

MÚSICA PARA TEATRO

“Sistematización sobre las particulares maneras de hacer música para teatro en Esquina Latina, en los procesos creativos de la Planta Artística de Actores y La Plataforma Juvenil Socio-teatral”

La música... la música es un componente fundamental... es... digamos... un... espacio sobre el espacio, la música... la música... no es simplemente un complemento ni una... ni un adorno, la música crea sentidos, la música destaca sentidos, la música abre el espacio, la música crea espacios, la música es fundamental, incluido el silencio. (Orlando Cajamarca)¹

¹ Entrevista en profundidad. Orlando Cajamarca. Director del Teatro Esquina Latina.

Contenido

1. INTRODUCCIÓN	3
La Música, El Teatro y Esquina Latina	3
La Planta Artística de actores	5
La Plataforma Juvenil Socio-teatral	6
El Taller de Monitoria Teatral	6
La “Red Popular de Teatro”	6
METODOLOGÍA.....	10
ACTORES CLAVE:.....	10
ACTOR SISTEMATIZADOR:.....	11
OTROS ACTORES:.....	11
2. MACRORELATO CONSENSUADO	12
La Música de “Encarnación”	12
Antecedente	12
OBRAS MUSICALIZADAS	13
REMONTANDO “ENCARNACIÓN”	16
EL TANGO.....	18
LA CANCIÓN DEL CUMPLEAÑOS.....	18
LA CANCIÓN DE LOS SOLDADOS.....	19
MUJER ÁRABE.....	19
EL ROCK DEL SOLDADO USA.....	20
LA CANCIÓN DE LA MADRE.....	21
Aprendizajes de la experiencia de hacer música para teatro en Esquina Latina	22
FOTOS: “Encarnacion”.....	25
3. ANÁLISIS	33
MÚSICA EN EL TEATRO.....	33
EDUCACIÓN POPULAR.....	38
CARACTERÍSTICAS DEL PROCESO DE HACER MÚSICA PARA TEATRO:.....	42
4. CONCLUSIONES	43
5. ANEXOS	44
Entrevistas, textos de apoyo y partituras:	44
Bibliografía	73

1. INTRODUCCIÓN

La Música, El Teatro y Esquina Latina.

El más antiguo, el más verdadero y el más bello órgano de la música, el origen del cual nuestra música debe provenir, es la voz humana.

Richard Wagner.

La música expresa, en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de estos estados de ánimo y muchos otros con una variedad innumerable de sutiles matices y diferencias. Puede incluso expresar alguno para el que no exista palabra adecuada en ningún idioma. (Copland, 1939, pág. 30)

Así propone el célebre compositor norteamericano Aarón Copland, lo abstracta y concreta que es la música, capaz de expresar con franqueza y sin código lingüista o más bien en su propio “*lenguaje no absoluto*” las ideas, emociones o sentires íntimos de las personas, capaz de movilizar sensaciones y extrapolar sentimientos a través de estructuras sonoras organizadas, que pueden estar o no relacionadas con ideas concretas, que pueden hablar con claridad de lugares, cosas o tiempos, Por ejemplo: una fanfarria marcial evocará a la milicia y lo que ésta significa en los oyentes. El ejército puede ser una idea sonora concreta y si es relacionada por los receptores con un contexto de guerra, adquiere un significado conceptual, que engloba tiempo, espacio, acciones, posturas y sentimientos. Sin embargo una melodía sin contexto también puede tener vigorosas características afectivas o de empatía que describen estados de ánimo, aquí la música exhibe su *abstractismo*.

Con respecto al teatro convocamos al filósofo Aristóteles y al polaco y director de teatro Jerzy Grotowski. El primero; en su tratado "La Poética" en el capítulo seis, señala que la tragedia está compuesta por seis elementos principales: personajes (quienes cuentan la historia), lenguaje (forma de expresión), música (ritmo), acción (argumento), espectáculo (estética visual), y pensamiento (ideas, concepto). Según Aristóteles, el elemento más importante es la acción, componente vital de toda obra y actuación teatral y propone entonces la concepción teatral como una cooperación de partes que al coexistir son una sola.

Dice Jerzy Grotowski en su obra: “*Hacia un teatro pobre*”

“El número de definiciones de teatro es prácticamente ilimitado. Para escapar del círculo vicioso uno debe sin duda eliminar y no añadir. Esto es, uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro. ¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Si. ¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Si. ¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto ¿Y sin texto? También [...] Pero ¿puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto [...] ¿Y sin público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. Así nos hemos quedado con el actor y el espectador. De esta manera podemos definir al teatro como lo

que “sucede entre el espectador y el actor”. Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, pero, sin embargo, suplementarias.” (Grotowski, 1968, pág., 26-27)

Propone entonces Grotowski, la existencia paralela, independiente y autónoma del arte teatral que puede estar o no en compañía de los otros lenguajes artísticos o técnicos sin depender de ellos. Estas dos perspectivas: la del filósofo y la del gran director Polaco son ciertas, han sido confirmadas a lo largo y ancho de la historia del desarrollo del lenguaje teatral, que al menos entre estos dos referentes ocupa cerca de 2.000 años. También dejan ver que el teatro y la música aunque pueden estar separados y ser autónomos, han estado juntos; desde su aparición entre los hombres, desde lo ancestral, desde la esencia misma del ser humano que vive en comunidad y se expresa dramáticamente, desde lo ritual y sagrado que puede ser lo fúnebre, la caza o la cosecha, las celebraciones religiosas o el cortejo enajenado de algún enamorado.

Entre nuestros antepasados teatrales se evidencia esta alianza: desde los antiguos egipcios que interpretaban dramatizaciones con máscaras y danzas acerca de la muerte y resurrección de su dios Osiris (1.500 A.C.) o las míticas fiestas bacanales, que se recogieron en los coros griegos posteriormente (500 A.C.), o en el Nō Japonés que reúne la danza, la música, las máscaras y los cantos en sofisticados dramas que se destacan por la solemnidad, la belleza, sutileza y formalidad. (Teatro del noh 1.300 D.C.) Como es de esperarse, encontramos música y teatro juntos en todo el desarrollo escénico dramático de nuestros tiempos, como en las óperas, el ballet, los musicales o el cine; No hay duda de la potencia interpretativa que logra una acción dramática cuando la música coopera en su dinámica. Emblemáticos compositores como Mozart, Debussy, Händel, Purcell, Haydn, Tchaikovsky, Mendelssohn y hasta el mismo Beethoven en su momento aportaron sus creaciones musicales para significar poderosas obras de teatro de grandes autores y directores como Ben Jonson (1610)² Goethe (1788)³ Shakespeare (1595)⁴ Maeterlinck (1892)⁵ Tobías Philipp von Gebler (1780)⁶, etc.

El alemán Bertolt Brecht, célebre director de teatro que enriquece su perspectiva dramática cuando se encuentra con el compositor Kurt Weill quien le acompaña en varios procesos creativos, propone en su análisis de las funciones musicales, distinción en el discurso o narración; en la relación de la música y el teatro, refiriéndose a su obra, “*La ópera de los tres centavos*” (1928), dice:

Al cantar, el actor lleva a cabo un cambio de función. Nada es más abominable que cuando el actor pretende no darse cuenta de que ha abandonado el plano del discurso común para cantar. Los tres niveles: el discurso común, el discurso elevado y el canto, deben siempre permanecer separados entre sí. (Paraskevaïdis, G. 2008)

² El alquimista (1610) Música de Georg Friedrich Händel, Estrenada en el Queen's Theatre de Londres el 14 de enero de 1710

³ Egmont (1788) Johann Wolfgang von Goethe, música de Ludwig van Beethoven.

⁴ Sueño de una noche de verano (A Midsummer Night's Dream 1595) William Shakespeare, música de Felix Mendelssohn.

⁵ Peleas y Melisenda (*Pelléas et Mélisande* 1892) Maurice Maeterlinck, Música de Claude Debussy.

⁶ Tamos, rey de Egipto (Thamos, König in Ägypten 1780) música de Wolfgang Amadeus Mozart.

Brecht expresa su idea sobre la narración o lo que él llama en tres partes: el discurso común, elevado y el canto, de este modo propone el canto con toda su musicalidad, como otro nivel inherentemente narrativo. Grotowski le dedica un gran apartado al trabajo de la voz en el actor, (seguramente heredado de su entrenamiento en el método Stanislavski) propone principalmente la potenciación de la conducción de la voz incluyendo la totalidad del cuerpo, pretende conseguir mediante el trabajo del Laboratorio teatral, conductas vocales y respiratorias beneficiosas para el trabajo del actor: respiración total, apertura laríngea y dominio de los resonadores, esto pensando en la voz como instrumento del actor y al servicio de su quehacer.

Cómo músico y como actor tengo mi propia idea de la relación de la música y el teatro, a partir de mi experiencia en el Teatro Esquina Latina, donde tengo el gusto de trabajar creando, enseñando y dirigiendo música para las obras teatrales de repertorio con los actores de la planta artística y la plataforma juvenil socio-teatral hace más de diez años.

El Teatro Esquina Latina es una organización cultural que lleva 44 años en la ciudad de Santiago de Cali, viviendo el teatro como ejercicio pedagógico para el público en general y para los jóvenes de zonas vulnerables de la ciudad y poblaciones vecinas, sin acceso a programas culturales de fomento o educación teatral. Hacia ellos, los jóvenes y vecinos, está dirigido el programa “Jóvenes Teatro y Comunidad” y todas las personas que participan en este programa conforman la “*Red popular de teatro*” que actualmente desarrolla 12 procesos grupales de animación teatral, llamados: *Grupos Teatrales de Base*.

Este programa fue creado en 1983 diez años después de la constitución de Esquina Latina y propende con el “teatro de acción social” desarrollar en los participantes la capacidad de interpretar de manera crítica sus contextos y realizar acciones concretas frente a sus problemáticas. Para el Teatro Esquina Latina el teatro de acción social es el vehículo por el cual se promueve la participación activa de personas y grupos, en el abordaje de sus conflictos, enmarcado en su trabajo sociocultural (Latina, 2016)

A partir del trabajo con el programa “Jóvenes teatro y comunidad” y a lo largo de los más de 40 años del teatro Esquina Latina, se estructuran 4 líneas de participación diferenciadas por el tiempo y el proceso artístico, éstas son: La Planta Artística de actores, La Plataforma Juvenil Socio-teatral, El Taller de Monitoria Teatral y La “Red Popular de Teatro”.

La Planta Artística de actores.

Integrada actualmente por 8 actores, en su mayoría provenientes de sus *Grupos Teatrales de Base*. Son los herederos de muchas generaciones de “actores de planta” que ha tenido Esquina Latina en sus más de 40 años de historia, esta planta continúa realizando montajes teatrales de carácter experimental, a nivel profesional, como las emblemáticas piezas: “Alicia Adorada en Monterrey” (*Beca de Residencia artística Min cultura, México 2001*) “El Enmaletado” (*Mención de honor concurso nacional de dramaturgia 1986*) o “El solar de los Mangos” (*Premio Latinoamericano de Dramaturgia George Woodyard, Universidad de Connecticut 2007*) y han participado en los más relevantes festivales y encuentros nacionales de teatro como el “*Festival*

Iberoamericano de teatro “*Festival Internacional de Teatro de Pasto*” “*El Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble, en El Carmen de Viboral*” así como en eventos internacionales en México, Perú, Brasil, Venezuela, Estados Unidos, Argentina, Ecuador, donde se ha admirado el nivel artístico del teatro Esquina Latina. Además dan cuenta de su trabajo ininterrumpido a través de la temporada anual que se presenta en la sala para público que hay en las instalaciones del teatro durante cerca de siete meses al año, en los que desfila mensualmente lo mejor del repertorio infantil y adulto en funciones los días sábados para jóvenes y adultos a las 7:00pm y domingos infantiles y familiares a las 11:00am

La Plataforma Juvenil Socio-teatral.

Que produce obras teatrales para el público familiar y obras de pedagogía escénica para la comunidad y el público estudiantil. Esta plataforma se conforma como respuesta a los jóvenes que se destacan en los Grupos teatrales de base y posteriormente en el taller de Monitoría Teatral. En la actualidad está integrada por 4 jóvenes aprendices, que son becados financiera y académicamente, que asisten los cinco días de la semana media jornada en las mañanas para adelantar sus estudios teatrales. En tiempos pasados la plataforma llegó a ser integrada por cerca de 8 jóvenes que aportaron bellas piezas teatrales que aún participan de los encuentros y festivales nacionales y de la temporada en el teatro como: “El Quijotíz de la mancha” 2010 “cuentos de calicanto” 2007 “cuentos del cocuyo” 2008 “El reino de las Aves” 2014 entre muchas otras. En total, en los más de diez años de conformación de la Plataforma Juvenil Socio-teatral, han participado como aprendices unos 25 jóvenes, todos provenientes de las comunidades a donde llega la red popular de teatro a través del programa “Jóvenes teatro y comunidad” algunos de ellos actores de planta del teatro en la actualidad o pujantes gestores culturales que construyen sus propios desarrollos en la ciudad y/o municipios vecinos.

El Taller de Monitoria Teatral.

Integrado por aproximadamente 25 monitores de los *Grupos Teatrales de Base* de la *Red Popular de Teatro*. Los jóvenes que se destacan en los grupos de base asisten los días sábado en la tarde casi todo el año para ser instruidos por los actores de planta, los directores o maestros invitados, en un taller que debe ser multiplicado por estos monitores en su *Grupo Teatral de Base*. En este taller estudian entrenamiento y expresión corporal y vocal, técnicas de pantomima y cuentería teatral, entre otras cosas. Este trabajo es aplicado en una muestra escénica que se presenta al final del año en el “Encuentro Popular de Teatro”, una celebración teatral que durante un poco más de una semana presenta las obras de todos los *Grupos Teatrales de Base* de la “*Red Popular de Teatro*” y al que asiste toda la comunidad vinculada artística y logísticamente a la dinámica teatral, movilizando un poco más de 1000 personas de las comunas y municipios a donde llega el teatro Esquina Latina.

La “Red Popular de Teatro”

Integrada por cerca de 400 jóvenes que conforman los *Grupos Teatrales de Base* que funcionan en las zonas vulnerables o sin acceso a la educación teatral de la ciudad como: Terrón Colorado, Siloé, el distrito de Aguablanca, y poblaciones vecinas como:

Pradera, Miranda, Corinto, Florida, etc. estos son: *Arriba el telón* (comuna 1) *Expressarte* (comuna 6) *Metamorfosis* (comuna 13) *Inspiración latina* (comuna 14) *Teatraje* (comuna 15) *Silocuento Teatro* (Comuna 20) *Nucanchic Teatro* (Vereda Chicoral) *Escena Teatro* (Pradera) *Gestus Teatro* (Florida) *El Juglar Teatro* (Miranda) *Eureka Teatro* (Corinto)

El siguiente cuadro sintetiza los 4 procesos de participación en el teatro Esquina Latina y en su Red Popular de Teatro.

TEATRO ESQUINA LATINA				
Participación	Proceso	Cant.	Resultado artístico	Público
Profesional	Planta Artística de Actores	8	Obras de temporada	General o particular
Estudiante	Plataforma Juvenil Socio-Teatral	4	1 Obra o participación	General o particular
RED POPULAR DE TEATRO				
Monitor	Taller de Monitoría	25	Muestra especial de aprendices	Red Popular de Teatro
Participante	Grupos Teatrales de Base	400	Obras Encuentro popular de teatro	Red Popular de Teatro y Comunidad

PLANTEAMIENTO

En mi experiencia directa como maestro de canto, músico, arreglista, compositor y director de música para teatro con la Planta Artística y la Plataforma Juvenil Socio-teatral, el asunto de hacer música para teatro viene acompañada de un elemento inevitable, -los actores. Pues a partir de las primeras obras músico-teatrales en las que intervine como: “Alicia adorada en Monterrey” 2005, “Cantos y Cuentos de los Niños pájaros” 2006, “Lady Macbeth” 2006, “Ruzante Vuelve a Casa” 2007, “El Solar de los Mangos” 2007 y “Cuentos de Calicanto” 2007, en cooperación con otros músicos y maestros cercanos al teatro o antecesores como el folclorista Luis Carlos Ochoa y el músico cubano Oscar Huerta, la tendencia del Teatro Esquina Latina ha sido buscar la autonomía de sus actores en el campo interpretativo musical, pues un actor debe contar con una formación musical que lo faculte rítmica, auditiva y técnicamente, además de confrontarlo con el desempeño de su aparato fonador en la voz hablada y eventualmente cantada. Dice el director del teatro Esquina Latina:

Soy un músico frustrado realmente en la escena. [...] pero lo que más me gustaría es [...] poder tener unos actores integrales, que canten bailen y toquen instrumentos musicales y además [...] tengan proyección corporal. (Orlando Cajamarca)⁷

Lo anterior ha llevado a que con el tiempo sea relevante que los actores canten y/o toquen mientras actúan, soy yo quién les instruye en los aspectos técnicos y artísticos del canto, la interpretación de instrumentos y la música en general, los contenidos que estudiamos son: técnica vocal, (canto) entrenamiento auditivo, (discriminación auditiva de los sonidos) gramática musical (lectoescritura del lenguaje musical) y práctica coral.

¿Cómo hacer entonces que un actor cante o toque en vivo mientras actúa? No hay una fórmula en números específica, depende de un proceso de entrenamiento auditivo técnico y desarrollo físico cualitativo, que merece un indeterminado tiempo que además varía según las capacidades y las sensibilidades interpretativas musicales de cada actor, que son diferentes de las sensibilidades interpretativas dramáticas.

Sumado a esto la frustración que puede ofrecer la exigencia según calendario, de mostrar un resultado en la temporada anual que a veces no contempla tiempos de formación, pues las músicas deben aparecer montadas, interpretadas y producidas a la velocidad del proceso creativo teatral, que es hecho con actores, De este modo es importante aclarar que hacer teatro con actores de ninguna manera se iguala en eficiencia, a hacer música con los mismos.

En consideración a lo anterior, esta propuesta pretende conocer a partir de las experiencias de los propios actores, directores y del actor sistematizador: cómo ha sido el proceso de crear, montar e interpretar música en vivo, con los actores de la planta artística y de la plataforma juvenil del teatro Esquina Latina; esto con el fin de llegar a la propuesta metodológica para el trabajo de la música en proceso de montaje.

Una pregunta que podría orientar en principio esta propuesta, podría ser:

⁷ Entrevista en profundidad. Orlando Cajamarca. Director del Teatro Esquina Latina.

¿Cuál es la metodología empleada para crear, montar e interpretar música en vivo, con los actores de la planta artística y de la plataforma juvenil del Teatro Esquina Latina?

Para responderla, enfocaré la pesquisa en una de las dieciséis obras representativas del repertorio del teatro en las que hemos construido música en la última década, en su proceso creativo, de montaje e interpretación.

De allí que la importancia de esta propuesta está en trazar una metodología, recogiendo las experiencias de hacer música en vivo para teatro con los mismos actores, que aprenden haciendo, con la intención de multiplicar los hallazgos metodológicos y pedagógicos en aras de ofrecer una alternativa técnica muy particular en esta materia, para otras instancias mismas del proyecto “Jóvenes, teatro y comunidad” del Teatro Esquina Latina, como de otras entidades interesadas en conocer o probar nuestros procesos.

Y visibilizar el proceso pedagógico y los desarrollos musicales en los actores y en las piezas escénicas del teatro Esquina Latina, a través de la re-construcción consensuada del proceso creativo, de montaje e interpretación del **remontaje** de la Obra: “Encarnación” de Orlando Cajamarca.

METODOLOGÍA

La metodología elegida para resolver la problemática antes propuesta es la **Sistematización de Experiencias Significativas** que reconstruye un acontecimiento con características educativas y transformadoras del contexto en donde ocurre, a través del relato coral de las personas que participaron en este hecho. Este acontecimiento educativo y transformador comporta en sí mismo un saber regularmente intuitivo, un conocimiento por reconstruir con todos los matices culturales de cada voz que lo cuenta, un conocimiento por ordenar sistemáticamente para visibilizarlo, analizarlo y devolverlo a la comunidad de donde se origina.

La sistematización de experiencias no es una metodología unitaria y homogénea. Desde su emergencia, han coexistido conflictivamente diferentes maneras de entenderla, así como razones para justificarla y perspectivas epistemológicas desde las cuales fundamentarla; de igual forma, son múltiples las maneras de operativizarla metodológicamente. (Torres Carrillo & Mendoza R., 2013, p 155)

En el marco de la educación popular, “Enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su...producción o construcción.” (Freire, 1996, pág. 47) hago hincapié en la desinstitucionalización del conocimiento y la reafirmación de los saberes populares, fruto del ordenamiento y análisis de las prácticas, de las experiencias significativas paralelas o aisladas del sistema educativo formal.

Sistematizar experiencias educativas respond[e] a la necesidad de re-conocer los escenarios culturales donde actualmente interactúan saberes populares, con otros muy diversos como los mediáticos o los escolares, gestando ahí formas de supervivencia, de resistencia y adecuación a esta sociedad. (Hleap, J., 1995)

En relación con lo anterior, levantaré un MACRO-RELATO CONSENSUADO, a partir de: *Entrevistas Semi-direccionadas* (Létourneau, 2007) a tres actores y dos directores. Emplearé cinco escritos de apoyo (entrevista por escrito) con tres preguntas semi-direccionadas. El archivo fotográfico, de video, periodístico, recortes de prensa y revistas del Teatro Esquina Latina y mi propio relato como maestro y director musical.

ACTORES CLAVE:

Orlando Cajamarca: Director artístico, maestro y dramaturgo del teatro Esquina Latina, reconocido nacional e internacionalmente por sus premios de dramaturgia, sus más de 40 años de trayectoria y sus emblemáticas puestas en escena.

Julián Andrés Jiménez: Actor del teatro Esquina latina, músico, director de la “fundación canto color y fábula”.

