos. Así, un hombre en mallas, magro y sólo con una cachucha y camisa de policía logra, haciendo que sopla un silbato e hinchando las piernas, una caracterización completa de un agente del orden gordo y poderoso.

No existe interés en la caracterización, sino en el manejo depurado de símbolos, como el mismo texto ofrece.

Lejos del teatro digestivo, esta obra lleva al espectador a quererla repasar, para gozar de un espectáculo que fundamentalmente busca darle al teatro aquella ayuda que la danza, la música, la pintura y el mimo tienen, para hacerlo un arte más total.”



TÉCNICA MIXTA (1980). Su título obvio que denota la fusión de varias técnicas, era directamente una ironía a cierta presuntuosa usanza de los artistas plásticos, pues esta obra participó «fuera de concurso» en un Salón Regional de Artes Visuales, y reunió al grupo de artistas plásticos con los actores del grupo de teatro.

Esta obra es, sin lugar a dudas, el primer *performance* realizado en Colombia.

Aquí se aglutinaron esculturas realizadas por el grupo de artistas plásticos, imágenes estáticas compuestas con actores, imágenes subliminales de menos de un segundo de duración, la actuación del grupo de teatro, e imágenes de color proyectadas con luces sobre una gran tela

de siete por cuatro metros. El tema de la obra era UN DÍA, del alba a la noche. Por ello y por su tratamiento fragmentario, algunos la relacionaron con el *Ulises* de Joyce. Al final de la obra, en la escena del sueño, una gran sábana blanca de 12 por 18 metros, salía del escenario hacia el público hasta cobijarlo completamente.

"El grupo del Taller de Artes de Medellín nos había creado una larga expectativa desde el montaje de «Los Hampones» del poeta Jorge Gaitán Durán, a mi juicio, compartido con quienes tuvimos la oportunidad de presenciar la obra en el teatro del TPB (Teatro Popular de Bogotá), uno de los montajes más sobrios, más delicados y sugestivos de cuantos haya podido presenciar el teatro colombiano.

Hace algunas semanas pude apreciar la obra «Técnica Mixta» en los recintos del Museo «El Castillo», en compañía de un numeroso público entre arrobado y agredido por las imágenes de quienes han logrado un lenguaje visual sólo comparable a la poesía, al sueño. Y es precisamente la imagen del sueño la que más ha persistido en mi memoria, y, posiblemente, en las gentes que al salir de la sala se restregaban los ojos como suele hacerse después de soñar con seres funambulescos, surreales. Y es este hecho, el que los espectadores salgan tocados por un halo mágico y onírico, el que nos entrega una obra fuera de todos los lineamientos teatrales a los que se tiene acostumbrado a nuestro espectador medio, y que, para quienes siguen creyendo en obritas lineales, anecdóticas, sin el amplio espectro de matices que posee «Técnica Mixta», podría constituir una puesta en escena deshilvanada.

[...] Ante obras como «Técnica Mixta», la ausencia de una crítica es mayor pues sólo se podría hacer un texto poético sobre una obra que es, antes que nada, poesía. Poesía libre de servidumbres y camisas de fuerza. Para eso se necesitaría que quien fuera a ver esta obra hiciera una lectura poética de ella, que quien la mirara fuera, más que un crítico, un lector de sueños, que es donde se instaura la raigambre de la obra del Taller de Artes.

«Técnica Mixta» es una obra que sirve de nexo entre pintura y poesía, entre imaginaria plástica y poética, apoyada en el drama y la risa de quien hace, como diría un escritor con fama de cronopio, *una vuelta al día en ochenta mundos*.

Es a esta presencia del sueño a la que tanto ha invocado el arte desde los simbolistas o los románticos hasta los surrealistas, a la que apunta un arte total, cuya primera propuesta teatral en nuestro país, creo, es esta obra del Taller de Artes de Medellín.» **Juan Manuel Roca**



Aunque espectadores y críticos siempre hablaron del “refinamiento, poliformismo, sutileza y ductibilidad en la dirección actoral”, [EL ARQUITECTO Y EL EMPERADOR DE ASIRIA](#) (1983) contenía un ingrediente plástico que, además de adecuado para la acción teatral, era expresivo y autosuficiente como obra plástica: Hicimos de todo el teatro un espacio ambiental, un *environment* (quizás el más bello y de mayores dimensiones en la historia del arte colombiano pero del que la crítica y los artistas plásticos nunca se enteraron porque no van a teatro) que abrazaba todo el espacio unificándolo y totalizándolo, y que borraba la división convencional entre el espacio escénico de los actores y el patio de butacas de los espectadores.

