TRES MACBETH PARA UN TEATRO:

EVOLUCIÓN Y CRÍTICA EN LAS

ADAPTACIONES DEL TEATRO LA HORA 25

PAULINA GIRALDO HINCAPIÉ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

HUMANIDADES

TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2025

TRES MACBETH PARA UN TEATRO:

EVOLUCIÓN Y CRÍTICA EN LAS

ADAPTACIONES DEL TEATRO LA HORA 25

PAULINA GIRALDO HINCAPIÉ

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesora

JAZMIN SUGEY SANTA ÁLVAREZ

Doctora en Historia

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

HUMANIDADES

TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y ESTUDIOS LITERARIOS

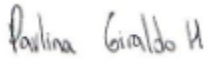
MEDELLÍN

2025

Medellín, 31 de marzo de 2025

Paulina Giraldo Hincapié

El contenido de este documento no ha sido presentado con anterioridad para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o en cualquiera otra Universidad.



Firma del autor (es)

DEDICATORIA

“Si el teatro desapareciera, los niños lo volverían a inventar” Shakespeare.

En homenaje a Farley Velásquez y al Teatro La Hora 25.

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá, papá y hermana por su apoyo incondicional. Por creer y confiar en el proceso.

A mi asesora, por aceptar sumergirse en esta aventura conmigo.

A mi pareja por su compañía y apoyo.

Al Teatro La Hora 25, a Farley Velázquez Ochoa, Carola Martínez, Estefanía Gil y demás personas que me siguen abriendo las puertas al maravilloso mundo de las artes escénicas.

Contenido

GLOSARIO 7
RESUMEN 8
INTRODUCCIÓN 9
Capítulo 1 12
DE LA ESCENA A LA TEORÍA: BASE CONCEPTUAL DE LA INVESTIGACIÓN 12
1.1 La adaptación teatral 12
1.2 Lenguaje teatral: Semiótica 18
1.3 Teatro comparado 24
1.4 El Legado de Shakespeare: Adaptación en la Escena Contemporánea 28
CAPÍTULO DOS 31
TENEMOS NUESTRA VIDA; Y SOBRE EL ESCENARIO VOLVEMOS A VIVIRLA: CONTEXTO 31
2.1 Cultura y Resistencia: La Historia del Teatro en Medellín 31
2.2 La trinchera, un milagro en una milésima de segundo: Teatro La Hora 25 36
2.3 Los clásicos en la realidad urbana: Shakespeare en Medellín 41
2.4 La voz de un dramaturgo que habla desde Medellín: Farley Velásquez 45
2.5 Macbeth en Medellín: La tragedia clásica como reflejo de la violencia urbana 49
CAPÍTULO TRES 54
TRES MACBETH PARA UN TEATRO 54
3.1 Gangsters (1996) 56
3.2 The New Gangsters B.F.A (2006) 63
3.3 Macbeth, Nada es sino lo que es (2015) 67
CONCUSIONES 75
BIBLIOGRAFÍA 79
ANEXO 1: TABLAS DE ANÁLISIS OBRAS 79

GLOSARIO

ADAPTACIÓN TEATRAL: proceso de transformar una obra literaria en una producción teatral.

SEMIOLOGÍA DEL TEATRO: disciplina que estudia los signos que se utilizan en una representación teatral y cómo el público los recibe e interpreta.

TEATRO COMPARADO: estudio del teatro desde perspectivas geográfico-histórico–culturales.

IMAGEN DE AUTOR: forma en que un autor se percibe a sí mismo en relación con el espacio literario y su estética.

RESUMEN

Entre 1996 y 2015, el Teatro La Hora 25 realizó tres adaptaciones de la obra *Macbeth* (1606) de William Shakespeare. Cada una estuvo enmarcada en el contexto de la violencia en Medellín y se fue transformando conforme el crecimiento teórico y crítico del grupo durante esos 19 años, proponiendo en cada remontaje una nueva mirada que permitiera ahondar cada vez más en los ejes dramáticos de la puesta en escena.

Si bien, la primera adaptación de la obra se presenta con una necesidad de hablar de la ciudad a través de la comedia, la segunda muestra una intensión más clara: la de cuestionar al público sobre esas prácticas “normalizadas” de la violencia en Medellín. En la tercera, toma fuerza el oscurantismo que propone Shakespeare y se evidencia esa consolidación del grupo mediante el avance teórico y crítico, no solo del director, sino de sus actores e incluso del público.

De esta manera, a través de los cambios en la estructura dramática de las tres adaptaciones realizadas por el Teatro La Hora 25 sobre *Macbeth* de Shakespeare plasmaron la historia del grupo mediante la necesidad de hablar de la violencia de la ciudad, mostrando en cada adaptación la trasformación del territorio y cómo esto influenció la puesta en escena; en donde el análisis crítico de la realidad de Medellín (contexto), en consonancia con el diálogo entre el grupo y sus receptores (público), jugó un papel importante para el crecimiento de dicha puesta en escena.

PALABRAS CLAVES: ADAPTACIÓN TEATRAL; SEMIOLOGÍA DEL TEATRO; TEATRO COMPARADO; IMAGEN DE AUTOR.

INTRODUCCIÓN

El teatro en Colombia ha adaptado su actividad y producción artística dependiendo de cada contexto histórico y social que ha atravesado el país.

El arte reflecta la vida, la palabra utilizada por Aristóteles es *mímesis;* Eric Bentley propone que “tenemos nuestra vida; y sobre el escenario volvemos a vivirla” (10). En este sentido, el teatro funciona acorde a la situación política y económica del país y puede pensarse como un medio efectivo de apropiación y movilización de ideales y motivaciones sociales.

En 1994 nace el Teatro La Hora 25 con un grupo de jóvenes deseosos de edificar una reflexión crítica sobre el contexto social, político y cultural de Medellín. Para esto, Farley Velásquez, fundador y primer director del grupo, encontró la manera de narrar la historia de su propia ciudad mediante la adaptación de autores clásicos de la literatura universal como Eurípides, Shakespeare, entre otros.

Esta investigación busca indagar en las tres adaptaciones que hizo El Teatro La Hora 25 de la obra *Macbeth* de Shakespeare, con el fin de identificar cómo la dramaturgia se fue transformando desde la primera adaptación en 1996 hasta la última versión en el 2015, para analizar y comparar los cambios dentro de las tres adaptaciones dramatúrgicas, identificando, desde la *Semiología de la obra dramática (*Bobes, 1987*),* signos, diálogos, personajes, tiempo y espacio dramáticos que cambiaron dentro de cada adaptación.

El fin es demostrar cómo cada versión no solo muestra el crecimiento de la puesta en escena, sino que se convierte en un vehículo para evidenciar la historia de un territorio permeado por la violencia, como lo es Medellín. Y en esta misma línea, se pregunta por las

resoluciones escénicas que evidencian el crecimiento teórico y crítico del grupo de teatro en consonancia con el diálogo permanente que exige el teatro con sus receptores (público).

Cuando nos situamos ante una obra como Macbeth nadie duda que estamos ante un clásico de la literatura; esta investigación busca indagar: ¿Qué nos dice en la actualidad esta obra en un contexto como Medellín? ¿Es un vehículo de conocimiento para el hombre de hoy sobre el mundo? ¿Por qué La Hora 25 encontró en Macbeth la manera de narrar la violencia de la ciudad?

En cada remontaje el grupo ejecutó cambios desde el lenguaje hasta la aparición de personajes, lo que permitió ir transformando el eje central de la obra y evidenciar en cada versión la evolución teórica del grupo en relación con su contexto, ya que las resoluciones escénicas tanto del guion como de la puesta en escena mostraron mayor profundidad y riesgo, respondiendo a la dinámica del propio territorio. De esta manera, como propone Peter Szondi en la *Teoría del drama moderno* (1994), La Hora 25 recurre a la transformación de la forma dramática de la puesta en escena para dialogar con la historia de la violencia en Medellín.

Para el propósito de esta investigación es importante plantear que el teatro, como sostiene Erwin Piscator (33), es un instrumento de intervención en la historia del mundo en términos propiamente políticos, para lo cual se hace necesario el surgimiento constante de nuevas dramaturgias que permitan acercarse a la realidad humana, generando líneas de sentido que llevan a cuestionar y reflexionar, ya que el público, cuando asiste al teatro, recibe el mensaje de la obra y se convierte a su vez en el constituyente de un posible cambio en la realidad, al menos, en su fragmento de realidad.

Como principal referente se tomará el trabajo de Jorge Dubatti en su libro *Teatro y territorialidad,* en donde este crítico e historiador teatral plantea nuevas perspectivas para analizar el teatro desde la importancia de la teatrología como medio interdisciplinario en el que converge la literatura, el teatro, la historia, la antropología, la sociología, entre otras disciplinas. En su libro, Dubatti propone que el valor de la territorialidad es fundamental, incluso cuando se niega, pues siempre se está trabajando en coordenadas geográfico-histórico-culturales, aunque estemos hiperconectados virtualmente, y esto vale especialmente para el teatro y sus prácticas.

Pensar el teatro desde coordenadas geográfico-histórico-culturales es importante ya que desde la primera adaptación en 1996 hasta la última en 2015 trascurrieron 19 años en la historia de Medellín y el grupo fue adaptando la puesta en escena conforme las nuevas preguntas que iban surgiendo dentro del componente teórico del trabajo de mesa (estudio previo al montaje escénico) y su relación con la recepción del público. Evidenciando de esta manera el cambio desde la primera adaptación, que era una comedia, hasta el devenir de un tratamiento llevado a lo trágico donde se articuló el oscurantismo como principal vehículo de la puesta en escena.

Capítulo 1

DE LA ESCENA A LA TEORÍA: BASE CONCEPTUAL DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 La adaptación teatral

En el teatro, la adaptación es el proceso mediante el cual, de un texto fuente se construye otro que reconoce la existencia del primero. En este sentido la adaptación debe establecer un diálogo con el texto que quiere abarcar mediante un proceso que requiere distintos niveles de lectura y de intervención donde los grados de dependencia con el texto original se van generando de formas diversas.

La adaptación es una elección. Hay algo que se gana y algo que se pierde, un texto inicial se transforma en otro nuevo y esta designación permite señalar que dentro de la lectura particular que hace el adaptador de ese texto inicial, las decisiones que se toman en función del texto adaptado son provocadas por intenciones de actualizar y poner en diálogo con una realidad presente.

En este sentido, “algunos críticos han llegado a plantear que esa transformación del texto inicial permite el surgimiento de un nuevo autor sobre una obra preexistente” (Pitt 5).

Y es en este punto donde la adaptación y la reescritura en el campo del teatro regresan a la problemática de la autoría, pues la producción contemporánea agudiza los vínculos y los procedimientos que involucran textos de otros autores en nuevas obras, generando siempre campos de tensión y lucha.

La confluencia de lenguajes y las distintas formas de expresión artística que proporciona el hecho teatral lo convierten en un complicado entramado de fuentes de significado y sentido, a cuya convergencia contribuyen los procesos de adaptación.

En el 2016, el Instituto Nacional del Teatro publicó en su revista número 30 *Cuadernos de picadero* varias problemáticas actuales que permiten revisar nuevamente el estudio de las adaptaciones teatrales en relación con su originalidad pues una obra, cualquiera que sea, se reescribe y se inscribe en su contexto.

De esta manera el dramaturgo debe someter el proceso de adaptación a un contexto y a un público al que irá dirigido, lo que le permitirá generar las características determinadas de la forma de abordaje; si bien hay temáticas universales (el amor, la muerte, la tragedia), no es lo mismo hablar de conflicto armado en Colombia que en México.

Es por ello por lo que los elementos que el dramaturgo elegirá o excluirá dentro de su adaptación pasan por un proceso de conciliación dialéctica del texto literario y el espectáculo. De ahí la necesidad de adaptar el hecho artístico, con todos sus componentes y consecuencias. En este sentido, la representación teatral supone el resultado de un proceso acumulativo de lecturas que tiene su punto de partida en el autor y que, tras un trabajo de elaboración, llegan hasta el público como receptor final. Significa entonces que la adaptación es un vehículo fundamental para la actualización y el reajuste de la forma y el contenido, colocando al texto en un espacio predeterminado de significación y sentido.

Tal como se observa, el texto dramático es un elemento esencial de la teatralidad, según la convención tradicional de contar una historia a través de unos personajes “actores”. La fábula puede ser contada de múltiples maneras: con un solo actor (monólogo), dos actores (diálogo), un individuo frente a un grupo social, una tragedia con coro, etc. Pero lo más destacable de la creación teatral es que el texto no es una entidad cerrada y única; se puede construir teatro a partir de una idea y de las improvisaciones de los actores, de un poema, una frase, objetos, una pintura, entre otros. Es el dramaturgo quien ordena los elementos e imprime una estructura al texto. “Todo espectáculo teatral tiene un texto como

antecedente" (Hormigón 63). Dicho texto puede presentar los elementos propios del género dramático, pero lo más frecuente es que el hipotexto proceda de un género literario distinto: narración, poesía, género epistolar, épica, artículo periodístico, etc.

Lucas Romoldi plantea en un artículo publicado en el 2012 por la revista *Escena* que las formas más frecuentes mediante la cual los distintos campos teatrales se mantienen productivos es la adaptación de los clásicos universales como Eurípides, Lorca, Shakespeare, entre otros. Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables o cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo e individual.

Ítalo Calvino se refiere a los clásicos como "libros que constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado, pero que constituyen una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos" (2). Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir, donde toda relectura se convierte en una lectura de descubrimiento.

En su estudio sobre *Literatura, sociedad y educación*, Victoria Sotomayor plantea la necesidad de la adaptación de los clásicos en relación con la importancia de estos dentro de los procesos educativos como espacios de formación de público (recepción). Dentro de estas adaptaciones se puede evidenciar una clara intención de divulgación cultural. De ahí las necesidades gubernamentales de ampliar el conocimiento de los grandes monumentos de la literatura a un público mediante colecciones populares de gran difusión.

El problema, según Sotomayor, es el tratamiento que se le da a las adaptaciones, pues al ser la primera experiencia del lector (análisis de obras teatrales en el colegio), un encuentro con esta literatura puede generar una aceptación o un rechazo total.

Para otros autores como Alonso de Santos, la importancia de acercarnos a los clásicos es precisamente para adaptarlos: “un autor no es un museo”. Si bien estos autores hablan de temas universales, que nos siguen conmoviendo por su belleza, deben recuperarse escénicamente para que el público los contemple como algo vivo. Por eso, la posmodernidad exige lecturas y representaciones de textos que no sean meras visiones historicistas o culturales.

Analizar la problemática de la adaptación hoy, es adentrarse a dialogar con conceptos establecidos históricamente por la crítica teatral y cómo estos dialogan con los que continúan surgiendo para proponer diversas líneas interpretativas que den respuesta al tratamiento de este concepto en la actualidad.