Victoria Eugenia Giraldo Silva: Actriz de planta del teatro Esquina Latina, animadora teatral con gran trayectoria y relevante participación en el repertorio escénico de la última década.

Alejandra Vélez Patiño: Actriz del teatro Esquina Latina, músico, participante de un relevante número de puestas en escena del repertorio escénico del teatro.

ACTOR SISTEMATIZADOR:

Luis Eduardo Marín: Músico, compositor y arreglista. Director de “Vida Musical Taller” escuela de música. Maestro de canto y director musical en el teatro Esquina Latina desde hace 10 años. Escritor de esta propuesta.

OTROS ACTORES:

Alfredo Valderrama: Subdirector artístico, maestro, actor y dramaturgo del teatro Esquina Latina, director de la plataforma juvenil del teatro. Creador de un sinnúmero de puestas en escena que a partir de la “cuentaría teatral” viaja desde los temas infantiles de interés a los tabúes del público adulto.

Andrés Holguín: Licenciado en arte dramático de la universidad del Valle, actor de muchas puestas en escena del repertorio del Teatro Esquina Latina, Ex integrante de la planta artística, director de la fundación teatral Cazamáscaras.

Karol Tatiana Cardona: Maestra en artes escénicas con énfasis en actuación (ASAB) Actriz de muchas puestas en escena del repertorio del Teatro Esquina Latina, Ex integrante de la planta artística, miembro fundador de la fundación teatral Cazamáscaras.

Yuri Andrea Marín: Estudiante de psicología, Actriz de planta del Teatro Esquina Latina, animadora teatral con gran trayectoria y relevante participación en el repertorio escénico de la última década.

2. MACRORELATO CONSENSUADO

La Música de “Encarnación”

Antecedente.

Del año 2005, cuando me integro a Esquina Latina, al 2015.

Yo había egresado cinco años atrás (año 2000) del Bachillerato Artístico en Teatro de la escuela de teatro de Bellas Artes, en donde se hablaba del Teatro Esquina Latina, por sus producciones, su estilo y su visión de las artes escénicas, que venía marcando un hito en la ciudad por su particular forma de vivir el teatro. Y aunque había trabajado como maestro en música y en teatro en colegios y otras entidades culturales, no se me habían juntado estas dos disciplinas artísticas a nivel profesional, antes de llegar a Esquina Latina.

El maestro Luis Carlos Ochoa, célebre folclorista con quién trabajaba en su escuela de música, me llevó al muy reconocido Teatro Esquina Latina, repitiendo una fórmula que ya nos había funcionado antes, “*Resolver un problema de voces*” consistía en lograr técnicamente que un grupo de música cantara de forma aceptable. De esto hace ya 11 años. La grata sorpresa fue doble al reconocer un espacio puramente teatral y descubrir que los músicos que iba a formar en realidad eran actores de teatro.

Tu llegada al teatro, maestro Luis Eduardo, significó un salto cualitativo en el trabajo de la voz. A partir de allí le apostamos a que el mejor taller de voz hablada, tiene que estar respaldado por un taller de voz cantada, o en pocas palabras, el taller de técnica vocal que más nos convence es el de la Voz que se prepara para el canto. (Alfredo Valderrama)

Mi primer encuentro con la música... fue aquí ya cuando llegue a Esquina Latina, cuando estaba en la Plataforma [...] tengo que reconocer que las clases de técnica de vocal no solo me han servido para cantar bien, o más o menos bien (Risas) si no para... mi trabajo como actriz, para tener mejor proyección en el teatro. (Victoria Giraldo Silva)

Cuando yo me vinculé a la plataforma del Teatro Esquina Latina, el profesor Luis Eduardo ya estaba dando clases de técnica vocal. Yo no tenía ni idea que era eso, para mí era como una clase de lenguas extranjeras, nunca había recibido una clase de estas, pero con el tiempo, la práctica y la pedagogía del profesor fui comprendiendo y mejorando. Cuando ingresé aquí, supe que mis compañeros de la plataforma tenían la iniciativa años atrás de hacer un montaje con música al vivo, pero la verdad es que todos habían recibido sólo formación actoral más no musical, por lo que empezaron a tomar las clases de música que se daban en el teatro. (Yuri Andrea Marín)

Luis Eduardo, profesor de Canto en el Teatro Esquina Latina, nos daba clase a todos los viernes en la mañana, recuerdo que me encantaba esa clase, allí descubrí que tenía talento para el canto y con mucho empeño de mis Maestros

Luis Eduardo, Alfredo y Luis Carlos, tomé la decisión de estudiar música. (Alejandra Vélez)

...Lograr que un personaje cante con su voz es otro reto actoral que fue posible gracias a la intervención de Luis Eduardo Marín. Logrando que todo un equipo de personas que aparentemente no cantaban, lo hiciéramos afinados y a más de dos voces. (Andrés Holguín)

Luis Eduardo logró que llegáramos todos los actores a un nivel muy parejo, quienes no contaron con la fortuna de recibir ningún acercamiento con la música o el canto, o como se dice en palabras populares: “no nacieron con el oído muy afinado”, lograron cantar, cantar para los montajes, componer en compañía del profesor y lo que es más cantar con al menos tres voces. (Karol Tatiana Cardona)

Durante los siguientes años participé en los procesos de creación, montaje y remontaje, como maestro de canto, músico, arreglista de voces, compositor o director musical de bellas y emblemáticas piezas del grupo de planta y la plataforma juvenil socio teatral, como:

OBRAS MUSICALIZADAS

PLANTA ARTÍSTICA	AÑO	PLATAFORMA	AÑO
“Alicia adorada en Monterrey”	2005	“Cantos y Cuentos de los Niños pájaros”	2006
“Lady Macbeth”	2006	“Ruzante Vuelve a Casa”	2007
“El Solar de los Mangos”	2007	“Cuentos de Calicanto”	2007
“El Enmaletado”	2009	“Cuentos del Cocuyo”	2008
“Las Muertes de Martín Baldío”	2009	“Historia de un desdén”	2009
“ElegíA... Lorca”	2009	“El Ahogado más Hermoso del Mundo”	2009
“Encarnación”	2012	“El Quijotíz de la Mancha”	2010-15
“Lecciones De Historia Patria”	2014	“El Reino De Las Aves”	2014

Logramos hacer no sólo un montaje sino más de 5, uno de ellos Cantos y Cuentos de los niños pájaros, que tenía 7 canciones compuestas e interpretadas por nosotros, con diseños de voces muy bellas. (Karol Tatiana Cardona)

En “El Ahogado más Hermoso del Mundo” eh, tengo un recuerdo muy chévere porque hicimos música de la Costa Atlántica [...] había un Elenco musicalmente bien dotado [...] yo sentí una... una... un algo, un no sé qué [...] hizo que el proceso fuera muy lindo. (Julián Jiménez)

En Alicia Adorada se hizo [...] una... cosa muy integral, creo que es la pieza más integral con la música porque la música era de alguna manera un protagonista los actores eran músicos y jugaban e interpretaban la música. (Orlando Cajamarca)

“Alicia Adorada en Monterrey” [...] impactó mucho al público y nos hacía felices interpretarla, fíjate esa es una de las ventajas de una obra musical, he notado que en todos los montajes musicales, los actores salen más contentos que en

las obras dramáticas, igual pasa con el público, sale más contento. (Alfredo Valderrama)

En la última década la experiencia en el Teatro Esquina Latina ha sido vigorosamente enriquecedora, porque en el teatro encuentro el equilibrio perfecto entre las dos cosas que más me apasionan. Porque a través de los viajes y los festivales de teatro, he tenido la oportunidad de ver, aprender, comprender y confrontar mi trabajo con respecto a las demás expresiones músico-teatrales con las que nos hemos encontrado. Porque me ha enseñado; Cómo hacer música para teatro.

Son obras que... que en Esquina Latina son emblemáticas porque son obras de... de un peso poético, de un peso escénico... son obras que han participado en festivales Iberoamericanos, son obras que han ganado premios internacionales. (Julián Jiménez)

Hacer música con el profesor Luis Eduardo ha sido acertado, porque ha sabido direccionar su enseñanza de la música para actores, puesto que es evidente que el fuerte de los aprendices es el teatro más no la música, sin embargo ha logrado conquistar a los teatreros a integrarse con la música y también él mismo se ha dejado permear del teatro. Esto le ha permitido ser más asertivo en las músicas para los deseos de los directores y actores a llevar a la escena teatral, creo que no se ha limitado a realizar el pedido y ya, sino que se preocupa por comprender la historia de la obra y la situación en particular que motiva la pieza musical, para que la canción creada al interactuar con la escena y los personajes se vuelvan una sola obra. (Yuri Andrea Marín)

He encontrado en tu trabajo una eficaz pedagogía, que además de proporcionarnos bases técnicas firmes, nos produce la alegría de seguir aprendiendo. Esta alegría está cimentada por los resultados anuales en nuestros montajes que tienen tanto en la imagen visual como en la sonora, con la voz como aspecto principal, una gran calidad. (Alfredo Valderrama)

Yo he tenido la oportunidad de ver montajes de otras agrupaciones donde los actores cantan, y la verdad es que en comparación con lo que nosotros hacíamos, eran bastantes deficientes: cantaban al unísono, a veces fuera de tono, un desastre. Pero también vi al Odín Teatro en Bogotá y los actores cantan, tocan instrumentos de manera muy profesional, entendí que ese es el referente que Orlando Cajamarca –nuestro director- tenía y por eso invitó a Luis Eduardo. (Karol Tatiana Cardona)

Hacer música para el teatro implica un reto muy grande no sólo para los actores, sino para el director musical. Pues este debe tener la suficiente paciencia para la repetición excesiva que requiere el teatro y además debe partir del hecho de hacer música con actores y no con músicos. Aquí el director musical debe ser muy práctico y efectivo para producir resultados inmediatos y de calidad. Esa es una característica de Luis Eduardo Marín. Que logra cosas bellas en las voces de los actores y en poco tiempo. (Andrés Holguín)

Yo, soy de los que piensa que el teatro, la música y la danza nacieron juntos, [...] entonces a mi me parece que todo el esfuerzo que yo hago en la Plataforma, por

ejemplo, es ese, ¿no? De tratar que todas las obras de una u otra forma tengan danza y canto [...] Creo que la música es esencial, ayuda al actor popular a comprender los tempos, las atmósferas de las situaciones que está trabajando.
(Alfredo Valderrama)

Una constante durante el proceso ha sido la indagación vocal e instrumental de aires típicos de nuestras regiones y de sentires musicales que de una u otra forma definen nuestra identidad, hemos hecho músicas en aires como: El son, la cumbia, el bullerengue, currulao, bunde, vallenato, torbellino, joropo, chirimía, pero también hemos explorado aires no tan cercanos como: El tango, la zamba, músicas tradicionales Andaluzas, bulerías, guajiras, el reggae, el rock, y creaciones libres contemporáneas, todo esto incrustado en bellísimas piezas teatrales que se alimentan de la cómplice música para significar su poesía escénica, para erigir pequeños universos.

Me tocó hacer décimas, [...] escuché muchísima eh... muchísimo Joropo, muchísimo, eh... digamos música del llano. **(Julián Jiménez)**

Entonces ya en creación colectiva con el grupo ya pudimos crear las canciones... y eso tocamos Rock, Cumbia, [...] aire de España, creo que era un ¿flamenco?... **(Alejandra Vélez)**

El Tango [...] era muy... muy especial, entonces, se escucharon muchas versiones y luego contigo se hizo [...] un arreglo **(Alfredo Valderrama)**

...el tema del canto con “Encarnación”, Con el mismo “Elegí a Lorca” porque, ya... en esas obras, eh... el canto estaba mucho más estilizado, mucho más exigente, eh... habían, éramos tres o cuatro compañeros de un nivel responsable en el canto y lo cual nos permitió eh... interpretar unas piezas en el canto más elaboradas... **(Julián Jiménez)**

Es que la música y el canto son muy lindos [...] porque a las obras les da un condimento [...] además las canciones tienen una cosa muy interesante porque generalmente son como textos que actúan [...] insertos poéticos porque las letras de las canciones de alguna manera son escritas, [...] en clave poética, es lenguaje sintético y tiene un elemento muy interesante... que a mí me ha gustado mucho desde que lo descubrí. **(Orlando Cajamarca)**

Yo creo que [...] La música, [...] enriquece la escena de tal forma que el niño tiene [...] una experiencia más sensorial con el tema que se trata ¿no?, Entonces [...] el corazón de la obra [...] “Cuentos de Calicanto” era... que los niños [...] pudieran entender todo el daño que el Hombre le hace a los Animales y no había una forma más bonita [...] de poder decirle al niño, [...] por ejemplo la canción del caballo, [...] cuenta cómo lo ensillan, cómo lo montan, cómo lo... cómo lo golpean [...] entonces eso... buscar una forma más sublime, más bonita de decirle al niño, -Mire, ojo, el Hombre le hace mucho daño al... Animal entonces, me parece a mí pues que la Música, aporta... aporta, enriquece, esa sensación sublime. **(Alejandra Vélez)**

REMONTANDO “ENCARNACIÓN”

ENCARNACIÓN (1986)

Autor y director: Orlando Cajamarca

Premio de Dramaturgia Jorge Isaac 1995

Obra en repertorio Nueva versión desde 2011

Bueno, “Encarnación” fue una piecita, que yo la quise mucho porque fue un montaje que comencé a hacer, en uno, en uno de los barrios como muchas de las dramaturgias que hemos hecho nosotros, experimentando en el trabajo comunitario, ahí, ahí saltó una vez como una metáfora interesante, entonces decidí montarla, hacerle un trabajo mucho más, más consistente, más carnudo dramáticamente y la hice con Esquina Latina, con el equipo de Planta y con teatro de máscaras. (Orlando Cajamarca)

Yo participo musicalmente en la nueva versión de Encarnación, que nace como una iniciativa en la Plataforma Juvenil y pronto se convierte de nuevo en una pieza de repertorio profesional para la temporada de teatro.

...tenemos el grupo de la Plataforma Juvenil, tenemos varios jóvenes nuevos y tenemos en el ambiente de los grupos de Base (Red Popular de Teatro) como temática principal “Los Jóvenes en la Guerra”, entonces, a mí no me gusta apartar tanto el trabajo de la Plataforma de los Grupos de Base, entonces temáticamente, quería encontrar algo que se relacionara con la guerra y con los jóvenes en Colombia y recordé el montaje de “Encarnación” que... el personaje principal precisamente lo había interpretado Orlando, y que había sido digamos, una obra paradigmática de máscaras y ese era el aspecto, jóvenes guerra y la técnica de la máscara.(Alfredo Valderrama)

Para el año 2011 la Plataforma contaba con la participación de 8 jóvenes aprendices del arte teatral, algunos de ellos con importantes trayectorias en la Red Popular de Teatro.

Pues yo recuerdo que Orlando dijo, ¿No?, así como salen todas las ideas realmente vienen del Director, entonces el dijo que le gustaría retomar la obra “Encarnación”, recuerdo que inicialmente, la idea era que lo hiciera la Plataforma, que en ese momento era mucho más grande que ahora, Eh...pero como era un trabajo de máscaras, Orlando, Bueno, le delegó a Alfredo que dirigiera en primera parte, que hiciera un boceto. (Victoria Giraldo Silva)

La Plataforma siempre digamos [...] se encargó un poco de tener repertorio infantil, entonces creo que para ese año, queríamos una obra, como para adultos [...] entonces creo que Alfredo nos propuso esa obra, la obra de Orlando, creo que Orlando le gustó mucho la idea y por eso se sentó a leerla con nosotros. (Alejandra Vélez)

¿Cómo nace? Pues... como nacen todas las cosas en Esquina Latina, generalmente, [...] hay un equipo que organiza el trabajo y otros que ejecutan [...] nosotros hacíamos parte de la Plataforma Juvenil todavía y cada año el grupo debía [...] montar una pieza teatral [...] para la temporada, [...] resulta

que, [...] había como un ir y venir de muchachos de la Plataforma, venían unos chicos nuevos, salían, entraban. [...] Recuerdo que cuando nosotros empezamos, [...] llegó digamos como el mandado, -Tienen que montar... montar "Encarnación"- y... y pues recuerdo que leímos la Obra con Orlando, había [...] un reparto inicial, con unos chicos nuevos y otros que ya estábamos y así creo que nació la...digamos la idea. **(Julián Jiménez)**

El entusiasmo de la Plataforma y la intención de hacer de la pieza teatral el estreno de ese año, hizo que Orlando recogiera los avances, el boceto y con el grupo de Planta sumado al montaje se perfiló la posibilidad de una gran participación de música en vivo y vigorosas actuaciones en la escena.

A raíz de que ya teníamos [...] la accesoria tuya Luis Eduardo, [...] y teníamos también, digamos la presencia de personas con cierto adiestramiento musical, como... [...] Alejandra Vélez y con... [...] Julián Jiménez, entonces pensé [...] que el momento era adecuado porque tenía los músicos, [...] pensé que... [...] era importante [...] retomar esa obra y la retomamos con música e hicimos una nueva versión con música en vivo. **(Orlando Cajamarca)**

E inició con una idea de un grupo musical [...] los primeros experimentos consistía en hacer la música incidental, o sea que cada paso sonara, cada golpe, ¿cierto? Se hiciera al vivo [...] la segunda [...] decisión fue que los músicos fueran músicos y no asumieran papeles para poder asumir la dificultad de la música que se iba a venir [...] Entonces con... [...] la llegada de Vicky... ¿no?... [...] Alejandra, Julián, ¿cierto? Y con tu asesoría... [...] ya pudimos ver que se podía [...] componer música. **(Alfredo Valderrama)**

Yo recuerdo que inicialmente Orlando como siempre, nos dijo hagan ustedes una primera parte, unas primeras propuestas eh... se nos había dado la indicación de que la música iba a estar ahí como para ambientar, para hacer ruidito de esto, ruidito de aquello, como acompañar. [...] efectos, también obviamente iban a haber unas canciones **(Victoria Giraldo Silva)**

El Elenco musical de "Encarnación" pues, Eh... Alejandra, Victoria y yo, [...] eh... Alejandra que, estudió música entonces se le facilitaba ciertas cosas, a excepción del Acordeón, que tenía que aprenderlo, pero el resto era aprenderlo y hacerlo [...] Vicky ella tiene talento para hacerlo, [...] entonces pienso que por ahí se facilitó un poco y el proceso fue un poco más amplio musicalmente. **(Julián Jiménez)**

Sí, creo que se trabajó con el equipo de Actores muy paralelo, [...] el equipo de Actores ensayaban algunas escenas y nosotros estábamos detrás del telón o al ladito del escenario como escuchando, como prestando atención a lo que la escena requería, qué sonido, qué música, que, aire, [...] nos dedicábamos a solo hacer la música. **(Alejandra Vélez)**

La creación musical es como esa ley matemática que dice: *El orden de los factores no altera el producto*, uno podría iniciar por la melodía o por la letra o por la armonía, en este caso contábamos con las letras propuestas desde el guión por el dramaturgo y mucha libertad y confianza respaldada en nuestro propio lenguaje musical, con el que nos hemos comunicado en el teatro durante los últimos años.

Encarnación tiene seis momentos Musicales relevantes, que son: El Tango “Adiós Muchachos”, La canción del “Cumpleaños” que es una Cumbia, “Los Soldados” que es una Marcha, “Mujer Árabe” que es una tonada con aire de Medio Oriente, “El Rock” del Soldado U.S.A y “La Canción de la Madre” Coral Réquiem.

