

#11

NOVIEMBRE
2024

ISSN 2806-0377

Guayacán

Revista de Artes Escénicas

Teatro y Música

Teatro Oficina Central de los Sueños

SUMARIO

- 3 PRESENTACIÓN
- 5 LA MATERIA SONORA ELEMENTO ESENCIAL DE LA CREACIÓN EN EL TEATRO LA CANDELARIA
- 9 SOBRE LA MÚSICA EN EL TEATRO
- 11 APROXIMACIONES A LO SONORO Y A LO MUSICAL EN EL TEATRO MATACANDELAS
- 14 LA GRAN PARTITURA O UNA CARRETA SOBRE MÚSICA EN NUESTRAS OBRAS
- 17 A MANERA DE EJEMPLO DISEÑO SONORO PARA *RUMOR*
- 21 LA MÚSICA EN EL TEATRO OFICINA CENTRAL DE LOS SUEÑOS

EDITOR:

Jaiver Jurado Giraldo.

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN:

La Cólquide Editorial.

CORRECCIÓN DE ESTILO:

María Camila López Isaza

FOTOGRAFÍAS:

Carlos Lema, Yojan Valencia, Agostina C., Daniela Betancur, Camilo Franco, Jaiver Jurado, Sara Jurado, Fotos cortesía.

PORTADA:

Pixabay.

IMPRESIÓN:

Casa Editorial El Tiempo.

DIRECCIÓN ADMINISTRATIVA:

Ana Cecilia Hernández Gallego.

Teatro Oficina Central de los Sueños, 2024.

www.teatrooficinacentral.com

corporacionteatro.oficina@gmail.com

TEATRO



Este producto es realizado con recursos públicos priorizados por habitantes de la Comuna 10 La Candelaria, a través del Programa de Planeación de Desarrollo Local y Presupuesto Participativo del Distrito de Medellín.



Alcaldía de Medellín
Distrito de
Ciencia, Tecnología e Innovación

Esta publicación forma parte de:



Mesa de Medios
www.mesademedios.com



Plataforma de Comunicaciones
Comuna 10 - La Candelaria

PRESENTACIÓN

MÚSICA Y TEATRO: RADIOGRAFÍA DE UNA RELACIÓN INELUDIBLE

Hemos leído con detenimiento las posturas y el ejercicio que cada colectivo teatral ha desarrollado alrededor de la música en su quehacer escénico, en trayectos de tiempo realmente significativos. También hemos puesto algunos ejemplos de cómo esta potencia o subvierte el decurso de una obra, de una agrupación, cuando se le da el valor que realmente tiene y se comprenden sus limitaciones.

Esta edición de la Revista Guayacán servirá para dialogar sobre un tema poco tratado en el teatro colombiano: el del universo sonoro. Uno que siempre nos reclama desde su orilla, nos revuelca cuando no podemos descifrarlo y nos genera preguntas a veces sin respuesta, demostrando su presencia contundente en nuestro oficio y su rol determinante en cualquier puesta en escena.

Ante la pregunta: ¿qué tan necesaria es la música en el teatro?, los casos aquí reseñados plantean otras cuestiones

como: ¿de qué manera se resuelve el asunto sonoro en una obra?, ¿cómo hacer para que actores y actrices se involucren con él? De acuerdo con su región, cultura y procesos de formación, cada colectivo ha establecido una manera de llegar a este objetivo.

En muchas ocasiones, dicho proceso ha sido empírico, ya que no existen escuelas dedicadas exclusivamente a explorar la relación entre ambas expresiones artísticas. Nadie tiene un método probado para llegar a resolver estas preguntas sobre la composición, la formación y el papel de la música en la puesta en escena. Y, si se quiere complejizar más, sobre el papel de la música en el proceso de construcción del personaje.

Es cierto que se ha trabajado el papel de la voz con innumerables métodos de entrenamiento para las necesidades del actor en esta materia, pues muchos damos un lugar prioritario a la palabra. Sin embargo,

cuando esa voz debe ser cantada, empiezan las peripecias con acciones tan decisivas como la entonación, afinación y colocación de esa voz en el espectáculo; un tema que requiere, sin duda, asesoría.

Sabemos históricamente el valor de la música en los diferentes momentos o hitos del teatro: desde la tragedia griega, donde el coro asumía un rol principal; pasando por los cantos, versos y coplas de la comedia del arte, que provenían de una tradición verdaderamente popular; hasta llegar a la ópera clásica y el teatro moderno, donde los valores de lo musical cambiaron radicalmente. Eso sin mencionar el teatro y la ópera orientales, tan milenarios y lejanos de nuestro Occidente, que merecen un estudio profundo y particular.

Entender qué es la música para el teatro y qué tanto pone uno en el otro es una reflexión que nos sigue inquietando. En muy pocos casos la primera requiere del segundo para enaltecerse o elevarse. Cuando es al contrario, sí resulta clave la intervención musical en el desarrollo de un montaje escénico;

de ahí que el universo sonoro deba tener un tratamiento significativo y no utilitario dentro de un espectáculo.

Pero ¿quién les enseña a actores y actrices cómo articular hábilmente música y teatro? ¿Cuál es el papel del director o del dramaturgo en esta ecuación? Si la música nos enseña a escuchar, nos da el silencio, nos propone una nueva matemática y sublima nuestros espíritus, ¿cómo ganar todas estas posibilidades para el teatro? He ahí la cuestión.

Bienvenida siempre la hermana música y los creadores que han nutrido con sus melodías el quehacer teatral, potenciando valores desde la narración, la significación, la estética y la puesta en escena de nuestros sueños y utopías.

Gracias a nuestros amigos de Teatro La Candelaria, Teatro Matacandelas, Espacio T, Maderos Teatro, Umbral Teatro y Oficina Central de los Sueños, por entregar estas reflexiones tan necesarias dentro del gran concierto del teatro colombiano.

LA MATERIA SONORA

ELEMENTO ESENCIAL DE LA CREACIÓN EN EL TEATRO LA CANDELARIA

El 6 de junio de 1966 se funda el Teatro La Candelaria en Bogotá, —inicialmente llamado Casa de la Cultura— en el antiguo barrio colonial del que recibe su nombre. En los primeros años se montan obras de Álvaro Cepeda Samudio, Peter Weiss, William Shakespeare, Witold Gombrowicz, Vladímir Mayakovski, Fernando Arrabal, Arnold Wesker, Edward Albee, Antón Chéjov y Luigi Pirandello, entre otros autores.