Uno de los conceptos sobre el tratamiento de los textos clásicos planteados por Rimoldi, es la necesidad de la ***resignificación*** como la posibilidad de entender cómo una obra reconocida alimenta creativamente a un colectivo de artistas. “Esto equivale a decir, cómo la cultura destino insufla y revivifica las palabras, las imágenes y los símbolos provenientes de otro tiempo y espacio, introduciendo en obras clásicas sensibilidades actuales: las resignificaciones más creativas no son sino puentes, alianzas asombrosas” (12).

La adaptación de textos presenta múltiples formas de realización: desde la utilización del texto original como simple base de una obra nueva hasta las adaptaciones fidelísimas en las que el adaptador trata de trasladar y respetar todos los elementos del relato en el texto dramático.

Para iniciar una adaptación realizada por el teatrista-adaptador, este debe percibir la virtualidad teatral del texto fuente y proyectarla al diseño del texto espectacular. Se trata

de una lectura crítica de fuentes que pueden ser, dramáticas, narrativas, poéticas o ensayísticas, y una intervención hermenéutica que imagina un discurso estructuralmente nuevo.

La resignificación de estos códigos dentro del texto fuente conllevan al surgimiento de nuevos sentidos que se nutren del lenguaje para facilitar la reescritura y poner en tensión los múltiples mensajes que puede entregar en un primer momento la adaptación, para luego ser llevada a escena y finalmente enfrentarse a un público. Desde el punto de vista dramatúrgico, la elección del tratamiento será lo que provoque y convoque a desafiar la realización de las puestas en escena.

Resignificar el tejido de un texto constituye aceptar, como decía Barthes, que un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único sentido, sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original.

Otro de los aportes contemporáneos a la problemática de la adaptación surge de la teatrología, que adhiere del posestructuralismo la noción de intertextualidad para analizar el fenómeno de la adaptación. El término de intertextualidad fue divulgado por Julia Kristeva (1997) en su estudio sobre Bajtín: *La palabra, el diálogo y la novela* (1967) “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad”.

Para Sotomayor la adaptación es una forma de intertextualidad en tanto que siempre hay un texto primero (hipotexto) que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado (hipertexto). “Lo que define a la adaptación es la presencia de un receptor específico, y, como forma de

intertextualidad que es, puede utilizar todo un abanico de procedimientos para el logro de su propósito” (7).

Fulgencio M. Lax plantea en una de sus investigaciones para la revista teatral *Anagnórisis* que la intertextualidad marca la dependencia general del texto de forma vertical y transversal con otros textos que lo anteceden y abre el camino a los que vendrán en el futuro, generando así una compleja estructura de relaciones textuales.

En esta misma línea, la intertextualidad como intervención textual lleva al proceso de adaptación teatral a un grado más complejo, pues si bien las palabras del autor de una novela llegan directamente al lector, en un texto dramático están mediatizadas, ampliadas y enriquecidas por un director y unos actores antes de llegar al espectador. Lo que agrega complejidad al texto dramático, que viene dado por una finalidad que no es la lectura misma sino la puesta en escena y, por consiguiente, implica la intervención de otros lenguajes que determinan y matizan la significación y el sentido.

El acto de comprender una obra es ya en sí mismo un acto intervencionista, porque la significación y el sentido tienen que ver con la experiencia y la relación que cada espectador mantiene con la historia (general) y su propia historia.

En este sentido, el universo dramático es un espacio inestable de significación, que se encuentra en continua generación sígnica, desde el momento en el que arranca su proceso comunicativo y recorre las diferentes esferas del proceso creativo, hasta que va encontrando los límites de la significación. El universo dramático puede clasificarse de la siguiente manera: 1. El universo de las ideas, del que el hablante construye su universo particular; 2. el autor extrae su obra de esa conformación de ideas; 3. el texto se convierte en el universo a partir del cual el director concibe el espectáculo, pasando de ser receptor

a convertirse en emisor; 4. el universo del montaje, que comprende todo lo que son ensayos y preparación, en el que el equipo artístico pasa de ser receptor a emisor.

De acuerdo con los formalistas y estructuralistas, se considera que todo texto está constituido por dos niveles, historia y discurso: “La historia consiste en la cadena de acontecimientos que afectan a unos personajes dados, en unas circunstancias espacio temporales concretas y según un determinado principio de causalidad. El discurso sería, el modo en que ese relato concreto, ese texto, presenta la historia al lector” (Gómez 8). Así una misma historia puede dar lugar a infinidad de textos narrativos; sin embargo, el carácter único de cada texto lo imprime el autor al organizar los hechos en el nivel del discurso.

En conclusión, hablar de adaptación es dialogar con las diferentes maneras de intervención de un texto. Donde la adaptación mantiene una dependencia y relación directa con la obra de referencia, en un proceso en el que no desaparece el texto original.

De esta manera, tras este primer rastreo sobre la adaptación se traerá la pregunta al territorio colombiano: ¿Cómo se apropian los teatros colombianos de la dramaturgia universal?

Para ahondar en este planteamiento sobre las reescrituras teatrales es importante, en primer lugar, hablar de la ***Semiótica*** del teatro para luego establecer puentes de análisis con el ***Teatro Comparado***.

1.2 Lenguaje teatral: Semiótica

Para adentrarnos en el análisis de las tres versiones de *Macbeth* adaptadas por el Teatro La Hora 25, en primer lugar se reconocerá cuáles fueron los elementos que permitieron describir y clasificar las diferencias dentro de cada versión desde el estudio de los signos teatrales en tanto lenguaje de expresión, comunicación y recepción.

La adaptación teatral requiere una investigación sobre la alteridad y para ello es necesario establecer un diálogo desde el análisis semiótico, donde lo semiótico, como propone Jan Gustafsson, no puede ser pensado fuera de la relación con el otro.

Para Todorov, “El lenguaje solo existe por el otro, pero la existencia misma de ese otro se mide por el lugar que le dedica el sistema semiótico” (170). El lenguaje como sistema sígnico principal es el medio (ambiente) básico del ser humano y nos sitúa de por si en una situación relacional en la que el yo no existe en soledad sino determinado por el otro.

Las instancias de alteridad interior (del proceso mismo) y exterior (de los actores) de la semiosis implican un hecho intercultural en el sentido de que cualquier otredad, del signo y de la persona representa una diferencia que conlleva un aspecto cultural. La identidad del sujeto es el resultado de un sinnúmero de acontecimientos sociales y relacionales (semióticos) contingentes que hacen cualquier contexto individual diferente de otro (no hay dos individuos cuya identidad esté determinada por exactamente los mismos textos), por lo que la alteridad intersubjetiva comporta un componente cultural.

El estudio de la semiótica del teatro permitió proponer unas líneas de interpretación dentro de las cuales el análisis de las tres adaptaciones se ve transformado por su contexto, donde los cambios en la estructura semiótica permitieron a la obra acercarse a un público como Medellín.

María del Carmen Bobes, en su texto *Semiología de la obra dramática,* describe la teoría del género dramático desde una metodología semiológica y un modelo de análisis de obras dramáticas consideradas como objetos significantes para dar lugar a un específico proceso de comunicación.

La historia de la literatura atendió en sus estudios al texto mientras la práctica teatral se interesó ante todo por los signos no-verbales. Desde finales del siglo XIX, y acaso por las posibilidades técnicas y simbólicas que ofrece la luz en el escenario, se cuestiona la naturaleza del signo dramático y se discute si el teatro puede encontrar modos de expresión no verbal y prescindir de los signos lingüísticos que sirven de expresión a las obras literarias. La semiología, que considera la obra como objeto significante, tiene en cuenta todos los signos que la crean, tanto en su forma escrita como en la representación.

De esta manera, Bobes propone la posibilidad de segmentar el texto dramático en unidades con significado propio, aunque subordinados al conjunto.

Se aborda entonces la médula del drama, no mediante la acción de los personajes sino a través de su relación conflictiva, derivada del enfrentamiento de dos actitudes igualmente válidas, vistas desde la perspectiva del sujeto que las mantiene y que las expresa directamente, por la palabra del diálogo. Las unidades, sean de función o sean de relación, tienen necesariamente en el drama un sujeto humano y la figura del personaje se muestra como una unidad que se construye a lo largo del texto mediante signos dramáticos de todo tipo.

El espacio y el tiempo son las coordenadas donde el personaje se desenvuelve y establece sus relaciones. El espacio escénico es, según algunos semiólogos, el elemento que da carácter específico al género dramático. La configuración del espacio, totalmente imaginaria en el texto dramático, está limitada en el teatro por la realidad física de la escena, que produce un efecto *feedback* sobre el texto literario condicionándolo en el desarrollo de la historia que presenta.

A través de la semiología del teatro que propone Bobes, se enfrentará el problema texto-representación, donde la naturaleza del signo dramático, las unidades de la obra dramática (situación, personaje, espacio, tiempo), constituyen los temas de una semiología del teatro en su conjunto.

Para analizarlos, se considerará el texto dramático como el conjunto de la obra escrita y la obra representada con todas las relaciones que suscitan en el proceso de comunicación en el que intervienen, distinguiendo de esta manera entre el texto literario y el texto espectacular.

El primero se dirige a la lectura, el segundo a la representación y ambos están en el texto escrito. Mediante la semiología se analizará el proceso de comunicación dramático, (formas y distribución), el valor semántico (sentido lingüístico, literario y espectacular) y el valor pragmático (situación del texto en una cultura y relación con los sujetos del proceso).

Si bien, el texto literario es anterior a la representación e incluye los diálogos y las acotaciones para la puesta en escena; el texto literario incluye un lector virtual, y también a un espectador virtual. El lector no asume nunca las funciones del emisor, sino las de intérprete y alcanza una lectura que deja siempre intacto el texto.

El director de escena es, en principio, un lector más, y su lectura, realizada posteriormente en escena es una representación que deja intacto el texto literario que es acabado, perfecto en sus formas, aunque sea abierto semánticamente. Las relaciones del público con el director y con los actores son directas y pueden, por tanto, dar lugar a cambios inmediatos, supresión de alguna parte e incluso intercalación de alguna morcilla (fragmento de texto improvisado).

El objeto de la semiología del teatro es entonces el texto dramático. Se trata de un texto escrito, de carácter literario, dispuesto para una representación en un escenario. La semiología lo considera no sólo en este aspecto, de producto (artefacto, según Mukarovski), sino también como un elemento que forma parte de un proceso de comunicación, que se dirige a una lectura y a una representación.

La teoría literaria general entiende que la obra literaria forma parte de un proceso de comunicación que involucra a tres elementos básicos: emisor, obra y receptor; la teoría dramática puede partir del mismo esquema añadiendo las variaciones que presenta la comunicación teatral y que se constatan inmediatamente en una representación.

El teatro parece tener tres emisores: el autor, el director y los actores; el primero ha creado los diálogos y ha creado el texto espectacular como representación virtual; el segundo ha realizado la puesta en escena cambiando las palabras del texto espectacular por los objetos que pone en el escenario, por las acciones y demás signos escénicos; finalmente, los actores asumen su papel representando con su cuerpo y su voz los diálogos. Viven la historia que escenifican.

El texto dramático que será eje central en esta investigación es *Macbeth* de William Shakespeare. Y dentro de este texto se analizarán los siguientes elementos dentro de cada versión:

Diálogo: interacción verbal, continuada y fragmentada, efectivamente comunicativa para los interlocutores, con codificación (tantas como hablantes/actores, ya que cada uno utiliza el lenguaje desde su propia competencia y con sus propias modalizaciones en el momento de hablar), y con doble contextualización (cada hablante/actor aporta su propio contexto y marco de referencias respecto a los cuales hay que interpretar sus

intervenciones). Todos estos aspectos concurren en un conjunto armónico formalmente y en una unidad semántica por relación al mismo marco de referencias, que comprenden y comparten los interlocutores, independientemente de su acuerdo o desacuerdo sobre temas o puntos concretos que producen los enfrentamientos entre ellos

Personajes: Para Bobes: “La narratología considera al personaje como una de las unidades fundamentales de la sintaxis del relato, junto con las funciones, el tiempo y el espacio” (191).

El personaje es un concepto de la teoría literaria, como otras unidades que se consideran categorías sintácticas, porque es identificable en el texto, a lo largo de todo el discurso, mediante criterios semánticos que lo definen mediante criterios funcionales que lo delimitan por relación a la función y a los otros personajes. En una relación de actuantes: un determinado personaje del texto, presentado en su apariencia física, con un modo de actuar, con unas relaciones humanas personales, familiares, sociales etc.

Tiempo y espacio dramático: Jansen afirma que “El espacio es la categoría en la que la obra dramática encuentra su rasgo más decisivo, la que constituye su punto de acceso al mundo de ficción creado por relación a la cual se organizan todas las demás categorías dramáticas” (259). La razón de esta estructuración se encuentra en el hecho de que el texto dramático se escribe para ser representado en un espacio escénico convencional y limitado.

Este mismo argumento es válido para calificar también el tiempo dramático como categoría que define al teatro, puesto que el texto se escribe para ser representado en un tiempo convencional y limitado. Quizá pueda decirse que el drama encuentra en las

categorías de espacio y tiempo, y en las formas en que la acción dramática y el personaje se inscriben en ellas, uno de sus rasgos más fundamentales.

Plantear el análisis de las tres adaptaciones de *Macbeth* desde una mirada semiológica permitió profundizar en las diferencias lingüísticas de cada adaptación y cómo estas están permeadas por la cultura y el territorio colombiano, específicamente Medellín y de esta manera exponer cómo el lenguaje influenciado por la manifestación de la cultura "paisa" se convierte en un vehículo para hacer memoria colectividad sobre los acontecimientos de violencia que permearon la ciudad entre los 80 y 90.

1.3 Teatro comparado

El teatro comparado nació como una apropiación de la teoría y la metodología de la literatura comparada para la investigación de los acontecimientos propiamente teatrales. Esta vertiente se define entonces como el estudio de la historia, teoría y explicación de los acontecimientos teatrales desde un punto de vista de ***la territorialidad, interterritorialidad y supraterritorialidad.***

Analizar el teatro desde el teatro comparado invita a pensar en la territorialidad, en tanto zona geográfico-histórico-cultural de subjetivación, donde se inscriben todos los planos del acontecimiento teatral, no solo en el convivio con actores-técnicos-espectadores, sino también en todos los niveles de la poética del espectáculo. "Hay además plena conciencia del dramaturgo respecto de cómo opera esa territorialidad en los procesos de escritura", escribió Jorge Dubatti (8).

De esta manera, la filosofía del teatro que concibe el teatro como acontecimiento afirma que el teatro es la única de las artes que no se puede des territorializar. El teatro, más que comunicar, es un acontecimiento existencial.

Para Dubatti, “No somos (en la actuación) un “como si” de la vida, sino que somos (nosotros mismos), en nuestros sueños, en nuestras desesperanzas, en nuestras alegrías, en nuestras angustias; personaje y persona se confunden en un movimiento dialéctico que intenta transmitir lo más profundo e íntimo del actor.” (42).

Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (aquellos que representan las divisiones políticas y administrativas).

Por consiguiente, como propone Dubatti en su texto *Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad,* se pueden distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y de las que se ha nutrido culturalmente.

Para esta investigación se realizó un estudio del territorio donde La Hora 25 se desenvolvió para la creación de las adaptaciones de Macbeth, buscando los intercambios del grupo con el territorio y la influencia de este en las decisiones dramatúrgicas de la adaptación. Esto con el fin de establecer un diálogo entre el análisis del teatro concreto y particular en consonancia con el territorio.

Dentro del estudio de las adaptaciones, del teatro comparado y de la poética comparada, se utiliza la palabra ***reescritura***. Este concepto, en el caso de los textos de la dramaturgia universal como William Shakespeare, no se refiere a los múltiples fenómenos de intertextualidad, cita, alusión, transtextualidad, etcétera, sino a la consideración de cierto

tipo específico de intervención (territorial) sobre esos textos-fuente para la composición de un nuevo texto-destino.

El análisis de la reescritura en el campo del teatro comparado se refiere entonces a un ejercicio de territorialidad donde los nuevos contextos geográfico-histórico-culturales se apropian y reescriben en textos, provenientes de otros contextos geográficos-históricos-culturales, implementando sobre ellos diferentes transformaciones. Este concepto de reescritura de la dramaturgia universal en los teatros nacionales es operativo en tanto configura un instrumento para los estudios de historia del teatro.

El estudio del teatro comparado consiste no en aplicar un principio radical, a priori, abstracto, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes. Su rigurosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante. La actitud radicante que propone Dubatti, permite reconocer una mayor complejidad en los acontecimientos teatrales, y asumir otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales y sobre la posibilidad de comprenderlos. Ya no se pretende pensar lo universal en sí, porque el teatro es un fenómeno primordialmente territorial y en cada acontecimiento la territorialidad impone diferencias y singularidades.

La filosofía del teatro invita a analizar el teatro como acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, entes ligados a la cultura viviente.

Estos argumentos permiten entonces cuestionar el reduccionismo de la definición semiótica del teatro para ampliar el panorama de estudio, donde el teatro, como

acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico al exceder la estructura de signos verbales y no verbales.

En este sentido, la investigación no solo analizará la adaptación dramatúrgica y la cadena de significantes a los que se lo reduce desde una comprensión semiótica sino que la propuesta a partir del estudio lingüístico se expande para poner en diálogo la relación de La Hora 25 con Medellín y su adaptación de Macbeth.

Desde la propuesta de Dubatti, en su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente: si se considera que la comunicación es “transferencia de información” o la “construcción de significados/sentidos compartidos”, el teatro más bien estimula, incita, provoca, implica la donación de un objeto y el gesto de compartir, de compañía (relación acto escénico-espectadores).

Mauricio Kartun ha señalado que hacer teatro consiste en “colonizar” la cabeza del espectador con imágenes que no comunican, sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien precisar qué está comunicando. En todo caso, la pregunta es cómo se relaciona el lenguaje teatral con el ser del mundo y cuándo el ser del teatro excede su componente de lenguaje.

“Si el teatro es praxis” (Bak-Geler 33), debe ser pensado no sólo a través de la observación de sus prácticas, sino también del pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores, el cual se genera sobre y a partir de esas prácticas.

Es basal distinguir, entonces, una razón lógica de una razón pragmática. La comprensión del teatro radica en el ejercicio de una razón pragmática, una razón que resulta de la observación de la praxis.

El acercamiento al teatro comparado será la herramienta para transversalizar el análisis de las tres versiones de la adaptación de *Macbeth* en términos geográfico-histórico-culturales con relación con el cómo estos elementos influenciaron los cambios dentro de la arquitectura del texto dramático y de esta manera evidenciar el crecimiento teórico y crítico del Teatro La Hora 25.

1.4 El Legado de Shakespeare: adaptación en la escena contemporánea

La literatura del autor inglés ha influenciado a innumerables creadores y directores de escena, la pregunta es, ¿por qué si a través de la historia los cambios sociales y culturales han sido abismales seguirlo escenificando?

Retomando la importancia de la adaptación de los clásicos, Kartun propone que volver a ellos es enfrentarse a una cantera de mitos y que es gracias a esto que sobreviven. El clásico sobrevive porque construye un relato que sigue expresando a la humanidad a pesar del paso del tiempo.

Según el director Carlos Corona, no hay fórmulas en el teatro ya que es un evento vital y único que no va a trascender más allá del día en el que el espectador ve la función, se quedará en el alma del público, pero no como una pintura que se pinta, no es una escultura que se esculpe, el teatro es un suceso vivo. Por consiguiente, montar a Shakespeare sigue siendo vigente hoy, siempre y cuando se actualice la pregunta.

Para algunos directores en México “Shakespeare tenía un alto nivel de conocimiento histórico y a partir de éste le importaba crear puentes de comunicación con su público y con su sociedad, en este sentido, la mejor manera de honrarlo es hacer lo mismo, construir esos puentes con los espectadores” (Corona 2015). Proponer entonces la fidelidad al texto

original de Shakespeare implica entablar una relación que se basa en un supuesto consenso crítico o línea media de investigación con respecto al texto.

Es por esto por lo que cada obra de teatro experimenta una seria de traducciones y transformaciones, desde que el dramaturgo la concibe hasta que se pone en escena dentro de un teatro. Luego, cada obra sufre nuevos procesos de traducción y transformación a medida que se la vuelve a representar en épocas posteriores y a medida que otros dramaturgos la utilizan para realizar sus propias adaptaciones. Blanca López Román plantea en su estudio *Algunas consideraciones sobre las adaptaciones de Shakespeare* que en los procesos de traducción y de transformación se incrementan cuando el drama se representa en una cultura diferentes, incluso mayor si es traducido a otra lengua: “En este sentido la interpretación más fiel he incluso aquella que intenta basarse en el consenso crítico, lleva implícitos determinados procesos de traducción y de transformación” (Román 3).

Dentro de las líneas de adaptación que se han realizado con Shakespeare aparecen las de carácter político y social, que tienen un común el hecho de que, sin admitirlo expresamente, quieren mejorar lo que sus autores suponen que fue el mensaje de Shakespeare. Más adelante se puede encontrar también que las adaptaciones comienzan a buscar diferenciarse más de lo estrictamente propuesto por Shakespeare, proponiendo giros en la trama, centrando la adaptación en un personaje que antes no tenía voz (ejemplo: adaptaciones que ponen como personaje principal al personaje de Ofelia de Hamlet). En estas adaptaciones se marca el giro en la intención del mensaje al cambiar el protagonista, lo que lleva a una nueva obra dramática.

Incluso dentro de vertientes teatrales como el llamado Teatro del absurdo también existen adaptaciones de Shakespeare importantes, como la versión de *Macbeth* de Ionesco.

En medio de la indistinción y turbulencia de los tiempos, Adriana Menasse propone que “Shakespeare resplandece hoy con sus certezas primarias como una estrella guía, fija en el firmamento” (4). Shakespeare, con su sentido incorruptible de justeza y justicia, con el vigor de una voluntad sin cortapisas y el infalible instinto de su virtud sin moralina, parece estar allí para recordarnos, para de volvernos la desdibujada imagen de la dignidad esencial del ser humano.

En el libro de José Manuel González *Shakespeare hoy* se plantea la importancia de continuar adaptando este autor, pues su teatro sigue vivo y activo en las sociedades actuales, siendo su contemporaneidad el rasgo más distintivo de su grandeza y universalidad. Lo retoma no como un evento dramático del ayer repetido y recordado, sino que su representación implica nuevas posibilidades y actualizaciones de su potencialidad teatral: “Shakespeare es contemporáneo al compartir, a través del medio teatral, las expectativas y frustraciones, haciéndose uno más entre la sociedad” (González 34).

CAPÍTULO DOS

TENEMOS NUESTRA VIDA, Y SOBRE EL ESCENARIO VOLVEMOS A VIVIRLA: CONTEXTO

2.1 Cultura y resistencia: la historia del teatro en Medellín

"El teatro es un arte que es capaz de representar lo que la sociedad tiene oculto" Santiago García Pinzón, 1928 – 2020.

Medellín está ubicada al noroccidente de Colombia y es la capital del departamento de Antioquia. Con sus 2.700.000 habitantes, es la segunda ciudad más grande de Colombia y fue reconocida, al menos hasta mediados de la primera década de este siglo, como una de las ciudades más violentas del país y del mundo. Las 6.810 personas asesinadas en 1991 fueron la punta del iceberg de esta situación (Estadísticas del Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017).

Las bombas en lugares públicos, el aniquilamiento de líderes de izquierda y defensores de derechos humanos, el secuestro, los asesinatos de personas consumidoras de drogas, trabajadoras sexuales y habitantes de calle, las masacres de galladas de jóvenes, los ataques terroristas y con explosivos, el miedo y la zozobra colectiva han consolidado esta imagen. Medellín se convirtió, hacia mediados de los años ochenta, en una ciudad agónica, marcada por la puja entre la vida y la muerte.

En respuesta a ello, diversos sectores de la sociedad desplegaron un conjunto de acciones colectivas e individuales, sociales e institucionales, para resistir y sobreponerse a los impactos devastadores de estos fenómenos de violencia. Según Villa, "Esto le ha permitido a Medellín ganar otra distinción: la de ser una ciudad que ha logrado resistir, se ha sobrepuesto y transformado a pesar de las violencias o, tal vez, debido a ellas" (18).

Los múltiples hechos asociados al conflicto armado y a las violencias han quedado en la memoria de sus habitantes como una honda cicatriz y hacen hoy parte del relato colectivo de la población medellinense. Puede decirse que casi todas las personas en la ciudad tienen entre sus historias algo que contar sobre su relación personal con lo sucedido.

Ante la predominancia de los hechos violentos en el país, el teatro comenzó a interesarse y a incluir estos temas, con un sentido crítico en su producción artística. Para finales de 1960, con el surgimiento del Nuevo Teatro Colombiano, se pasó de un teatro costumbrista, de comedia y folclor, a un teatro politizado, militante, con un compromiso popular y de creación colectiva.

Este teatro generaría una aproximación y colaboración con el público. “Así, con la intensificación de la violencia en Colombia, varios sectores artísticos y de comunicación adquirieron un compromiso social con el país.” (Pérez y Yepes 6).

El teatro ha servido a lo largo de la historia humana para representar y exponer ante un público una experiencia, una situación o un sentimiento. Lo constituye un cuerpo de actores, una escenografía, un guion, una música, un público, entre otras eventualidades. De esta forma, el teatro también ha tomado otras características más puntuales y complejas: ha posibilitado que los actores se mimeticen con otros personajes, se ha convertido en un recurso estético de resistencia enfocado al discurso histórico, ha servido como vehículo para plantear una postura específica frente a ciertos fenómenos, ha establecido una relación directa con la participación política, planteando posturas y lecturas de la realidad; también, “se ha convertido en un espejo de la sociedad porque reflecta comportamientos humanos y sus relaciones” (Gómez 200).

De igual modo, este arte dramático tiene la posibilidad de generar sensibilización y reflexión en torno a lo que presenta a sus espectadores, de manera que termina siendo una apuesta para cambiar percepciones y conocer realidades, para que así, “por medio del reconocimiento, se pueda lograr sensibilizar y motivar a la consideración de algunos aspectos que no estén funcionando bien en la sociedad” (9).

Es importante agregar también que el teatro, como el resto de las artes, no es el resultado de una autogeneración propia o un brote natural y espontáneo de la tierra o el “espíritu nacional”, el teatro se va constituyendo en un largo proceso de influencias, intercambios y contradicciones culturales, en este caso propias de América en sus relaciones con Europa y Estados Unidos: “En la adopción y adaptación de un paradigma estético operan diversos factores como la tradición cultural del país, las condiciones sociales, los debates ideológicos y las nuevas corrientes estéticas internacionales, entre otros” (Doménici 3).

En el teatro colombiano ocurre el reparto de lo sensible para el que se asignan lugares, funciones, modos de hacer, de visibilidad para que ciertos relatos, materiales y personajes pertenezcan al régimen estético del arte.

Afirma Forero que “La referencia al régimen también se le adjudica a un modo alternativo de análisis histórico en el que el dialogismo entre elementos, sucesos y personajes configura una interpretación polifónica de la realidad” (13). Estas dos formas de proceder y cada uno de sus universos de sentido (arte / política) señalan la dimensión de realidad social y lo que estos tienen en común.

De una parte, darle visibilidad a la problemática de la violencia como un tema al que siempre hay que volver. Como es el caso de la dramaturgia colombiana, que ha visto en

esta línea, un recurso para la memoria histórica como una manera de reparar a las víctimas del conflicto y, sin duda, desde lo artístico, como fuerza creativa importante.

Para entender el funcionamiento del teatro en Medellín es importante volver al surgimiento del teatro colombiano para observar las dinámicas e implicaciones de su gestación y cuáles fueron las influencias políticas y estéticas.

En este sentido, surge a fines de los años 60 un ideario de ruptura encabezado por Artaud, Grotowski, Living Theatre, entre otros, así como el Teatro Documento de Peter Weis. Un contexto en que sucedía la radicalización política del Teatro Universitario, bajo el impacto ideológico de la Revolución Cubana, Mayo del 68, la Revolución Cultural China, “Todos sucesos determinados estéticamente por la oleada neo vanguardista europea y norteamericana” (Doménici 17).

Esto conllevó a una enorme variedad de caminos diferenciados, una avalancha de cuestionamientos radicales que modificarán los conceptos del teatro colombiano, caminos que en general convergen en la oposición al teatro “profesional” u “oficial” de la cultura establecida.

Una primera cuestión de cómo opera el trabajo de los grupos de teatro estuvo enmarcada en el rechazo a la división del trabajo, es decir, a la idea consagrada de una jerarquía natural donde el autor y el director son las máximas autoridades. Esto los llevó a plantear que un grupo es un colectivo de actores y de artistas en igualdad de condiciones. Se promueve lo que se puede denominar: la estética de la participación, donde los actores en asamblea junto con el resto del equipo creativo toman las decisiones esenciales por consenso y determinan todo el funcionamiento del grupo, es decir, se promueve la igualdad entre los miembros de un grupo como principio rector.

Este modelo colectivo surgió entonces como una crítica que el teatro le hacía al capitalismo que fundaba la producción en la división del trabajo, esa alienación entre el trabajo intelectual de los que mandan y el trabajo físico de quienes ejecutan. El proceso de creación de nuevas obras se hizo más largo, más intensas las discusiones, más diversos los puntos de vista y las subjetividades, las líneas de investigación se bifurcaban y amenazaban con empantanar llegar a un cierre definitivo.