EL TANGO

La idea del tango era pues como por la cuestión [...] familiar [...] el referente a la guerra mmm... también, mirá esto... son como pulsiones, no... no, como sensaciones, entonces ahí pensábamos que [...] ese aire de Tango era chévere como... [...] una especie de “leitmotiv” también de la pieza. (Orlando Cajamarca)

El Tango quedó [...] se rompe un poco con la idea original, la idea original era que todo fuera Mexicana y hay mucha canción digamos similar [...] a ese Tango de la revolución Mexicana. (Alfredo Valderrama)

ese ya estaba en la lista, ya se había pensado, ya Alfredo lo había propuesto, [...] Entonces con Julián principalmente que era como el que estaba liderando ahí el grupo, era el que decía... -No pues, yo hago estos acordes, ustedes acompañan de esta manera. [...] e hicimos un primer boceto, de la [...] música y de los efectos incidentales, que iban a acompañar la obra. (Victoria Giraldo Silva)

En la obra es [...] una despedida de un muchacho que se va para la guerra, entonces [...] cosa que yo admiro de Alfredo es eso, esa capacidad de [...] de [...] tomar una cosa que aparentemente no tiene que ver con otra y juntarla y hacerla [...] entonces, digamos [...] le seguimos la dirección [...] Yo hice una versión en Guitarra solista, de esa [...] me tomé el trabajo de sacarla. (Julián Jiménez)

Tocar las dos partes del Acordeón es como difícil Julián me acompaña con la Guitarra y Victoria, toca la... [...] Batería, entonces digamos que, no sale el Acordeón tan solito, [...] recuerdo [...] que Alfredo la planteó, [...] como un leitmotiv. (Alejandra Vélez)

LA CANCIÓN DEL CUMPLEAÑOS

No, eso si ya es cosecha tuya, eso si ya es como digamos ya es la propuesta que me hace ya el asesor musical [...] me parece que... ya [...] es como [...] propuesta de la asesoría musical y me parecía que pues caía bien. (Orlando Cajamarca)

Se compuso porque [...] Julián quería componer [...] y veíamos que de pronto las mañanitas no daban como el ambiente lúdico, [...] Lo habría podido dar, pero bueno, entonces él se metió a componer letra y canción, letra y música y... y tú le ayudaste a que eso cuajara y hacerle el arreglo con otros instrumentos y las voces. (Alfredo Valderrama)

La canción del cumpleaños siempre... siempre me asusta un poco, aquello de cambiar a los redobles [...] y atravesarme en la melodía pero... pero sí creo que [...] en el nivel básico, funciona bien. (Victoria Giraldo Silva)

*Yo recuerdo que, eh... fue como [...] el momento de hacer alarde, [...] de talento y de conocimiento musical por parte del Elenco, que estábamos ahí, porque, la canción fluyó, muy [...] fácil, pues, hicimos la letra y se cantó y se hizo... [...] una intro con el Acordeón [...] un final y fue una cosa, [...] que... digamos, [...] da [...] pues claramente a entender que los que estábamos allí, pues teníamos unas habilidades musicales, que nos permitieron hacer esa canción, creo que fue en una mañana [...] después, manejar la canción, es decir, -No que en tal momento se toca, solamente la mitad de la intro, al final se toca solamente la intro entonces es [...] como [...] tener una cancha ¿no? Lo que se dice en el teatro. **(Julián Jiménez)***

*Esa canción la hicimos nosotros, [...] primero hicimos, [...] el cumpleaños, [...] tradicional... [...] ¡Ah! eso sonaba muy feo, ya todo el mundo conoce eso... entonces una vez intentamos como tocarlo en Cumbia, [...] y sonaba bonito, [...] pero luego nos dañaste la cabeza de que había que cambiarle la letra a esa canción, entonces [...] le cambiamos la letra y ya no era la melodía del cumpleaños, si no que era otra canción, que tenía que ver con el cumpleaños, [...] pero si fue muy bonita. **(Alejandra Vélez)***

LA CANCIÓN DE LOS SOLDADOS

*Creo que [...] esa es la sinergia que hacen unos de esos prodigios donde [...] uno digamos le traiga al asesor musical, pues para que te lo complemente [...] y entonces, me pareció que fue un acierto. **(Orlando Cajamarca)***

*Los Soldados mmm. La de los Soldados eh... ese... me parece que la letra está en el libreto, [...] es una marcha, o una especie de Himno [...] eh... muy lúdica, muy sencilla y muy divertida **(Alfredo Valderrama)***

*No tengo ninguna novedad sobre esa canción, sí es que en general cuando me toca tocar, cuando debo tocar, no me preocupa tanto, bueno sí, claro los nervios de todo... pero siento menos preocupación que cuando me toca cantar. **(Victoria Giraldo Silva)***

*Esa canción, también la hicimos, [...] a manera de intuición, le hicimos la Armonía, fue muy fácil, es una canción [...] en donde yo debo tocar con la máscara puesta, entonces eso... [...] pues demuestra que... que para hacer teatro hay que tener [...]...hay que ser muy responsable con lo que se hace, porque ya tener una máscara es difícil, por... por el tema de lo visual, porque usted tiene un montón de vestuario encima [...] y... tocar un instrumento tan... tan sensible como es la Guitarra, [...] con una máscara encima, pues hay que ser muy responsable para hacer eso. **(Julián Jiménez)***

MUJER ÁRABE

La... Mujer Árabe, [...] es [...] de unas letras extrañas que Orlando tiene... eso es muy Brechtiano, ¿no? Bertolt Brecht, [...] propone, dentro de la técnica del distanciamiento canciones, poemas, textos, letreros ¿no? Que rompan digamos

con el naturalismo... [...] entonces, [...] esta canción Árabe, tiene [...] ese estilo. **(Alfredo Valderrama)**

Aquí no hay batería, [...] en esta canción no puede ir batería, porque queda muy raro, sí debió haber sido como -Bueno, más vale se necesita como hacer un acompañamiento con... [...] Xilófono- y como Alejandra Canta y hace unos acompañamientos con el acordeón, ¡Ah! Con el acordeón y la pandereta y Julián está en la escena, entonces pues sí, debía ser yo... ¿quien más? **(Victoria Giraldo Silva)**

La Mujer Árabe, pues, no lo que está en el video... ¡No! Eso es... [...] re pobre [...] no lo que se hizo fue muy bello, ese si fue un trabajo [...] tuyo [...] pues como Director y creador, porque, yo no me esperaba esa canción, ¿ya? Yo... siempre he creído que esa canción, me gusta mucho [...] porque, se resuelve [...] muy fácil, muy práctica, [...] porque, pues hay una Actriz que canta y que puede tocar, ¿ya?, pero es una canción que tiene, solamente [...] la voz, un Panderero y un Xilófono, [...] Y una Tinaja, que a veces suena y a veces no (Risas). **(Julián Jiménez)**

A mí me gustó mucho, solo que se me dificultó bastante, pues porque [...] digamos hablando, [...] la armonía [...] la melodía estaba creo sino estoy mal, en una Escala Menor Armónica, [...] no se tiene apoyo de instrumento, [...] no hay un Bajo, o no hay un Piano...exige mucho en interpretación [...] en afinación, [...] porque como no tiene es el apoyo ahí del instrumento [...] para que te guíe cuales son los sonidos exactos para cantar, entonces, [...] hasta último momento, se me dificultó mucho y... y creo era porque, había que pensar en todo, porque la escena requería un canto [...] muy sensual, muy... [...] arrollador, muy [...] de engatusar a alguien, entonces, yo por estar pensando en los verracos sonidos y afinarlos pues me olvidaba un poco de... estaba muy técnica, entonces me olvidaba un poco de poder dar la sensación, o de poder interpretarla y cuando lograba interpretar algo, entonces se me... uff... se me doblaba la afinación, entonces digamos que se me dificultó mucho, pero realmente es una canción muy linda, a mi me gusta muchísimo. **(Alejandra Vélez)**

EL ROCK DEL SOLDADO USA

Del "Rock", [...] había un referente interesante y eran estos cantantes de Rock que iban al... [...] la guerra del Vietnam y en las guerras que emprendieron los gringos, que era llevar a los músicos a los campos de batalla, o no a los campos, a los campamentos, entonces allá fue Elvis Presley entonces muy famosa la... [...] la presentación [...] en los años 60, ¿No?.. Que Elvis Presley cuando lo llevaron a cantar allá a las tropas de Vietnam, entonces por eso nos parecía que era interesante... además porque el personaje que iba era... voluntario em... era también un cantante de Rock. Entonces de ahí la idea de que fuera un Rock. **(Orlando Cajamarca)**

La música del Rockero, que precisaría todo una parafernalia de rock, que no teníamos, ni queríamos tener, ni con quién además, entonces no tuvimos digamos, escrúpulos, de meter una música pregrabada, además porque. Eh...

digamos que el gringo siempre lleva su enlatado en la cabeza, ¿no?, o sea, él siempre... grabadora, lata, CD, etc. entonces es en el momento en que sale el Soldado Americano y él es un cantante de Rock, [...] que está paseando por ahí, un especie de Elvis Presley [...] y entonces usamos una música pregrabada [...] y ella se pregrabó con la voz [...] del actor y en tu estudio. (De grabación de audio) [...] no significa que fue una cosa fácil, si no que hubo que hacer todo un trabajo. (Alfredo Valderrama)

Recuerdo que hubo dos inconvenientes, uno, pues que era más complicado de tocar en la batería porque se requería como más destreza, pues tocar todos los tambores... obvio tenía un ritmo básico como los demás pero había que improvisar como mas sobre los tambores y tal, yo no estaba como muy capacitada para eso, eso era una cosa y lo otro, era que el que tocaba la Guitarra era Julián y Julián estaba en la escena, entonces no podía tocar la Guitarra, entonces se dijo... -Bueno pues si hay que grabar la Guitarra, porque Julián no está para tocarla porque está en la escena, pues entonces de una vez se graba todo sobre la pista- entre otras cosas, porque... bueno creo que hubiera podido tocar la batería, más básico de lo que suena en la grabación obviamente, pero, también se decía que... se necesitaba dedicar un tiempo como para acoplar lo grabado, sobre lo que se toca en vivo entonces generaba... ya hacia al final como siempre estaba todo encima, había que hacer todo más rápido entonces resultó más práctico grabar todo si ya se iba a grabar la Guitarra, pues es lo que yo recuerdo. (Victoria Giraldo Silva)

lo que yo hice fue... o lo que [...] hicimos fue... que [...] en el caso mío, [...] escuché la canción, y yo la saqué a oído [...] y lo que hicimos fue grabar una nueva versión, [...] esa canción es distintísima a lo que está [...] en la obra original, pero fue como sacar...[...] como... hacerle un re montaje [...] a esa misma canción, con elementos nuevos de Guitarra Eléctrica y no sé qué, pero esa... si fue como recrear lo que ya estaba hecho. (Julián Jiménez)

Eh... no recuerdo si fue que intentamos hacerla... instrumental y no pudimos o no recuerdo si fue que ya nos cogió el tiempo y la pasamos a grabar, pero creo que, es la única canción de la obra que es grabada, que solamente es acompañada por un pandero en la parte de atrás y voces, pero no tiene instrumentos, bonita, pero pues sencilla, normalita. (Alejandra Vélez)

LA CANCIÓN DE LA MADRE

La Canción de La Madre... (Suspiros) [...] pues en esta es la única que yo canto, de ahí de las... de esta obra creo que he ido avanzando sobre esto, pues inicialmente me pegaba mucho a la voz [...] de Alejandra [...] pero creo que he ido aprendiendo con los años a distinguir qué es lo que me toca cantar a mí y que es lo que debe cantar ella, de todas maneras me sirve mucho de guía lo que ella canta mmm... para saber cómo dónde debo estar yo, creo que he aprendido sí, a identificar como dónde está ella dónde debo estar yo, más que Julián, porque Julián pues hace una voz como completamente diferente y pues de todas maneras es masculina entonces no... no me sirve mucho de guía, de todas maneras siempre Julián... con la Guitarra antes de empezar me... me da

la nota, espero que haya servido de algo, porque es muy esmerado pa' darme esa nota ese muchacho. (**Victoria Giraldo Silva**)

La canción de La Madre [...] esa si fue creación tuya, o sea llegaste con una, con una propuesta Coral, eh... una propuesta a tres voces y una base Armónica con la Guitarra, creo que si eso... así fue que nació, [...] siento que esta canción, es muchísimo más trascendente, [...] más exigente, por el momento de la canción en la obra, ¿ya?, [...] por la manera de tocar la Guitarra, [...] Es una canción [...] que toca mucho al espectador, entonces logra... [...] unos elementos de belleza por [...] la composición, que en estas últimas funciones ya logró sonar como debe sonar, las primeras funciones no, pues eh... el Elenco, no había logrado acoplar y pues... pues había... [...] dificultades [...] pero la canción en estas últimas funciones, eh... logró demostrar lo bello que es. (**Julián Jiménez**)

La canción, está diseñada, está compuesta para eso, incluso para uno que la interpreta también, ¿no? Uno se siente triste... triste cantando esa canción, es... es... es difícil no... no... no sentirte así, [...] Yo sí recuerdo que, [...] te llevé [...] una idea melódica para [...] la canción y a partir de esa idea melódica, empezaste a crear [...] la armonía, las tres voces, así fue como nació la canción de La Madre. (**Alejandra Vélez**)

Aprendizajes de la experiencia de hacer música para teatro en Esquina Latina

Lo más relevante de la experiencia de hacer música para teatro, ha sido la aplicación, en este contexto, de la *exigencia justa* que propone el Músico y pedagogo Belga *Edgar Willems*, que pretende descubrir el potencial musical de cada individuo y desde ese lugar garantizarle el desempeño artístico. Eso sin duda incluye rasgos humanísticos como la confianza, la autoestima, la perseverancia metodológica que redundan en el triunfo de un resultado que en sí mismo es la recompensa de haber tomado el desafío de musicalizar escenas.

No pues eso es lo mejor, yo no hago [...] más música dentro del escenario pues porque [...] la gente no dá, porque infortunadamente no hay una cultura musical muy fuerte y en los sectores donde trabajamos de donde nos nutrimos de... [...] donde hacemos la formación [...] es muy difícil encontrar digamos cierto, [...] bagaje musical, entonces yo quisiera, de hecho en los últimos tiempos pongo un poco como condición, pero me toca cada rato bajarme del [...] papayo con eso, que tengan por lo menos, que sean entonados, que tengan algún tipo de destreza musical, pero, uno no hace lo que quiere sino lo que puede, entonces nosotros cuando hemos encontrado, [...] actores que nos dan eso, pues los incluimos o a veces lo acabamos de[...] de formar, pero cuando encontramos personas que [...] seguramente no les cantaron en la cuna (Risas) pero que a veces son buenos entonces no tenemos más remedio, entonces así pasa, que hay actores que mejor dicho no canten porque... pero que hace uno con ellos y como esto no es un teatro comercial, [...], entonces [...] no es una condición absoluta. (**Orlando Cajamarca**)

Si, la música en vivo para nosotros, o para mí, en mis aprendices y compañeros es... digamos una forma de superar esa... mala educación que tuvimos, una terrible [...] educación, en donde la música, la danza el teatro, la plástica todo eso fue dejada como... eh... basurita, como relleno pues, ¿no? En una estupidez, digamos, [...] que pretende que los Colombianos seamos técnicos, [...] entonces desde el punto de vista del humanismo, la educación echó por la borda todo lo que fue el Arte, entonces teníamos clase de música en una muy estúpida forma que era enseñar las notas en tablero y aprenderse las notas en el tablero sin escuchar música, ni cantar, entonces, para mí, mmm... que exista una obra que exija cantar, o bailar o tocar un instrumento, es una forma de completar la personalidad del Actor y hacer su presente también, más, completo, más agradable, más placentero. (Alfredo Valderrama)

Pues para mí ha significado un reto muy grande, yo me acuerdo que... cuando yo estaba... peladita, [...] en Candelaria, en la Casa de la Cultura había un grupo de música, estaba la Banda Municipal, entonces un día con mi hermana fuimos a la Banda Municipal y yo fui pero cuando me empezaron a hablar de notas, que la escala, que no se que, no volví, pero mi hermana si se quedó y pues ahora ella toca Clarinete y es músico [...] yo no... yo no... no logré desarrollar esa parte, [...] me quedé mejor en el grupo de teatro, que es lo que estoy haciendo, pero creo que pues al llegar acá, me tocó retomar eso que no me había gustado porque de todas maneras, pues en las clases [...] de técnica vocal y música pues el profesor insiste que hay que saber sobre los intervalos, que hay que saber sobre notas, pues tener una noción básica para poder entender lo que uno canta y hay algo de razón en lo que dice, suena lógico eh? (Risas) entonces, pues me he tenido que enfrentar a eso, sobre todo a [...] esa pereza que le he tenido siempre a eso de las notas y tratar de entender todo eso de la música, nunca me he sentido muy a gusto cantando siempre es algo que me mortifica mucho, en todas las obras, no... no es algo que yo diga... -No es que yo me siento realizada cuando logro- No, nunca, la verdad no, nunca, ha sido muy mortificante, me siento más... me siento mejor cuando toco algún instrumento y logro como... como sentir que estoy como con el conjunto, que sí voy bien, que sueno bien con tal, que logro como acoplarme al grupo, eso me gusta más que cantar. (Victoria Giraldo Silva)

Para mí hacer música en vivo es maravilloso, es una cosa que, [...] que... bueno hacer teatro en general es... es muy rico, pero música en vivo es... es [...] estar doblemente atento porque... porque son otras exigencias [...] te sube la autoestima y eso me lo ha permitido la música, la música y el teatro. (Julián Jiménez)

Lo que significa para mi es esa herramienta tan poderosa [...] que te deja en una situación donde... o te la explotan o te la explotas [...] esa... terquedad que tiene Orlando y Alfredo [...] por hacer sus montajes teatrales con música [...] es lo que te lleva a estar allí siempre pensando en que no solo vas a Actuar, cada vez que yo me paro en el escenario, si no canto [...] es algo muy raro [...]... ir por el camino de la música, sin alejarse del teatro por supuesto, no a nivel profesional, sino simplemente pues como una opción más. [...] Ahora, después de 3 años de graduada en la carrera Musical, me doy cuenta de que el Maestro Luis Eduardo Marín y el Maestro Luis Carlos Ochoa son grandes seres que sembraron en mí, el amor y la pasión por la música (Alejandra Vélez)

Tengo que decir, que desde niña quise ser actriz y cantante, asociaba desde temprano que una actriz debe saber cantar. Afortunadamente en el bachillerato tuve la oportunidad de recibir formación musical, y estuve en una orquesta, tuna y coro del colegio. (Karol Tatiana Cardona)

Aquello de tocar [...] muy gratificante, hasta tocar... hasta tocar me alcanza el gusto, ya cuando me toca cantar es que es como que empiezo a sentir que... que ya eso no es lo mío. (Victoria Giraldo Silva)

En lo personal puedo decir que yo empecé con muchos temores, puesto que antes de ingresar a este teatro nunca había recibido una clase de música y recuerdo que en la primera clase el profesor me pidió que entonará una nota del piano, la verdad yo no hice nada hasta que él lo hizo con su boca, entonces yo abrí la mía e hice un sonido cualquiera, me puse roja, los ojos llorosos y temblaba, él me pedía que subiera el tono pero yo lo que hacía era subir el volumen, sinceramente no entendía que me pedía en ese entonces. Pero ahora después de muchos esfuerzos y dedicación, ya no me pongo roja, ni los ojos se ponen llorosos, ni tiemblo, mis temores se han ido y puedo entonar las notas que hay en el piano con mi voz y ya he cantado en las obras. Sé que de alguna manera ese método humanista me ha permitido lograrlo, porque en ese estado en que me encontraba de no ser así habría terminado odiando la música y eso sería muy lamentable, me habría perdido de algo muy valioso. (Yuri Andrea Marín)

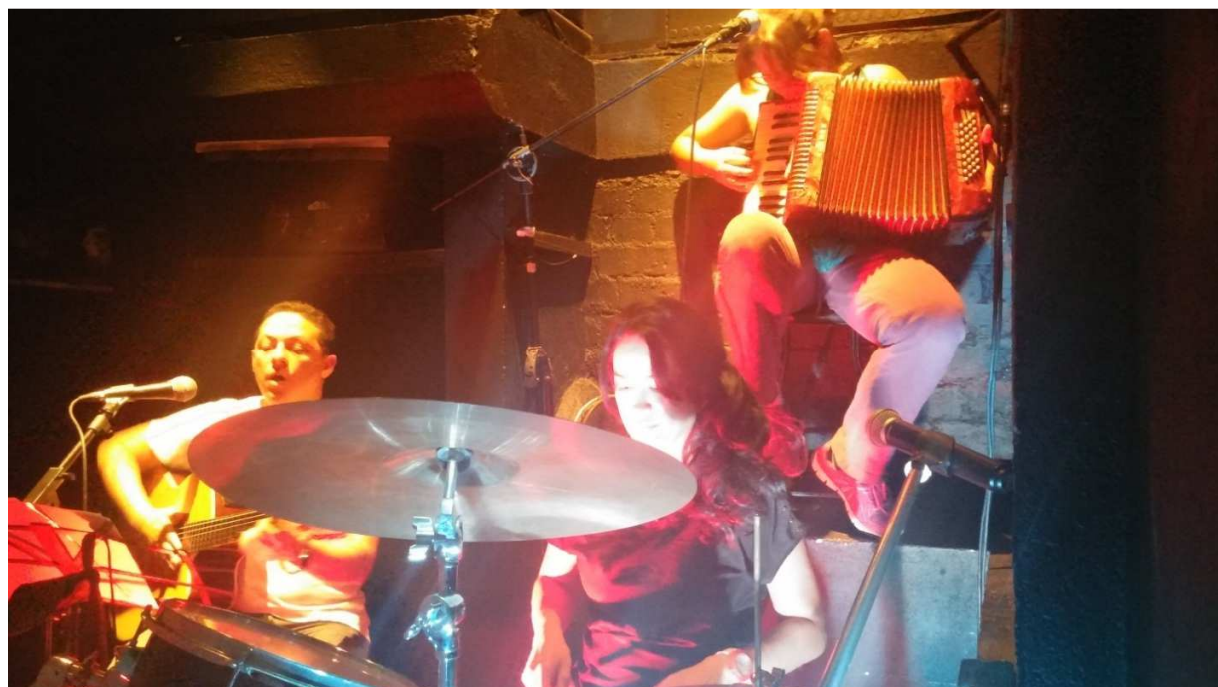
Yo soy un músico frustrado yo he empezado a tocar muchos instrumentos y todos los dejo en la mitad [...] nunca tuve la disciplina de aprender la música religiosamente, es decir con criterio y [...] y me gusta mucho la interpretación dentro del escenario y que los actores toquen instrumentos, con la salvedad de que yo... nunca he podido, porque inclusive [...] puedo decir que [...] que tengo cierta destreza en el escenario [...] pero con los instrumentos musicales siempre me vuelvo un 4 [...] Alicia Adorada donde toco el acordeón de antemano le estoy diciendo al público que quien está tocando es un músico malo. (Risas) que está aprendiendo cosas... si me sale mal, me aplauden y si me sale bien pues como ya lo dije, soy un músico frustrado realmente en la escena. [...] pero lo que más me gustaría es [...] poder tener unos actores integrales, que canten bailen y toquen instrumentos musicales y además [...] tengan proyección corporal. (Orlando Cajamarca)

*“La música constituye una revelación más alta que ninguna filosofía”
Beethoven, Ludwig van*

FOTOS: “Encarnación”



Momentos previos a función. Ensayo musical y vocal.





Ensayando "Encarnación" En las fotos: Alejandra Vélez (Acordeón) Victoria Giraldo (Batería) Julián Jiménez (Guitarra)





“Encarnación” en función.