El piso de la sala fue cubierto con aserrín de madera rosada para que guardara unidad de color con la piel de los actores, que actuaban desnudos durante tres horas, con apenas un taparrabos como vestuario. Se preparaba un color igual al del aserrín para pintar una selva (no-naturalista) en las cuatro paredes del teatro, y con el tratamiento de las pinceladas desaparecíamos la dura geometría de la arquitectura, diluyendo esquinas y rincones, y desvaneciendo los límites entre piso y pared.

Aquí, espectadores y actores quedaban envueltos en un único y mismo espacio ambiental en donde sucedía la obra. Unas guaduas colocadas de piso a techo por todo el teatro daban mayor unidad al espacio, y convertían al espectador en un voyeurista de la acción escénica.

“El montaje realizado por Samuel Vásquez con su conjunto denominado “Taller de Artes”” es una verdadera hazaña no solo por la extensión de la obra (casi tres horas) sino por la complejidad de los matices alcanzados en la dirección de actores. Ese trabajo debió ser

muy arduo, empezando por la dificultad de encontrar dos actores apropiados para semejante "tour de forcé" y terminando por la de entrenarlos como acróbatas y formarlos como artistas, simultáneamente.

Sin embargo, el resultado difícilmente puede ser más acertado en nuestro medio; en efecto, Jorge Iván Grisales como arquitecto y Rubén Darío Trejos como emperador logran actuaciones que con frecuencia, alcanzan el más exigente nivel profesional, fundamentalmente en la expresión corporal." EDUARDO GÓMEZ , 1985



EL BAR DE LA CALLE LUNA (1989) es un reconocimiento al café, al bar, al bailadero, espacios de libertad incondicional que permitieron a nuestra primera juventud la discusión ardorosa e inspirada de las preguntas que la casa y la universidad prohibían o menospreciaban.

Es un homenaje a esos lugares que fueron albergue para la complicidad con los amigos en la subversión ética de la cotidiana realidad clasista, racista, machista y ultraderechista de nuestra ciudad. Recintos en donde podíamos soñar con la bella utopía del arte, y en donde viajábamos con la imaginación hacia un país más generoso y humano. Allí la alegría saltaba cualquier obstáculo para las citas jubilosas con las muchachas que iniciaban su ingreso clandestino a esos lugares vedados entonces para ellas, bajo fuerte sanción social.

La obra, concebida para ser presentada en un bar en pleno funcionamiento, integra la orquesta «Clave de Luna» del Taller de Artes al grupo de teatro, en un espectáculo que, sin ilustrarse mutuamente, participan de la evolución estética que se da a lo largo de la obra.

El Bar de la Calle Luna hace estallar totalmente el espacio escénico como ese espacio canonizado reservado exclusivamente para el actor, queda abolida cualquier diferenciación entre el espacio del actor y el espacio del espectador: Cada personaje es concebido como un

espectador más dentro de los espectadores: cualquier espectador puede ser convertido, sin su consentimiento, en un actor más de la obra.

Fernando Arrabal, en su conferencia magistral del Festival de Manizales, se refirió a esa «puesta en noche»:

«[...] Cervantes nos dice: 'Todos los aparatos de un hombre de teatro se encierran en un costal y se fijan en cuatro pellicos blancos, en cuatro barbas y cabelleras, y cuatro cayados, poco más o menos. El adorno del teatro es una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra'.

¡Hemos asistido en este festival a un acontecimiento extraordinario!

Yo asisto a muchos festivales. Dicen que los mejores de Europa son el de Bitef, el clásico de Avignon, el de Edimburgo. Pero yo diría que en las últimas versiones de estos tres grandes festivales europeos a los que yo he asistido, no he tenido la suerte de encontrar una obra fresca, una obra nueva que me propusiera nuevos caminos.