Dentro de este contexto, otra de las grandes discusiones fue relativa al texto dramático, pues el lugar del texto dramático en el conjunto del hecho teatral se puso en cuestión. Hay una crisis de lo que se llama negativamente “teatro de palabras”, frente al reivindicado “teatro gestual” o de “imágenes”.

La tradición había hecho dominante el lenguaje “verbal” en el teatro, lo esencial hasta ahora había sido el diálogo, desde Artaud por el contrario se buscaba la expresividad del cuerpo, del gesto, del movimiento, además los estudios semiológicos habían sistematizado los códigos de los lenguajes “no-verbales”. El teatro entonces se orientó hacia la construcción del espectáculo, hacia los códigos escénicos, haciendo énfasis la distinción entre “texto literario” y “texto espectacular”: dos objetos distintos cuya relación ha sido determinante en la historia del teatro.

El teatro colombiano ponía el acento en el teatro como espectáculo, relativizando la importancia del texto como literatura. “La frase lapidaria que se institucionalizó fue “El teatro no es literatura”. Fue un ataque consistente y sistemático contra el “texto-centrismo”, este nuevo teatro tenía otras claves y estas estaban en las dinámicas de la escena” (18). No deja de ser paradójico que pese a este rechazo del texto literario o a su aislamiento como eje central, los métodos teatrales de grupos como el TEC (Teatro Experimental de Cali),

tomarán como referente de su estructura organizativa una obra escrita por Enrique Buenaventura llamada *La Maestra.*

Hoy se puede analizar que el teatro colombiano finalmente no rompe del todo con una teatralidad literaria-narrativa, con una trama, unos personajes, una historia, un diálogo, es decir, no se arrojó a la experiencia más radical del teatro “pos-dramático”, que como lo había definido Hans-Thies Lehmann debía presentarse como “encuentro de las artes”. En este caso, podría decirse que sí ocurre un corte más marcado con la hegemonía literaria.

La escena es entonces el punto de partida y de llegada, donde el texto escrito se lo considera en su articulación con el espectáculo y solo adquiere su verdadero significado en el acto de la representación. La relación entre literatura y espectáculo no debiera de ser excluyente, esa había sido la tradición, pero, desde Artaud el debate atraviesa todo el Siglo XX y no ha encontrado una solución.

En este panorama teatral, surge el Teatro La Hora 25 en 1994 con un grupo de jóvenes deseosos de edificar una reflexión crítica sobre el contexto social, político y cultural de Medellín. Tomando como referencia las vertientes estéticas y políticas que se vivían dentro de los teatros durante los ochenta y noventa.

2.2 La trinchera, un milagro en una milésima de segundo: Teatro La Hora 25

El Teatro La Hora 25 es un grupo teatral que surge de la mente, las historias y la vida de Farley Velásquez. Dramaturgo, actor y director de teatro colombiano, reconocido por sus adaptaciones de obras clásicas de Eurípides y Shakespeare.

Como muchas de las familias antioqueñas, la familia de Farley migró del pueblo a la ciudad y en esta llegada se asentaron en el Barrio Florencia de la Comuna Noroccidental de Medellín. Este barrio brindó a Farley las historias que reflejó en sus puestas en escena,

pues durante su adolescencia fue testigo de un barrio sumergido en la violencia, donde muchos amigos que decidieron entregarse a la vida “fácil” murieron, y los que resistieron a ese modelo de vida sufrieron diversas opresiones no solo de los entes al margen de la ley, sino de la misma policía que oprimía a los “peludos” del barrio, a los diferentes.

En sus inicios, Farley iba a ser seminarista del Convento de Los Dominicos en la Parroquia Santo Tomás. Una elección de vida bastante común dentro de las familias antioqueñas. Sin embargo, la experiencia de su adolescencia le ofreció una mirada crítica de la sociedad y cuando comenzó a leer los clásicos de la literatura reconoció en ellos la historia de su barrio. Desde ese momento los grandes clásicos le brindaron la posibilidad de reconocerse en el drama mediante reflexiones que lo llevaron a escribir sus propias tragedias.

Esto lo llevó a buscar caminos que le permitieran expresar desde el arte su inconformidad con la sociedad y la violencia de su ciudad, puentes para construir otros mundos posibles. Y en esas búsquedas ingresó a la EPA (Escuela Popular de Arte), donde Velásquez inicio su carrera como actor y posteriormente director.

A la par que realizaba sus estudios conoció a José Manuel Freidel. Dramaturgo, escritor, director y actor de un teatro que en un principio se llamaba *La Fanfarria* y que posteriormente pasaría a llamarse la *Exfanfarria.* Freidel comenzó, como muchos dramaturgos de su época, haciendo teatro universitario en la Universidad de Medellín, en un contexto en el cual el teatro transitaba por una época de fervor donde llegaban diversas tradiciones como la creación colectiva, el teatro brechtiano; diversas discusiones estéticas y políticas hacían parte de la agenda de la ciudad.

La escritura de Freidel surge, en palabras de la gestora cultural, actriz y directora de teatro colombiana Adela Donadio, “como una escritura y creación de la urgencia. Lo que en ese momento se buscaba era tener un grupo, tener una cede, mantener el grupo vivo mediante una voz propia” (Donadio, José Manuel Freidel Correa - In Memoriam 1951-1990).

En la época en que Velásquez estaba estudiando teatro fue a su vez discípulo de Freidel, de quien absorbió las posturas radicales desde la escritura. Freidel escribió más de 40 obras, todas enmarcadas en el contexto de Medellín, dentro de las cuales se distinguen diversas adaptaciones a los clásicos de la literatura, como es el caso de su versión de *Las Arpías*, obra basada en *Las Criadas* de Jean Genet.

En las obras teatrales de Freidel se evidencia una ruptura en contra del simplismo, del panfleto, de lo esquemático, contra lo convencional. En cambio, él proponía un teatro de la imaginación, para el cual llevó a escena la vida de personajes de la historia colombiana para crear ficciones importantes. “Personajes que se convierten en leyendas” diría Donadio en *José Manuel Freidel Correa - In Memoriam 1951-1990*.

Freidel es fundamental para comprender la historia del La Hora 25 ya que Farley hereda sus modelos de construcción no solo escénica, sino también su concepción de grupo y crítica social, dentro de los cuales se destaca la creación desde el modelo de laboratorio de formación. Durante los años que Farley compartió con Freidel conoció a grandes representantes del teatro de Medellín como Fernando Zapata, Ramiro Tejada, Nora Quintero, entre otros.

Desde 1989, Velásquez venía con la idea de constituir su propio grupo para desarrollar sus propias preguntas frente a la ciudad. Durante este periodo fue director de

teatro en diversos espacios, principalmente participó como director del *Cast* de Castilla y de la corporación *El Ágora* de Envigado.

Su participación como director en ambos colectivos hizo posible que para 1994 se consolidara La Hora 25 mediante una mezcla de jóvenes provenientes de ambos grupos de teatro. El nombre del grupo fue tomado por votación "-La Hora veinticinco- No es la última hora, sino una hora después. El tiempo preciso de la Sociedad Occidental. Es la hora actual. La hora exacta", diría Constantin Virgil Gheorghiu.

Las primeras obras que realizó La Hora 25 se llamaron *Estados de condena* y *La ciudad de los silencios* ambas obras escritas por Velásquez en las que se trataba la verdadera Medellín, la Medellín nocturna (violencia, sicariato). En *Medellín a solas contigo*, Gonzalo Arango, en 1963, anota: "Sola y pura con tu gloria inhumana. Avara con tu majestuosa belleza. No te das porque a todos has matado, Medellín asesina, Medellín de corazón de oro y de pan amargo".

En 1995, un año después de la creación del grupo, La Hora 25 ensayaba en un espacio alquilado en el centro de la ciudad llamado *El Bunker* y si bien no eran un grupo reconocido, Farley comenzaba a mostrarse para la ciudad como el "director joven promesa de Medellín".

En este mismo año Velásquez recibe un panfleto (una hoja de cuaderno con papelitos de revistas pegados con colbón) con una amenaza de muerte que en su momento se creía estaba relacionada a los temas de denuncia que presentaba en sus puestas en escenas.

La llegada de la amenaza de muerte representa para Farley la necesidad de exiliarse de Medellín y corre con la buena suerte de que Fanny Mickey (directora y

fundadora del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá) y José Sanchis (dramaturgista y director teatral español), al enterarse de la amenaza y al verlo como un joven importante para el futuro teatral de Medellín, lo enviaron durante seis meses a estudiar dramaturgia a la sala Beckett en Madrid. Tras su regreso, Farley vuelve a convocar al grupo que para ese entonces se había disuelto por su partida.

Quienes llegaron para el año 96 eran entonces actores y actrices del primer semestre de la Escuela Popular de Arte (EPA) que comenzaron a ensayar en los bajos del Ballet Folclórico de Antioquia, que en ese momento estaba bajo la dirección de John Albeiro Roldán Penagos.

Según un artículo publicado por el periódico *El Tiempo*, el 16 de marzo de 1996, Medellín registraba por primera vez una disminución del 60 % en los índices de muerte; a pesar de ello, seguía en primera posición como la ciudad más violenta del país. El mayor número de muertes se registraba en personas entre los 18 y 24 años con un total de 8.915 en los últimos cinco años.

En palabras de Jhon Viana, actor fundador de La Hora 25, “ese año fue el más prolífero porque montamos varias obras, nos encontrábamos desde las 8:00 a. m. y teníamos funciones todos los fines de semana”.

Es, en este contexto, donde nace la primera versión de *Macbeth* titulada *Gangsters.*

El paso de Farley por España tuvo gran influencia en la elección de las obras que se montaron en ese segundo momento de La Hora 25 pues, si bien ya estaba llegando el Internet a Colombia no existía todavía como posibilidad para los jóvenes de las periferias. Así que Farley trajo un sin números de referentes: autores, obras, música, vestuario, luces y escenografía.

Dentro de estos referentes se encontraba Shakespeare y con él apareció por primera vez la pregunta de cómo traerlo a un público como Medellín, que para ese entonces solo tenía como referente de Shakespeare las trasmisiones de la BBC que abordan la obra tal cual se propone en la vertiente isabelina.

Para Farley, la posibilidad de adaptar Macbeth fue la manera de hablar de la vida de su barrio. Una reflexión sobre los chicos que se entregaron a la vida fácil, del lujo, del crimen. “El mal es muy atractivo, en medio de un barrio lleno de resentimientos jugarse la vida es vivir. Vivir es también retar a la muerte” (Velásquez, entrevista Telemedellín). De esta manera el mundo de Farley en el teatro comienza con su propia vida en el reconocer que aquellos que lo rodeaban se habían ido por las balas que llenaron los barrios de Medellín por años.

2.3 Los clásicos en la realidad urbana: Shakespeare en Medellín

“Nada extraño ver en estos tiempos Romeos transmutados en motocicletas o jovencitos de esquina, y Julietas encamadas en muchachitas de pelo recogido y figuras ceñidas en trapos de colores. Así lo concebimos en La Hora 25, hemos tomado las historias de Shakespeare para actualizarlas” (Velásquez 2000).

Harold Bloom plantea que antes de Shakespeare, el personaje literario cambia poco pues se representa a las mujeres y a los hombres envejeciendo y muriendo, pero no cambiando por su relación consigo mismos sino por su relación con los dioses o con Dios. En Shakespeare, los personajes se desarrollan más que se despliegan, y se desarrollan porque se conciben de nuevo a sí mismos. A veces esto sucede porque se escuchan hablar, a sí mismos o mutuamente. “Espiarse a sí mismos hablando es su camino real hacia la

individuación, es un elemento que no había sido tan explorado como lo propone Shakespeare" afirma Bloom en *La invención de lo humano*.

Montar un texto del repertorio dramático clásico en Colombia expresa un tipo de agencia local. Una lectura, una creatividad, una producción personal de sentido y una intervención crítica en la sociedad colombiana.

Shakespeare ha hecho parte del teatro colombiano desde 1832, en una investigación realizada por el periodista Alberto Sanabria para el periódico *El Tiempo*, se realizó una narración cronológica de las adaptaciones que han tenido mayor impacto en la tradición teatral nacional.

En 1832 se estrenó por primera vez en el país *El Moro de Venencia* (adaptación del Mercader de Venecia). Una adaptación durante el periodo de la Nueva Granada de una compañía de aficionados conformada por estudiantes de los colegios San Bartolomé y Nuestra Señora del Rosario que, junto al empresario Juan Granados, realizó una primera temporada.

En 1978, bajo la dirección de Ricardo Camacho y Germán Moure se presentó la adaptación de *El Rey Lear* para el Teatro Libre de Bogotá, en un montaje donde se respetó tanto el texto clásico traducido al español como el acercamiento a la escena clásica isabelina.

En 1979, El Pequeño Teatro de Medellín estrenó su versión de *Macbeth* bajo la dirección de Rodrigo Saldarriaga, director que concibió y defendió siempre que montar a Shakespeare debía hacerse desde la mirada clásica isabelina.

Para 1988, El Teatro Popular de Bogotá realizó el montaje de *Romeo y Julieta* bajo la dirección de Jorge Alí Triana y para el 2002, Fabio Rubiano adaptó la versión de *Tito*

Andrónico, “Un espectáculo provocador, entretenido, divertido en ocasiones, que ridiculiza la violencia y cuenta con un puñado de momentos memorables” (Tomás Sánchez, crítico teatral español).

En ambas versiones se realizó una adaptación más contemporánea de Shakespeare. Donde se evidenciaban rastros de la propia historia colombiana. Rescatando personajes con los cuales el público/receptor pudiera identificarse. En el intermedio de las últimas dos versiones mencionadas, La Hora 25 estrenó su versión de Macbeth titulada *The New Gangsters.*

En las tres versiones se puede analizar un acercamiento a los clásicos desde la experimentación, donde la narración se ve atravesada por la historia del propio territorio, lo que permite definir lugares de discurso y espacios de desarrollo más cercanos.

La adaptación de una obra es un acto culturalmente creador que permite la transgresión. Las profanaciones, la subversión del orden, las burlas, los atajos que se toman frente a la dominación son evidencias de microrresistencias que, como plantea De Certau fundan microlibertades. Estas movilizan recursos insospechados, ocultos en la gente ordinaria que permiten desplazamientos, desestructuraciones, cambios en las configuraciones culturales.

En este sentido el teatro es concebido como una opción personal. Es entendido, primero, como la posibilidad de mimesis en otro personaje y segundo, se concibe como un vehículo para plantear una postura específica frente a ciertos fenómenos. Con relación a esto, el teatro es concebido como “la mejor estrategia para generar resultados en otras personas sin ese tipo de formación que usualmente se da” (Gaitán 2004).

¿Por qué adaptar Shakespeare al contexto de Medellín?