En la foto: Julián Jiménez (Guitarra) Alejandra Vélez (Acordeón) Victoria Giraldo (Batería)

“EL QUIJOTIZ DE LA MANCHA”



Calentamiento previo a función



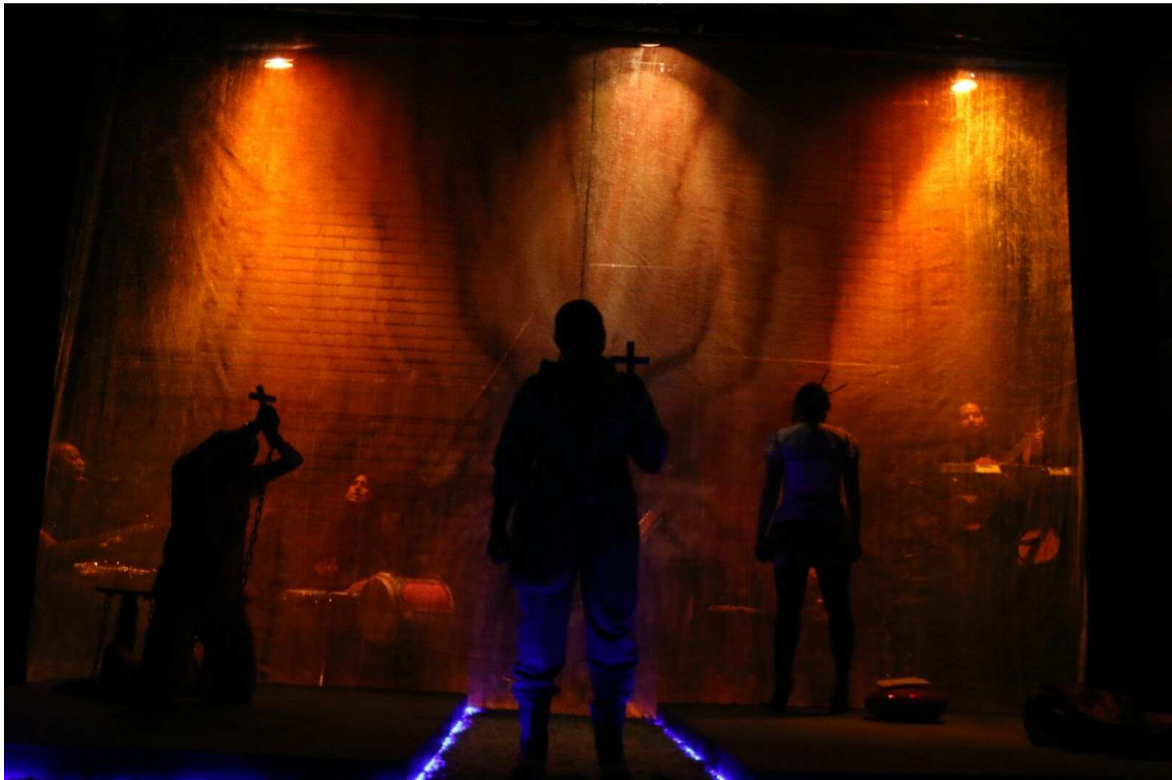
“El Quijotíz” En Función, en la foto tocando guitarras: Julián y Jhorlin. Cantando: Harold, Victoria, Adriana, Jury y Sol.



“La historia de un desdén” En la foto:
Julián Jiménez (Cuatro) Alejandra
Vélez (Caja Vallenata)



“El solar de los Mangos” ensayo
musical en tras escena.



“El solar de los Mangos” en función, adelante tres actrices, atrás actores-músicos.

Clase de técnica vocal, instrumento, entrenamiento auditivo y práctica coral.





3. ANÁLISIS

El anterior Macro Relato Consensuado será analizado siendo cruzado por dos perspectivas:

- Música en el teatro
- Educación popular

El objetivo de este análisis será acercarnos a la respuesta de la pregunta raíz formulada en el planteamiento de este documento:

¿Cuál es la metodología empleada para crear, montar e interpretar música en vivo, con los actores de la planta artística y de la plataforma juvenil del Teatro Esquina Latina?

En la primera perspectiva: Música en el teatro, plantearé mis hallazgos en la aventura de comprender la música para teatro y examinaré las voces de algunos autores y directores de teatro con respecto a la música en sus producciones artísticas para establecer sus relaciones, diferencias o semejanzas con nuestros desarrollos en el Teatro Esquina Latina.

En la segunda perspectiva: Educación popular, pondré en diálogo los valores ideológicos, pedagógicos y metodológicos de la teoría de la liberación, sus autores y sus voces, con las estrategias y prácticas educativas del proceso de enseñanza-aprendizaje necesario para hacer música para teatro con los actores de Esquina Latina.

MÚSICA EN EL TEATRO

Partiendo de la afirmación: “El teatro (*pensando en el espectador*) es un arte visual y sonoro”, nos compete centrar la atención en lo que llamaremos en adelante el universo sonoro del teatro. Valiéndome de mi experiencia primero como actor y en estos tiempos como músico, director y creador musical, propongo las siguientes diferencias entre lo que suena durante la representación teatral.

Considero que el universo sonoro, que puede ser ejecutado en vivo o reproducido de una grabación, está compuesto por la música como tal expresamente dicha, en canciones, orquestaciones, melodías, coros y todos los sonidos y ruidos con musicalidad o características musicales. Castizamente dicho: todo lo que suena ya sea agradable o no al oído y propone una acción, el espacio o tiempo para que ésta tenga lugar en la escena, conforma el universo sonoro del teatro.

La música por su naturaleza y en su explicación teórica se compone de tres partes: la melodía, la armonía y el ritmo. La melodía por sí sola lleva implícito el desarrollo del ritmo y la armonía, El ritmo entendido como una “pulsación periódica” no es capaz de insinuar una melodía y la armonía con su riqueza y exuberancia, en ausencia del ritmo y de la melodía, sólo puede ser la unión de colores musicales sin forma definida. Por lo tanto la melodía es la parte que exhibe mayor autonomía y concreción. Podemos afirmar entonces que un efecto sonoro que describe un ritmo, aunque sea realizado con instrumentos musicales o con objetos, muestra musicalidad por su componente

rítmico, pero de ninguna manera es música expresamente dicha, ya que brilla la ausencia de la melodía y la armonía.

Agrupando los sonidos y ruidos con características musicales: Efectos, chasquidos, onomatopeyas, sonidos sueltos sin melodía, como una forma del universo sonoro y las músicas como otra forma del mismo, hago dos distinciones sobre la música en el hecho teatral: Músicas Incidentales y Músicas Esenciales.

Músicas Incidentales: Así le han llamado casi todos los autores, directores y compositores a la totalidad de la música escrita, montada e interpretada para las obras de teatro, sin distinción sobre si se trata de una canción, de una pieza orquestada, de un coro o de una melodía única. El diccionario de la real academia española (Española, R. A. 2011) define Incidental así:

Incidental

1. *adj. Que sobreviene en algún asunto y tiene alguna relación con él.*

2. *adj. Dicho de una cosa o de un hecho: Accesorio, de menor importancia.*

Como la definición de la palabra incidental no le hace justicia al papel de la música que lleva este nombre en el teatro; yo considero que la mal llamada *música incidental*, que incluye los efectos sonoros, tiene una función muy específica en la construcción de imágenes, de espacios, de atmósferas sonoras, es una música escenográfica, tiene una participación relevante en la construcción del contexto que sustenta las acciones escénicas. La música incidental es entonces a mi juicio aquella que pinta o enmarca una acción dramática, es la música que entra en comunión con la escena, que la complementa secundando el hecho teatral y no narra sino que refuerza una narración. Apoya un incidente.

Músicas Esenciales: De ésta manera quiero referirme a las músicas que tienen una función narrativa, entendiendo esencial como: “*el conjunto de cosas y características que determinan a un ser o una cosa y sin las cuales no sería lo que es*” (Española, R. A. 2011) son las músicas esenciales las que cuentan o anteceden la acción dramática, que anuncian la resolución de una acción. Son músicas dramatúrgicas. En esta categoría deberían estar las canciones con textos y subtextos propuestos desde la dramaturgia y en general todas las músicas que sobrepasan la frontera del contexto, el límite de la atmósfera sonora, para arraigarse en el uso del texto cantado o musicalizado, para narrar desde lo sonoro. En resumen: las canciones o músicas que emplean el uso del texto y con o sin él pueden avanzar a los significados del subtexto en la escena, que son capaces de narrar sin limitarse a solo proponer ambientes; son músicas esenciales.

El siguiente cuadro grafica un poco mis ideas.

		UNIVERSO SONORO			
		Sonidos y ruidos con características musicales	Música		
FUNCIÓN	Construir imágenes sonoras, espacio, atmósferas. Narrar.	FORMA		Vocal, instrumental o con objetos en vivo y/o grabada.	PRODUCCIÓN
		Efectos sonoros	Músicas Incidentales		
		Ruidos, chasquidos	Músicas esenciales		
		Onomatopeyas	Canciones		
		CONTEXTO			

A propósito del **Universo Sonoro** y mirando un poco atrás en el tiempo, la primera referencia que encuentro nos lleva a Francia a observar al creador del *teatro de la crueldad*.

En la primera mitad del XX, el francés Antonin Artaud (1896-1948) esboza algunos de los principales caminos que debía recorrer el arte escénico para recuperar, repensar o potenciar aún más sus posibilidades expresivas. Ante todo, define la idea de una necesaria investigación en el universo sonoro y visual del teatro, sin la tiranía del texto. (Díaz, A. Q. 2013, pág. 99)

Hay que aclarar que Artaud tenía una imperiosa necesidad por transformar la dramaturgia del texto como explica en su obra *“El teatro y su doble”*, (Artaud, 1938, pág. 83) y esto lo arroja a indagar lo que denomina: El Universo Sonoro.

En el Teatro Esquina Latina se trabaja mayormente la creación colectiva durante la búsqueda de los significados escénicos, así que el universo sonoro y sus componentes; los efectos, los sonidos incidentales y las músicas, son propuestas en el proceso creativo, insertos en las improvisaciones de montaje.

Sobre la creación del universo sonoro de **“Encarnación”** en el macrorelato dice el subdirector del Teatro Esquina Latina:

Inició con una idea de un grupo musical [...] los primeros experimentos consistía en hacer la música incidental, o sea que cada paso sonara, cada golpe, ¿cierto? Se hiciera al vivo [...] la segunda [...] decisión fue que los músicos fueran músicos y no asumieran papeles para poder asumir la dificultad de la música que se iba a venir [...] Entonces con... [...] la llegada de Vicky... ¿no?... [...] Alejandra, Julián, ¿cierto? Y con tu asesoría... [...] ya pudimos ver que se podía [...] componer música. (Alfredo Valderrama)

La actriz de planta Victoria Giraldo se refiere en el macrorelato a su participación en la construcción del universo sonoro.

Se nos había dado la indicación de que la música iba a estar ahí como para ambientar, para hacer ruidito de esto, ruidito de aquello, como acompañar. [...] efectos, también obviamente iban a haber unas canciones (Victoria Giraldo Silva)

En el macrorelato, La actriz de la plataforma Alejandra Vélez relata el montaje del universo sonoro.

Sí, creo que se trabajó con el equipo de Actores muy paralelo, [...] el equipo de Actores ensayaban algunas escenas y nosotros estábamos detrás del telón o al ladito del escenario como escuchando, como prestando atención a lo que la escena requería, qué sonido, qué música, qué, aire, [...] nos dedicábamos a solo hacer la música. (Alejandra Vélez)

En conclusión sobre el Universo Sonoro; uno de los elementos que distingue la manera de encontrar la música para teatro en Esquina Latina, es la construcción colectiva del universo sonoro, a través de las propuestas musicales y/o sonoras que nacen en las improvisaciones. En las diferentes puestas en escena de Esquina Latina se puede encontrar desde; sincronías coreográficas y rítmicas produciendo sonido con objetos, como en la primera escena de la obra: “El Enmaletado” (2004) hasta piezas corales e instrumentales a cuatro voces, como en “ElegíA... Lorca” (2009) o “Encarnación” (2012).

En la búsqueda sobre, el **Ritmo** en el teatro, nos encontramos con el director escénico y pedagogo teatral, creador de: “*El Método*” que nos lleva a Moscú.

En el caso del maestro ruso Konstantin Stanislavski (1863-1938), por ejemplo, existe una correspondencia entre el ritmo y los pensamientos y emociones del personaje. Por eso, cuando el actor posee una comprensión clara de lo que está diciendo, logra encontrar una estructura rítmica adecuada para su enunciación. [...] Las investigaciones stanislavskianas ayudaron al actor a asumir el ritmo como un recurso estético fundamental de su técnica, dotándolo de saberes esenciales. (Díaz, A. Q. 2013, pág. 100-101)

Claramente Stanislavski se refiere a un ritmo más relacionado con las dinámicas del cuerpo del actor y las pulsiones requeridas por el personaje; en Esquina Latina el ritmo es visto de una manera más amplia, está presente en la música con su valor pulsátil, pero también en el texto, dramáticamente hablando y en las dinámicas corporales y escénicas de la representación, como lo propone Stanislavski. Alfredo Valderrama director de la plataforma juvenil, menciona esta relación en el macro relato haciendo alusión a la música y la comprensión de *los tempos*.

Yo, soy de los que piensa que el teatro, la música y la danza nacieron juntos, [...] entonces a mi me parece que todo el esfuerzo que yo hago en la Plataforma, por ejemplo, es ese, ¿no? De tratar que todas las obras de una u otra forma tengan danza y canto [...] Creo que la música es esencial, ayuda al actor popular a comprender los tempos, las atmósferas de las situaciones que está trabajando. (Alfredo Valderrama)

Desde la teatralidad y pensando en los aprendices de la plataforma por ejemplo; percibir en claridad la trascendencia del ritmo que sobrepasa sus límites musicales y se presenta en la actuación, en el cuerpo del actor, en el texto escrito, hablado y cantado,

es un fundamento, aporta eventual capacidad de propuesta, clave en la creación colectiva. Ésta conciencia, hablando del **ritmo**, es otra característica que devela la manera de encontrar las músicas para teatro en Esquina Latina.

Del universo sonoro fuimos a la conciencia del ritmo y ahora iremos a la voz, que constituye el instrumento musical más próximo del actor, si de música en el teatro hablamos. Eugenio Barba, Konstantin Stanislavski, Jerzy Grotowski entre otros, dedicaron importantes apartados sobre el trabajo de la voz del actor. Sobre Grotowski encontramos:

Entre los hallazgos fundamentales de la técnica vocal del actor contemporáneo, se encuentra además el empleo de los resonadores, donde Jerzy Grotowski resulta ser un punto de referencia fundamental, pues con sus investigaciones define la existencia de múltiples zonas de resonancia en el cuerpo humano, como: los maxilares, la nariz, los pómulos, el pecho, la frente, la región occipital y el vientre. El teatrista polaco sistematizó varios principios básicos para el trabajo con este recurso de la expresión vocal del actor (Díaz, A. Q. 2013, pág. 101)

Conceptos completos sobre la técnica vocal del actor como: la respiración total [111], la apertura de la laringe [114], los resonadores [117], la base de la voz [119], la colocación de la voz [120] (Grotowski, 1968) son descritos pedagógicamente por Grotowski en el segundo apartado de: “*El entrenamiento del actor*” en su obra “*Hacia un teatro pobre*” fruto de sus experimentaciones en el laboratorio teatral. Estos conceptos han sido aceptados y apropiados como fundamentos por muchas escuelas y organizaciones teatrales. En Esquina Latina el uso de la voz del actor como instrumento narrativo y musical se apoya en el entrenamiento de la técnica vocal para el canto popular, haciendo énfasis en el desarrollo diafragmático, la respiración, la resonancia, el entrenamiento auditivo, la dicción y la entonación.

Sobre este tema hablan en el macrorelato:

Tu llegada al teatro, maestro Luis Eduardo, significó un salto cualitativo en el trabajo de la voz. A partir de allí le apostamos a que el mejor taller de voz hablada, tiene que estar respaldado por un taller de voz cantada, o en pocas palabras, el taller de técnica vocal que más nos convence es el de la Voz que se prepara para el canto. (Alfredo Valderrama)

Tengo que reconocer que las clases de técnica vocal no solo me han servido para cantar bien, o más o menos bien (Risas) si no para... mi trabajo como actriz, para tener mejor proyección en el teatro. (Victoria Giraldo Silva)

Cada vez que yo me paro en el escenario, si no canto [...] es algo muy raro. (Alejandra Vélez)

Yo he tenido la oportunidad de ver montajes de otras agrupaciones donde los actores cantan, y la verdad es que en comparación con lo que nosotros hacíamos, eran bastantes deficientes: cantaban al unísono, a veces fuera de tono, un desastre. Pero también vi al Odín Teatro en Bogotá y los actores cantan, tocan instrumentos de manera muy profesional, entendí que ese es el referente que Orlando Cajamarca –nuestro director- tenía y por eso invitó a Luis Eduardo. (Karol Tatiana Cardona)

Podemos afirmar entonces que la rigurosidad del trabajo de la **voz** en el teatro Esquina Latina, que en la última década ha mantenido continuidad en su entrenamiento, aparte de ser un requisito del bagaje del actor, es otro de los elementos que posibilitan los desarrollos musicales en las obras, pues un actor que puede narrar y cantar, es también la evidencia de la comunión entre la música y el teatro.

Hemos recogido entonces tres elementos que nos llevan más cerca de la respuesta a la pregunta raíz de este documento, estos son:

- El Universo Sonoro con sus músicas incidentales que recrean el contexto de la acción (escenográficas) y las músicas esenciales que actúan a nivel narrativo y descienden hasta el subtexto (dramatúrgicas)
- El Ritmo como introspección corporal, como conciencia quinésica y espacial, como cuadrícula de comprensión numérica del texto o el desarrollo escénico y como característica musical.
- Y la Voz del actor como vehículo narrativo en sus posibilidades dramáticas, musicales, lingüísticas y simbólicas (onomatopéyicas).

EDUCACIÓN POPULAR

Concepto

La Educación Popular es un enfoque filosófico y pedagógico que se erige con vigor hacia los años 1960 en Latinoamérica, desde el campesinado y las comunidades excluidas o el pueblo en general víctima de políticas de dominación, con grandes alcances educativos y políticos. Este enfoque entiende la educación fuera de la institucionalidad, como un proceso participativo y transformador, en el que el aprendizaje y la conceptualización se basan en la experiencia práctica de las propias personas y grupos participantes en procesos de formación.

Parte de la autoconcienciación y comprensión de los participantes a los factores y estructuras que determinan sus vidas, pretende ayudarles a desarrollar las estrategias, habilidades y técnicas necesarias para que puedan llevar a cabo una práctica orientada a la transformación de la realidad. Dice Freire: *“La capacidad de aprender, (debe servir) no sólo para adaptarnos sino sobre todo para transformar la realidad, para intervenir en ella y recrearla.”* (Freire, P. 1996, pág. 67)

De esta forma, la educación se entiende como un proceso de transformación liberadora, en el que las propias personas participantes son los actores fundamentales. En dos vías el proceso se retroalimenta y redefine continuamente, conforme se avanza en el proceso de transformación. Estas son:

- “Leer”. Reconocer críticamente la realidad, la práctica personal y social.
- “Desaprender”. Deconstruir viejas prácticas y construir nuevas formas de actuar, tanto en lo personal como en el contexto social.

La educación popular tiene, como cualquier sistema educativo, **cuatro pilares** de base: lo epistemológico, lo pedagógico, lo ético y lo político; sólo que la educación popular los comprende de una manera distinta a los sistemas educativos conservadores.

Lo **epistemológico**, se refiere a la forma en que se aprende, considerando las circunstancias históricas, sociológicas, psicológicas, geográficas; en la teoría de educación popular la reflexión de estas circunstancias se usa no sólo para aprender, sino también para “des-aprender”, y reelaborar los saberes.

Lo **pedagógico**, que se refiere a lo didáctico o metodológico, se fundamenta en la participación activa de todos los implicados en el proceso, partiendo de la realidad.

La posición **ética**, se expresa en los valores que defiende; el reconocimiento del ser humano como tal, el protagonismo de las personas, implica ver a la gente como sujeto y no como objeto de conocimiento, lo cual rompe el marco epistemológico de *entrega* fraccionada de conocimiento y obviamente esto cambia los métodos pedagógicos.

Todo lo anterior implica un posicionamiento **político**, no desde el punto de vista partidario, sino desde la posición que uno tiene sobre el mundo.

La posición política del Teatro Esquina Latina se puede percibir cuando decimos que *propende con el “teatro de acción social” desarrollar en sus participantes la capacidad de interpretar de manera crítica sus contextos y realizar acciones concretas frente a sus problemáticas* (Latina, 2016) a través de los procesos artísticos de La “Red Popular de Teatro”, El Taller de Monitoria Teatral, La Plataforma Juvenil Socio-teatral y La Planta Artística de actores.

Todo el modelo de educación popular enmarca cada uno de los acercamientos que tiene Esquina Latina con la comunidad. Parte de esa comunidad es mi objeto de estudio; La Planta Artística de actores y La Plataforma Juvenil Socio-teatral, quienes producen creaciones teatrales a nivel profesional y estudiantil. (Introducción)

Dentro de mi experiencia y en el camino de comprender mis fórmulas metodológicas como maestro artístico, me he encontrado con mucho agrado en sintonía con el pensamiento de varios autores. Reconozco y entiendo el poder de las palabras “participación” “transformación” “Toma de conciencia crítica” “Empoderamiento” y otras más, en la mixtura contemporánea que define la EDUCACIÓN POPULAR que alimenta autores latinoamericanos como el Brasileño Paulo Freire, con su pedagogía de la liberación, el Mexicano Carlos Núñez y su profundo compromiso político con la educación popular, el Peruano Óscar Jara, y su diseño de la sistematización de experiencias como fuente aval de la construcción de conocimiento. El vasco nacionalizado Nicaragüense Juan Bautista Arrien, con sus aportes en educación desde la universidad centroamericana UCA, entre otros grandes pensadores y pedagogos.