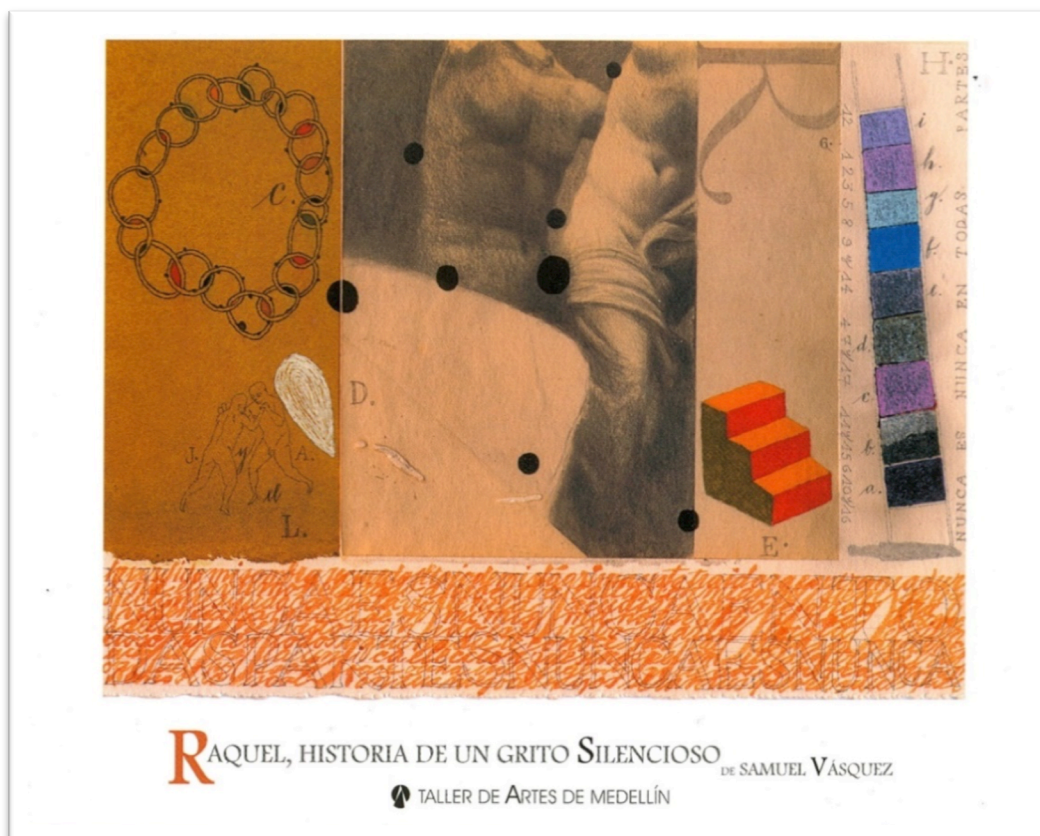
¡Y eso lo he encontrado aquí!

Yo he asistido a una obra con la que desde su título me quedé anonadado. Porque el mundo es un poco maravilloso y hay una serie de coincidencias a lo largo de la vida. De pronto voy a un teatro colombiano que no era un teatro, era un cabaret. Y veo que se llama nada menos que *El Bar de la Calle Luna*, de Samuel Vásquez. Les recomiendo que, si alguna vez van a Madrid, vayan a la Calle Luna. La Calle Luna es una calle muy interesante en España porque está al lado de dos puntos esenciales para el teatro... (qué presumido soy) ... para el teatro de Melilla, ciudad donde nací. Por un lado tenemos la Calle Tudescos que está al lado mismo de El Bar de la Calle Luna, porque El Bar de la Calle Luna existe en Madrid: hay una calle que se llama Luna y hay un bar que se llama El Bar de la Calle Luna. Y allí está la Calle Tudescos, callecita que ahora han remozado desgraciadamente, donde, ustedes que conocen muy bien la vida de Cervantes saben que vivió a poco de llegar de esclavo de Argel, y

realizó una serie de obras de teatro que no tuvieron ningún éxito. Por eso, los que tenemos la desgracia o la suerte de ver nuestras obras representadas, nos echamos a temblar cuando vemos que Cervantes no tuvo ningún éxito, que Valle Inclán tampoco, y *tutti quanti*. Pues El Bar de la Calle Luna hace esquina a la Calle Luna y a la calle donde yo viví veinte años en Madrid, y donde aprendí todo lo que tenía que aprender para ser lo que ahora soy, es decir, un pequeño autor de teatro.