Posteriormente, instalados en nuestra sede actual, el grupo incursiona en obras de Bertolt

Brecht, Kateb Yacine, Esquilo, Valle-Inclán, y lleva a escena *El menú*, de Enrique Buenaventura. En toda esta etapa desfilan un sinnúmero de artistas no solo de teatro, sino también exponentes de la poesía como Raúl Gómez Jattin, o músicos de vanguardia como Jacqueline Nova, Peggy Dromgold y Blas Emilio Atehortúa.

En 1972, consolidados como grupo, empieza la etapa de creación colectiva. Es así como empezamos a indagar sobre la Rebelión de los Comuneros de 1781, y nace *Nosotros, los*



comunes. De la incidencia de la violencia paramilitar chulavita en el despojo y el desplazamiento de familias campesinas a las ciudades, nace *La ciudad dorada*. En ambas el aporte musical y sonoro es aún un poco incipiente.

En 1974, montamos la obra *Vida y muerte Severina*, del autor brasileño João Cabral de Melo Neto, cuya música original había sido compuesta por Chico Buarque, uno de los cantautores más importantes de América Latina. En el caso de *La Candelaria*, la música fue compuesta por Carlos Parada (Charly Boy) o Juan Sebastián, quien fuera uno de los actores fundacionales del grupo y testigo del proceso de transición del teatro de autor al teatro de creación colectiva. Fue en esta obra que empecé a participar musicalmente, haciendo un acompañamiento con el tiple y la voz.

A partir del montaje de *Vida y muerte Severina* empezamos a trabajar el elemento musical en *La Candelaria* como algo fundamental, sobre todo al hacer que los actores asumieran el canto y la musicalidad como parte de la creación de los personajes. Es así como, bajo la dirección de Hugo Vásquez, las canciones de la obra se montaron como coros de pregunta—respuesta que utilizaban diferentes tonalidades para lograr una armonía entre las voces masculinas y las femeninas, acompañadas por una guitarra, un tiple y un bombo.

Posteriormente, en *Guadalupe años sin cuenta*, un equipo de tres actores se encargó de investigar e interpretar los instrumentos y las formas musicales de la riquísima cultura de los Llanos Orientales. En este caso, las canciones comentan lo que sucede en la escena como efecto de distanciamiento.

«Vamos a contar la historia de estos dos hombres valientes que se jugaron la vida por razones diferentes».

Los versos anteriores son el comienzo de la segunda canción, en ritmo de Seis Numerao, y tiene dos funciones: la primera, comentar

sobre los dos personajes que se acaban de presentar en la escena anterior; y la segunda, de carácter logístico, para que los otros actores puedan cambiar de vestuario a tiempo para la siguiente escena. En este montaje también hay una serie de elementos sonoros exteriores: disparos, sirenas de barco, ambulancias, megáfonos, etcétera. Son sonidos ejecutados por los actores; es decir, todos actúan sus personajes, pero también producen la armonía musical externa que funciona en la representación de esta obra.

En la creación colectiva *Los diez días que estremecieron al mundo*, el grupo se empeña en ejecutar varios instrumentos: batería, acordeones, guitarras, melódicas y otros, para formar una gran orquesta que animaba a la compañía «Qué bella cosa, Espectáculos Internacionales S.A.».

En 1978, después de este montaje, *La Candelaria* hace un intercambio con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, que consistía en combinar en vivo las dos disciplinas: teatro y música. Se seleccionó el texto del escritor suizo Charles Ferdinand Ramuz, *La historia del soldado*, con la música original de Ígor Stravinski. Este experimento fue muy enriquecedor para el grupo, ya que en el escenario compartían músicos y actores: unos ejecutando la melodía y otros la puesta en escena teatral.

La siguiente obra que acomete el grupo es un texto del maestro Santiago García: *El diálogo del rebusque*, creado a partir de *La vida del Buscón o Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, novela de Francisco de Quevedo. En este proceso se combinó la música en vivo y la pista musical, recogiendo elementos de la anterior experiencia con Stravinski, pero esta vez con *La consagración de la primavera*, para ambientar todo lo que sucedía en el infierno.

Después viene una etapa en la que los actores del grupo emprendimos el reto de escribir nuestros propios textos dramáticos. De ahí surgen tres obras: *La tras escena*, escrita y dirigida por Fernando Peñuela; *El viento y la*

ceniza, escrita y dirigida por Patricia Ariza: y *Corre, corre, Carigüeta*, escrita y dirigida por el maestro Santiago García. En esta última se experimenta con el manejo de máscaras y, en el plano musical, con una monumental composición original del maestro Jesús Pinzón.

Estas experiencias de combinar la música en vivo (interpretada por los personajes de las obras o por los actores) y la banda sonora (más relacionada con la ambientación) con la cantidad de sonidos y cacofonías que van configurando lo que llamamos «materia sonora», se convirtieron en elementos imprescindibles para los trabajos creativos posteriores.

En las obras *El paso* y *Alicia Maravilla Estar* —la primera, creación colectiva, y la segunda una dramaturgia del maestro García— también se combinan la música compuesta que corre por una pista, con las canciones interpretadas por los personajes. En el caso de *El Paso*, las canciones populares las interpretan los personajes de Heriberto y Meneses; y en *Alicia Maravilla Estar*, Fritz y Bummer.

Esta estrategia se repite en *La trifulca*: los personajes cantan, se incluye la pista musical y sobre esta se ejecutan instrumentos. Es decir, había una pista de rock, interpretada por el grupo Distrito Especial, y sobre esta

base los actores tocábamos en vivo la guitarra eléctrica, el bajo, la batería, y poníamos las voces de solistas y coros.

En nuestra siguiente creación, *En la raya*, los personajes, habitantes de la calle, llegan a un galpón, sitio de ensayo de la obra *Crónica de una muerte anunciada*, bajo la dirección del personaje alemán Rolf. En esta obra, la materia sonora se construye a partir del contexto exterior determinado por el argumento (vecinos de un barrio residencial al que llegan los habitantes de calle a ensayar). La puerta de entrada no se ve desde el público pero, conforme avanza la obra, va tomando un carácter dramático determinado por los sonidos (golpes y toques fuertes) que se escuchan en el interior.