En mi práctica músico teatral con la Plataforma Juvenil Socio Teatral y la Planta Artística del teatro Esquina Latina, me he topado con varios jóvenes y adultos. Algunos muy interesados en la música y otros no tan dispuestos. Cada uno dotado con ciertas posibilidades musicales condicionadas por sus creencias, experiencias educativas y destrezas. En mi método, haciendo música para teatro con actores y de acuerdo con

Freire: “Saber que debo respeto a la autonomía y a la identidad del educando exige de mí una práctica totalmente coherente con ese saber.” (Freire, P. 1996, p. 60) estos condicionamientos son un punto de partida en el viaje músico teatral, también son objeto de transformación, porque al condicionar el desarrollo musical, limitan la intención de trascender artísticamente, entonces; considerar en reflexión la transformación de las dificultades, nos permite politizar la práctica músico-teatral, en relación de encontrar un lugar desde el cual cada actor-estudiante, con su presupuesto humano, se reconozca, se valide y proyecte. Dice Freire en su obra “Pedagogía de la autonomía”

“Pensar acertadamente... demanda profundidad y no superficialidad en la comprensión y en la interpretación de los hechos. Supone disponibilidad para la interpretación de los hallazgos.” (pág. 35)

“El rechazo definitivo a cualquier forma de discriminación forma parte del pensar acertadamente.” (pág. 37)

Reconocer creaciones, validar autonomías sin prejuicios como lo propone Loris Malaguzzi en su pedagogía “Reggio Emilia” para la primera infancia (Hoyuelos, A., 1996, pág. 6), buscar la “Exigencia Justa” en cada uno de los actores como lo formula el pedagogo musical Belga Edgar Willems (Willems, 1982), hacer de la enseñanza mi proceso de aprendizaje, que volverá a ser confrontado múltiples veces y reformulado, como lo plantea Paulo Freire en su bellísima “pedagogía de la liberación”, son constantes en mis procesos artístico-educativos.

Sobre la ruta para llegar a la música en el teatro, dice en el macro relato la actriz de planta Yuri Andrea:

*Hacer música con el profesor Luis Eduardo ha sido acertado, porque ha sabido direccionar su enseñanza de la música para actores, puesto que es evidente que el fuerte de los aprendices es el teatro más no la música, sin embargo ha logrado conquistar a los teatreros a integrarse con la música y también él mismo se ha dejado permear del teatro. Esto le ha permitido ser más **asertivo** en las músicas para los deseos de los directores y actores a llevar a la escena teatral, creo que no se ha limitado a realizar el pedido y ya, sino que se **preocupa por comprender** la historia de la obra y la situación en particular que motiva la pieza musical, para que la canción creada al interactuar con la escena y los personajes se vuelvan una sola obra. (Yuri Andrea Marín)*

Anotando el tema de la “alegría de aprender” como recurso pedagógico, en el macro relato dice el subdirector del teatro:

*He encontrado en tu trabajo una **eficaz** pedagogía, que además de proporcionarnos bases técnicas firmes, nos produce la **alegría de seguir aprendiendo**. Esta alegría está cimentada por los resultados anuales en nuestros montajes que tienen tanto en la imagen visual como en la sonora, con la voz como aspecto principal, una gran calidad. (Alfredo Valderrama)*

Sobre cualidades educativas comenta en el macro relato, el ex-actor de planta Andrés Holguín:

*Hacer música para el teatro implica un reto muy grande no sólo para los actores, sino para el director musical. Pues este debe tener la suficiente **paciencia** para la repetición excesiva que requiere el teatro y además debe partir del hecho de hacer música con actores y no con músicos. Aquí el director musical debe ser muy **práctico y efectivo** para producir resultados inmediatos y de calidad. Esa es una característica de Luis Eduardo Marín. Que logra cosas bellas en las voces de los actores y en poco tiempo. (Andrés Holguín)*

Sobre el método y sus resultados dice en el macro relato, la actriz de planta:

*En lo personal puedo decir que yo empecé con muchos temores, puesto que antes de ingresar a este teatro nunca había recibido una clase de música y recuerdo que en la primera clase el profesor me pidió que entonara una nota del piano, la verdad yo no hice nada hasta que él lo hizo con su boca, entonces yo abrí la mía e hice un sonido cualquiera, me puse roja, los ojos llorosos y temblaba, él me pedía que subiera el tono pero yo lo que hacía era subir el volumen, sinceramente no entendía que me pedía en ese entonces. Pero ahora después de muchos esfuerzos y **dedicación**, ya no me pongo roja, ni los ojos se ponen llorosos, ni tiemblo, mis temores se han ido y puedo entonar las notas que hay en el piano con mi voz y ya he cantado en las obras. Sé que de alguna manera ese **método humanista** me ha permitido lograrlo, porque en ese estado en que me encontraba de no ser así habría terminado odiando la música y eso sería muy lamentable, me habría perdido de algo muy valioso. (Yuri Andrea Marín)*

Estas citas nos permiten recoger algunas características necesarias para enseñar música para teatro en Esquina Latina, en nuestras formas particulares. Aunque aparentemente lógicas o simples, son esenciales. Estas son:

- Asertividad
- Preocupación por ir más allá
- Eficacia
- Alegría de aprender
- Paciencia
- Practicidad
- Dedicación

Método Humanista, También menciona la actriz de planta y estudiante de la carrera psicología, Yuri Andrea, al referirse a la forma de la enseñanza. A propósito de esto; considero que la corriente pedagógica que mejor recoge este proceso de enseñanza-aprendizaje es el CONSTRUCTIVISMO, del cual se apoya el desarrollo de la EDUCACIÓN POPULAR y esta a su vez se nutre del humanismo como de variadas posturas que buscan la trascendencia del ser. Hay que anotar sin embargo que al constructivismo lo antecede o acompaña hasta cierto momento un CONDUCTISMO estratégico, pues para acceder al lenguaje musical, es necesaria una instrucción y mediante ésta guía técnica, se evidencia un conductismo –pedagógicamente hablando-

que pretende la memorización y repetición de formas que corresponda a un método, la modificación de una conducta para obtener un resultado esperado. Pienso en esta fase de la educación artística como una entrega de herramientas fundamentales.

En mi quehacer como maestro, habiendo descubierto que enseñar es mostrar, pero educar es inspirar seres humanos, como lo diferencia Malaguzzi, al principio de la formación técnica, me funciona muy bien la rigidez conductista del “*estímulo – respuesta – sobre estímulo*”. Pero poco a poco la reflexión del aprendiz sobre sus resultados y la producción de discurso crítico sobre la técnica y la aplicación, la construcción de imaginarios interpretativos, en general sobre su experiencia, van tomando espacio en mi proceso de enseñanza-aprendizaje, que pretende cohesionar la afectividad, la comprensión técnica y el auto reconocimiento artístico. La apropiación del conocimiento y la adaptación al contexto que necesite.

CARACTERÍSTICAS DEL PROCESO DE HACER MÚSICA PARA TEATRO:

En los actores:

La comprensión integral de los conceptos Universo sonoro y Ritmo.

El entrenamiento de la voz del actor a través de la técnica vocal para el canto.

Teoría y práctica musical: Lectoescritura del lenguaje musical, solfeo, entrenamiento auditivo y práctica coral.

Aplicar desde cada proceso actoral, los recursos musicales aprendidos, en las improvisaciones y prácticas teatrales.

En el Maestro:

Reconocer e identificar presupuestos humanos y artísticos.

Identificar el momento peculiar en que se encuentra cada actor en su proceso musical para poder aplicar una “*Exigencia Justa*” en el planteamiento y desarrollo de las prácticas músico teatrales.

La apropiación del proceso de *enseñanza* como un proceso de *aprendizaje*, dada la singularidad de cada construcción teatral, como un descubrimiento. Esto incluye evaluación y reformulación constante.

4. CONCLUSIONES

Hacer música para teatro en Esquina Latina, inicia con la comunicación del director y el maestro de música, en el preámbulo del proceso creativo. En esta interlocución el director, cuenta a largos trazos y a manera confidencial sobre el tema, el argumento o fábula de la futura obra, sobre los personajes, el estilo y la acción dramática que precisa alegoría musical, (si está dictada desde la dramaturgia), a veces extiende una copia del guión completo, a veces muestra referencias en video de músicas que llaman su atención y hasta ejemplos tarareados de melodías no resueltas aún, hacen parte del inicio.

En siguientes sesiones vienen las improvisaciones de montaje⁸ o muestras escénicas que incluyen bocetos musicales y que constituyen en propuesta, la materia prima del proceso creativo.

Paralelo a esto desarrollamos un vigoroso programa de educación musical con énfasis en la técnica vocal para la voz cantada. Este proceso educativo que ha tenido insistente continuidad en la última década, parte de la instrucción técnica impartida en clases semanales y avanza hasta la evaluación y replanteamiento de resultados músico-teatrales posterior a las presentaciones teatrales.

En el proceso de enseñanza-aprendizaje ha sido necesario depositar grandes cantidades de confianza, acompañamiento y afecto, construido este último, en una relación de esfuerzo en las prácticas y merecimiento en los resultados. Construir un espacio lúdico que inspire con fundamentos técnicos, teóricos e interpretativos la creación y representación musical en la escena, ha sido relevante hallar y comunicar el valor significativo del desarrollo musical de cada actor, a la altura en que se presente, dándole prioridad a los avances y comprensiones prácticas, sin nunca perder de vista desde la dirección musical, un estándar estético y artístico hacia dónde ir. Se trata de comprender los recursos humanos de cada uno de estos artistas y maximizar sus capacidades musicales en el quehacer teatral.

En conclusión, la metodología empleada para crear, montar e interpretar música en vivo, con los actores de la planta artística y de la plataforma juvenil del Teatro Esquina Latina se erige a la luz del constructivismo pedagógico que edifica imaginarios interpretativos de la música teatral, es inclusiva y está cimentada en un conductismo que busca desarrollos técnicos y dotación de recursos musicales y pretende resignificar conforme trasciende, los sentidos musicales en el teatro.

⁸ Cabe aclarar que las Improvisaciones de montaje de obra en el Teatro Esquina Latina, enmarcadas con la técnica de la CREACIÓN COLECTIVA, son propuestas escénicas hechas por los actores para el director y asesores durante el proceso creativo, que gozan de varias partes del lenguaje teatral como: vestuario, luminotecnia, escenografía, proxemia, siluetas de personaje, etc.

5. ANEXOS

Entrevistas, textos de apoyo y partituras:

ENTREVISTA A ORLANDO CAJAMARCA CASTRO DIRECTOR ARTÍSTICO TEATRO ESQUINA LATINA

ENTREVISTADOR: Estoy con Orlando Cajamarca Director Artístico, Maestro y Dramaturgo del Teatro Esquina Latina, reconocido nacional e internacionalmente por sus premios de dramaturgia, sus más de 40 años de trayectoria y sus emblemáticas puestas en escena... ¿Orlando como esta?

ENTREVISTADO: Bien, hombre Luis Eduardo, cuénteme.

ENTREVISTADOR: Vamos a hacer unas preguntitas, Orlando en su... en su, criterio, en su idea, ¿qué le hace la música al teatro?

ENTREVISTADO: La música... la música es un componente fundamental... es... digamos... un... espacio sobre el espacio, la música... la música... no es simplemente un complemento ni una... ni un adorno, la música crea sentidos, la música destaca sentidos, la música abre el espacio, la música crea espacios, la música es fundamental, incluida el silencio.

ENTREVISTADOR: Pensando metafóricamente, si las obras tienen ritmo escénico...

ENTREVISTADO: Sí...

ENTREVISTADOR: ¿Qué, o cómo sería la melodía y la armonía en el teatro?

ENTREVISTADO: Mire la armonía en el teatro está dada fundamentalmente por la tensión entre la escena y el público, esa tensión genera lo que se llama un tempo, que esa es una... esa tensión es musical, que se da tanto en la intensidad de la vos, los complementos de la música incidental si la tiene las cortinas, o los espacios musicales propiamente dichos y mmm... (*Suena teléfono*) ahí se genera el ritmo, que es un ritmo que es la combinatoria de todos los elementos sonoros que y... ¡Aló! (*Contesta, se corta y se retoma la entrevista*)
¿En qué íbamos?

ENTREVISTADOR: Me hablabas de la tensión que denominas ritmo...

ENTREVISTADO: Sí, ese es el ritmo, ya que es, ese, ese, digamos, que el ritmo es... finalmente... el ritmo, en, en, en, en la... en la creación teatral y en la puesta en escena es la tensión que genera el silencio.

ENTREVISTADOR: ¿Cómo fue el momento, en que conscientemente, por primera vez, se valió Orlando Cajamarca de la música para la escena?

ENTREVISTADO: Mira, la música en el teatro fue entrando con... la música, como digamos, instrumental, porque digamos que hay una musicalidad en la voz, pero la música digamos instrumental em... que ya venía desde los años 30, Brecht, la había introducido en el "Café Concierto" etc. Sin embargo en... nosotros comenzamos a... a... a... involucrar la música en vivo a partir más o menos de los años... finalizando los años 70... como a los 5 o 6 años ya de haber hecho la primera puesta en escena y la introducimos con música en vivo, eh... tratando de que sea una música digamos, que acompañara la escena y ... eh... fue muy importante porque desde ahí comenzamos también a ver como otros grupos también... y desde ahí ha sido desde... casi desde la década del ochenta, ha sido una... para el caso nuestro una permanente pesquisa y búsqueda de introducir la música y fundamentalmente en vivo, a veces como, como digamos, como digamos, un grupo como acompañante, pero hemos tenido experiencias donde la música ha estado... ha sido... la hemos imbricado dentro de la puesta como en el caso de Alicia Adorada, donde los personajes son músicos y de dónde... y de donde el quehacer musical hace parte de la estructura y del mismo drama, del mismo... de la misma dramaturgia...

ENTREVISTADOR: En el método que emplea Orlando Cajamarca pensando en la fórmula como hace para... para hacer teatro, ¿Cómo se musicaliza una escena?

ENTREVISTADO: Pues mira eso...eso no... no hay una fórmula, en mí es de alguna manera es un palpito, uno comienza a sentir que la mu... que, que, uno comienza a sentir que ahí hace falta un espacio, que ahí hay un vacío y... y uno sabe cuando ese vacío es musical y... no corresponde digamos... es un palpito em... que corresponde digamos como a un... a un bagaje que uno tiene como director, entonces uno siente... comienza a percibir que aquí falta algo y generalmente es una nota musical, es un acompañamiento, es un sonido armónico, es una... es una canción y ... y ... eso es un palpito que...que uno lo tiene... que uno no lo puede decir... no corresponde a una fórmula matemática, si no, es un palpito en esa misma relación digamos, em... de azar, como... que... que es la que se da durante la puesta en escena.

ENTREVISTADOR: ¿Cuál es el criterio para decidir, cuando va un pasaje musical grabado o interpretado al vivo?

ENTREVISTADO: ¡Mirá! Eso depende de las circunstancias, digamos en el caso nuestro de un teatro que lo hacemos con dificultades, em... uno quisiera siempre tener la música en vivo, los actores... o... músicos profesionales al lado, entonces eso... nunca... nunca depende, no es por... cuando uno decide poner música enlatada, como llamamos, es porque realmente no podemos ponerla en vivo... (*Risas*) Casi siempre, porque... siempre tiene más presencia la música viva, la música, que... emm... y casi que es eso, uno siente que puede encontrar el sustituto que es la música en lata, que la música que te da... y en los últimos tiempos con todas estas cuestiones de Sayco y Acinpro que están encima...entonces uno comienza es a buscar la música que no le vaya a generar problemas, entonces es buscar música que ya esté exonerada de derechos de autor, porque si no se te vuelve un lío con la utilización de música pre grabada con .. De...de... autores registrados.

ENTREVISTADOR: Usted toca acordeón en una de sus obras, ¿Deben interpretar instrumentos musicales los actores?

ENTREVISTADO: Pues es lo ideal, yo... yo soy un músico frustrado yo he empezado a tocar muchos instrumentos y todos los dejo en la mitad porque pues, no... no... nunca tuve la disciplina de aprender la música religiosamente, es decir con criterio y con técnicamente y... y tengo un, un... y me gusta mucho la interpretación dentro del escenario y que los actores toquen instrumentos, con la salvedad de que yo... nunca he podido, porque inclusive como... yo puedo decir... que soy, que tengo cierta destreza en el escenario y que tengo cancha en el escenario, pero con los instrumentos musicales siempre me vuelvo un 4 y a veces ensayo muy bien... entonces por eso cuando meto música pongo... pongo... escribo y cuando he tocado en el caso de Alicia Adorada donde toco el acordeón de antemano le estoy diciendo al público que quien está tocando es un músico malo. *(Risas)* que está aprendiendo,...cosas... si me sale mal, me aplauden y si me sale bien pues como ya lo dije, soy un músico frustrado realmente en la escena.

ENTREVISTADOR: Ok, cada vez... eh... hay más voces cantadas en sus obras de teatro, ¿Que busca con el canto en sus actores y en las piezas?

ENTREVISTADO: ¡Ah! Es que la música y el canto es muy lindo, primero porque le da un... la música en general a las obras les da un... les da... es decir, es como un condimento y con eso no estoy diciendo que sea un aditivo, porque digamos cuando tu le echas ají a la comida, el ají se enjuga en la comida misma y no es el ají, si no es... es la sazón más el ají, entonces tú no puedes separar el sabor, eso es una cosa... ¿No?... ya integral, ahí usted hace una sinergia, la música también le pasa lo mismo y las canciones tienen también esa... esa... ese... ese... don y a demás las canciones tienen una cosa muy interesante porque generalmente son como textos que actúan como... como... como... insertos poéticos porque las letras de las canciones de alguna manera son escritas en, en, en clave poética, es lenguaje sintético y tiene un elemento muy interesante... que a mí me ha gustado mucho que lo descubrí que... en uno de los grandes autores del siglo XX que fue Bertolt Brecht quien utilizaba las canciones para hacer efectos de distanciamiento y de síntesis, entonces esos efectos de distanciamiento y de extrañamiento que hacen síntesis, son muy vitales y... y permiten digamos tender unos nexos y unos lazos de continuidad y de atención con el público muy interesantes.

ENTREVISTADOR: A propósito de esa comunión de la música en la escena ¿Cuál ha sido la pieza teatral en la que usted ha logrado mayor comunión, ha logrado más empatía entre la música y el teatro?

ENTREVISTADO: Creo que en Alicia Adorada, en Alicia Adorada se hizo eh... un... una... un... una... cosa muy integral, creo que es la pieza más integral con la música porque la música era de alguna manera un protagonista los actores eran músicos y jugaban e interpretaban la música como parte de su, era parte del... funcional del...

del... actor, entonces creo que ahí logramos mucho... sin embargo yo recuerdo en mejores tiempos cuando teníamos digamos otro tipo de vinculación con músicos, logramos hacer unas experiencias de hacer música original al 100, con mucho ensayo y error, recuerdo muchísimo la música que hicimos con... con... Harold... ¿cómo es que se llamaba este muchacho? ¡Bueno!... No me acuerdo el apellido... después se fue a Estados Unidos y trabaja en música inclusive se ha dedicado un poquitico a la música pa` películas y entonces hicimos Toda Desnudez Será Castigada” hicimos unas pistas que todavía las seguimos reciclando porque fue unas pistas originales, un trabajo muy, muy, muy, muy riguroso porque él era un músico que estaba aquí de tiempo completo con nosotros y con Harold que era un músico egresado de la universidad del valle hizo casi su tesis con nosotros, fue una experiencia, creo que fue una experiencia, la más rica que tener un músico integrado al proyecto y luego el trabajo que hicimos con “Alicia Adorada En Monterrey” cuando concluyeron varios músicos, entonces en “Alicia Adorada En Monterrey” concluyó todo el apoyo musical de... de... de León Octavio Osorno en el acordeón, de ... de... Luis Carlos Ochoa y de Oscar Huerta.

ENTREVISTADOR: ¿En qué otro referente teatral ha fijado su atención por su desarrollo musical?

ENTREVISTADO: ¿Como así?

ENTREVISTADOR: ¿En qué otro grupo, otro movimiento teatral que tenga un desarrollo musical?

ENTREVISTADO: ¡Ah! Sí... si... Ya... Es decir a mi me comenzó a entusiasmar mucho la música con... con... con el teatro La Candelaria cuando hizo “Guadalupe Años 50” y nosotros al... al tiempito hicimos el “Enmaletado” que donde por primera vez metimos música en vivo, que era percusión y violonchelo y bajo, y fue como... y flauta dulce que fue la primera integración, pero fue muy tomado de... de... de... La Candelaria que, ahí hizo el trabajo instrumental y cantaba en “Guadalupe Años 50” y también algunos grupos... latinoamericanos, “Yuyachkani”, también integraban muchísimo la música con una obra que llamaba los “Músicos Ambulantes” y así, y comenzamos a ver piezas de... de... de... del... de especialmente algunas de “Café Concierto” de los años 30 de donde se veía eso, pero a nivel cercano las referencias fue del teatro La Candelaria y Yuyachkani del Perú.

ENTREVISTADOR: Hablemos de esto, ¿Cómo nace la idea de remontar “Encarnación” en su última versión?

ENTREVISTADO: Bueno, “Encarnación” fue una piecita, que yo la quise mucho porque fue un montaje que comencé a hacer, en uno, en uno de los barrios como muchas de las dramaturgias que hemos hecho nosotros, experimentando en el trabajo comunitario, ahí, ahí saltó una vez como una metáfora interesante, entonces decidí montarla, hacerle un trabajo mucho más, más consistente, más carnudo dramátúrgicamente y la hice con Esquina Latina, con el equipo de Planta y con teatro de máscaras, ya con el ... ya... eh, nuevamente, a raíz de que ya teníamos ya la accesoria tuya Luis Eduardo, ya,

y teníamos también, digamos la presencia de personas con cierto adiestramiento musical, como... como... Alejandra Vélez y con... y con... Julián Jiménez, entonces pensé que la pieza, mmm... si la montábamos también al estilo... ahí volvía como la misma idea del “Enmaletado” unos músicos ahí. No... no interactuando como en “Alicia Adorada” donde los músicos entran a la escena y hacen parte de la escena, la interpretación, sino una música aleatoria, una música incidental que estuviera ahí acompañando y dándole, digamos haciendo sinergia con la... entonces pensé que el momento era adecuado porque tenía los músicos, la asesoría y pensé que... que era importante mmm... retomar eh... ese... eh... esa obra y la retomamos con música e hicimos una nueva versión con música en vivo.