La Hora 25 adapta los clásicos de la literatura occidental con el fin de proponer personajes más cercanos a los habitantes de la ciudad, a la parla callejera, donde en lugar de vestir trajes palaciegos utilicen vestimentas gangsterianas en una versión en la cual Macbeth cuelga la espada por la pistola, donde el poder de una corte cambia por la hegemonía de la pandilla. Anotaba Velásquez: “Donde el espectador ríe, mientras ve una tragedia, la tragedia del poder: *The Gangsters B.F.A*.” (6). Buscando de esta manera que los espectadores se encuentren con ellos mismos en la puesta en escena.

El ingreso de Shakespeare al teatro colombiano propone una nueva relación con lo clásico y el encuentro, la reflexión, el goce estético como catarsis e interpelación, lo que invita a nuevos modos de articulación entre maneras de hacer y formas de transmitir.

En este sentido, la dualidad y articulación entre el texto, como narrativa y el acontecimiento teatral como hecho irrepetible, efímero e inherente al teatro, muestra la posibilidad múltiple de relación con otros textos y contextos.

Esta riqueza estética del teatro en tanto que convoca, es decir, no es un hecho, que puede o no ser solitario, es también reflexión, ya que en la puesta en escena, actores y espectadores se relacionan, interpretan y asocian, despertando la conciencia del espectador, como lo advertía Brecht, con el efecto de distanciamiento, en confrontación dentro de la representación con la propia vida.

La manera en que cada grupo adaptó a Shakespeare permite evidenciar “una estrategia de seducción, una táctica dilatoria, un asunto de paciencia, una estrategia para mantenerse vivos” (Rincón 88)

He ahí la importancia cultural y comunicativa de la narración, allí donde aparecen las narrativas teatrales se advierte una conexión en sociedad, una comunidad de sentido

es hacer inteligibles unas prácticas y/o unos objetos. Para Forero, “Y cómo, para el caso colombiano, se pueden observar las narrativas como una forma de pensar mediada por la polisemia de la imaginación en relación con la memoria, el olvido y la Historia” (34).

2.4 La voz de un dramaturgo que habla desde Medellín: Farley Velásquez

Según Farley, “el arte se manifiesta cuando el mundo no es posible”.

Debido a su pertenencia a la cultura viviente, el teatro se cuece en el fuego de la infancia como condición que da la posibilidad del lenguaje. Según Dubatti, “Ricardo Bartís, ha señalado que la naturaleza efímera del teatro no solamente exige la observación de lo que vive, sino que también pone en funcionamiento el recuerdo permanente de la muerte” (9).

El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas. En el teatro, ¿sólo escribe el “autor”?

En el camino de búsqueda de una respuesta a este problema, hoy se sostiene que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial (Dubatti 2).

Barthes plantea que el autor es un personaje moderno, producido por la sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la persona humana: “La escritura es ese lugar neutro,

compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, es el lugar donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe" (Barthes 1).

Liberar al texto del autor significa pues centrar la atención en el lenguaje de la obra, "Irreductible al control único del autor" (Meizoz 3).

Entrar en la discusión acerca de autor es compleja y extensa, desde la propuesta de Barthes hasta hoy, diversos autores continúan analizando la problemática entorno a la autoría. La imagen de autor no solo es una construcción autorial, ni una pura emancipación del texto, ni una simple inferencia del lector, sino que "es co-construcción a su vez por el escritor en el texto y fuera del texto" (Amossy 4).

Sin embargo, el mismo Barthes plantea en uno de sus estudios titulado *Placer del texto*, la necesidad de una "figura" autorial como una dimensión inherente a la lectura. Pues el lector busca percibir de manera espontánea aquel que, al otro lado de la cadena le remite el texto sin exhibirse.

Al hacerlo, Ruth Amossy propone que el lector construye un personaje hipotético con el que le gustaría entablar una relación. Dentro de la cual aparece la noción de ***ethos*** en lugar de las nociones de autor implícito o inducido. La noción de ethos permite aferrar la imagen que el locutor (presente o ausente) proyecta de su persona en el discurso.

En este sentido, el ethos se presenta entonces como el conjunto de los discursos que son localizables a través de las huellas (dentro del texto) y que permiten identificar el discurso mismo.

Otro concepto importante para analizar la problemática de la autoría dentro de la adaptación de *Macbeth* es la metaficción. Un término que cobre vigencia nuevamente en los años ochenta. La metaficción para Waugh es un término conferido a la escritura de

ficción que se basa en la autoría consciente y sistemática atención a su estatus de artificio con el fin de cuestionar la relación entre la ficción y la realidad.

“El artista crea y se crea en el lenguaje; en tanto escriba o invente, se transforma en un nuevo tipo de novelista”, afirma Waugh (6). Dentro del teatro, autores como Dubatti plantean que existen diversos tipos de dramaturgias. El fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”.

Se reconoce como “dramaturgia de autor” la producida por “escritores de teatro”, es decir, “dramaturgos propiamente dichos” en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación.

Por otro lado, se encuentra la “Dramaturgia de actor”, que es la producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. La “Dramaturgia de director” es la generada por el director cuando este diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior y finalmente la “dramaturgia grupal”, que incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva. En buena parte de los casos históricos estas categorías se integran fecundamente.

Lo que se propone entonces es que, si bien revisar la biografía de Farley no será el punto central de esta investigación, el análisis está centrado en los elementos lingüísticos

que diferencian cada adaptación, es un punto de partida para entender la historia del Teatro La Hora 25 y el porqué de la elección no solo de la obra, sino de la manera de adaptarla. Es evidente la necesidad de Farley de contar su historia a través de personajes universales como Macbeth, Lady Macbeth, el rey Duncan. Lo que le permite a su vez desprenderse de nombrarse y al mismo tiempo lograr que el espectador se sienta identificado con la trama de la obra. Una obra de talla universal adaptada desde el lenguaje con el fin de permitirle al espectador sentirse parte de la obra al identificarse dentro de ella.

Farley presenta en sus adaptaciones, que parten del texto original como base, para hacer un espectáculo que “rompe con lo sagrado” (Esteban, 2006), dentro del cual el punto de llegada es una representación adaptada a los problemas actuales.

Velásquez en sus adaptaciones es, en palabras del crítico teatral Ramiro Tejada: “Trasgresor de todos los órdenes de la escena moderna. Desde lo trágico se ha resistido a la complacencia del público y, al contrario, ha apostado por impregnar en cada obra, tanto en la poética de la escena como en el orden simbólico de las piezas, un rasgo de identidad personal, su impronta: visceralidad pura destilan sus puestas en escena”.

En un segundo momento, la investigación buscó comprender que, tal como propone Dubatti, analizar el teatro desde una perspectiva del territorio, permite crear nuevas líneas interpretativas, dentro de las cuales la adaptación del texto dramático se desborda para dialogar no solo con el lugar de enunciación de quien lo adapta, sino de quienes lo reciben (Medellín). La Hora 25, presenta de esta manera en sus adaptaciones “Un teatro vigente y urgente, que con obras hito se ha tornado imprescindible para el teatro colombiano” (Tejada 12).

Para Patricia Ariza, directora del Teatro La Candelaria de Bogotá, el teatro colombiano es absolutamente diverso, siendo la representación misma de cada época, donde se puede entender lo que está pasando en el mundo y lo que está pasando en Colombia. En este sentido, el teatro es también testimonio.

En relación con lo anterior, la propuesta del Teatro La Hora 25, bajo la dirección de Farley Velásquez, permitió que el quehacer teatral fuera a su vez un espacio de resistencia, donde algunos jóvenes de Medellín resistieron y resisten a la violencia de la ciudad.

2.5 Macbeth en Medellín: la tragedia clásica como reflejo de la violencia urbana

Macbeth, una de las grandes obras de la literatura occidental puede ser leída de múltiples maneras. Macbeth, como figura de la ambición desbordada, de la pulsión irrefrenable, va del heroísmo y los honores a la crueldad más vil; del orgulloso y valiente guerrero a la pérdida de referentes y orientaciones; de la seguridad con la que el héroe realiza su tarea, al naufragio de la dimensión de sentido que sostiene lo humano.

Macbeth como espacio estético donde se produce un ensayo general de la vida o de la muerte, al tiempo que apuntábamos algunas ideas sobre los métodos a partir de los cuales se llega a crear, desde la tragedia, “un ceremonial de confusión entre lo hermoso y lo cruel, lo feo y lo bello, y a aceptar el honor y la maldad precisamente por la altura dramática que lo sustenta” (18).

De entrada, la obra nos plantea una situación de inestabilidad política que parece resolverse con la victoria del ejército de Duncan. Pero el verdadero problema comienza, no obstante, a partir del momento en que se revela el deseo de Macbeth, momento en que descubrimos que su deseo apunta más allá y que no se dará por satisfecho con los honores

que le van a conceder. Lo interesante comienza allí donde empezamos a comprender que algo mucho más turbulento se mueve por debajo y que la tragedia va a rebasar el ámbito de la intriga militar.

Es importante agregar en este punto, que el deseo que va a ponerse en juego a partir de aquí es un deseo que viene de antiguo, que no tiene fecha definida, y que, por esa misma razón, acabará imponiéndose con mucha más fuerza. Se trata de un deseo que estaba esperando la ocasión más adecuada para entrar en escena.

De esta manera podemos ver como Macbeth pone en relieve la conexión entre lo imaginario y lo real, señalando que la percepción del horror viene determinada por la representación, por las ideas puramente imaginarias que atormentan su cabeza. Y al mismo tiempo introduce por vez primera el tema de la escisión entre el pensamiento y la acción que se revela de muy diversas formas en las obras de Shakespeare.

Macbeth es un personaje de perfil obsesivo, que da mil vueltas a las cosas antes de actuar. Como podemos evidenciarlo en su monólogo previo a la escena de la muerte del rey Duncan.

> Si todo terminara una vez hecho, sería conveniente acabar pronto; si pudiera el crimen frenar sus consecuencias y al desaparecer asegurar el éxito, de modo que este golpe a un tiempo fuese todo y fin de todo…aquí, sólo aquí, sobre esta orilla y páramo del Tiempo se arriesga la vida por venir. En estos casos es aquí, sin embargo, donde se nos juzga, porque damos instrucciones sangrientas que, aprendidas, son un tormento para quien las da. La imparcial mano de la justicia pone el cáliz, envenenado por nosotros, en nuestros propios labios… Escena séptima de *Macbeth* (1999).

En este fragmento podemos evidenciar cómo la idea de un crimen que lo convertiría en rey, en vez de mantenerlo en la perplejidad de un pronóstico incierto, va abriéndose paso mientras observa cómo ese pensamiento “agita su condición de hombre” de modo que nada es más real que lo que imagina. En este primer momento, la “condición de hombre” a la que se refiere apunta a la susceptibilidad del espíritu frente a la tentación, a pesar de que la imagen misma “eriza sus cabellos” y “hace latir su corazón contra lo que es costumbre en la naturaleza” (Fragmentos de Macbeth).

Tal como lo dice la historiadora Frances Yates en su libro *La filosofía oculta en la época isabelina: Una negra noche de brujería melancólica se cierne sobre Escocia en Macbeth*. El mundo de Macbeth y su mujer es una escuela de la noche, donde las brujas azuzan al crimen. Los ángeles, querubines del cielo, cuya armonía universal sólo se escucha en forma de juicio, anuncian con sus trompetas la condena profunda de esos crímenes.

Incursionar en el teatro de Shakespeare es incursionar en el mundo de las hechiceras, en las inalcanzables tensiones de lo oscuro; son ellas las que dan la muerte, las que llevan a la posesión y a la locura. Incursionar en Macbeth es hacerlo de la misma manera, en el teatro de hoy e incurrir en una reclamación, en la evidencia de una reclamación sobre la realidad, y una reclamación que se hace, para ser hoy, exclamación relevante sobre la vida, sobre la muerte y sobre la locura.

En Colombia, como veíamos en el apartado anterior (Shakespeare en Medellín), se han realizado diversas adaptaciones de Macbeth, seguramente más de las que han quedado en la memoria del teatro nacional y cada adaptación se ha llevado a escena guiada por diversas preguntas que trazan la puesta en escena.

En el caso del *Macbeth* adaptado por Enrique Buenaventura, la historia se centra en el personaje de Lady Macbeth. Dentro de la historia, es Lady Macbeth, su esposa, quien lo impulsa a cometer los asesinatos para cumplir sus deseos y despojarlo de escrúpulos, logrando así que la corona caiga sobre él. Es Lady Macbeth quien lleva a cabo los actos y carga con la culpa que mancha sus manos como una impronta, avivando su delirio y tormento que la conducirá a la muerte.

La cautivadora puesta en escena, ya conocida por muchos, rescata todo el drama shakesperiano, centrado en la angustiada y atormentada Lady Macbeth. Una mujer detrás del trono, una feminidad reivindicada como objeto y sujeto de deseo, con la crudeza de un drama interior psicótico, desprovisto de culpa y remordimiento: la ambición hecha carne. Eros y Tanatos en un pulso permanente. La tragedia y su destino inevitable.

Por su lado, la versión de El Pequeño Teatro se ciñe más a la pregunta por el teatro Isabelino. Donde las profecías que prometían triunfo y grandeza, finalmente se tornan en contra de Macbeth. Allí vemos cómo luego la corona es devuelta a los hijos del antiguo rey, tal como lo profetizaron los oráculos.

Dentro de esta adaptación se respeta la permanencia de todos los personajes tal y como los propone Shakespeare. Macbeth, un general del ejército escocés es abordado por tres brujas, quienes le pronostican que muy pronto será barón de Cawdor y rey de Escocia. Tal predicción, más el espíritu ambicioso de su esposa, lo hacen emprender una serie de asesinatos para hacer realidad la predicción y quitar del paso, según la creciente paranoia del protagonista, a cualquier impedimento, sea este el rey de turno o un amigo.

Continuando con esta línea de adaptaciones, se procederá entonces a analizar a profundidad la adaptación que realiza La Hora 25, donde se intenta transmitir el mensaje de Macbeth desde una postura pensada para la realidad colombiana.

Donde se toma de Shakespeare las sentencias y se llevan a la escena, a través de pandillas. La Hora 25 presenta entonces como el mismo Farley lo decía “Un Macbeth con olor al país, a sus crímenes. Desde nuestro acercamiento a la ciudad, queríamos un Shakespeare con el habla popular, cotidiano, que la gente se encontrara allí, en el escenario, que hablaran con la jerga de estas calles paisas”.

Y así como Shakespeare presenta disputas entre los nórdicos, en estas adaptaciones se presentan las disputas entre la guerrilla, el ejército, los paramilitares, las convivir... Donde las espadas como armas de batalla se transforman en metralletas y en armas automáticas que hoy siguen abriendo los caminos de algunos.

CAPÍTULO TRES

TRES MACBETH PARA UN TEATRO

“El teatro no cambia a la vida de las ciudades, pero convierte a las personas en herederos de algo que acaba constituyendo eso que cambia las ciudades”. Jorge Eines.

Después de hacer el recorrido por los conceptos desde la literatura, el teatro y la historia del grupo La Hora 25 en relación con Medellín, este capítulo se centrará en analizar las tres adaptaciones (1996, 2006 y 2015) que realizó el grupo de la obra *Macbeth* de William Shakespeare.