En el caso de *Tráfico pesado*, de Fernando Peñuela; *Fémica Ludens*, creación colectiva; y *Manda patibularia*, de Santiago García, la materia sonora se construye a partir de música compuesta y grabada en una pista, con canciones que interpretan los personajes en vivo. En *Antígonas, tribunal de mujeres*, de Patricia Ariza, se retoma la experiencia de la música en vivo, esta vez bajo la dirección de Edson Velandia. En el proceso se inventan y construyen instrumentos que crean el clima





interno de la obra y contribuyen a la tensión dramática de los personajes.

Esta experiencia también la puse en práctica en el montaje de *El Quijote*, escrita y dirigida por el maestro Santiago García, para recrear una idea sobre los sonidos musicales de la época de Cervantes, utilizando instrumentos tradicionales andinos. Quenas y zampoñas modificadas con una embocadura de clarinete, dieron como resultado un sonido más morisco y afín a la época, que fue ejecutado por los actores al tiempo que interpretaban sus personajes.

De ahí en adelante, en *Nayra, A título personal* y *A manteles*, la música y las canciones que conforman la materia sonora son producto de los aportes musicales hechos por los actores durante el proceso de creación colectiva. Al final, yo soy el responsable de recogerlos y hacer una nueva propuesta que será discutida por el colectivo. En algunos casos se reelabora dos o más veces, hasta que se ajusta a las necesidades de la escena y de la totalidad de la obra.

En *A título personal*, las canciones nacieron de la mezcla entre una canción muy conocida a la que incorporamos una nueva letra y melodía que surgieron de este tipo de experimentos. Ejemplos de esto es la «Canción muda», en la cual los personajes hacen fonomímica de un bolero que se escucha grabado.

O la «Canción de los bobitos», en la que se interpreta una pieza de jazz por parte de los personajes catatónicos.

En esta misma obra combinamos la pista sonora y la ejecución de la música en vivo como recurso teatral. Para las creaciones más recientes de La Candelaria, además de la pista y la interpretación musical en vivo, empezamos a intercalar los recursos audiovisuales y multimedia, como es el caso de *Soma Mnemosine* o *Camilo*. En el caso de esta última obra, la música se convierte, durante algunos momentos, en el personaje ausente representado por el sonido del arpa; un recurso que se está empezando a abrir camino en nuestro grupo: la música como personaje, la materia sonora que evoca y actúa en la escena.

HERNANDO FORERO

Actor y músico
Teatro La Candelaria
Bogotá

Publicado en la Revista Conjunto No. 199
Casa de las Américas, 2021.

Fotografías:
Pag. 5 obra *Camilo*
Pag. 7 obra *Soma Mnemosine*
Pag. 8 obra *El Quijote*

SOBRE LA MÚSICA EN EL TEATRO

Me piden que escriba sobre lo que significa trabajar con la música en la escena, y es casi imposible hacerlo sin retroceder hasta mis primeros encuentros conscientes con el teatro: las primeras obras que vi en la vida fueron impactantes y definitivas para explorar la estética y los lenguajes que busco en mi quehacer artístico.

Recuerdo siempre ver a actores y actrices que hacían la música del espectáculo en el escenario; actores y actrices que tocaban trompetas, saxofones, acordeones, guitarras, tambores... No eran músicos. No. Eran actores y actrices que, para completar su preparación y ofrecerle más posibilidades a la escena, estudiaban un instrumento. Su objetivo no era ser profesionales ni mucho menos; y aun-

que muchos de ellos dominaban apenas unas cuantas escalas musicales básicas, la escena se enriquecía enormemente con sus interpretaciones y sonidos.

Esto era común en los inicios del llamado Nuevo Teatro Colombiano. Grupos como La Candelaria o el Teatro Experimental de Cali contaban con profesores de música en sus equipos de trabajo. Hasta el maestro Enrique Buenaventura, un eterno enamorado de la música de nuestro Pacífico, tocaba con bastante habilidad la tambora y los cununos.

Sin embargo, de un momento a otro esa tendencia se perdió casi en su totalidad, y la escena teatral se llenó de espectáculos con efectos y ambientes grabados. No los satanizo, por supuesto. De hecho, yo mismo los uso



en mi trabajo, pero, al desaparecer los sonidos cálidos, vivos, así como los actores y actrices que ejecutaban estos instrumentos en el escenario, se esfumó también una expresión vital y potente para el acto teatral.

Fueron quizás las nuevas corrientes de formación las que consideraron que el actor tenía que dedicarse a estudiar el cuerpo y su interpretación, desligándose de su responsabilidad de llevar la música a escena. O quizás directores y dramaturgos decidieron buscar apoyos sonoros más potentes y de mayor calidad. O bien pudo ser la irrupción contundente y a codazos de la tecnología en el escenario. No lo sé. Lo que sí siento es que con la pérdida de estos intérpretes decididos a hacer música por medio de un instrumento, la escena perdió la calidez y el encanto de lo que sucede y permea la vista, el oído y todos los sentidos del espectador.

Con uno de los trabajos teatrales que tiene Espacio T en repertorio, *El rey que se enamoró de la luna*, quisimos rendir un homenaje sonoro a esos circos de pueblo que llevaban casi siempre en su elenco a un baterista y multipercusionista, quien, con apoyos precisos durante las interpretaciones de los actores y artistas circenses, creaba tensión y construía momentos más espectaculares o dramáticos. Esa propuesta aumentó significativamente la calidad y contundencia de nuestro espectáculo, hecho que los espectadores valoran y disfrutan siempre que lo presentamos.

La música y el lenguaje sonoro en el escenario tienen un valor indudable que creo no hemos sabido aprovechar. Muchos hacedores de la escena aún los concebimos como un simple acompañamiento de las imágenes o de momentos puntuales, sin llegar a identificar que pueden convertirse en aliados mucho más decisivos para el hecho teatral. También es cierto que hay grupos que se han dedicado a encontrar ese potencial sonoro en sus montajes. Como ejemplo, acabamos de presenciar en el Festival Internacional de Artes Vivas, en Bogotá, a Peeping Tom, una compañía belga, con *Diptych: The missing door and the lost room*,



un espectáculo que demuestra lo importante que puede llegar a ser el universo sonoro en el escenario cuando, junto con la acción dramática, se le da un papel prominente.

Los aportes y acompañamientos que la música le ha brindado al lenguaje teatral son inmensos, aunque repito y quiero ser un poco reiterativo en esto: el teatro todavía no ha desarrollado de manera plena las posibilidades de expresión que puede obtener de los universos sonoros. Por esta razón, creo que es muy importante seguir orientando nuestra mirada hacia los infinitos canales de expresión que nos ofrece.