ENTREVISTADOR: La obra tiene 6 momentos musicales relevantes, que son: El Tango “Adiós Muchachos”, La canción del “Cumpleaños” que es una Cumbia, “Los Soldados” que es una Marcha, “Mujer Árabe” que es una tonada con... con aire de Medio Oriente, “El Rock” del Soldado U.S.A y “La Canción de la Madre”, hábleme un poquito de ellas, arranquemos con “Adiós muchachos” el Tango.

ENTREVISTADO: Bueno eso, era... la idea del tango era pues como por la cuestión esa como del... del... la cosa familiar el... el... el... la... el referente a la guerra mmm... también, mirá esto... son como pulsiones, no... no, como sensaciones, entonces ahí pensábamos que tenía que ahí... ese aire de Tango era chévere como... como... y que iba a ser como una especie de “Leitmotiv” también de la pieza.

ENTREVISTADOR: La canción del “Cumpleaños” es una Cumbia.

ENTREVISTADO: No, eso si ya es cosecha tuya, eso si ya es como digamos ya es la propuesta que me hace ya el asesor musical en este caso, me parece que... que... ya es como... como... propuesta de la asesoría musical y me parecía que pues caía bien.

ENTREVISTADOR: Ok, “Los Soldados, Mujer Árabe y Canción de Madre” están explícitamente escritas como letras...

ENTREVISTADO: Sí...

ENTREVISTADOR: Emm.... ¿Algún comentario sobre la producción musical?

ENTREVISTADO: No... creo que ahí, esa es la sinergia que hacen unos de esos prodigios donde uno digamos le traiga al asesor musical, pues para que te lo complemente, en este caso, se lo entregamos al asesor musical, que nos hizo, que fuiste tú y entonces, me pareció que fue un acierto, claro ya veníamos de la primera versión, con unos indicios de...de música, que... que tu transformaste y le diste mas cuerpo, en el caso por ejemplo también del “Rock”, que ya lo pensábamos también en eso porque era la... eh... había un referente interesante y eran estos cantantes de Rock que iban al... que fueron... muy comunes en la guerra del Vietnam y en las guerras que emprendieron los gringos, que era llevar a los músicos a los campos de batalla, o no a los campos, a los campamentos, entonces allá fue Elvis Presley entonces muy famosa

la... fue muy famosa la presentación de em... en los años 60, ¿No?.. Que Elvis Presley cuando lo llevaron a cantar allá a las tropas de Vietnam, entonces por eso nos parecía que era interesante... además porque el personaje que iba era... voluntario em... era también un cantante de Rock. Entonces de ahí la idea de que fuera un Rock.

ENTREVISTADOR: Un Tango, una Cumbia, una Marcha, una Tonada de Medio Oriente, una Coral Fúnebre, que es la canción de la Madre, un Rock. ¿Se reúnen por serendipia, caen en su lugar de repente o persiguen en su mixtura un objetivo teatral específico?

ENTREVISTADO: Eso son encuentros, es decir, el... el... el... hecho artístico no, es una búsqueda sino un encuentro, es decir, nos encontramos con eso, nosotros no...yo... yo... no tenía digamos de antemano mmm... Como no lo tengo casi nunca definido exactamente cuál va ser la música definitiva y... y... y... aquí esto se hace mucho por ensayo y error, no es digamos, las piezas, del teatro comercial o el mismo cine, así ya de antemano, el... el... el... muchas veces está rodando y al mismo tiempo que se está rodando ya hay una orquesta que se está ensayando la música, y después se hace un ensamblaje y se busca, aquí la cosa es como ensayo y error como al día y ... es aleatorio, yo no tenía previsto de antemano que iba hacer eso, era lo que íbamos encontrando.

ENTREVISTADOR: Última pregunta Orlando, Como Actor y Director, ¿Qué ha significado hacer música en el teatro?

ENTREVISTADO: Mirá, no pues eso es lo mejor, yo no hago no... no... no... nooo. No hago más música dentro del escenario pues porque... porque... la gente no da, porque infortunadamente no hay una cultura musical muy fuerte y en los sectores donde trabajamos de donde nos nutrimos de... de... donde hacemos la formación em... es muy difícil encontrar digamos cierto, cierto, mmm... bagaje musical, entonces yo quisiera, de hecho en los últimos tiempos pongo un poco como condición, pero me toca cada rato bajarme del...del... del... papayo con eso, que tengan por lo menos, que sean entonados, que tengan algún tipo de destreza musical, pero, uno no hace lo que quiere sino lo que puede, entonces nosotros cuando hemos encontrado, que... encontramos actores que nos dan eso, pues los incluimos o a veces lo acabamos de...también los acabamos de formar, pero cuando encontramos personas que por... que seguramente no les cantaron en la cuna (Risas) pero que a veces son buenos entonces no tenemos más remedio, entonces así pasa, que hay actores que mejor dicho no canten porque... pero que hace uno con ellos y como esto no es un teatro comercial, bueno yo hago casting, entonces em... no... no es una condición absoluta, cada vez soy más, es decir, si yo siento que no tienen algo de destreza con eso, pues trato de poner el freno, en cambio en un proyecto comercial pues uno dice, bueno yo hago un casting, convoco quiero actores que bailen y que me demuestren que... en algún lugar del mundo hicieron, aprendieron por lo menos a... a... tener ciertas técnicas de danza y entonces tal, yo vengo y le digo muéstreme sus pergaminos, pero también hagamos a ver qué sabe usted, cante, baile, em... toque un instrumento, entonces, me sirve o no me sirve porque... y si me sirve lo contrato y entonces le doy

un salario durante 6 meses, etc. Nosotros no funcionamos así, entonces nos toca, es con lo que... con lo que da la tierra (Risas) y a veces la tierra, hemos tenido momentos en que la tierra nos ha dado muchachos, chicos y chicas muy despiertos, complementamos, pero también hay épocas en que, la tierra está muy seca (Risas) y lo que nos da son muchachos con mucho entusiasmo con muchas ganas, pero que mejor dicho no cantan ni debajo de la ducha, o no tienen tampoco... y no tienen tampoco... digamos la obsesión... que... que... debe ser la que acompañe siempre a alguien que quiera tocar un instrumento, porque los instrumentos musicales no se aprenden a tocar sin obsesión sin las ganas de... yo recuerdo la obsesión mía con la guitarra, yo tenía la guitarra encima... la tenía colgada en la cabecera de la cama, y yo todos los días me levantaba... y pues tenía una guitarra muy mala, nunca tuve profesor, simplemente veía a mis amigos en la calle y eran de esas guitarras con cuerdas de ... de... de...cuerdas metálicas, hasta las primarias, yo recuerdo que se sacaba uno sangre de los dedos, pero era la obsesión por aprender a... y ganas de... de... de... de cantar una... un... un... un... una ranchera y tal, entonces eso... los instrumentos tienen eso y entonces eso... aquí nosotros hemos hechos muchos ensayos de que toquen y hemos comprado instrumentos, batería y de pronto se entusiasman pero si no hay obsesión entonces eso no se puede obligar. Entonces es lo que da la tierra, pero lo que más me gustaría es a mí es eso, poder tener unos actores integrales, que canten bailen y toquen instrumentos musicales y además tengan... tengan proyección corporal.

ENTREVISTADOR: Orlando Muchas Gracias

ENTREVISTADO: Bueno, no, espero que salga bien la cosa.

ENTREVISTA A ALFREDO VALDERRAMA SUB-DIRECTOR ARTÍSTICO DEL TEATRO ESQUINA LATINA

Entrevistador: Bueno estamos con Alfredo Valderrama, Subdirector artístico del teatro esquina latina. *(Saludo)* ¿Cómo está Maestro? Vamos a hacerle una entrevista con respecto a la relación de la música del teatro y su experiencia con respecto a eso.
(Saludo) ¿Cómo está Alfredo?

Entrevistado: Bien, gracias.

Entrevistador: Alfredo, en su concepto, ¿Que le hace la música al teatro?

Entrevistado: Pues mira, yo, soy de los que piensa que el teatro, la música y la danza nacieron juntos, y que los intelectuales lo han ido separando en la búsqueda de la esencia de cada una de las artes, y eso ha perjudicado más que nada al teatro mismo, el teatro afortunadamente, estoy en el campo del teatro popular, en estos días llamado comunitario o de base y en ese campo la gente sencilla pide y agradece que las obras tengan música y danza, las obras teatrales, entonces a mí me parece que todo el esfuerzo que yo hago en la Plataforma, por ejemplo, es ese, no? De tratar que todas las obras de una u otra forma tengan algo de canto, algo de movimiento dancístico y naturalmente la narración oral o sea la cuentería teatral, por eso también le he dado otro nombre a eso, la cuentería teatral. Creo que la música es esencial, ayuda al actor popular a comprender los tempos, las atmósferas de las situaciones que está trabajando.

Entrevistador: *(Muy Chévere)* Pensando metafóricamente en el teatro uno dice, la escena tiene ritmo, hablamos del ritmo escénico, si uno pensaría que el ritmo escénico es como la velocidad en que se desarrolla la acción, ¿Que sería la melodía y la armonía en la escena en el teatro?

Entrevistado: Pues de todas maneras teatro metafóricamente hablando es un arte polifónico, porque están hablando al mismo tiempo varios códigos, las luces, el vestuario, escenografía, digamos (los dispositivos escénicos), el movimiento del actor, el texto convertido en palabra y todo eso tiene que armonizarse, entonces ahí hay polifonía y esa polifonía, el director que guste de la música y que la escuche, que la sepa interpretar, que la sepa leer, pues está mejor armado para que esa polifonía sea realmente armónica, para que haya una belleza: La melodía viene siendo, los momentos en que hay solista, un actor dice su texto y eso es musical, ósea el naturalismo, sobre todo el costumbrismo *(Se corrige)* ¡No!, yo diría más bien un naturalismo mal entendido, para no ir en contra de nadie, un naturalismo mal entendido echa por la borda ese conocimiento del ritmo, del tempo, la armonía que un director debe tener, de los directores para mi carentes de conocimientos musicales, son los que aburren al público.

Entrevistador: Ok, yéndonos un poquito al pasado, ¿Cómo fue el momento en que usted, conscientemente como autor, director, se valió de la música para la escena?

Entrevistado: Mirá, siempre he gustado de los musicales, no sé si hay gay interior o que, (*Risas*) dice que el que gusta de los musicales tiene un gay interior... A mí los musicales norteamericanos me gustaban, las películas mexicanas que estaban llenas de canciones de músicas que uno no sabía de dónde salían, (*Remembranza*) Que el tipo iba a caballo y de pronto soltaban a sonar todo el mariachi y el cantaba, me parecía extraordinaria es locura, las películas de **tintal**, que era muy musical y muy dancístico en mi infancia, entonces cuando yo llego al teatro, yo llego con esa idea, el mismo Chaplin, fijáte Chaplin, que es un cine mudo, que yo vi mucho de niño, es un cine que tiene una cinta musical allí, hermosa, acompañando los movimientos y Chaplin es un bailarín y cuando ya Chaplin por ejemplo mete la voz en películas como la "Quimera del oro", la voz de Chaplin es muy hermosa, escuchar la voz de Chaplin y su movimiento es dancístico, entonces yo intento, cuando mis primeras obras por ejemplo yo, una de mis primeras obras fueron " Los Súper Machos de **Reus**" (*Reus, es un caricaturista mexicano*) **tenía** una serie, se llamaba los súper machos que eran unos, unas personas de un pueblo muy pobre y entonces eran los súper machos para sufrir y para aguantar y nosotros montamos esa obra y la montamos con música mexicana y eso los barrios donde nosotros estuvimos fue un éxito, pues relativamente hablando, para el teatro es un éxito 300 persona... (*Risas*) para un rockero, si no son 5000, pues fracasé... pero para nosotros era un éxito, entonces de ahí en adelante yo que cómo, pero no tan consciente y creo que todavía no tengo claridad del por qué, estoy tratando de invéntame el porqué, de hacer un teatro que estuviera acompañado de música, siempre, ¿me entendés? Y cuando hacíamos un teatro que no estaba acompañado de música, por ejemplo en el teatro foro y su origen, yo, quería sacar la mano de la obra, no me sentía cómodo.

Entrevistador: (Muy Chévere) Técnicamente hablando, ¿Cómo se musicaliza una escena?

Entrevistado: ¿Cómo se musicaliza una escena? Si, mirá, cuando uno ve un texto, cuando lo está construyendo, en estos momentos ahora por la creación colectiva, uno se pregunta ¿De qué color es esta escena? por ejemplo, ¿Qué color predomina en esta escena? o ¿De qué color este personaje? ¿Qué color predomina en este personaje? entonces así mismo hemos aprendido hacernos la pregunta, ¿no? ¿A qué suena esta escena? O sea ¿Qué música es apropiada para acompañar esta escena? En los grupos de base por ejemplo, se comete el error de escoger para cada escena una música diferente y entonces claro en la pobreza, se copian músicas comerciales y se pegan ahí y entonces eso vuelve loco al que está siguiendo la obra desde afuera, porque se pierde... Sí como poner un radio a un niño que está durmiendo, hay propagandas, músicas de diferentes lados, noticias, entonces eso es terrible para el niño, así mismo pasa con el espectador, entonces yo digo bueno, ¿cuál es la escena del corazón de la obra? ¿Qué música tiene esa obra? ¿Qué música la puede acompañar? Y con ese criterio trato de acompañar el resto de escenas, para que haya un mismo estilo, o sea que supongamos, que, yo hablo de obras hermanas, obras primas, obras amigas, en teatro, y lo mismo en música, yo digo por ejemplo ¿Cual es una obra hermana?, una obra hermana es que si yo estoy hablando de Manuel de Falla, sean todas las obras, que ____ o sea son hijas del mismo, entonces las obras

primas, por ejemplo si estamos hablando de Manuel de Falla, podría ser una obra de Lorca, porque Lorca fue muy afín a Manuel de Falla, entonces, es muy admirador, por lo tanto ___ pues esa obra algo tiene que ver con Manuel de Falla, entonces yo podría en una misma obra de pronto, encontrar afinidad en tanto de Lorca como algo de Falla.

Entrevistador: Contextualmente, históricamente, geográficamente...

Entrevistado: Sí, pienso, las obras que se produjeron en el mismo contexto en la misma época por autores similares o afines a un mismo movimiento, una misma tendencia, serían obras primas, entonces yo por eso por ejemplo puedo decir... Un cuento de Cervantes es una obra prima de un cuento de Quevedo, ¿Me entendés? más todas las obras de Cervantes son obras hermanas, entonces yo puedo hacer inter-textos, o sea sacar, entresacar de una y de otra y componer como un DJ, Pues, otra cosa, entonces ese es como el criterio para pensar en una escena y bueno, siempre tengo personas como vos, siempre hemos tenido músicos que aman su trabajo y aman el teatro que nos acompañan y que tienen otro criterio más profundo y nos pueden orientar en ese deseo.

Entrevistador: ¿Cuándo va interpretado en vivo y cuando va grabado un pasaje musical en el teatro?

Entrevistado: El problema, de la interpretación en vivo, es un problema común, así de sencillo, Lorca decía... Que él quisiera hacer sus obras en dos versiones, una versión con todo, con orquesta, todo con escenografía de Dalí, en un gran teatro de Madrid, Andalucía, no sé, y una versión portátil para poder llevar a los barrios y a los pueblos, a los campesinos, entonces así mismo pasa con la música, el ideal es tener músicos al vivo, el público agradece enorme que haya músicos al vivo, pero no es posible y menos en un teatro comunitario porque, el músico es mucho más rápido y eficaz en conseguir su dinero con su música que el teatrero, entonces el ritmo del teatro no da para sostener un músico (*Risas*) ¿Me entendés? Entonces, el músico tiene diez toques en una semana y el teatrero tiene una función al mes, entonces no da, eso hace que pensemos en un pregrabado, en pre grabar, ya sea las voces de los mismos actores, ¿cierto?, con música realizada por músicos, por profesionales o amateur muy buenos, y luego montar eso, la musicalidad con algunos instrumentos en escena o a veces con ninguno pero con la voz del actor, cantando su propia voz, respaldándose con su propia voz pre grabada para no llevar a los músicos, (*Más risas*) entonces es un problema económico; Ahora con la cuestión de derechos de autor, eso se ha complicado también, pero como pues, estas son obras que se presentan en lugares no convencionales, donde no va Sayco, porque los asaltan les da miedo, entonces uno puede hacer eso.

Entrevistador: Usted, en su dinámica como actor ha interpretado instrumentos en vivo en las obras de teatro, el Cuatro, la Guitarra... ¿Deben interpretar los actores, instrumentos musicales?

Entrevistado: Precisamente estaba pensando esta mañana, me parece que fue Matacandelas, también lo vi de cierta forma en un momento determinado en la candelaria y aquí, se ha logrado en unas épocas, por ejemplo como cuando “Cantos y Cuentos de los Niños Pájaros” que cada actor debe intentar dominar un instrumento musical, como parte de su formación actoral, yo pienso que eso es correcto, eso se hace difícil, porque el temperamento de los actores, y me incluyo allí, no se somete a ese ya cuando, no se tiene una cultura musical escrita de niño, el alcance de eso es poco, el actor en su temperamento al ver que no tiene resultados rápidos, eficaces, entonces prefiere retirarse del instrumento, no tiene la voluntad para sostenerse en ella, y también es un problema económico, porque el dominio de un instrumento necesita de un profesor que te oriente en ese instrumento, entonces uno solito no alcanza y el profesor de música o el maestro de música que tiene, pues está más interesado digamos en otro instrumento que es clave que es la voz, y yo creo que sí debe ser la voz como prioritaria, como instrumento prioritario, pero tener otro instrumento ya sea percutido o melódico, ya la guitarra y el piano pues para los que tengan más destreza, sí me parece necesario, Luis Carlos Ochoa y voz Luis Eduardo, hicieron en un momento determinado, lograron y fue un momento muy bonito del grupo, de diez, doce personas del grupo estuvieron tocando cada uno su propio instrumento y algunos hasta tres o cuatro, como Andrés y yo pero, solamente pues para esa musiquita, lograr dominar el instrumento, pero sí, es clave.

Entrevistador: Hablando de esos momentos bonitos del teatro y la trayectoria, ¿Cuál ha sido, a su criterio la pieza teatral que ha logrado mayor comunión entre la música y el teatro?

Entrevistado: Yo creo que fue... Hay dos piezas que se dieron simultáneas, que fue “Alicia Adorada en Monterrey” con el vallenato que fue muy chistosísimo porque Alicia, es una obra que ocurre porque a Orlando se le ofrece una Beca, pero la condición de esa Beca era que la obra tratara el tema Colombo Mexicano, algo que relacionara a los dos países y Orlando acabando de llegar de México, ha escuchado allá a los grupos de “manitos”(chavos) tocando vallenato en monterrey, entonces se nos ocurre hacer una obra sobre Alicia Adorada, que es un vallenato en Monterrey, cuando le proponemos es o al grupo se asusta porque son todos amantes del Rock y del Pop el vallenato les parece como una cosa arcaica y campesina, pero en un momentico se ponen al día con el entusiasmo de Luis Carlos inicialmente y luego vos entraste a fortalecer las voces, pero Luis Carlos fundamentalmente porque era tratar de aprender lo básico de los instrumentos claves del vallenato, el acordeón, la guacharaca, la caja vallenata, la guitarra... luego me acuerdo que Don Octavio “Balita” también se metió ahí, metió la mano para el vallenato, Héctor González también nos habló algo, hasta tuvimos conferencista sobre el tema entonces fue un momento muy bonito, teníamos gente muy talentosa como Andrés Holguín y Karol Tatiana Cardona, muy talentosos, que lograron Andrés logró meterse con el acordeón y ya tenía algunos datos del clarinete y Tatiana se enamoró de la caja y le pegó muy bien , a mí me dejaron de guacharaquero porque... y sin embargo no pude con todo porque después llegó Gustavo que la agarró mejor y para todos fue muy emocionante y se logró una obra que impactó, la llevamos a México, impactó mucho al público y nos hacía felices

interpretarla, fíjate esas son una de las ventajas de una obra musical, he notado que en todos los montajes musicales, los actores salen más contentos que en las obras dramáticas y solas, el actor sale como más contento, aquí en Esquina Latina, no hablo de otros grupos. Y al tiempo que se hacía eso, aprovechando también todo ese insumo, yo propuse la creación de un musical infantil y entonces empezamos a escuchar músicas, hicimos una versión digamos nuestra, muy nuestra, que se llama “Cantos y Cuentos de los Niños Pájaros” y logramos también un gran impacto, en un festival infantil que hubo aquí se nos mencionó como un gran encuentro del teatro infantil, haber encontrado esa unión de esa música, yo también la tengo como un ejemplo de cuentería teatral donde se armoniza, donde vemos cómo el actor tiene actuar de cuentero, de actor y de músico y de intérprete de instrumento y eso se logró desafortunadamente, los videos que hay, fueron de lo peor que quedó, aquí la añoran mucho la han querido remontar, pero pues eso necesita de cierto talento también y de cierto desarrollo que en ese momento teníamos, eso no fue de la noche a la mañana, nosotros comenzamos a trabajar la idea desde antes con los “Cocuyos”(Obra), lo intentamos con “el León que no conocía al hombre” (Obra) y tuvimos que pre grabar la música porque no fuimos capaces de interpretarla, ya en “Cocuyos” ya interpretamos nuestra música muy sencillamente y en “Cantos y Cuentos de los Niños Pájaros” ya había una madurez de casi tres, cuatro años, para llegar a esa madurez, ahora toca volver a hacer todo ese trabajo, con una nueva generación que tenemos que conseguir, porque esta ya está como envejeciéndose...(Risas)

Entrevistador: ¿En qué otro referente teatral ha fijado su atención por su desarrollo musical?