Es importante destacar que la elección de la obra Macbeth es debido a que fue la primera obra de Shakespeare que montó el grupo y porque fue la obra que más veces se adaptó. La selección de los años que se analizaron tiene que ver con la propuesta metodológica que, en función de la investigación, busca evidenciar el crecimiento teórico y crítico del grupo.

Para el desarrollo de la investigación se realizó un análisis descriptivo-cualitativo con el fin de rastrear en un primer momento la historia del grupo durante los 19 años en que circuló la puesta en escena. Para ello, se llevó a cabo una serie de entrevistas semiestructuradas y un análisis documental/audiovisual con el fin de identificar los diferentes procesos por los cuales transitó el grupo y cómo estos influenciaron en las adaptaciones de Macbeth.

Es importante resaltar que de la primera adaptación no existe ni el texto ni físico ni el digital, lo que significa que la reconstrucción de este se hizo a partir de la narrativa oral y audiovisual (registro que se tenía de la obra). Las personas entrevistadas para esta

reconstrucción fueron: John Viana, actor y director de Elemental Teatro, y Edisson Maya, profesor de teatro.

Si bien de la segunda y tercera adaptación existe el texto digital del cual se partió para el análisis, se realizaron entrevistas para profundizar y comprender cómo se fue consolidando la reconstrucción de cada versión en consonancia con el territorio, el crecimiento actoral desde la absorción de nuevos referentes teóricos que enriquecieran la puesta en escena y cómo la dirección de Farley le fue apostando a nuevas miradas donde en un principio se evidencia una preocupación por el público (receptores) y cómo está preocupación fue mutando hacia una línea de interpretación más crítica frente a la propuesta de Shakespeare.

Para la segunda y tercera adaptación ser realizaron entrevistas a Felipe Álvarez, director, dramaturgo y actor de REC (Radio Escénica de Colombia), a Óscar Jairo González, asesor literario de diversos grupos teatrales de la ciudad, y a Carola Martínez Bandera, actriz, dramaturga y actual directora del Teatro La Hora 25.

Además, se realizó un rastreo de artículos de prensa, a publicaciones de críticos teatrales como Ramiro Tejada, entrevistas y escritos de Farley y material audiovisual sobre las puestas en escena.

A continuación, se procederá a evidenciar el análisis-explicativo del estudio hermenéutico entre las teorías mencionadas anteriormente en consonancia con las tres adaptaciones de Macbeth, buscando dialogar con las causas y los efectos proporcionados por cada adaptación dentro del avance teórico y crítico del Teatro La Hora 25 y de esta manera relacionar la razón de esos cambios a la luz de la violencia en Medellín.

Finalmente, se realizó un cuadro comparativo que permite reconocer las trasformaciones dentro de cada adaptación, no solo desde la estructura dramática (diálogo, lenguaje, personajes y tiempo) sino además identificando el contexto dentro del cual está enmarcada cada versión para trazar el crecimiento teórico y crítico del grupo durante los 19 años en que circuló la puesta en escena (Ver anexo).

3.1 Gangsters (1996)

Reseña

> The New Gángsters B. F. A. es la historia de Pedro y Lady Johanna. Pero no es una historia de amor. O tal vez, sí: de amor por el dinero y de amor por el poder. Es una tragedia de ambiciones, crímenes y oscuros vaticinios. Las brujas desencadenan el infierno de los demás personajes. Las potencias sobrenaturales empujan las pasiones humanas, con desbordada violencia. La impresión del espectador es la de que acaba de asistir a algo de lo que más vale no hablar.
>
> "Es un Shakespeare urbano que da cuenta de la droga, la traición y la enemistad, adaptado a la realidad nuestra y al mundo barrial de la ciudad" anota su director, Farley Velásquez.
>
> Este espectáculo es una nueva versión de la obra del repertorio de Teatro Hora 25, estrenada en 1997, y que es un clásico del grupo.
>
> **Archivo del Teatro La Hora 25, 2000.**

La elección de adaptar Macbeth por parte de Velásquez, si bien parte de un interés personal de acercar su grupo al teatro universal da cuenta de la búsqueda por rescatar los tópicos que siguen acompañándonos hasta hoy como el amor, el poder y la muerte, adaptando a Shakespeare a la realidad colombiana, puntualmente para un público como Medellín.

Para analizar la relación territorio adaptación, es importante aclarar tres sucesos que marcaron radicalmente la visión de La Hora 25 en esa primera versión en 1996. Por un lado, el exilio de Farley, su estudio en la Sala Becket de Madrid y su regreso a reintegrar el grupo; por el otro, la llegada a los bajos del Ballet Folklórico de Antioquia, ubicado para ese momento en el barrio La Candelaria de Medellín, lo que representa a su vez la primera sede del grupo; y, finalmente, el reconocimiento del origen de Farley, es decir, su experiencia de vida en el barrio Florencia como gran referente de historias de vida, personajes y diálogos que a travesaron sus decisiones dramatúrgicas.

En este contexto, La Hora 25 se reconstituyó bajo la dirección de Farley y un grupo de jóvenes de La EPA (Escuela Popular de Arte) que para ese entonces se encontraba en paro (interrupción voluntaria y acordada de las actividades académicas de los estudiantes o del personal laboral de una universidad) y encontró en el llamado de Farley la posibilidad de hacer teatro “profesional”.

Para los grupos de Medellín, como se menciona en al capítulo dos, era importante la concepción de grupo y sede como lugar de creación.

El montaje de Macbeth comenzó entonces en los bajos del Ballet Folclórico de Antioquia, lugar donde se reunían a improvisar las escenas partiendo de referentes de su infancia; una infancia trazada por el narcotráfico que se mezcló con el referente de una tira de prensa estadounidense llamada *Dick Tracy* (comic que cuenta la historia de un inspector de policía que lucha contra el crimen).

Esta mezcla de referentes entre la violencia que se vivía en Medellín, la infancia de Farley, *Dick Tracy* y *Macbeth* permitió que el grupo tomara decisiones con respecto a la

adaptación de la obra, llevándola hacia un tinte más cómico y a la vez cercano al público de Medellín.

El problema inicial para adaptar la obra fue encontrar un sistema de signos que permitiera al público sentir que la historia podría estar ocurriendo en cualquier barrio de Medellín y para ello crearon un campo semiótico donde los personajes fueran arquetipos de la ciudad con tintes cómicos, donde Macbeth bien podría ser Pablo Escobar o cualquier pillo de la cuadra.

Todos los elementos surgían de las improvisaciones, y Farley era quien se encargaba de ir hilando lo que sus actores arrojaban. En lugar de caballeros había *gangsters*, en vez de espadas había pistolas de juguete; todos los elementos del escenario como agentes comunicadores, fueron pensados en función del contexto de Medellín. Incluso, los formantes (gestos, actitud corporal, movimientos de los actores, la música, luces y sonidos) fueron adaptados en función de crear la atmósfera barrial.

El proceso de creación de esos personajes logró lo que Bobes plantea en su texto *Semiótica del teatro*, una mimesis, pues, los personajes literarios retratos se crearon de forma directa sobre individuos reales que, por su fuerza interior, se convierten en tipos de interés general (prototipos) (192). En este sentido, la decisión de crear personajes tan cercanos a la realidad de Medellín generó en ese primer público que vio la obra gran impacto, activando, dentro de lo que la teoría psicoanalítica ha identificado, el inconsciente de los espectadores, que toma del escenario los conflictos que se plantean en la obra y los relaciona con su cotidianidad, su historia de vida. Reflejando en este sentido los conflictos universales, como las relaciones de poder en la familia, que es la unidad dramática por excelencia (Green 182).

Para esta primera versión, se tuvieron en cuenta solo los personajes principales, en parte porque eran pocos actores, en parte por una necesidad de acortar la trama. Pues, pese a que *Macbeth* configura el texto dramático más corto de Shakespeare, en función de hacer la obra más digerible para el público, se prescindió de personajes que, para criterio de Velásquez, no eran tan importantes.

Dentro de la esfera de los personajes, se encuentra entonces que los nombres son cambiados a la cotidianidad paisa, donde Macbeth se llamaba Pedro; Lady Macbeth, Lady Johana y era representada por un hombre; El Rey Duncan, Patrón Duncan; se unieron los personajes de los hijos del rey Duncan (Malcolm, Donalbain) a uno solo, Donalbain, que además es quien mata finalmente a Macbeth. Macduff, es cambiado por el nombre de Duván; Banquo y Ross preservan sus nombres; el ejército escocés contra el que lucha el reino de Duncan es cambiado por la banda de los “Ositos” y, finalmente, en lugar de tres brujas solo hubo una y fue el único personaje que no fue representado por un actor físico sino por títere en forma de mano de bruja.

La decisión de los personajes que hicieron parte se conservó hasta la última versión en el 2015. Sin embargo, es importante identificar dentro de cada versión la fuerza que comienzan a tomar las brujas y que, para esta primera, no fue el elemento primordial.

En este sentido, abordar la obra desde una vertiente cómica hizo que se le quitara poder al personaje de las brujas como hilo conductor y se dejara esta tarea a los gags (recurso de la comedia que consiste en transmitir humor a través de imágenes sin la necesidad de recurrir a diálogos), que arrojaban los mismos actores dentro de la improvisación.

Entender la ausencia de un texto físico es entender también que la tecnología en Medellín estaba en proceso de cambio; si bien la llegada del Internet a Colombia fue 1994, para 1996 el grupo no contaba con los recursos para obtener un computador. Además, no había una consciencia de la necesidad del archivo como recurso para guardar la historia del propio grupo. Por lo cual, los actores debían tener una buena memoria (para conservar el hilo de la obra y la trama), pero a su vez se les permitía en cada versión improvisar.

Adentrarse en la esfera del diálogo para esta primera versión es comprender, como propone Jorge Dubatti, la dificultad del teatro como acontecimiento del aquí y ahora. Del presente. De la vida y la muerte; de lo que nunca volverá a ser igual por más de que se repitan las mismas acciones y los mismos diálogos.

En esta versión las palabras y la entonación utilizada por los actores era “coloquial” (se caracteriza por ser más relajado y natural, y por usar un vocabulario común y frecuente que se aleja de la norma culta); la jerga pais, un dialecto particular que se caracteriza por su pronunciación y entonación, el uso del voseo, y las palabras que se utilizan, caracterizaba todos los personajes, que encarnaban, como atrás se menciona, arquetipos paisas.

Cada personaje tenía dichos y refranes que aseveraban el sentir nacional, la cercanía del espectador con la obra, mostrando así la estructura y las características de la comedia que, como género dramático se puede entender bajo el lente de fenómeno social, pues causa un efecto colectivo en las personas cuando se teje una lógica compartida, dentro de la cual se refleja y se identifica el público receptor.

Desde el análisis semiológico de la esfera del tiempo y el espacio, para esta primera versión, el espacio escénico representaba la Medellín de los años 90, desde elementos

cotidianos como las sillas, las pistolas y la moto (como medio de transporte de los pillos); esto permite referenciar la obra con una casa, unas calles o un bar de Medellín, dando lugar a que tanto la acción dramática como los personajes se inscriban en la realidad de la ciudad.

El tiempo de la obra es fiel a la propuesta de Shakespeare, pues en ella se presenta un tiempo que, como motivo literario, se vuelve un problema en sí mismo, ya que no deja de cambiar de significado a lo largo de la historia. El tiempo pasa, se repite, se arrastra y se atasca.

El tiempo en Macbeth implica destrucción y enigmática restauración, lo que responde a la empresa que persigue Macbeth con el aceleramiento de los eventos pronosticados por las hermanas fatídicas, quienes conforman de este modo uno de los motivos literarios más importantes de la obra.

Las brujas son los personajes que tejen la trama de la historia y, al no estar tan presentes en esta primera versión, permite evidenciar cómo, el tiempo dramático, estaba dado más hacia el peso de los personajes y la trama, en lugar de la misma connotación simbólica de las brujas.

Esta primera versión de *Macbeth* desde una mirada semiológica permite evidenciar cómo la adaptación lingüística se convierte en una forma de exponer cómo el lenguaje, influenciado por la manifestación de la cultura “paisa”, se convierte en un vehículo para hacer memoria colectividad sobre los acontecimientos de violencia que permearon la ciudad entre los 80 y 90.

Según Velásquez en una entrevista realizada por el periódico *El Mundo*, “Es un Shakespeare urbano que da cuenta de la droga, la traición y la enemistad, adaptado a la realidad nuestra y al mundo barrial de la ciudad [...] Es una obra que invita a reflexionar

sobre temas contemporáneos, con temáticas que, a pesar de ser dramáticas, se matizan un poco desde el humor negro" (El Mundo, 1997).

El análisis de la reescritura en el campo del teatro comparado a partir de esta primera versión permite entonces entender cómo el ejercicio de territorialidad geográfico-histórico-cultural donde se crea la obra posibilita al dramaturgo implementar sobre el texto diferentes transformaciones. El concepto de reescritura de la dramaturgia universal desde la mirada nacionales configura un instrumento para estudiar la misma historia del La Hora 25 en relación con Medellín.

El estudio del teatro comparado permite, en este sentido, poner la mirado no en lo universal sino en lo nacional, porque el teatro es un fenómeno primordialmente territorial y en cada acontecimiento la territorialidad impone diferencias y singularidades.

En esta primera versión, la ciudad se evidencia desde diferentes mecanismos, donde había por ejemplo un botón de emergencia que cuando los personajes presionaban sonaba con el audio representativo del Metro de la ciudad. Montar *Macbeth*, en palabras de John Viana, "fue un juego de niños, fue proponer que los mafiosos (representado en el deseo de poder dentro de la obra), eran realmente unos niños heridos, con dolores".

De este modo, el teatro como praxis, bajo la mirada de la primera versión de Macbeth, invita a través de la observación y el pensamiento teatral de los artistas, de los técnicos y de los espectadores a plasmar una realidad de ciudad y a enfrentar cuestionamientos donde el público mismo se convierta en agente de cambio desde la capacidad de analizar y cuestionar su realidad.

3.2 The New Gangsters B.F.A (2006)

Reseña

> Basada en la tragedia de Macbeth del dramaturgo Inglés William Shakespeare. A manera de parodia se narra la historia de un hombre (Pedro), que recibe un oscuro vaticinio a través de unos personajes misteriosos y se deja guiar por el pensamiento del homicidio sucumbiendo a la ambición del poder (encarnado en su esposa lady) cometiendo todo tipo de imperdonables actos.
>
> Es una obra cargada de humor negro, de ambiciones, crímenes y oscuros vaticinios.
>
> Las brujas desencadenan el infierno de los demás personajes. Las potencias sobrenaturales empujan las pasiones humanas, con desbordada violencia.
>
> "Es un Shakespeare urbano que da cuenta de la traición y la enemistad, adaptado a la realidad nuestra y al mundo barrial de la ciudad".
>
> **Archivo del Teatro La Hora 25, 2006.**

Para la segunda adaptación, es importante entender algunos sucesos desde la ciudad y desde el crecimiento del grupo. En primer lugar, el grupo ya se encontraba para el 2006 con una sede propia, una casa comprada con ayuda de Sandra Zea, directora y actriz de CasaTaller Teatro. La sede ubicada en el Barrio Cristóbal La América tenía a disposición un escenario, camerinos, vestuario y mesas para el trabajo de análisis previo a los montajes.