LEANDRO FERNÁNDEZ TROCHEZ

Director y músico
Teatro Espacio T
Cali

Fotografías:
Obra *El rey que se enamoró de la luna*

APROXIMACIONES A LO SONORO Y A LO MUSICAL EN EL TEATRO MATACANDELAS

Obertura

La música es para oír, entonces ¿qué necesidad tengo de ir a mirar a los ejecutantes? Es posible que la grabación pueda superar en calidad sonora a la ejecución en vivo, entonces ¿para qué quiero estar presencialmente? La respuesta es que en la ejecución musical hay un principio de teatralidad: disfruto mirar, me gusta ver la transfiguración de los cuerpos, su destreza, su agonía, la prerrogativa del canto y el instrumento en él sucediendo.

También, la posibilidad de la caída del intérprete; toda ejecución musical en vivo es un desafío funámbulo que confisca de manera poderosa nuestro interés. Es una prueba de vida y muerte. Nos arrebató, pues el gran meollo del teatro es la seducción, todo lo contrario a la función disuasiva del monigote espantapájaros. La música es un arte practicado por acróbatas.

Todo se transforma y está sujeto a transformarse en música; todo cuanto se oye y todo cuanto se ve. Ritmo, armonía y melodía son para el oído y el ojo, órganos de la contemplación estética y filosófica, intermediarios del cerebro que, a su vez, ejerce mediación para la totalidad del cuerpo que insume. Y así como ocurre en literatura, donde *no es la mano la que escribe, sino todo el organismo*, el espectador entra al universo del drama con una lectura de la totalidad de su cuerpo —estremeado cuerpo—, que trata de llegar al corazón del milagro alquímico de una sinestesia: ver sonidos y oír imágenes.

La palabra es sustancia musical, pues en la representación no existe la grafía lingüística; es la voz que es sonido, y es canto, y es ritmo. Y todo se vuelve música en los colores y en las proporciones de la materia, en las líneas, en las formas, en los movimientos, en la luz. Esto es posible incluso en el silencio, pues todo tiende, inevitablemente y por milagro cósmico, al equilibrio.

El teatro es un arte de la materia, del necesario arrastre de peso. En lo sonoro, en lo musical, toda pesadez se licúa. He aquí el embrujo secreto de la palabra, de la sonoridad, de la musicalidad, de la luz: la levedad. Existencias sin peso.

Al interior

En la nuez de creación del Teatro Maticandelas, y en parte por el hecho de que uno de sus fundadores, Héctor Javier Arias, era un músico de vocación y ejercicio, habíamos entendido y, más que entendido, decidido, que la música iba a ser un área fundamental en nuestro modo de asumir el escenario.

Varios antecedentes fueron claves para esa orientación. Una referencia decisiva la constituyó el Teatro La Candelaria, que con sus obras *Guadalupe años sin cuenta* y *Vida y muerte Severina* marcaba un punto muy alto del espectáculo teatral. En estos montajes la música y lo coral concretaban una partitura puntual de representación. No eran elemento de adorno o ambientación, sino sustancia activa, inseparable, del esqueleto dramático.

Por aquellos años, irrumpía también un sorpresivo cardumen de grupos barriales que, con zancos y coloridas comparsas a ritmo de chirimías y toda suerte de instrumentos exóticos, invadían calles y plazas, provocando fascinación en la concurrencia. La música era el elemento clave de comunicación entre los espectadores y la representación. El Nuevo Teatro Colombiano, en el sendero de la construcción de una dramaturgia propia, ponía la música en un lugar destacado; espacio que luego sería compartido con otras artes y saberes. La llana frontalidad del escenario tradicional a la italiana se vería convertida en una concavidad plétórica de recursos artísticos.

Un hito relevante fue la existencia de los talleres nacionales diseñados y promovidos por la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), un aljibe que nos permitió contextualizarnos en el panorama escénico nacional, marcando nuestro desprendimiento del ámbito parroquial. Esos encuentros pretendían realizarse anualmente, pero solo alcanzaron, por asuntos logísticos y económicos, tres ediciones. De

manera teórica y práctica, cada taller promovió un tema específico de preocupación general. Allí se exploró sobre las relaciones del teatro con la narración, la poesía, la música.

El último taller, que en 1981 se propuso aplicar técnicas forenses de disección sobre las relaciones entre el teatro y la música, se realizó en Cali y estuvo orientado por el dúo magistral Santiago García—Enrique Buenaventura, y contó con la presencia de los destacados especialistas Luis Bacalov y Blas Emilio Atehortúa. Allí se dimensionó la posibilidad de la música como elemento ineluctable en la representación. Quiere decir que la partitura de palabras y de acciones del texto debía ser sometida en la puesta en escena a una dramaturgia de lo sonoro y lo musical; hecho que hasta entonces se restringía a una servidumbre de ambientación.

Previamente, y diría que casi por intuición, habíamos puesto en marcha en el Teatro Matacandelas el propósito de que cada integrante, además de su fundamentación conceptual y práctica, se aplicara en la disciplina de ejecutar un instrumento musical. Un plan que se





ha cumplido rigurosamente hasta el momento. Voz, cuerdas, vientos, teclados y percusión, a manos y boca de los actores, empezaron a formar parte de sus recursos expresivos, elementos de una iconografía.

Prácticas escénicas

Consecuentes con ello nos movemos en tres direcciones. Uno: obras festivas orientadas a un público plural, híbrido, para todas las edades. Sainetes, comedias, parodias, diversas formas de la representación popular en las que siempre están presentes la música, el baile, los títeres, el desparpajo, la sátira. Son formas que incitan al goce de la representación en su hacer mismo. Se encuentran en este grupo *Pinocho*, *Dicha y desdicha de la niña Conchita*, *Hechizerías*, *Blanca Nieves*, entre muchas otras. Infaltable siempre la música en vivo con los actores como ejecutantes. Canto y danza conforman la liturgia de la representación, celebración tribal de la existencia.

Dos: obras de exploración escénica y poética, orientadas a un público adulto y juvenil: *Juegos nocturnos I y II*, *La caída de la casa Usher*, *O marinheiro*, *Angelitos empantanados*, *Antínoo*, *Los ciegos*. Algunas de estas obras contienen la ejecución musical en vivo. En otras, con partituras propias, realizamos pregrabados y el elemento nuclear es siempre la exploración de las posibilidades sonoras, para lo cual utilizamos equipos de alta tecnología. Todo montaje se divide en dos campos: diseño sonoro y diseño visual.