Entrevistado: No entiendo la pregunta, oíste no... ¿Qué otro referente?

Entrevistador: ¿Que otro grupo le ha interesado, le llamado su atención por su desarrollo musical, que otra agrupación?

Entrevistado: Sí, a mí me llama la atención Matacandelas, sobre todo en las obras infantiles que realizan, son a veces casi más musicales que teatrales y son muy juguetonas, tocan muy bien, logran que cosas sencillas se escuchen muy bien, también hay un grupo que se llama comunidad de Bogotá de titiriteros, y también siempre incluyen la música, no, así, digamos más ampliamente hablando de Les Luthier, ellos son unos duros, unos padres de eso, estoy también observando por videos que ahora ya es más fácil, a Darío Fo, en un programa de televisión así estilo “el chavo” pero pues muchas más crítico y político en donde la música era clave, la música era muy circense, conocí pero no recuerdo los nombres, recuerdo un grupo que se llamaba “Sur Teatro” de Argentina y otro grupo que se llamaba “ El Tábano” te estoy hablando del 73 y del 83, el tábano de España, yo creo que el montaje que más me marcó, fue “ El retablo de Cristobita y la señorita rosita” de García Lorca, realizada por españoles actores músicos y *Yuyachkani* del Ecuador que hizo una versión de una obra que pasó por las manos de Chico Buarque, pero que viene de las manos de los hermanos Grimm, que son *Los músicos de Bremen*, no recuerdo el nombre de la adaptación o la versión latina, pero hermosa, interpretada por actores peruanos de *Yuyachkani* y

hermosa, eso lo vi en Argentina en un festival que hicieron en el 84 y entonces claro cada personaje, son el burro, el perro, y el gallo y son músicos, ¿me entendés? El burro me parece que toca el cuatro, o el tres y cada animal, cada intérprete toca un instrumento muy bien tocado se encuentran en el camino y no se van para ninguna casa fantasma, si no que llegan a la ciudad y en la ciudad se pelean y cada uno coge por su lado, no lo logran, luego se unen y construyen un grupo muy hermoso y logran sobrevivir en la ciudad como músicos, ese más o menos es el argumento que Chico Buarque logra realizar, lo de Chico Buarque, es muy importante porque Chico Buarque es un gran músico del tamaño de Silvio Rodríguez, que le dedica gran parte de su actividad al teatro, entonces él hace por ejemplo *“La ópera del malandro”*, basada en *“La ópera de los tres centavos”* de Bertolt Brecht, en el personaje de máquina baja y hace su versión brasileña y hace varias obras musicales de gran éxito porque el si logra tener todas las de la ley logra muy inteligentemente en medio de esa dictadura y mejor todavía, a hacer un teatro musical muy crítico y de gran calidad, un intérprete de gran calidad; Ahora por medio de él conocen algo de eso.

Entrevistador: Para terminar me gustaría saber ¿Cómo en qué planes macabros de creación está Alfredo Valderrama como autor? ¿Y si ya está caminando el bicho de la música en esos planes?

Entrevistado: Sí, bueno en estos momentos estoy como varado porque yo siempre trabajo pensando en las personas que tengo y en estos momentos por las dificultades por las que está pasando el grupo, tanto como las deserciones naturales que ha habido, pues de gente que quiso armar su propio lugar y que me parece muy bacano pero pues que nos deja un hueco aquí como Julián Jiménez, buen músico, como Alejandra Vélez, magnífica interprete, Andrés Holguín, Karol Tatiana que ya los mencioné, se nos van entonces, tengo ahora dos personas que son talentosas, que son Jhorlin que viene del chocó, me parece y es muy bueno rítmicamente, en la marimba, le gusta mucho la guitarra no es malo y Sol Angie que viene de Eureka de Corinto, que tiene una voz muy bonita, pero pues que tienen también falencias como actores, entonces a mí me gustaría irme por el lado de la música del pacífico, pensar en un cuento, una cuentería que rescate cosas de la música del pacífico porque creo que la música del pacífico por el *“Petronio”* y todo eso pues, se está valorando más, pero también tiende como apartarse, como a fragmentarse a comercializarse y fragmentarse del mito, del cuento, de la leyenda que le dan origen, luego uno entiende esas músicas (*Canta*) *Parió la Luna, Parió la Luna... Parió la Luna Ehhhh...* y la Luna pare 25 negritos yo no sé cómo es la cosa o sea que cuento hay que traer de eso, basado un poco más en Jhorlin que en Sol y como tratando, porque yo siempre trato de hacer eso, por ejemplo por el gusto de ellos, a excepción de Alicia ¿no?, porque Alicia era por el gusto de Orlando porque había visto una vaina concreta en México y Colombiano, pero acá cuando nosotros montábamos una obra yo siempre le preguntaba a la plataforma y a los muchachos ¿Que quieren hacer, por dónde nos vamos? Basándome en sus gustos, en sus deseos y posibilidades reales lo hacíamos entonces yo pienso que vamos a preguntarle a Jhorlin por donde está.

Entrevistador: Chévere, muy bonito ver hacia dónde va lo macabro de la creación, Alfredo Muchas Gracias.

Entrevistado: ¡A usted hermano!

SEGUNDA ENTREVISTA A ALFREDO VALDERRAMA SUB-DIRECTOR ARTÍSTICO DEL TEATRO ESQUINA LATINA

ENTREVISTADOR: Bueno estoy en este segundo encuentro con el Maestro Alfredo Valderrama y vamos a puntualizar en esta entrevista, lo que corresponde a la Obra “Encarnación” en su último re montaje, Alfredo ¿Cómo me le va?... ¿Cómo me le va?

ENTREVISTADO: Muy bien gracias.

ENTREVISTADOR: Alfredo, ¿Cómo nace la idea de remontar “Encarnación”?

ENTREVISTADO: Bueno, mmm... tenemos el grupo de la Plataforma Juvenil, tenemos varios jóvenes nuevos y tenemos en el ambiente de los grupos de Base (Red Popular de Teatro) como temática principal “Los Jóvenes en la Guerra”, entonces, desde cierta forma a mí no me gusta apartar tanto el trabajo de la Plataforma de los Grupos de Base, entonces temáticamente, quería encontrar algo que se relacionara con la guerra y con los jóvenes en Colombia y recordé el montaje de “Encarnación” que... el personaje principal precisamente lo había interpretado Orlando, y que había sido digamos, una obra paradigmática de máscaras y ese era el aspecto, jóvenes guerra y la técnica de la máscara, ¿Ya?... la máscara, entonces eh... “Encarnación” cumplía a la perfección con esas tres mmm... digamos condiciones, desde la técnica con la máscara, desde la temática con jóvenes y guerra y que era una obra no muy aparentemente larga, no muy difícil, entonces podría yo realizarlo con jóvenes nuevos, esa es como la... la... digamos la excusa para haber montado “Encarnación”.

ENTREVISTADOR: Ok, mmm... de esta versión, de la última versión de “Encarnación”, ¿Cómo recuerda usted que se hizo la música?

ENTREVISTADO: Bueno, la idea también era en... en Esquina Latina, que los jóvenes de los grupos de base, pero con menos obligación y los jóvenes de la Plataforma y del Taller de Animación, toquen algunos aspectos del teatro musical, nos hemos descubierto, precisamente con Luis Carlos Ochoa y con... con vos, Luis Eduardo Marín que el trabajo musical y el trabajo de la palabra cantada o la voz hablada, mejora mucho, mucho, tanto el ritmo como la dicción, la proyección, la belleza de la voz del Actor, además mmm... el teatro popular, que es el que yo quiero hacer con la Plataforma, es un teatro que no mmm... no busca el purismo, como el teatro intelectual, pues Grotowskiano y todos... no, es un teatro que busca el contrario, la mezcla, entonces mezclar música con máscara ¿no?... me parece a mí una tarea muy... loable en ese momento, además tenía personas con qué hacerlo ¿no? Sobre todo yo quería apoyarme en Alejandra y en Julián, Alejandra Vélez y Julián Jiménez y que los otros habían demostrado algún talento, la idea era también, desde un punto de vista lúdico,

que esa música fuera grupera Mexicana, porque los gruperos Mexicanos han calado mucho digamos eh... para hablar de la guerra, tanto en México como en Colombia, pero aquí se habla de la guerra narco eh... de... de la... de la guerra narco-guerrilla, um... y acá queríamos hablar de la guerra eh... de la guerra oficial pues, entre ejércitos de diferentes países, pero pa' nosotros es la misma joda, je je... entonces por eso queríamos meter la música y la condición era que fuera grupera, teníamos a Alejandra que tocaba... que estaba aprendiendo eh... el Acordeón, o tenía posibilidad, porque... Piano también, ¿no?... y Julián que tocaba muy bien la Guitarra y ambos cantaban muy bien, entonces yo pensé que con eso podíamos hacerlo y había unos chicos que podían digamos hacer... em... aparentemente fácil. Eh... el toque eh... en el... timbal ¿no?, de la música grupera...

ENTREVISTADOR: Sí, a manera de Batería

ENTREVISTADO: Sí, pero qué pasó, que a... a... los pocos meses, uno o dos, meses de comenzar el experimento, me fui dando cuenta que los chicos con que estaba trabajando eran demasiado inmaduros.

ENTREVISTADOR: ¿Inmaduros?

ENTREVISTADO: Había mucha inmadurez, tanto teatral como personal de estos pelaos recién llegados y entonces yo empecé como a calentar el... el... yo me voy estresando me... de cierta forma me da rabia verme auto engañado y lo proyecto contra los chicos, entonces Orlando viendo que eso no iba a dar resultado, pero que la idea era buena, me propuso un cambio, de Elenco y no asumir el montaje con los chicos de la Plataforma, si no asumirlo... por lo menos con los nuevos no, asumirlo con el Elenco de Planta, entonces entré, Eh... Victoria, entró Harold, Gustavo, Adriana ¿no? Y de los... de Plataforma, los más maduros, quedó Alejandra, quedó Julián y quedó Gabriel ¿no?, yo quería que Nixon hiciera "Encarnación" pero Nixon se había quedado pegado de un personaje que hizo muy bien que fue "Quijotíz" (Obra Quijotíz de la Mancha) y que no tenía nada que ver con esta "Encarnación" y él no lograba dar como el salto y además personalmente empezaba a mostrar mucha falta de cumplimiento de horarios, de todo eso, entonces Orlando me metió a mi (Risas) y pasé de Director a Actor, para mí fue muy duro porque primero yo... no esperaba actuar ahí ¿no? Y segundo pues era sacar también a... a Nixon, pues realmente él se sacó, porque eso fue digamos, al comienzo de año esa definición y Nixon... no se apareció en todo enero, me entendés... apareció como el 15 de Febrero cuando nosotros habíamos tomado todas las decisiones, entonces no pudo entrar por descuido a ese montaje, me tocó hacerlo a mí.

ENTREVISTADOR: Ok, Em... Pero ¿Cómo recuerda que se... que hizo, que se elaboró, que se descubrió la música?

ENTREVISTADO: Bueno, claro no, esa fue la segunda parte, la primera parte es que no... no... realmente no podíamos hacerlo con los pelaos nuevos

ENTREVISTADOR: Aja... E inició con una idea de un grupo musical...

ENTREVISTADO: Si. Iniciamos con ellos... lo primero que... que queríamos los primeros experimentos consistía en hacer la música incidental, o sea que cada paso sonara, cada golpe, ¿cierto? Se hiciera al vivo, a...

ENTREVISTADOR: Como efecto no más.

ENTREVISTADO: Si, lo segundo... la segunda decisión que ahí fue, que empecé a pelear con Alejandra también un poquito, fue que los músicos fueran músicos y no asumieran papeles para poder asumir la dificultad de la música que se iba a venir ¿cierto? Entonces con... con... la llegada de Vicky... ¿no?... Vicky, Alejandra, Julián, ¿cierto? Y con tu asesoría... con tu asesoría, ya pudimos ver que se podía... digamos componer música, yo en un principio con los novatos la idea era hacer algo como el teatro de Vecinos (Técnica teatral comunitaria del teatro popular de Argentina) que es robarse la música de otras canciones o cantar las mismas canciones, por ejemplo en el Cumpleaños, entonces cantarían la canción de las mañanitas Mexicanas ¿cierto? Pero Julián quería componer y tenía asesoría, entonces el compuso su canción de cumpleaños que le gustó mucho a Orlando y ya como Orlando ya era el director, pues yo ya no...

ENTREVISTADOR: Ok (Risas)

ENTREVISTADO: Le pareció que estaba muy bien. Alejandra tuvo mucho digamos, mucha dificultad en... en asumir el Acordeón y la voz cantada y no la actuación, ¿no? Pero me parece que eso fue muy bueno porque Alejandra es clave, la voz de ella y el Acordeón, un poquito que hace ahí, pero bien hecho... era clave... a estar... el teatro de Máscaras es muy complejo, por... por falta de personal, Julián jugó los dos papeles a la final, pero era porque él tenía muy avanzadas las cosas, entonces ahí empezamos a escuchar música grupera, ver ... ese estilo de música y... e inspirados en eso entonces, mmm... asumimos la composición, yo hice algunas letras, pero esas letras no quedaron ¿cierto? Emmm... realmente lo redujimos a unas... unos pocos momentos, unos que son como Leit Motiv, ¿cierto?, que son como el cambio de escena, los momentos incidentales están, eh... la canción del Cumpleaños, ¿cierto?, mmm... y la canción final que es hecha con la letra de... que existía en la obra.

ENTREVISTADOR: Si, la Obra tiene 5 momentos musicales relevantes estos son: El Tango "Adiós Muchachos", al principio, La canción del "Cumpleaños"

ENTREVISTADO: Por ejemplo El Tango es una de las que quedó como es...

ENTREVISTADOR: Si.

ENTREVISTADO: Donde no compusimos si no que hicimos una versión, ¿cierto? Ajam...

ENTREVISTADOR: El Tango, La canción del Cumpleaños...

ENTREVISTADO: Que se hizo... compuesta...

ENTREVISTADOR: Si, es una versión original, "Los Soldados", "Mujer Árabe" y "La Canción de la Madre" hábleme un poquito de cada una. El Tango

ENTREVISTADO: El Tango quedó... El Tango em... pues yo... o sea se rompe un poco con la idea original, la idea original era que todo fuera Mexicana y hay mucha canción digamos similar eh... ese Tango de la revolución Mexicana y todo eso, pero bueno, El Tango por la frase... "Adiós Muchachos compañeros de mi Vida"... Pues era muy... muy especial, entonces, se escucharon muchas versiones y luego contigo se hizo una... un arreglo para las voces existentes en Guitarra y Acordeón ¿no? La Guitarra, Acordeón, Batería

ENTREVISTADOR: Si, es instrumental.

ENTREVISTADO: ¿Cierto? Emm... y se estuvo trabajando contigo en las clases ese... digamos los toques... esta Victoria tuvo que tomar unas clases aleñañas pues con otro chico, pero, eso no... hubo mucho problema y fue muy acertada esa canción.

ENTREVISTADOR: De la canción del Cumpleaños me contabas que se compuso... ¿no?

ENTREVISTADO; Se compuso porque... si Julián quería componer y... y veíamos que de pronto las mañanitas no daban como el ambiente lúdico, ¿no? Lo habría podido dar, pero bueno, entonces él se metió a componer letra y canción, letra y música y... y tú le ayudaste a que eso cuajara y hacerle el arreglo con otros instrumentos y las voces.

ENTREVISTADOR: Los Soldados.

ENTREVISTADO: Los Soldados mmm. La de los Soldados eh... ese... me parece que la letra está en el libreto, ¿no? Y eh... es una marcha, o una especie de Himno ¿no?, eh... muy lúdica, muy sencilla y muy divertida ¿no? Y termina desbaratándose la canción con un discurso que se echa el personaje de "Encarnación" sobre la vida en... de los militares, esa no tuvo así como, mucho problema, pero es muy gustosa.

ENTREVISTADOR: Mujer Árabe.

ENTREVISTADO: La... Mujer Árabe, eh... es un... y de unas letras extrañas que Orlando tiene... eso es muy Brechtiano, ¿no? Bertolt Brecht, o sea la obra es Brechtiana, entonces Bertolt Brecht propone, dentro de la técnica del distanciamiento canciones, poemas, textos, letreros ¿no? Que rompan digamos con el naturalismo... con la identificación que el público va teniendo con los personajes y los lleven... como a extrañarse ¿no? entonces, eh... esta canción Árabe, tiene esa... eh... digamos que es la más evidente eh... en ese estilo, porque es una... la escena es una

chica Árabe que está engañando al Colombiano que está en el Sinaí para quitarle las armas y luego de pronto ella canta una canción, que sí tiene cierta... afinidad con la escena, porque habla de una araña que teje, ¿cierto? Que entrapa, pero no sabemos si habla sobre ella misma o habla o habla de otra araña, de... de quienes manejan la guerra, no sabemos ¿no?, pero es muy sugestiva.

ENTREVISTADOR: Si, ahí hay un abstractismo que habla del engaño.

ENTREVISTADO: Sí, y nos ubica digamos... sirve como escenografía un poco para reforzar la escenografía, desde el punto de vista sonoro, porque una de las... de las características de esta obra es que trabajamos con escenario vacío, en la obra original había una serie de elementos, había un tarro de basura que convertía en un misil ¿no? Yo todo eso lo quité y Orlando si... en el montaje... digamos la propuesta original mmm... se cambió por la que yo hice y esa se sostuvo, entonces tener escenario vacío, la escenografía la dan las palabras, la música, las luces...

ENTREVISTADOR: La atmósfera.

ENTREVISTADO: Si, la atmósfera.

ENTREVISTADOR: Qué chévere, Eh... la canción de la Madre.

ENTREVISTADO: La canción de la madre también es una canción muy Brechtiana ¿no?, porque no habla directamente de la muerte, del hijo... que en ese momento en que ella se canta ¿no?, pero mmm... la música si tiene ese sentimiento, em... musicalmente es muy afín con la escena y la palabra es extraña ¿no?, porque habla como de vuelo, de viaje, de ir... mm... es una canción muy bonita y yo creo que sí fue acertada, para darle final a la obra, esa musicalidad, ¿no? Y esa musicalidad, esa melodía, esa armonía, se repite para el poema final también, que es la despedida de "Encarnación" el Personaje de... del mundo del teatro Colombiano digámoslo así, ¿no?, pero para seguir buscando quién le encarne en otro lado, nos falta una música ¿no?

ENTREVISTADOR: ¿Cuál es?

ENTREVISTADO: Hay una música pre grabada, en... en ese... en ese concepto de mixtura, que tiene digamos, la propuesta mmm...

ENTREVISTADOR: El Rock

ENTREVISTADO: La música del Rockero, que precisaría todo una parafernalia de rock, que no teníamos, ni queríamos tener, ni con quién además, entonces no tuvimos digamos, escrúpulos, de meter una música pre grabada, además porque. Eh... digamos que el gringo siempre lleva su enlatado en la cabeza, ¿no?, o sea, él siempre... grabadora, lata, CD, etc., etc.... entonces es en el momento en que sale el Soldado Americano y él es un cantante de Rock, el Soldado, que está paseando por ahí, un especie de Elvis Presley pues que... y entonces usamos una música pre

grabada para que la tengas en cuenta... son 6... y... y... y ella se pre grabó con la voz del... del actor y en tu estudio.

ENTREVISTADOR: Sí y con la voz de Alejandra también.

ENTREVISTADO: Y con la voz de Alejandra, entonces no significa que fue una cosa fácil, si no que hubo que hacer todo un trabajo, ¿cierto? Entonces serian 6 canciones.

ENTREVISTADOR: Sí, es correcto, es correcto (Risas)

ENTREVISTADOR: Un Tango, una Cumbia, que es la canción del Cumpleaños, una Marcha, que es la canción de los Soldados, una Tonada de Medio Oriente, que es la canción Árabe, una Coral Fúnebre, que es la canción de la Madre y un Rock, que es la canción del Soldado U.S.A, en su opinión ¿Eso se reúne por serendipia, de repente caen en su lugar cada uno, o esta mixtura persigue un objetivo teatral un... concepto?

ENTREVISTADO: Mmm... El teatro, no... o sea el teatro como lo hacemos, que tiene digamos un aspecto pedagógico interno, o sea hay aprendices , aprendiendo mientras hacen, que es el caso de Julián, Alejandra y Gabriel, ¿cierto?, mixturada con profesionales que ya saben a hacer su cosa y un teatro que queremos que... que el público popular, pueda gozárselo y entenderlo a su nivel, mientras que los intelectuales puedan gozárselo y entenderlo a su nivel... eh... permite, la mezcla y es más, la exige ¿no? Yo por eso siempre he dicho que yo no puedo hacer un teatro purista porque yo, mmm... vivo en un mundo totalmente mezclado, si voy a mi casa... un asiento es de madera y el otro es de metal ¿ya? Y no hay digamos una pureza, si es plástico, metal, madera eh... mmm... muebles felpudos y muebles de cuero... (Risas) y lo mismo en la vestimenta de uno, y una cosa... tiene zapatos gringos o japoneses o la camiseta es china ¿no? Y el calzoncillo es colombiano... o sea... y lo mismo en todo, o sea, estamos en una... la clase media... lo que vivimos es una mezcla y vos, vas caminando y en una cuadra escuchas una música Mexicana y más adelante una salsa y de pronto un Tango... así, eran las fiestas de mi infancia además, ¿no? Luego el sectarismo con la sala hizo que... hubiera fiesta salsera, fiesta rockera y fiestas de vallenateras, ¿no? Pero, antes el... el... los que ponían los discos en esa época llamaba así, tenían que llevar... eh... larga duración de diferentes tipos, ¿no?... Entonces

–*Bueno vamos a hacer una tanda de Rock-* y ponían los Beatles, ahora, –*Bueno, los de Salsa-* era lo de menos, entonces tal... entraban a penas a Richie Ray, o si no salsa cubana, son cubano... y de pronto, no que música paisa vallenata... y era una mixtura, entonces como se trataba de esa época de los 60, de los 70 y esa era la mixtura, me ¿entendés? Entonces yo por lo menos personalmente era consciente de que eso era bueno, que eso hablaba también de la manera de ser de estas personalidades, son personas que no se acostumbraron a oír solamente música campesina Colombiana, folklórica o rockeros puros, o salseros, no, eran una mixtura y así... así vivían la vida ¿no? en una mixtura de cosas, mire no más en la... Él no sabe si... la familia no sabe si quiere ser Actor, Militar o Ingeniero ¿no? Entonces esa mixtura, yo creo que es parte del estilo.