En el teatro no queremos «novedades», no queremos «modernidad», no queremos ser «de vanguardia». ¡Qué horrible título militar *la vanguardia*! Los militares se han vengado de esto. Como nosotros hablamos de vanguardia, ellos, al lugar donde pudiera suceder la primera batalla de la próxima guerra mundial (bueno suponiendo que pueda haber una próxima guerra mundial, lo que es un anacronismo), pero, en fin, a este terreno los militares le llaman así, a secas, *el teatro*.

Vuelvo a repetir que no queremos ser de vanguardia, nunca lo hemos querido, pero queremos ser lo mejor. Por eso, imagínense los celos que yo tuve cuando entré en ese cabaret y vi que, de pronto, tan sencillamente, como decía Cervantes, «con cuatro pellicos blancos, cuatro barbas y cuatro cabelleras...», bueno estoy exagerando, creo que no había ni cuatro pellicos blancos, ni cuatro barbas, ni siquiera cuatro cabelleras. ¡Con nada! Con nada se hacía una obra que no he visto ni en el Festival de Avignon donde había cosas interesantes, ni he visto en Edimburgo, ni he visto en Bitef [...]»



RAQUEL, HISTORIA DE UN GRITO SILENCIOSO, de Samuel Vásquez

Por Pablo Montoya

El día en que decido escribir sobre Raquel, la pieza de teatro de Samuel Vásquez, tropiezo con la huella de nuestra desgracia cotidiana. Llevo el libro en la mano. Es liviano. Casi un opúsculo frágil. Pero es tanto el peso del drama de Raquel que se siente uno como un atlas cuya carga es invisible. Desciendo en la estación Parque de Berrío. Voy a las librerías del sector tras libros o revistas que me ayuden a delinear mejor las palabras de este texto. Hay un diálogo en Raquel que recuerdo cuando atravieso el parque: "-¿No oyes nada? -No. -Algo está pasando. -Sí, algo pasa. -Hay que actuar. -Sí. Hay que hacer algo." Entonces los veo. Construyen una especie de cerco que cualquier brazo fuerte desintegraría sin mayor problema. Me detengo para saber este silencioso mitin por qué protesta. Son todos ellos, o ellas más bien, personas mayores, ancianas para mejor decirlo. Sostienen fotografías de secuestrados y desaparecidos. Son sus esposos, sus hijas, sus hermanos, sus nietas, sus primos, sus amigos. ¿Dónde están?, pregunta esa escueta muchedumbre de muchos años. Devuélvanoslos, los queremos en casa, con nosotros, siguen diciendo. Y no gritan. No tienen altoparlantes. Y son demasiado viejos como para que sus voces se escuchen más allá del atrio donde están. Es una manifestación lábil. Pero la impresión es falsa. Hay algo en las miradas, en sus dolientes frases de murmullo que podría resistir la más fuerte represión, los alegatos más ruidosos o la indiferencia y el silencio más desalentador. Están ahí, al frente de la iglesia de La candelaria. Acaso

porque es el sitio más central de Medellín. O porque Dios podría escucharlos mejor que las instituciones democráticas. Protestan cada semana. Piden que la pesadilla de ellos y de Colombia cese. Que la esperanza por fin llegue y su luz defina el rostro de Raquel y de todos los secuestrados y desaparecidos.

Raquel, historia de un grito silencioso no supera las 50 páginas. Es el relato conmovedor, y no la espectacular noticia, de un secuestro. Pero Raquel no está hecho de un discurso narrativo aunque haya en él unos eventos a los cuales el espectador asiste. Y no podría decir tampoco, con la débil confianza que esta expresión genera, que es una obra de teatro. Raquel es, por encima del andamiaje de las escenas con sus diálogos y monólogos, un poema. Su esencia se enraíza en la escritura poética. Los desgarramientos y los hallazgos íntimos de Raquel están forjados con esa sustancia imprecisa y vasta con que se hacen los sueños donde amor y odio, opresión y libertad, muerte y nacimiento se abrazan.

"Es difícil cantar entre los muertos", dice Vásquez en una de las entrevistas que se le han hecho. Pero acaso es más difícil hacerlo entre miles de secuestrados y desaparecidos que, en realidad, son muertos en vida. Por esto Raquel obedece a la más genuina necesidad del artista que intenta crear en tiempos oscuros. Raquel, que es una obra cimentada en el silencio, habla en un país donde lo esencial de su historia y sus dramas permanece callado.