Tres: obras de contenido histórico y político: *La casa grande*, *Ego scriptor*, *Fernando González*, *velada metafísica*. Montajes que por su mismo estilo épico—narrativo, reclaman musicalidad y sonoridad como hecho indisoluble de su dramaturgia. No es raro que estos siempre se hagan a la luz del modelo brechtiano.

Las funciones de lo musical y lo sonoro no pueden, repetimos, subordinarse a lo decorativo para edulcorar la representación o simplemente operar como apoyo emotivo para manipular los sentimientos del espectador. He ahí algo que supone un gran reto estético para cualquier director: no sucumbir a las trampas de la ilustración y la sublimación.

CRISTÓBAL PELÁEZ GONZÁLEZ

Director, actor y dramaturgo
Teatro Maticandelas
Medellín

Publicado en la Revista Conjunto No. 199
Casa de las Américas, 2021.

Fotografías:
Pag. 12 obra *Blanca Nieves*
Pag. 13 obra *J'aime*

LA GRAN PARTITURA O UNA CARRETA

SOBRE MÚSICA EN NUESTRAS OBRAS



Cuando lo visible y palpable explota y desaparece, todo será un ruido insoportable. Después quedará un minúsculo sonido que se perderá en un silencio casi infinito, interrumpido por el resurgimiento de las llamas, la brisa sobre los árboles, el río sobre las piedras, el trinar del canario. Y volverán a nacer Stravinski, y Bach, y juglares desconocidos, y el blues y el jazz. Y regresará Janis Joplin, muriendo con media de ginebra en la mano... Hasta que todo explota nuevamente, y así el apocalipsis recorrerá una y otra vez en sus caballos el universo de punta a punta, impotente y enojado porque nunca podrá derrotar a la eternidad de la música.

Rafa - Maderos Teatro.

En Maderos, silencios, sonidos, golpes, ruidos, efectos, voces, diálogos, y todo lo que integra el universo de lo audible durante la representación teatral (producidos o no con instrumentos musicales) son considerados música. Cada uno de estos elementos de la partitura sonora deben estar, a su vez, intrínsecamente relacionados con otros aspectos de la puesta en escena, configurando la gran partitura del teatro. Esta concepción sobre la música en la escena nos obliga a pensar lo sonoro como fundamento textual y no como un listado de sonidos que decoran el lenguaje del gesto o de la acción.

Esta idea de la musicalidad como componente fundamental de la representación pro-

viene o, más bien, la hemos encontrado en el laboratorio de creación de las obras, al darnos cuenta de que la música ha funcionado en nuestras piezas teatrales como pretexto para la creación de los contenidos diversos (verbal, gestual, plástico), y viceversa. Este juego de alternancias entre pretexto y texto permite un gozo al momento de creación que, por supuesto, desemboca intrínsecamente en el encuentro con el espectador.

Un ejemplo muy cercano de lo que hemos anunciado letras arriba lo evidenciamos en la creación del texto y durante el montaje de la obra *Venturo y Manzanillo no andan muertos*. Así definimos la sinopsis:

Antonia cuenta la historia de sus dos hombres: su padre Venturo, un «leñador-poeta»; y su acompañante, Gilberto Manzanillo, quienes impulsados por el anhelo de encontrar a Nereo de los Haces, su burro que ha sido secuestrado, emprenden un viaje incierto por varios pueblos en las faldas de la Sierra Nevada de Santa Marta. En este periplo se topan con la realidad de un territorio diezmado por la violencia, entregado a la miseria y devorado por la avaricia.

Venturo es el Quijote de acento ambiguo y mirada profunda, siempre dispuesto a ayudar a las gentes de estos pueblos atrapados en el letargo y el olvido. En su periplo interminable, los leñadores sortean las situaciones más absurdas, son testigos de cómo la violencia ha detenido el tiempo y, finalmente, encuentran la muerte; una con fines de lucro que disfrazó sus ilustres vidas con los ropajes de la guerra.

Al tener esto claro, supimos que queríamos una obra muy caribeña, muy nuestra, sin caer en los superfluos y literales tratamientos del folclorismo. Bajo esta premisa, para la creación de los textos acudimos al cancionero popular de acordeón del Caribe colombiano, buscando en ese acervo, como dice Artaud, «extraer de la llamada cultura ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hambre». Así encontramos *El burro leñero*, de Máximo Jiménez; *Los sabanales* y *Compae Menejo*, de Calixto Ochoa; *Almas felices*, de Alfonso Cotes Maya; *La danza del tigre*, de José Atuesta Mindiola; *La dama guajira*, de Hernando Marín. ¡Eureka!

Este acervo musical no solo fue la cantera de frases e idiolectos para la obra, sino que también proporcionó mágicamente la sonoridad de la cultura del extenso Valle de Upar: sus hambres, abandonos, violencias, cantos, bailes, tradiciones, tonos, colores, la pulsión emocional de los personajes y, por supuesto, los espacios de ficción en los que se desenvuelve la historia (un pueblo sin agua, habitado por una dama flaca; un pueblo que celebra la matanza del tigre; una cantina anacrónica donde llegan las almas felices de los juglares que nadie reconoció en vida, entre otros). En fin, en esta pieza teatral la fábula nos remitió a la música popular, y la música popular nos remitió al universo no solo sonoro, sino tam-



bién plástico, gestual y verbal de la partitura total de la obra de teatro.

Otro ejemplo que vale la pena mencionar es la obra *El retablillo*, un sentido homenaje al poeta granadino Federico García Lorca. El texto base para esta pieza lo integran un cuento, una tragedia contemporánea, cuatro poemas y una farsa para títeres de guiñol, que el elenco de Maderos Teatro va tejiendo finamente durante la puesta en escena, en un sencillo retablo circular.

En este montaje los textos de Lorca fueron el punto de partida para la configuración de la partitura total. Así, la musicalidad está integrada por medio de una guitarra que propone no solo referentes musicales de la cultura gitana, sino también la pulsión y el ritmo poético de Lorca.

La partitura sonora es percutida incesantemente por el golpe de los actores al tablado, casi que anunciando la metateatralidad que se desenmascara al final de la obra. Los cantos y otros elementos lúdicos remiten constantemente a la infancia, a la maternidad, a las ausencias, a la noche y su luna de plata; elementos tan reiterados por la pluma genial del granadino.