ENTREVISTADOR: Genial, última pregunta Alfredo, En su faceta como Autor, como Actor, ¿Qué ha significado hacer música en vivo en el teatro?

ENTREVISTADO: Si, la música en vivo para nosotros, o para mí, en mis aprendices y compañeros es... digamos una forma de completar esa... mala educación que tuvimos, una terrible mala educación, en donde la música, la danza el teatro, la plástica todo eso fue dejada como... eh... basurita como relleno pues, ¿no? En una estupidez, digamos, umm... que pretende que los Colombianos seamos técnicos, que lo máximo que seamos... seamos técnicos, ¿no?, sepamos manejar los aparatos y ni siquiera... y arreglarlos algunos y ni siquiera poder... ni siquiera eh... inventarlos o re inventarlos ¿no? , entonces desde el punto de vista del humanismo, la educación echó por la borda todo lo que fue el Arte, entonces teníamos clase de música en una muy estúpida forma que era enseñar las notas en tablero y aprenderse las notas en el tablero sin escuchar música, ni cantar, entonces, para mí, mmm... que exista una obra que exija cantar, o bailar o tocar un instrumento, es una forma de completar la personalidad del Actor y hacer su presente también, más, completo, más agradable, más placentero y es una forma de mmm... dialogar con el público, desde esa instancia o sea , el público popular y hablo de popular, no solamente de gente pobre, si no de ... de gente progresista ¿cierto? Mmm... sabe que la música es clave en la personalidad y en el desarrollo de una persona o de una nación, entonces mm... Nosotros en el teatro tenemos que dar cuenta de eso, mmm... yo peleo mucho con la tendencia solamente al diálogo profundo en blanco y negro y desesperanzado, porque se ha puesto de moda y se cree que si... que si en la obra tu matas el Papá... o... o te suicidas, o... o no encuentras qué hacer en la vida, toda esa angustia pues de la clase media, eh... que no es falsa, pero que es eso... eso es ser profundo y que cualquier otra cosa es banal, yo no creo en eso, yo creo lo contrario, que se está poniendo de moda la desesperanza y está dando mucha plata ¿no? Crear cosas desesperanzadoras y se vende muy bien ¿no? Pero el que estaba escribiendo las cosas desesperanzadoras si vive su vida normalito, enamora a sus muchachas, va a su finca vive la vida bacano, pero mientras tanto está escribiendo unos textos todos terribles para que el que lo vea se deprima, entonces me parece una incoherencia, ¿no? En cambio la... cuando tenemos la música ya sea para... la música no... pa´ bailar, mirá la música de la Madre, vemos que es una... es una... música muy... triste, ¿cierto? Y nos hace pensar mucho en la muerte de los jóvenes durante la guerra, entonces no estamos hablando tampoco de que la música que es pa´ bailar y reír todo eso... no, entonces para mí es clave, en el desarrollo de mi personalidad... yo... considero que... que tuve una infancia y un... y una juventud... muy bacana, mi papá hizo todo lo posible pa´ que fuera muy bacana, pero... que... los... nos estafaron ¿no? En los colegios, de... *La Codaire... La Cordaire* (Risas) y Camacho Perea y después en la universidad, nos estafan al no darnos música, no darnos danza con seriedad, o por lo menos no permitirnos esa opción, en algunos colegios, me acuerdo del Inem, del 70 y todo eso, había un muy buen grupo de teatro, muy buen grupo de música, muy buen grupo de danza, eso parece mejor hecho.

ENTREVISTADOR: Alfredo Muchas gracias.

ENTREVISTADO: Bueno.

ESCRITOS DE APOYO

Nunca había tenido un Maestro de Canto...

Ahora, después de 3 años de graduada en la carrera Musical, me doy cuenta de que el Maestro Luis Eduardo Marín y el Maestro Luis Carlos Ochoa son grandes seres que sembraron en mí, el amor y la pasión por la música...

El Canto hace parte de mi vida, pero, ¿cómo lo aprendí?...

Luis Eduardo, profesor de Canto en el Teatro Esquina Latina, nos daba clase a todos los viernes en la mañana, recuerdo que me encantaba esa clase, allí descubrí que tenía talento para el canto y con mucho empeño de mis Maestros Luis Eduardo, Alfredo y Luis Carlos, tomé la decisión de estudiar música ya que también tenía talento.

En la clase de Canto con el profesor Luis Eduardo, recuerdo, nos sentábamos todos frente a él y en mitad el Piano, iniciábamos con un saludo primero, el profesor siempre nos apapachaba a todos antes de iniciar la clase, a algunos les parecía raro, pero a otros simplemente, una expresión de cariño. Luego calentábamos la voz y enseguida empezábamos a entonar una serie de ejercicios vocales donde aprendíamos a cantar con proyección, a resonar la voz, a entonar sonidos y poner en función el aparato fonador, eso como primera parte de la clase. En el grupo habían unos muy diestros en el canto y otros no tan diestros, sin embargo el profesor nunca permitió que estos abandonaran la clase, a veces el Profesor pasaba tiempo solo con una persona mientras los demás veíamos y esperábamos, y hasta que el estudiante no lograra comprender el ejercicio, no continuaba su clase y ese ya era un viso de su metodología musical, la paciencia y la espera, cualidades muy escasas en estos tiempos.

Es uno de los dos Maestros más insistentes que he conocido en toda mi carrera como Actriz y Músico, *el otro era mi Maestro de teatro, Alfredo Valderrama.*

Insistir y no abandonar hacían parte de la clase de canto, no aceptaba un no como respuesta y aunque recibía de parte de algunos desaires de frustración, a veces bostezos y falta de motivación, siempre creyó que el grupo de teatro podría cantar a más de tres voces y lo comprobó con varias obras, “El Solar de Los Mangos” “Elegí a Lorca” “El Quijotíz de la Mancha” “Cantos y Cuentos de los Niños Pájaros” “Encarnación”, obras célebres del Teatro Esquina Latina, algunas premiadas internacional o nacionalmente o invitadas a festivales de teatro y por supuesto perseguidas por el público.

Cantamos mucho para teatro, siempre que montábamos una obra pensábamos en poder aplicar lo visto en la clase, pasando por muchos ensayos y errores. Por fin el grupo de la Plataforma estaba tan motivado, entrenado y diestro en la música, que Alfredo, aprovechaba el recurso para montar sus obras teatro-musicales, o llamados por él mismo como, “Un Collage teatral” que a mi modo de ver, el público gustaba mucho de ellos.

Tuvimos tanto repertorio teatral y musical, que varias veces solo viajábamos a lugares en el Valle del Cauca o en el Cauca para tocar solo música.

Así, aprendí el Canto en Esquina Latina...

Paralelo a eso estudiaba mi carrera y a aunque los Maestros de Canto en el IPC, eran muy sabios en su quehacer, muchos no tenían ni idea de la palabra "Pedagogía" Algo que Luis Eduardo reconoce y practica constantemente con sus estudiantes, Ejemplo: Yuri Andrea.

Yuri Andrea Marín, Actriz del teatro Esquina Latina y mi compañera de la Plataforma por muchos años, gran amiga y por eso me atrevo a citarla, no era muy ágil en la música, sin embargo en el "Ahogado más Hermoso del Mundo" (*Obra de Alfredo Valderrama, adaptación del cuento de Gabriel García Márquez*) cantó con todo el acento costeño mientras tocaba una Guacharaca y bailaba una coreografía.

"Nunca la había visto tan asustada y al mismo tiempo tan segura como el día del estreno"

Gracias a la metodología práctica, humana, teórica y al empeño, amor, paciencia y la objetividad del maestro de Canto, Yuri lo logró.

Ahora soy Docente de teatro y de Música y he aprendido a punta de experiencias significativas sobre lo importante que es la vinculación afectiva, de trato, de motivación y de respeto entre Directores y Profesores, en el desarrollo artístico y humano de sus estudiantes o aprendices, como Artistas y como personas, porque "*Las Artes se aprenden con Arte*".

*Alejandra Vélez
Actriz y Músico
Teatro Esquina Latina*

Karol Tatiana Cardona

Maestra en artes escénicas con énfasis en actuación. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, facultad de Artes de Bogotá (ASAB)

Desde que ingresé al teatro Esquina Latina siempre creí necesaria la formación musical y más concretamente en voz cantada para las actrices y actores de la planta grupal.

Tengo que decir, que desde niña quise ser actriz y cantante, asociaba desde temprano que una actriz debe saber cantar. Afortunadamente en el bachillerato tuve la oportunidad de recibir formación musical, y estuve en una orquesta, tuna y coro del colegio. Cuando llegó el Profesor Luis Eduardo Marín, yo estaba fuera del país, y a mi regreso encontré que él llevaba un año trabajando con los actores del TEL. Me parecía fantástica su presencia, dado que ya habíamos hecho un montaje con música en vivo, donde Andrés Holguín y yo como protagonistas de la obra Alicia Adorada en Monterrey, debíamos tocar y cantar. De tal manera, que acudimos a tomar clases de técnica vocal con la profesora Ana Mayo, quien nos asesoró concretamente en las canciones que debíamos interpretar. Esta fue una iniciativa personal, de nosotros dos, pues nos parecía irresponsable cantar sin contar con una mínima educación de la voz cantada. Hago toda este recuento para decir que la formación vocal era más que necesaria y la llegada de Luis Eduardo era más que oportuna.

Contar con unas bases muy mínimas de formación musical era importante, pero fue asombroso como Luis Eduardo logró que llegáramos todos los actores a un nivel muy parejo, quienes no contaron con la fortuna de recibir ningún acercamiento con la música o el canto, o como se dice en palabras populares: “no nacieron con el oído muy afinado”, lograron cantar, cantar para los montajes, componer en compañía del profesor y lo que es más cantar con al menos tres voces.

Yo he tenido la oportunidad de ver montajes de otras agrupaciones donde los actores cantan, y la verdad es que en comparación con lo que nosotros hacíamos, eran bastantes deficientes: cantaban al unísono, a veces fuera de tono, un desastre. Pero también vi al Odín Teatro en Bogotá y los actores cantan, tocan instrumentos de manera muy profesional, entendí que ese es el referente que Orlando Cajamarca – nuestro director- tenía y por eso invitó a Luis Eduardo.

Con ese referente, y habiendo visto otras producciones, considero que Luis Eduardo logró un muy buen nivel, nosotros que babeábamos viendo al teatro Matacandelas cantar y tocar, logramos hacer no sólo un montaje sino más de 5, uno de ellos Cantos y Cuentos de los niños pájaro, que tenía 7 canciones compuestas e interpretadas por nosotros, con diseños de voces muy bellas.

Por lo tanto la formación impartida de Luis Eduardo subió el nivel actoral del TEL, logró sembrar el interés por la música y la necesidad de educar la voz cantada de los actores y actrices del teatro; es más: el calentamiento vocal adquirió una metodología, y antes de cada función realizábamos ejercicios que Luis Eduardo nos había impartido, aunque la obra no tuviera canto. Pero desde la llegada de Luis Eduardo, y por supuesto del

Maestro Luis Carlos Ochoa quien nos introdujo de manera sencilla a la música, las obras en el TEL tienen música.

Es tan generoso, que se va antes de cada función a hacer el pre-calentamiento antes de función, ve las presentaciones y emite sus opiniones de cómo nos fue. A pesar de que somos mayores en edad, su profesionalismo y apropiación de su saber, hace que lo veamos con respeto y que sintiéramos a veces, que “defraudábamos” al papá, cuando cometíamos errores en el canto. Es justo entonces que hable de su pedagogía; sencilla, amena, comprensiva, clara y muy cariñosa. Lograba que quien no entendiera la matemática de la música, alcanzara lo que se necesitaba, usando metáforas, asociaciones, herramientas sencillas que permitían aprender. Se dice que un buen educador, es quien da la opción de relacionar el conocimiento que está adquiriendo con los saberes pre-existentes, o con la realidad circundante, es decir: que el aprendiz comprenda para qué le sirve el nuevo conocimiento y cómo lo usa en su cotidiano. Creo que eso logra hacer Luis Eduardo.

Tuve la oportunidad de obtener mi título en un proceso de profesionalización en la ASAB de Bogotá. Una de las clases era voz cantada, impartida por el docente Andrés Rodríguez; toda su formación estaba orientada desde uno de sus fuertes: el coro, pues es el director de Coro de la Universidad Nacional de Bogotá. Para mí fue muy provechoso haber recibido formación con Luis Eduardo, ya que pude contrastar, reafirmar y en definitiva ya tenía un nivel más avanzado. Concluyo entonces, que sin duda Luis Eduardo Marín ha sabido integrar la formación musical con la Teatral, ha adaptado de manera acertada su pedagogía a las necesidades, habilidades y/o falencias de sus estudiantes-actores, ha hecho gran aporte al trabajo teatral del TEL, y sin duda, él ha aprendido el doble, ha elevado su apreciación ante el teatro, pues desde la voz se vuelve un intérprete escénico más.

(Yuri Andrea Marín)

Texto para trabajo de grado del profesor Luis Eduardo Marín.

¿Que implicó mi llegada al teatro? O sea ¿qué cambio? ¿Qué mejoro o empeoro, cuestionó, se extinguió o comenzó a existir?

Cuando yo me vinculé a la plataforma del Teatro Esquina Latina, el profesor Luis Eduardo ya estaba dando clases de técnica vocal. Yo no tenía ni idea qué era eso, para mí era como una clase de lenguas extranjeras, nunca había recibido una clase de estas, pero con el tiempo, la práctica y la pedagogía del profesor fui comprendiendo y mejorando. Cuando ingresé aquí supe que mis compañeros de la plataforma tenían la iniciativa años atrás de hacer un montaje con música al vivo, pero la verdad es que todos habían recibido sólo formación actoral más no musical, por lo que empezaron a tomar las clases de música que se daban en el teatro, con ello lograron una obra infantil que se llamó "Calicanto", ahí cantaban con ayuda de pistas pregrabadas con las voces de ellos mismos, sin embargo, tras el trabajo y dedicación en las clases, lograron presentar esta obra con las pistas pero con sus voces al vivo. Este trabajo musical dio paso para que se logrará luego la obra Cuentos del Cocuyo (una obra de cuentería teatral infantil) con instrumentos musicales y canto al vivo, obra en la que yo participé. Fue difícil para mí, porque mis compañeros ya estaban avanzados en la técnica de la cuentería y sobretodo en la música, que para mí era un mundo totalmente nuevo. Pero tras las clases de música y avances de los actores, este era el estilo de teatro que se empezaba a gestar en el Teatro Esquina Latina, lo que me llevó a exigirme más a mí misma y someterme a esta disciplina, puesto que se requerían actores más integrales para este tipo de montajes. En lo personal aunque me ha costado ponerme al ritmo con la música creo que este interés del teatro por involucrar la música en sus montajes es bueno, porque aporta a la estética de las escenas, la hace más atractiva, cautiva y demás, como puede ver hoy día en las obras del Teatro Esquina Latina, de hecho a mí como espectadora me gustan más las obras de teatro con música y canto al vivo. Esto también hace la escena más exigente y por ende los artistas inmersos se deben exigir más, en mi caso pese a las dificultades me ha permitido mejorar y saber qué puedo hacer mucho más.

Recuerdo que hubo un tiempo en que no se volvieron a recibir las clases de música, sinceramente pienso que durante ese tiempo nuestro teatro perdió mucho, porque retrocedimos, no sólo porque empezaron a irse los que mejor estaban en música, sino porque los demás que más necesitábamos de esta formación también empezábamos a olvidar lo aprendido. Pero ya era como se dice por ahí "un mal necesario", aunque es un bien, por eso se retomaron las clases con el tiempo y es que la música te sirve también para ser mejor actor, porque si sabes técnica vocal matizas y respiras mejor, si tocas instrumentos tienes mejor manejo de objetos, si cantas y tocas al vivo tienes mejor presencia escénica.

¿Qué significa hacer música para teatro conmigo? En todos los aspectos: artísticos, humanos, prácticos, teóricos.

Hacer música con el profesor Luis Eduardo ha sido acertado, porque ha sabido direccionar su enseñanza de la música para actores, puesto que es evidente que el fuerte de los aprendices es el teatro más no la música, sin embargo ha logrado conquistar a los teatreros a integrarse con la música y también él mismo se ha dejado permearse del teatro. Esto le ha permitido ser más asertivo en las músicas para los deseos de los directores y actores a llevar a la escena teatral, creo que no se ha limitado a realizar el pedido y ya, sino que se preocupa por comprender la historia de la obra y la situación en particular que motiva la pieza musical, para que la canción creada al interactuar con la escena y los personajes se vuelvan una sola obra. Y es así como debe funcionar la música en el teatro, no puede ir desligada una de otra por eso no es fácil seleccionar la música para teatro, porque ya de por sí cada una de estas artes por separado son complejas y cargan emociones, que al juntarlas también deben generar un impacto emotivo, pero una mala elección puede generar un caos como dispersar la atención del público, pelear con la escena, dar otro significado a la situación, entre otras. Por eso se requiere que el que crea la música no se aisle de la obra y el profesor Luis Eduardo siempre se ve que busca comprenderla incluso después de la función, ve el producto en práctica y se sigue trabajando sobre las fallas o mejorando sobre las fortalezas.

¿Cómo es el método que uso y sus cualidades? -pedagógicas, psico-afectivas.

No sé mucho de métodos de enseñanza en la música pero considero que el profesor Luis Eduardo realiza un método flexible, cuándo veo un músico profesional en su instrumento, sé que la disciplina y el rigor que ha ejercido es mucho mayor al nuestro, sin embargo eso no quiere decir que no hay un grado de exigencia y disciplina, sólo que veo que su método busca ser humanista, de no atropellar a la persona ni física ni emocionalmente. De hecho el profesor busca que la clase sea dinámica, agradable y progresiva, es decir que el nivel de exigencia va aumentando conforme observa que el aprendiz avanza y sabe que puede ya darle ejercicios más complejos. Por eso en el grupo de actores él les pide ciertos ejercicios más complejos a unos que a otros según su destreza, esto permite que las inseguridades que afronta el aprendiz se vayan perdiendo y el nivel de confianza de este vaya creciendo. En lo personal puedo decir que yo empecé con muchos temores, puesto que antes de ingresar a este teatro nunca había recibido una clase de música y recuerdo que en la primera clase el profesor me pidió que entonará una nota del piano, la verdad yo no hice nada hasta que él lo hizo con su boca, entonces yo abrí la mía e hice un sonido cualquiera, me puse roja, los ojos llorosos y temblaba, él me pedía que subiera el tono pero yo lo que hacía era subir el volumen, sinceramente no entendía que me pedía en ese entonces. Pero ahora después de muchos esfuerzos y dedicación, ya no me pongo roja, ni los ojos se ponen llorosos, ni tiemblo, mis temores se han ido y puedo entonar las notas que hay en el piano con mi voz y ya he cantado en las obras. Sé que de alguna manera ese método humanista me ha permitido lograrlo, porque en ese estado en que me encontraba de no ser así habría terminado odiando la música y eso sería muy lamentable, me habría perdido de algo muy valioso.

Bibliografía

Freire, P. (1996). *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI.

Hleap, J. (1995). Sistematizando experiencias educativas. *Biblioteca Virtual" sobre Sistematización. Documentos extraídos de la Página Web del" Programa Latinoamericano de Apoyo a la Sistematización" del CEAAL.*

Paraskevaídas, G. (2008). Brecht y la música. *La Puerta FBA.*

Latina, T. E. (13 de Enero de 2016). *www.esquinalatina.org*. Obtenido de [www.esquinalatina.org:http://www.esquinalatina.org/web/index.php/quienes-somos/historia-trayectoria](http://www.esquinalatina.org/web/index.php/quienes-somos/historia-trayectoria)

Létourneau, J. (2007). La caja de herramientas del joven investigador. Capítulo 9. En *La caja de herramientas del joven investigador* (págs. 167-178). Medellín: La carreta editores E.U.

Copland, A. (1939). *Cómo escuchar la música*. México: Breviarios del fondo de cultura económica.

Grotowski, J. (1968). *Hacia un teatro pobre*. México D.F.: Siglo XXI editores s.a. de c.v. .

Española, R. A. (2011). Diccionario de la lengua español:[Referencia electrónica]. Consultado en <http://dle.rae.es>.

Díaz, A. Q. (2013). El texto dramático y la voz del actor: vínculos históricos y expresiones contemporáneas. *Vestigium. Revista Académica Universitaria*, 3(2), 93-107.

Artaud, A. (1938). *Le théâtre et son double*. Paris-Francia: Gallimard.

Hoyuelos, A., & Cabanellas, I. (1996, December). Malaguzzi y el valor de lo cotidiano. In *Trabajo presentado en el Congreso de Pamplona.*

Willems, E. (1982). *El valor humano de la educación musical*. Barcelona: Ediciones Paidós Estudio .