La voz de Raquel es silenciosa. Es un grito interno. Un reclamo hecho desde el encierro. La dimensión de su protesta conduce a ese grito que persiste cada día y sale de todos los calabozos que podríamos señalar y de aquellos otros que la conciencia atormentada del escritor sitúa en cualquier coordenada física y espiritual de Colombia. Es un grito que, por su misma condición, remite al grito de Munch. Ese grito emblema de una época que apenas presentía el horror de guerras que nosotros ya hemos bebido hasta la desolación y la impotencia. Raquel padece la agresión física. Padece otro martirio tal vez más atroz, el de saberse sola y completamente cercenada de su medio afectivo. Raquel es víctima de un conflicto político que le parece absurdo por el modo en que se manipula y sigue culminando en la intolerancia y en el uso de más violencia. Pero Raquel no sabe si será asesinada. No sabe si su familia pagará el dinero exigido. No sabe si tras su secuestro hay un engaño vil. Sospecha que su muerte no hará parte de ninguna causa honorable. Y que sus justicieros son resentidos muchachos, equívocos y opacos. Y, sin embargo, Raquel es capaz de decir en los instantes de más dolor: "La fe es una vieja leprosa que insiste en besarme".

La fe de Raquel evidentemente no es la patria. Para todos los secuestrados civiles que hay en Colombia, la patria es un sin sentido. Un campamento en el desierto, así define la patria un texto tibetano. La patria es la infancia siguen diciendo los viejos poetas. Ella habita, para Vásquez, la lengua. En "Calcado del silencio", una lúcida reflexión sobre el papel de la poesía en tiempos de guerra, Vásquez considera el castellano como el único sitio donde los colombianos no nos sentimos extranjeros. Una soberanía maravillosa, la lengua, dentro de un Estado criminal y una concepción de la nación que arrastramos como jirones vergonzosos desde que ella existe. Raquel,

encerrada, reconoce en la palabra su mejor escudo. Ella es ese hogar que se edifica al borde de los abismos. Con ella Raquel se despoja de todos sus miedos para cubrirse de pronto con el velo de sus sueños.

"¿Mi palabra recobrará su voz algún día?", escribe Raquel al inicio de su diario. Y su última frase es: "He perdido mi sombra". Una pregunta que surge como esperanza. Una confirmación que mide la oscuridad donde habitan los secuestrados y la vigilia de quienes aún los esperan. Pero Raquel así pierda su sombra, ésta se engrandece con su palabra representada. El grito de Raquel es un resplandor de penumbra. Una dolorosa luminiscencia útil para quienes viven en geografías de horror.

Un teatro poético. Raquel lo es desde su puesta en escena, que está concebida como una pieza musical, hasta el diario de su protagonista cuyos fragmentos se nos leen. Un teatro poético. La expresión se convierte en un fantasma si quisiéramos rastrearla en el horizonte del teatro colombiano. Se podría decir, si separamos Los hampones de Jorge Gaitán Durán, que no existe entre nosotros. El nuestro ha sido, en su corta historia, un teatro adormecido por el costumbrismo, estremecido pero imaginativamente paralizado por los credos políticos de izquierda, caóticamente fragmentado por lo experimental. Un teatro, en fin, que ha ignorado uno de los principios poéticos sobre los que trabaja Samuel Vásquez: hacer un teatro que muestre lo invisible y haga posible su percepción.

Hacer poesía a partir de un acto insensato. La propuesta, sin duda, no es nueva. Es tan antigua como Homero, quien hace de la absurda guerra canto memorioso. Pero el logro de Raquel, por supuesto, no reside sólo en este rasgo. Su palpito poético se presenta de manera dual. Por un lado penetra en un mundo donde todo está inmerso en el presagio, en la intuición, en el sueño, en el temor, en la evocación; y, por otro, acude a un montaje en el que el director debe responder a las difíciles exigencias poéticas que supone la obra.