A continuación, trataremos de definir las etapas que, a manera de método, hemos implementado para la realización del plano sonoro (música) en nuestro proceso de creación teatral.

Diseño

En esta etapa se presupuestan y se planean los alcances estéticos, conceptuales, técnicos y económicos de la sonorización. Esta fase inicia con la propuesta de la obra y termina justo antes de iniciar la composición.

Composición

Aquí se van organizando, de manera lógica y estructurada, la secuencia de elementos sonoros de la puesta en escena (silencios, ruidos, efectos, diálogos y también músicas), combinándolos de manera estética y coherente según los criterios que Maderos Teatro haya establecido en el diseño.

La composición puede variar de acuerdo con el desarrollo creativo de la puesta en es-

cena y los resultados del laboratorio de exploración sonora. Esta puede ser una suerte de croquis para el acoplamiento con la obra, en una constante interdependencia con texto dramático y/o de estructura narrativa.

Laboratorio de exploración sonora y ejecución instrumental

Es el núcleo de la producción sonora a través de la búsqueda experimental (ensayo—error) de sonidos funcionales para la puesta en escena. Incluye la creación y construcción de dispositivos sonoros específicos, y la edición de sonidos. Esta etapa se desarrolla al mismo tiempo que el proceso de montaje de la obra.

Acoplamiento con la puesta en escena

Es un proceso simultáneo al laboratorio de exploración y consiste en la sistematización de los aciertos sonoros de dicho laboratorio, en los tiempos precisos de la puesta en escena.

En este corto trasegar por los sonidos del teatro, destacamos cuatro elementos principales: voces y golpes producidos por la puesta en escena, composiciones musicales, instrumentalización y efectos sonoros especiales.

Finalmente, advertimos que en la creación artística nada está dicho: las premisas se desvanecen, las leyes se desdibujan, lo que ayer fue unidad hoy se desintegra y, quizás, mañana pueda volverse a encontrar. Y es justo allí donde se devela lo divertido y fascinante del oficio teatral.

MADEROS TEATRO

Valledupar

Fotografías:

Pag. 14 obra *Venturo y Manzanillo no andan muertos*

Pag. 15 obra *El retablillo*



A MANERA DE EJEMPLO DISEÑO SONORO PARA *RUMOR*

Cuando leí *Rumor* me sentí leyendo una novela corta, pues su estructura de carácter polifónico nos aleja de un teatro tradicional. Pude percibir en la obra distintos planos narrativos que, desde el punto de vista sonoro, se convirtieron en los ejes de mi trabajo: lo realista, lo onírico, la pesadilla, la obsesión, lo incidental; sonidos que acompañan la acción cotidiana y nos remiten a la vida misma.

La voz de los narradores que nos cuentan las pesadillas de nuestros personajes atravesados por la violencia, el dolor, la culpa de actos deshonrosos, fue el alimento para los experimentos sonoros en esta puesta en es-

cena. Trabajar sobre tensiones, golpes sonoros y musicales en diálogo con las situaciones de la obra —para resolver el desafío que nos proponía— fue todo un disfrute creativo que nos permitió definir el plano o mapa sonoro, la composición musical, la grabación y el material electroacústico para el espectáculo, además del ensamble de la música en vivo (cuerdas, teclado y percusión).

Desde hace muchos años, Umbral Teatro ha establecido una conversación entre todas las disciplinas artísticas: música, artes plásticas, poesía, danza, e incluso *video mapping* han enriquecido nuestras miradas y nuestro lenguaje en escena. En *Rumor* los mecanismos

que propiciaron el encuentro de los signos sonoros con los gestos, las acciones y el movimiento fueron suscitados por juegos que nos permitieron adentrarnos al universo que nos propone la obra.

Inicialmente fue esencial indagar en la palabra como provocadora de aquellas imágenes que nos condujeron a las situaciones y conflictos de la pieza; todo esto traducido al movimiento, al sonido, al color y a la vida cotidiana. El texto está hecho para ser oído como una cantata; las acotaciones son de carácter poético; la voz del coro, como una tragedia griega, es la voz del pueblo, es susurro, es el *leitmotiv* de los actores que se preguntan de manera insistente, una y otra vez, por nuestra suerte, por lo que aún no sabemos de los poderosos y por nuestro destino.

El coro

La obra inicia con un fragmento de *Ensayo sobre la lucidez*, de Saramago, como prólogo: «Somos como un pez enganchado al anzuelo, nos agitamos, tratamos de desprendernos, damos tirones del hilo, pero no conseguimos comprender por qué un simple pedazo de alambre curvado ha sido capaz de prendernos y mantenernos presos, quizá nos soltemos, no digo que no, pero nos arriesgamos a que el anzuelo se nos quede atravesado».

Esa fue mi primera tarea: a partir de juegos durante el proceso de calentamiento de los actores, exploramos las posibilidades rítmicas, sonoras y corales de este texto, hasta volverlos un tema reiterativo que atraviesa la obra en un tempo creciente, cada vez más desesperado, hasta llegar a su clímax cuando el raquítico cortejo fúnebre que va por las calles polvorientas de Libertad, presidido por el padre Tiberio y Juanelo, interpreta un réquiem en su trompeta. Es la marcha fúnebre, una melodía de frases largas que acompaña la de Juanelo, mientras las mujeres van marcando con sus rosarios, en un ritmo obsesivo, el tempo de la marcha, y cantando a *sotto voce* la melodía de la trompeta.

El desayuno es la primera escena de la obra, donde lo sonoro lleva lo cotidiano al plano de

lo hiperrealista. Cuando Celina se baña, el sonido del agua se amplifica y nos permite ver la fuente que lo produce; la imagen de una actriz con una olleta también se expande, con la luz en un primer plano gracias a la cual vemos las manos del ejecutante o el instrumento que produce los sonidos de los platos sobre la mesa; la música escrita para piano, guitarra y bandola aporta paz y tranquilidad familiar; el niño riega la avena y la música se convierte en presagio de la desgracia, hasta llegar a la despedida del pequeño que sale a la escuela acompañado de una melodía alegre, pero con atisbos de tristeza.