Para ese año, La Hora 25 ya era un grupo reconocido, habían asistido a diversos festivales de teatro con la adaptación de *Macbeth* nacional e internacionalmente y durante ese año Farley fue ganador del Premio Nacional de Dirección con la obra *Electra.*

Como punto de partida es importante aclarar que, el nombre de la obra se transforma, en la primera versión en 1996 se estrena con el nombre de *Gangsters,* pero para el 2006 la obra es reconocida por el nombre *The New Gansters B.F.A*.

El cambio del nombre es importante para abordar el componente crítico del grupo y su relación con la ciudad, ya que en 1997 asesinan al director del Ballet Folclórico de Antioquia, Albeiro Roldán; las causas reales de su muerte nunca se supieron, pero las investigaciones, como lo asegura John Viana, dan cuenta de que fue por un ataque de homofobia.

A manera de homenaje y agradecimiento a ese hombre que les había abierto las puertas al primer lugar de construcción teatral que dio origen a la primera versión de Gangster, el nombre de la puesta en escena cambia a *The New Gansters B.F.A*. (Ballet Folklórico de Antioquia).

En relación con los personajes, para esta segunda versión se conservaron los mismos de la primera, sin embargo, se les da mayor importancia a las brujas, que para esta ocasión ya son representadas por tres actrices. Este cambio implicó además transformar la estructura de la obra misma y, con esto, la escenografía y la iluminación.

La iluminación, en consonancia con la propuesta musical, se vuelven parte esencial de la obra convirtiéndose en otro personaje, pues los cambios de ambas marcaron el tiempo y los espacios de la puesta en escena. Los callejones evidencian el caos psicológico de Macbeth, la luz roja aparece como la atmosfera del conjuro tanto de las brujas como de Lady Johana y los cenitales (técnica de iluminación que se produce cuando una fuente de luz se encuentra arriba del escenario y se dirige hacia abajo, iluminando de forma vertical), se convierten en la iluminación principal de estos personajes.

Los referentes visuales para la composición escenográfica de la puesta en escena estuvieron desde esta adaptación hasta la última en 2015, muy relacionados con Michael Jackson. Lo que permitía a la puesta en escena seguir siendo ese retrato de la Medellín de los años 90 que, en medio de la tragedia, seguía encontrando mediante la música y los gags de los personajes ese contraste entre tragedia y comedia.

En esta versión Lady Johana pasa a ser representada por una actriz y Macbeth, con mayor fuerza, no duda en personificar el tiempo, desafiándolo e intentando aventajarle para finalmente hallarle vacío y sin sentido. Ese esfuerzo de personificar el tiempo, como lo explica un estudio en una revista de literatura chilena “se resquebraja a lo largo de la obra; la temporalidad se le escurre a Macbeth una y otra vez entre sus dedos a través de lo incierto” (Ciortea y Fleitas 2).

Para esta versión, el registro del texto físico como base principal para los actores implicó a su vez que estos se ciñeran más a la rigurosidad de las líneas, sin dejar de lado la posibilidad de improvisación en escenas como la del inicio donde Macbeth y Banquo se encuentran con las brujas.

La aparición de las tres brujas permite también que la obra se desarrolle dentro del tiempo dramático que propone Shakespeare, marcando de esta manera los giros dramáticos de la obra. Los giros dramáticos, también conocidos como giros argumentales o *plot twists*, son cambios inesperados en la trama de una obra que alteran el objetivo de los personajes. Son momentos cruciales que redefinen la narrativa y subvierten las expectativas del público.

El lenguaje sigue siendo coloquial; la adaptación de esta versión se realizó a partir de la traducción del inglés al español por parte de Ángel-Luis Pujante y, aunque los diálogos

entre personajes estaban enmarcados dentro de la misma historia de Shakespeare, buscaban que el espectador se identificara con los personajes para generar cercanía.

Para Pujante, “La obra de Shakespeare es una gramática de las emociones”, quien plantea además que la traducción es un problema de equilibrio y fidelidad: equilibrio con la lengua de la que parte y a la que se vierte el texto, y fidelidad a los textos originales.

En este sentido, intentar que la obra vertida al español no suene a traducción y que sea lo más natural posible se convierte en algo extremadamente complicado, si se tiene en cuenta que “Shakespeare es uno de los literatos con mayor riqueza de lenguaje que ha dado la literatura”. (Pujante 3).

Para esta segunda versión, no solo se evidencia el crecimiento del director sino del grupo mismo. Pues la constancia de la labor escénica no solo les permitió crecer como actores sino aumentar la consciencia crítica para enfrentarse a la obra dramática. Tanto el director como los actores bebían de nuevos referentes como La Fura dels Baus (teatro español), Pina Bausch (bailarina y coreógrafa alemana), Carbono 14 (grupo de vanguardia especializado en Etienne Decroux), entre otros.

De esta manera, la representación teatral de *The New Gansters B.F.A* iba consolidándose, desde los estudios del teatro comparado, como el resultado de un proceso acumulativo de lecturas, referentes audiovisuales y convivió con el público. El punto de partida era el director/dramaturgo y el público como receptor final; permitía el *feedback* que se convertía en agente fundamental para la actualización y el reajuste de la forma y el contenido, colocando al texto en un espacio constante de resignificación y sentido.

La Hora 25 lograba la resignificación de los códigos propuestos por Shakespeare llevando al surgimiento de nuevos sentidos, dentro de los cuales nutridos por el tratamiento

lingüístico que proponía Farley, se facilitaba la reescritura, poniendo en tensión los múltiples mensajes que puede entregar una obra como *Macbeth*, que, al ser llevada a escena y enfrentarse a un público como Medellín, lograba, como propone Peter Szondi, mediante la transformación de la forma dramática de la puesta en escena, el diálogo con la historia de la violencia de la ciudad.

Además, para esta época el grupo contaba con otras adaptaciones de Shakespeare como Hamlet La Máquina (versión de Heiner Müller), Ricardo III, El Rey Lear y Romeo y Julieta. Propuestas que permitían evidenciar la continuidad de la pregunta por parte de la dirección en relación con cómo traer Shakespeare a Medellín. Esto evidenció un territorio que continuaba siendo parte esencial de la obra, en el que la violencia sigue siendo parte de la narrativa para intentar entender la complejidad de la herencia del narcotráfico en el pensamiento paisa.

3.3 Macbeth, Nada es sino lo que es (2015)

Reseña

> Una propuesta que se presenta como un acercamiento más maduro y serio al texto de Macbeth. Esta vez el estreno se da después de abordar varias obras de Shakespeare. Tenemos un nuevo teatro donde se hace y transforma Macbeth con sus hechiceras, como principio incandescente del misterio de la vida, misterio que es inmanente a la escena en su densidad teatral. Densidad teatral, que se forma pues, desde la reclamación y la exclamación, radicadas en la no evidencia del poder de las hechiceras. Es como una exhortación a la verdad de la vida. (¿Qué decimos de los símbolos cuando no son simbólicos?). Y es como decir de una química de los sentidos, los sentidos no necesitan de los símbolos, en Macbeth.

> Exhibir una estética clásica, como naturaleza y no como ídolo, ante la que cada momento en el teatro Macbeth, se realiza en relación entonces, tubular y radiante, con la resolución irresoluble.
>
> Macbeth no muere. Morimos los que no somos Macbeth, ni podemos serlo. Como la hermosa muerte de Macbeth que lo es porque está allí en la realidad de las visiones de las que viven, de la oscuridad luminosa de la revelación en las que mueren. ¿Historia y realidad?: No.
>
> Incendiarias y tormentosas visiones. Y entonces Macbeth ha muerto en su teatro, el teatro Macbeth, y de nuevo comienza la historia del Teatro La Hora 25.
>
> **Archivo del Teatro La Hora 25, 2015.**

Enfrentarse a esta última adaptación es enfrentarse a un grupo que se consolida con más de 20 años de experiencia alrededor del análisis de Shakespeare. La figura del trabajo de mesa previo a los montajes en compañía de asesores literarios permitía tanto al director como a los actores, enfrentarse a nuevas preguntas alrededor de *Macbeth*.

Para Óscar González, asesor literario, esta última versión de *Macbeth* representa la suma de la estética teatral de La Hora 25. Donde ya no había una pregunta marcada por la violencia de Medellín en los años 90, sino que se notaba un giro en la profundidad del oscurantismo que propone Shakespeare dentro de la misma obra.

Para el 2013 La Hora 25 había culminado el año con su adaptación de *Hamlet*, titulada *Hamlet en los tiempos del ruido*, una versión más madura de su concepción y acercamiento a Shakespeare, donde la circulación de libros de teoría y crítica literaria permitía a Farley acercarse a escritores como Harold Bloom y contraponer su análisis

dentro de conversaciones con grandes directores como Mauricio Kartun, Jorge Eines, Sanchis Sinisterra, Jorge Alí Triana, Cristóbal Peláez, entre otros.

Para Müller, “No hay una obra de teatro que tenga una historia que le haga honor a la realidad” (56). En este sentido, la estética de La Hora 25 daba paso a soltar esa búsqueda por retratar de manera fiel la realidad, para en cambio lograr, en palabras de Farley “un teatro que parte del caos de los hombres y ello incluye su violencia, incluye todos sus actos horrorosos y me atrae partir de ahí porque el hombre siempre está ahí”. Lo que significa escenificar una violencia no enmarcada en Medellín como localidad, sino que pueda relacionarse con cualquier otra ciudad del mundo.

De esta manera la concepción del grupo sobre Shakespeare continúa hacía una búsqueda por “destruir” a Shakespeare, retomando el lado violento, lo que pone en evidencia lo desastroso que es para un hombre subestimar el poder y demostrando que a través de Ricardo III, Rey Lear y Macbeth se puede reconocer lo humano, lo que ha sido y sigue siendo el hombre después de todos los años que ha estado sobre la tierra.

Para el 2015, continua la pregunta por Medellín, pero ya no para hablar de la ciudad en sí, sino de lo que la ciudad que se esconde. “Medellín es una ciudad llena de teatralidad”, diría Velásquez (5). Se consolida en este sentido una estética rodeada de sangre, de muerte y dolor; una violencia que se presenta como una balsa en un mar rojo de sangre, que acaricia cuando todo aparentemente está perdido.

Para esta última versión el tema de lo innatural, que aparece en otras obras de Shakespeare, toma fuerza. Desde el comienzo se sabe que la obra se verá envuelta en una atmosfera de extrañezas, donde “*Fair is foul, and foul is fai*r” (versión Shakespeare) “Lo

justo es asqueroso y lo asqueroso es justo” (versión traducción al español) o “El bien es más y el mal es bien” (Adaptación La Hora 25).

Lo innatural se manifiesta en gran parte a través del clima, de la atmósfera de la obra misma. Desde el comienzo la manifestación de cosas sobrenaturales, como los truenos y relámpagos, son elementos que acompañan a las brujas cada vez que aparecen en escena, propuesto por Shakespeare e implementado en la adaptación del 2015.

La brujería en Macbeth, aunque omnipresente, no puede alterar los acontecimientos materiales, pero la alucinación se puede y efectivamente los altera: “La ruda magia de *Macbeth* es enteramente Shakesperiana; se entrega a su propia imaginación como nunca” (Bloom 1).

Para esta última versión, el tiempo y el espacio se sumergen en la imaginación, llevando al espectador al furor poético como una especie de substituto de la inspiración divina y un desgarro de realidad, dando paso a lo que Bloom plantea como “la tragedia de la imaginación”.

El terror de la obra que cobra importancia en la última adaptación, donde Macbeth se plantea como “la obra más sangrienta”, convierte la sangre en la constituyente principal de la imaginación del personaje principal.

Para esta última versión los personajes siguen siendo los mismos, pero los nombres cambian a la manera en cómo los nombra Shakespeare. De esta manera, Macbeth y Lady Macbeth se presentan como una pareja casada feliz.

Las brujas toman de las tres parcas de la mitología griega sus nombres. Estos seres, también conocidas como Moiras, son tres diosas de la mitología griega encargadas de hilar, medir y cortar el hilo de la vida de los humanos. En este sentido se propone para la creación

de las acciones físicas y vocales la apropiación de Cloto, quien se representaba con una rueca; Láquesis, quien se representaba con una vara, una pluma o un globo del mundo; y, Átropos, quien cortaba el hilo de la vida y era representada con unas tijeras o una balanza.

En el caso de Macbeth podemos observar que el tiempo/orden aparece como un motivo dinámico, dado que modifica el desarrollo de los eventos y participa directamente en el desenvolvimiento del argumento de la tragedia. El tiempo está en directa relación con el concepto renacentista de la naturaleza como orden del universo y suma de todas las cosas (Wilson 430).

La configuración de los diálogos dentro de la obra son un claro ejemplo de cómo se construye el tiempo dentro de la obra, que va del futuro al pasado, para transformar el presente; esto puede evidenciarse en replicas como:

> **BRUJA DOS:** ¡Salve Banquo! Serás más grande que Macbeth y.… menos.
> **BRUJA TRES:** Más feliz y.… menos feliz.
> **BRUJA UNO**: No rey... pero portador de grandes secretos.

De ahí que pueda decirse que la configuración del motivo tiempo/orden en esta última adaptación de Macbeth encuentre una nota esencial de la tragedia shakesperiana que, de cierta forma, predispone el texto hacia el cambio de orden, perspectiva e interpretación. Sin embargo, estas evidencias no son aisladas, sino que se realzan dentro de una totalidad argumental profundamente perturbadora, compuesta por la narración de vertiginosas escenas dentro de las cuales ocurren demasiadas cosas en breves lapsos de tiempo.

El desarrollo del texto está constantemente irrumpiendo un espacio dual, poniendo en cuestión uno de los aspectos centrales, como lo es la transgresión de los límites de la realidad. De esta forma se muestra un torno fantástico y de terror en Macbeth, que, para esta versión, cumple con un relato perfectamente abordable desde dicha perspectiva.

Lo fantástico ha sido fuente de discusión y análisis, dado su posicionamiento transgresor frente a los límites de lo "real". Es así como, tanto en la literatura como en otras disciplinas artísticas (el cine, la pintura, la música, la ópera, el cómic, los videojuegos y principalmente el teatro), "la narrativa fantástica reflexiona sobre la realidad y sus límites, sobre el conocimiento de ésta y sobre la validez de las herramientas que se han desarrollado para comprenderla y representarla" (Roas 28).