Acaso la principal sea la representación del silencio. Éste y no otro es el eje que sostiene a Raquel. Es la razón de ser de su atmósfera. Siete de sus escenas exigen del silencio toda su desnudez. Desde el inicio la obra, como experiencia leída y experiencia representada, se incrusta en el espectador desde esa otra cualidad del lenguaje que aquí realza la protesta y la acusación. Susan Sontag dice que entre las varias aplicaciones del silencio en el arte, existe la de ayudar al lenguaje para que logre su máxima integridad. Las palabras, los ambientes, los dramas se ponderan más cuando se entrometen en ellos largos silencios. En Raquel se sigue esta circunstancia señalada por Sontag: "A medida que disminuye el prestigio del lenguaje, aumenta el del silencio." Pero Vásquez también nos remite a Mallarmé. Como el poeta francés, piensa que es necesario que la poesía desbloquee con palabras una realidad atestada de ellas mediante la creación de silencios en torno a las cosas y a los hombres.

Por tal razón representar esta obra es tan difícil como tocar uno de esos movimientos lentos de Mozart, Schumann, Satie o Pärt donde es menester, para expresar toda la carga emotiva contenida en pocas notas, la mayor técnica posible. Pienso, por ejemplo, en la escena en que Raquel y

plagiario se recelan. Pienso en esas cosas triviales que Raquel hace en la soledad de su encierro. Pienso en los diálogos minimalistas de los plagiarios: palabras de una sencillez aparentemente inofensiva, pero dueñas de una perplejidad que profundiza el drama no sólo de la secuestrada sino de quienes secuestran.

El de Raquel es un silencio que, al existir en escena, se palpa y se vuelve lacerante huésped del espectador. Raquel no sólo está a nuestro lado -en el auditorio es tomada por los plagiarios-, sino que puede ser cualquiera de nosotros. Somos nosotros quienes podemos vivir esa agria posibilidad de no saber, durante días, nada del cielo, nada de ese tiempo donde hay sol y luna. Raquel además habita, y tal es su logro más exasperante, la realidad del espectador desde una particular circunstancia: sugerir que el director del montaje es quien idea el secuestro. Un director que, por el juego del teatro mismo, espejo espantoso y magnánimo, puede ser también cualquiera de los espectadores.

Y es aquí en donde reside otro de los atributos de la obra. Mediante la intervención de actores y el director en escena, Raquel cumple un doble objetivo. Representa un secuestro y, al mismo tiempo, plantea una reflexión desgarradora sobre qué es hacer teatro en un país asediado por la locura de los hombres.

¿A qué quiere conducir Vásquez con este sagaz e incómodo artificio? Sin duda a que la pieza de teatro transcurre en escena y en el auditorio. A esa convicción estética de que el espectador debe ser el activo centro ineludible. Sin duda a que los desgarramientos, por accidentales que sean, son siempre de nuestra incumbencia. Sin duda a que el drama de los desaparecidos y secuestrados en Colombia es responsabilidad finalmente de todos nosotros.

Raquel no es una obra que se actúa para el silencio y el olvido, como cree uno de los plagiarios. Raquel sucede, se hace tiempo visible en la escena, para dar testimonio de algo irreversible que nos marca marcando así la historia. No es difícil concluir en qué consiste ese algo. Pero es el espectador quién habrá de definirlo en medio del estupor silencioso.

Raquel propone un doble silencio. Ese que hace del infortunio del otro una íntima realidad compartida por el espectador. Y no del todo secretamente, pero tampoco de manera escandalosa. Y está ese silencio ejemplar que a veces es necesario mantener cuando se pretende escribir sobre una de las grandes heridas que tajan a Colombia. En este sentido obras como Raquel apuntan a otra estética, a otro modo de observar, de nombrar lo que se llama periodísticamente la realidad nacional.

La presencia de Raquel es de una importancia suprema en la literatura colombiana. Frente a la fascinación espectacular que la violencia ejerce sobre nuestros actuales escritores, ante esa narrativa trivial en que se mezclan sicarencia y novela negra, al lado de esos planos personajes -el sicario, la miliciana, el paramilitar, el guerrillero, el mafioso, los altos mandos del ejército y la policía, los políticos, etc- que representan los males del país, Raquel airea y señala un camino. Y no sólo porque aquí se reclama la voz de la víctima, aquella que, como dice Claudio Magris, encarna la verdad

pereciendo y desapareciendo de la historia, sino porque en la obra se plantea una problemática -la del secuestro- de un modo más complejo y más sugerente, más hondo y doloroso.