Exploramos la palabra creando instalaciones sonoras, atmósferas, sensaciones y estados de ánimo en los personajes, contrastados siempre con melodías que no buscan la empatía, sino que muchas veces se vuelven comentarios un tanto irónicos. La danza y la coreografía, en diálogo con lo musical, dieron origen a varios elementos de la puesta en escena.

En el caso de *Tan linda la mamá como la hija* aparece en nuestras indagaciones una manera de relacionar a victimarios y víctimas; sus cuerpos danzan y acechan. José Luis proponía el movimiento y yo, después de sentir los *tempos* y ritmos marcados por él y por los actores, proponía la música que dialogaba con dichos movimientos corales. A veces, al contrario, de los movimientos surgían las melodías y ritmos.

El oficio religioso combina coreografías de los personajes como reacción a Cruz y sus secuaces. La voz del padre Tiberio, amplificada con una *reverb* tipo catedral, nos permite crear suspenso mientras Aminta tiene esos ataques premonitorios que la enloquecen. Ella escucha en su cabeza el ruido de un taladro, mientras vemos al actor músico que fricciona un platillo con un arco de violín, produciendo un ruido estridente.

Lo sonoro nos permite resignificaciones de sentido, en diálogo con las situaciones de la obra. Igualmente, para la muerte del padre Tiberio, la danza y lo corporal se vuelven el

eje no realista de la escena y, claro está, la música entra a crear la tensión y el dolor por su fallecimiento.

En la escena de la escuela, los niños juegan acompañados de una música minimalista de percusión y piano. Llega la maestra quien, cantando, va dando instrucciones a los pequeños para que no vayan a caer en una mina antipersonal. Es una canción didáctica, muy rítmica, que concluye con una sirena que anuncia el peligro de un nuevo ataque.

Rumor tiene un carácter policiaco, por lo que la música también debía contribuir a la creación de la atmósfera correcta. De esta manera, el espectador es quien investiga y va haciendo sus pesquisas. Con las exploraciones sonoras fueron apareciendo partituras utilizando solo ritmos, variedad de timbres y duraciones a partir de los textos poéticos del guion.

También exploramos imágenes sonoras desde el punto de vista de los personajes. Los temas musicales que identifican a Cruz son una gaita de San Jacinto que dialoga con un

pad de sintetizador. Mientras la niña y la señorita Leila se mueven para evadir a Cruz, son acompañadas por una kalimba percutida. En la escena del inventario, los personajes de Juanelo y Chepe cantan sus textos de manera muy brechtiana y dan paso a un poco de humor para aliviar la tensión del peligro que se vive. Así encontramos las melodías que contribuyeron a crear el tejido de relaciones, conflictos, sueños y recuerdos que se convierten en una especie de paisaje psicológico de los personajes. «No sé qué me pasa, Juana. Oigo como una taladora, no logro distinguir ese ruido de la voz del padre».

Paisajes sonoros de carácter cinematográfico

Las acotaciones de Carolina, siempre lo he dicho, tienen un fuerte carácter cinematográfico. Las situaciones dibujadas en ellas permiten que lo sonoro y lo musical tengan un espacio interesante para proponer: «Celina avanza presurosa, con un canasto de pan en la mano. De pronto, al cruzar el callejón, los hombres que había visto pasar varias ve-





ces frente a la iglesia la toman por sorpresa y la tiran al piso. Los panes ruedan por la calle. La señora oye el taladro en su cabeza, en plena misa, a donde llegan Cruz y sus secuaces. La mujer emite gritos silenciosos. Uno de los hombres, el más corpulento, se baja la bragueta y la orina, apuntando a su sexo, luego al vientre, al pecho, hasta llegar a la boca. La mujer, indefensa, vejada, se saborea como le ordenan. Satisfechos, los hombres se marchan. Celina se levanta lentamente, tratando de recomponerse, de recobrar la dignidad». Un tema conmovedor para piano, batería y violín acompaña la danza de súplica de Celina.

«Ella mira el chorro de orina que baja por la calle»... En este caso, el sonido de la orina está definido por un sonido metálico que se vuelve un signo agresivo para el espectador, además de una línea continua y narrativa de las agresiones que reciben los personajes.

Los actores tuvieron un papel fundamental en esta búsqueda: con sus expresiones sonoras y musicales fueron aportando a las improvisaciones para nutrir la obra. Daniel Rodríguez, uno de los músicos de Umbral Teatro, me acompañó a dar forma a toda la propuesta sonora y musical de *Rumor*. No hay dudas:

este proceso fue absolutamente enriquecedor.

Finalmente, la presencia permanente de los actores y músicos en escena, quienes ejecutaban la partitura incidental de la obra (sonidos de agua en olletas metálicas, cepillos para raspar, papel etc.) y los instrumentos tradicionales como gaitas, bandola, cuatro, ukelele, guitarra, kalimbas, maracas y un sintetizador, lograron que todo se viera en escena: no había nada oculto. Junto con los espectadores nos convertimos en testigos de estos brutales acontecimientos que culminan con la escena de la vergüenza del caucho, las pesadillas y los sonidos fantasmagóricos de voces del árbol que atormentan las cabezas de Chepe y Juana, su mujer. La obra concluye con la voz de Chepe pidiendo perdón por haber participado en la venganza, a cuya súplica se le unen las voces del coro, reafirmando aún más la teatralidad de la obra y su definitivo carácter épico.

IGNACIO RODRÍGUEZ BEJARANO

Actor y músico Umbral Teatro
Bogotá

Fotografías:
Obra *Rumor*

LA MÚSICA EN EL TEATRO OFICINA CENTRAL DE LOS SUEÑOS

Con 26 años cumplidos, y siendo la música una parte fundamental de nuestra identidad como grupo de teatro, debo decir algunas cosas, más desde un plano realista que desde la romantización de esta hermandad escénica.

Siendo un grupo profesional, hemos llegado a la conclusión de que la música nos ha construido, pero también deconstruido de manera dialéctica durante más de dos décadas. Y este proceso musical ha sido cíclico, no lineal ni inalterable.

Al principio, la importancia de la música en la escena era solo un discurso mío, influenciado, naturalmente, por colectivos como Matacandelas, La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali. Se trataba, entonces, de una quimera, porque en esos primeros años éramos muy pobres y no había forma de conseguir instrumentos, mucho menos de recibir clases o estar en un ensamble.

Para nuestro grupo —y, en general, para los actores y actrices— la música es algo complejo de asumir; es como aprender un nuevo idioma. Si además se convierte en uno de los pilares del grupo, estudiarla pasa a ser ineludible, lo que representa un reto mayor para quienes llegan buscando solo actuación. Integrar música y teatro puede parecer una decisión natural y altamente beneficiosa ahora,

pero este proceso fue para nosotros un camino arduo y confrontador.

Pasaron varios años para que este interés tomara forma. Empezamos a conseguir algunos instrumentos, a estudiar y a hacer las primeras propuestas sonoras para las obras. Al principio contamos con la suerte de que talentosos amigos como Diego Sánchez y Juancho Valencia nos apoyaran haciendo la música para *Una temporada en el Infierno* (2000) y fueran nuestros asesores para *América*, de Kafka (2004). En esta última surgió la idea de armar el mundo sonoro a partir de la construcción de nuevos instrumentos. Realizamos un gran taller de luthería y, como si se tratara del impulso final que necesitábamos, esto nos lanzó a todos de cabeza a la música. Ese amor por fabricar nuestros propios medios para componer e interpretar nunca desapareció y nos acompaña hasta hoy.

Con la primera versión de *Van Gogh* (2007), que montamos gracias a una Beca de Creación, contratamos músicos y, con varios instrumentos y coros, hicimos una especie de cantata apologética dirigida al artista que inspiró nuestra puesta en escena. Al presentarla, quedó claro que aún no estábamos preparados para esta simbiosis y, después de la primera temporada, sentimos que tanto nosotros como el público estábamos perdidos. Fue un fracaso.

No obstante, un par de años después, con las ideas mejor asentadas, hicimos una nueva versión de la obra que se llamó *Tríptico Van Gogh* (2009). En ella, la apuesta musical fue más sensata, más real, más consecuente con nuestras realidades. Prueba de ello es que hoy es una de las obras más queridas de nuestro repertorio.

Durante los años en que la música brilló por su ausencia en el grupo, no abandonamos el trabajo formativo: flauta travesa, batería, violín, piano, acordeón, guitarra, trompeta, saxofón y clarinete fueron algunos de los instrumentos con los que seguimos estudiando mientras aparecía la historia que volviera a despertar esa relación entre música y teatro.

En el 2008 llegó por azar a Medellín el maestro Itsván Menich Horwart, un director de orquesta polaco que vio nuestro trabajo, se enamoró del grupo y nos propuso dirigir una obra llamada *Performancia*. Se trataba de un popurrí poético—teatral, inspirado en la poesía dadaísta y surrealista. Algo muy anárquico, lleno de músicas, coros, disgregaciones y sonidos a partir de objetos.

Esta experiencia nos motivó a ponernos más serios con el tema. La obra salió muy bien y el público disfrutó con este divertimento músico—teatral, polifónico. Con el tiempo dejamos de presentarla, pues algunos integrantes del elenco se retiraron para hacer música. La paradoja aún nos divierte: venían a actuar, sin ninguna idea del ritmo o la melodía; se enamoraron de un nuevo arte y renunciaron al teatro. «Al menos definieron su camino», decimos para consolarnos.

Otro momento álgido en nuestra relación con la música fue *Ensayo* (2013), la historia de una banda de rock and roll de Medellín, ciudad con una vasta profusión de grupos musicales, donde, exagerando un poco, decimos que se levanta una piedra y hay una banda ensayando. Varias cosas nos impulsaron a hacer esta obra: en esa época íbamos a los

conciertos de Altavoz y, en nuestra sede, recibíamos frecuentemente a bandas de indie, punk, metal, reggae y rap que llegaban a presentarse. Estábamos encarretados.

Ensayo es la historia de una banda llamada Los Invisibles, que debe grabar el video de uno de sus conciertos para presentarse a las convocatorias de los festivales Altavoz y Rock al Parque. En ese proceso el grupo estalla, se revienta. El estrés de la grabación precipita ese final ante la mirada de los espectadores, en medio de las canciones y coreografías que llevan varios días ensayando. Es una obra muy realista.

Durante este montaje, los actores y las actrices del grupo tuvieron que hacer un esfuerzo extraordinario para acoplarse y lograr una interpretación verídica. Nuestra investigación fue concienzuda y la asesoría rigurosa. *Ensayo* tuvo una relativa acogida y hasta fuimos invitados a cerrar el ciclo formativo del Festival Altavoz en el teatro de la Escuela Popular de Arte. Fue electrizante. Sin embargo, algo pasó: la obra no conectó lo suficiente con el público, hubo controversia entre la poca crítica de la ciudad y algunos integrantes, como ya había pasado antes, también se fueron.

Pese a esto, debo destacar que el teatro infantil, los títeres y los espectáculos navideños (*La ciudad de los cómicos*, *El duende del circo*, *Sueño en la luna*, *El tesoro del capitán Bonanza*, *Pinocho en Navidad*, *Un regalo de Navidad*, entre otras) mantuvieron la disciplina de nuestro grupo en el ámbito musical, pues seguimos adelante con las clases particulares y los ensambles que montábamos.

Ha sido en las últimas obras —*Amnesia*, *Metamorfosis* y *Leonora*— donde hemos alcanzado una relativa madurez, un resurgir en medio de las dificultades de ser colectivo. Porque cuando una actriz o un actor se va, nos abandona también un trayecto sonoro, una parte de nuestra memoria musical. Un instrumen-



to se queda guardado y, como diría la poetisa, «algo se ha perdido para siempre». Entonces, con la terquedad que nos gobierna volvemos a empezar; tal vez no con el mismo repertorio, pero sí con la llama de la creación intacta.

Hay grupos que serán más prácticos y optarán por contratar quien diseñe, grabe e interprete la música de sus obras; una decisión que es tan válida como cualquier otra. No negaré que siempre estamos tentados a tomar ese camino, pero hay gente a la que le gusta complicarse, y nosotros pertenecemos a esa legión.

JAIVER JURADO

Dramaturgo y director
Teatro Oficina Central de los Sueños
Medellín

Fotografías:
Obra *Leonora*
Obra *Amnesia*



Teatro para la vida, haz parte de nuestra Red.

Red
de Creación
Escénica
Medellín



«Este es un espacio para ser otros, para reír y saber que en medio de realidades difíciles contamos con la capacidad de soñar y crear mundos posibles para un mejor vivir con otros en comunidad»

Convenio con:



Alcaldía de Medellín
Distrito de
Ciencia, Tecnología e Innovación

Inscríbete y conoce la Red en:
www.medellin.gov.co/redartesmed