De esta manera la obra pone en juego la experiencia de quien busca un poder absoluto, un poder que se puede pensar desde el registro de lo imaginario, donde el poder y el sexo constituyen, propiamente, los objetivos del deseo fantasmático.

Como podemos evidenciarlo en la escena después de la muerte del Patrón Duncan donde Lady Macbeth invita a Macbeth a la cama:

> **LADY MACBETH:** ¡Ya está!... ¡Que debilidad, los dormidos y los muertos sólo son imágenes! Temes como quien imagina el infierno dibujado. ¡Está muerto Macbeth! ¡Pareces una estatua! Eres como el niño a quien asusta la figura del diablo. Mis manos tienen el color de la muerte; pero me avergüenza llevar un corazón tan blanco, no razones que te perderás en miserables reflexiones, el agua lavara el crimen, ¡Está muerto Macbeth! Está hecho, ahora Macbeth serás Rey. ¡A la cama! ¡A la cama…!

El fantasma del poder interviene, así como uno de los temas nucleares de la tragedia. Desde el psicoanálisis, la obra de Macbeth permite tejer un puente entro lo real y lo ficticio, allí se produce un desplazamiento de los términos que sostienen la dimensión de lo simbólico en el campo de la experiencia humana: la ley de la palabra.

En esta versión se evidencia entonces la ampliación del papel y texto de los personajes femeninos: Lady Macbeth y las brujas. Crece la insistencia en el tema de la ambición, las consecuencias nefastas que ello provoca en la sociedad y los efectos destructivos que engendra en el individuo. Aumenta la muestra de violencia en el escenario, de tal manera que el público contempla directamente el asesinato de Patrón Duncan y Banquo, y los antecedentes del suicidio de Lady Macbeth y se continúa con los efectos dramáticos: las técnicas del suspenso, música, baile y espectáculo, además de la utilización de tecnología moderna en escena, ocupación de un nuevo espacio teatral.

Todos estos factores, a su vez, han originado una serie de transformaciones en la estructura externa de la obra tales como la introducción, fragmentación o cambio de orden de algunas de las escenas e incluso su desaparición con respecto a la propuesta de Shakespeare.

Michel Azama, escritor y dramaturgo francés, decía que “escribía teatro cada vez que tenía ganas de suicidarse y que por eso escribía todos los días. Porqué la dramaturgia para él era un arma contra la muerte, contra las propias ganas de morir”

En este sentido, para el 2015, Farley concebía el teatro como un templo y a la vez su tumba, donde un reflector podría convertirse en el sol que alumbra la oscuridad de la cámara negra:

> No creo que el teatro salve el mundo, ni cambie el modo de pensar de las personas, no creo que derroque regímenes y tiranías políticas, ni incite a la revolución, ni haga más o menos infelices o felices a los espectadores. Después de miles y miles de años de estar el hombre en la tierra no hemos aprendido nada. Vemos a diario las injusticias y las guerras y las muertes y los excesos de riqueza de los poderosos. Hago teatro para que me cambie a mí. (Velásquez 8)

La última versión de Macbeth, denominada por algunos críticos teatrales de Medellín como Óscar González o Ramiro Tejada, se constituye como “la gran tragedia” de La Hora 25. Donde se evidencia el crecimiento teórico y crítico del grupo.

CONCUSIONES

Esta investigación permitió trazar la historia de un grupo de teatro (La Hora 25) en función de una de sus obras (*Macbeth*), donde se muestra cómo esta se transformó, desde la primera adaptación que era una comedia, hasta el devenir de un tratamiento llevado a lo trágico donde se articuló el oscurantismo como principal vehículo de la puesta en escena.

En las tres versiones, *Gangsters* (1996), *The New Gangsters B.F.A.* (2006) y *Macbeth: Nada es sino lo que es.* (2015), se puede analizar un acercamiento a los clásicos desde la experimentación, donde la narración se ve atravesada por la historia del propio territorio, lo que le permitió a La Hora 25 definir lugares de discurso y espacios de desarrollo más cercanos a la propia ciudad y, por ende, al público.

El estudio de la semiótica del teatro, el teatro comparado y la imagen de autor, permitieron proponer unas líneas de interpretación (diálogo, personajes, tiempo y espacio dramático) que permitieron establecer un análisis de las tres adaptaciones para identificar cómo se fue transformado la obra en relación con su contexto, donde los cambios en la estructura dramática permitieron la cercanía con un público como Medellín.

En cada remontaje, el grupo ejecutó cambios desde el lenguaje hasta la aparición de personajes, lo que permitió ir transformando el eje central de la obra y evidenciar en cada versión la evolución teórica del grupo, en relación con su contexto, ya que las resoluciones escénicas tanto del guion como de la puesta en escena mostraron mayor profundidad y riesgo, respondiendo a la dinámica del propio territorio.

De esta manera, La Hora 25 recurrió a la transformación de la forma dramática de la puesta en escena para dialogar con la historia de la violencia en Medellín, logrando poner

en función el valor de la territorialidad que propone Dubatti (2021) para trabajar en este sentido, en coordenadas geográfico-histórico-culturales.

Pensar el teatro desde coordenadas geográfico-histórico-culturales permitió evidenciar las trasformaciones de cada adaptación durante esos 19 años en que circuló la puesta en escena. Mientras, fue cambiando la historia de Medellín y con ella el propio grupo, conforme con las nuevas preguntas que iban surgiendo dentro del componente teórico del trabajo de mesa (estudio previo al montaje escénico) y su relación con la recepción que tenía el público de sus puestas en escena.

En cada adaptación el dramaturgo sometió el proceso de adaptación a un contexto y a un público específico, lo que le permitió generar las características determinadas de la forma de abordaje. Como muchas de las familias antioqueñas, la familia de Farley migró del pueblo a la ciudad y en esta llegada se asentaron en el Barrio Florencia de la Comuna Noroccidental de Medellín. Este barrio brindó a Farley las historias que reflejó en sus puestas en escena, pues durante su adolescencia fue testigo de un barrio sumergido en la violencia, donde muchos amigos que decidieron entregarse a la vida “fácil” murieron y los que resistieron a ese modelo de vida, sufrieron diversas opresiones. El teatro fue para aquellos jóvenes una trinchera, un espacio de resistencia, una manera de confrontar al público de Medellín con la realidad de la propia ciudad.

Para Farley, la posibilidad de adaptar *Macbeth* fue la manera de hablar de la vida de su barrio. Una reflexión sobre los chicos que se entregaron a la vida fácil, del lujo, del crimen. De esta manera el mundo de Farley en el teatro comienza con su propia vida, reconociendo que aquellos que lo rodeaban se habían ido por las balas que llenaron y siguen llenando, los barrios de Medellín.

Esta investigación permitió también reconocer la importancia de la adaptación de los clásicos, entendiendo que los clásicos sobreviven porque construye un relato que sigue expresando a la humanidad a pesar del paso del tiempo, el acercamiento a un texto del repertorio dramático clásico (*Macbeth*) al contexto colombiano permitió analizar y confrontar la historia de Medellín desde la mirada de un grupo de teatro.

De esta manera, es evidente la necesidad de Farley de contar su historia (que a la vez es la historia de muchos jóvenes de los 80), a través de personajes universales como Macbeth, Lady Macbeth o el rey Duncan. Logrando desprenderse de nombrarse a sí mismo y que igual el espectador se sienta identificado con la trama de la obra.

Incursionar en el teatro de Shakespeare, permitió a La Hora 25 atravesar el mundo de las hechiceras, de las inalcanzables tensiones de lo oscuro; donde son ellas las que dan la muerte, las que llevan a la posesión y a la locura. Adaptar *Macbeth* en el teatro de hoy es también hablar sobre la realidad, sobre la historia que se repite con diferentes oscuridades bajo diferentes apellidos. Shakespeare hoy sigue siendo una exclamación relevante sobre la vida, la muerte y la locura.

Las versiones *Macbeth* desde una mirada semiológica permiten evidenciar cómo la adaptación lingüística se convierte en una forma de exponer el lenguaje influenciado por la manifestación de la cultura “paisa”, y cómo esto se vuelve un vehículo para hacer memoria colectividad sobre los acontecimientos de violencia que permearon la ciudad entre los 80 y 90.

La evolución teórica y crítica del grupo, analizada desde las diferentes dramaturgias, muestra también cómo el escenario mismo es fuente de narración, donde elementos como la iluminación, en consonancia con la propuesta musical, se vuelven parte esencial de la

obra convirtiéndose en otro personaje, donde cada cambio en las diferentes versiones marcó el tiempo y los espacios de la puesta en escena.

Con estas adaptaciones de *Macbeth*, se evidencia entonces cómo el teatro se convierte en un agente de transformación, un espacio de crítica, análisis y a su vez toma de consciencia sobre las realidades del mundo. En una ciudad como Medellín, hacer teatro es un acto heroico, un lugar que se convierte en una trinchera para enfrentar la realidad dolorosa del mundo, un espacio de transformación social, donde todos los que participan en la puesta en escena (actores, directores, técnicos, público, etc.) se convierten en agentes de cambio, así sea en su esfera más cercana. En este sentido, hablar de la historia de una grupo de teatro es hablar de la historia de una ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

Arango, González. “Medellín a solas contigo” 1964.

Bajtin, Mijail. *Las formas de tiempo y cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica.* 1989.

Barthes, Roland. *La muerte del autor.* 1967.

Bentley, Eric. *La Vida del Drama*. Editorial Paidos. 1992.

Blair, Trujillo, Elsa. “Memoria y narrativa: La puesta del dolor en la escena pública”. *Revista estudios políticos* °21. 2002.

Blasco Cerezuela, Adelaida. *“WHEN SHALL WE THREE MEET AGAIN?”: Macbeth en ocho momentos de la historia de la historia del teatro inglés.* 2009.

Bloom, Harold. *La invención de lo humano*. Riverhead Books, 2000.

Bobes, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática.* Taurus humanidades.1991.

Calvino, Ítalo. “¿Por qué leer los clásicos?”. *Marginales 122*. 1993.

Cedeño, Janneth. *Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960.* 2013. Universidad Católica de Chile.

Centro Nacional de Memoria Histórica (2017), Medellín: memorias de una guerra urbana, CNMH- Corporación Región - Ministerio del Interior - Alcaldía de Medellín - Universidad EAFIT - Universidad de Antioquia, Bogotá Bilbiografía.

Cuevas Velasco, Angélica y Velasco Raquel. “Los desafíos de la teoría literaria”. *Escrituras desbordadas*, Universidad de Veracruz. 2023.

De Certau, Michel. “La invención de lo cotidiano”. I. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana. 1996.

Doménici, Mauricio. *Paradigmas estéticos del teatro colombiano en el siglo XXI*. 2020. Universidad del Valle.

Dubatti, Jorge. “Otro concepto de dramaturgia”. *Universidad de Antioquia*. 2009

Dubatti, Jorge. “Teatro Comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales”. *Revista El hilo de la fábula*. Volumen 20. 2020.

Dubatti, Jorge. *Teatro y territorialidad.* Editorial Gedisa. 2021.

“La Adaptación teatral” *Cuadernos de picadero*. Volumen 30. 2016.

Dubatti, Jorge. “Convivio y tecnovivio: El teatro entre infancia y babelismo”. *Revista colombiana de las artes.* 2015.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios culturales*. Editorial Gedisa, 2011.

Dubatti, Jorge. “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”. *Investigación teatral, revista de artes escénicas.* 2019.

Eric Bentley. *La vida del drama.* 1992

Forero, Nathalie. *Narrativas teatrales de la Violencia en Colombia que interpelan el papel del Estado 1988 – 2009.* 2020. Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador.

Harold Bloom. *La invención de lo humano.* 2000.

Gómez, Diana. *Aquí fue Troya. Mujeres, teatro y agencia cultural.* Universidad Nacional de Colombia. 2006.

Gómez, María Soledad. *Pautas sobre la adaptación de dramaturgos españoles del siglo XXI.* 2018. Universidad Complutense de Madrid. Trabajo de grado.

González, José Manuel. *Shakespeare hoy*. Alianza Editorial, 2005.

González, Oscar. “El teatro y sus dobles”. *Ciencias sociales y educación*, Universidad de Medellín. 2015.

González, Oscar. *Entrevista a Farley Velásquez*. Universidad de Medellín.2018.

Gustaffson, Jan. “El cronotopo cultural, el estereotipo y la frontera del tiempo: la preterización como estrategia de representación del Otro” Universidad Jaume. 2004.

Ibarra, Javier. *Elementos fantásticos y de terror en Macbeth de William Shakespeare: ejemplos como soporte para una escenificación de terror en el teatro.*2021. Universidad Autónoma de Madrid.

Kristeva, Julia. *La palabra, el diálogo y la novela*. Siglo XXI Editores, 1997.

Menaseé, Adriana. “Shakespeare para el siglo XXI”. *Revista, La Palabra y El Hombre. 2017.*

Menassé, Adriana. *El guerrero y el asesino. Tres miradas sobre Macbeth, de William Shakespeare.* 2024. Universidad Veracruzana, México.

M. Lax. Fulgencio. “La adaptación y la versión en el trabajo dramatúrgico” *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. Volumen 10. 2014.

M. Lax. Fulgencio. “*De la tragedia de Macbeth a la versión de Los hangares de Lady Macbeth”.* Anagnórisis. Revista de investigación teatral, nº. 13. 2016.

Mora, Gloria. *Sobre el mal en Macbeth de William Shakespeare, una mirada desde Freud.* 2011. Universidad Industrial de Santander.

Sastre, Alfonso. “El teatro político”. *Revista drama*. 1999.

Sotomayor, Victoria. “Literatura, sociedad y educación.” *Revista Letras*, vol. 5, no. 3, 2010, pp. 20-35.

Szondi, Peter. “Teoría del drama moderno” *Enrahonar °27.* 1997.

Pérez Gómez, Christian y Londoño Yepes, Daniela. *Teatro en Medellín: un estudio de caso sobre la representación de la violencia en Colombia.* 2018. Universidad de Antioquia.

Reviviendo a Shakespeare: Retos y montajes. Universidad de Murcia.

Rimoldi, Lucas. “El concepto de resignificación como aporte a la teoría de la adaptación teatral.” *Revista Escena*, vol. 10, no. 2, 2012, pp. 45-60.

Telemedellín. *Graffiti*. Dirigido por Farley Velásquez, 2006, youtube.com/watch?v=iJ4m-nntr4A. Accedido el 17 mar. 2024.

Velásquez, Farley. “Teatro y conflicto”. Universidad de Antioquia. 2000.

ANEXO 1: TABLAS DE ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Componente	Gangsters (1996)	The New Gangsters B.F.A (2006)	Macbeth: Nada es sino lo que es. (2015)
La Hora 25	• Exilio de Farleysu • Estudio del director en la Sala Becket, Madrid. • Tras su regreso reintegración del grupo. • Primera sede del grupo, bajos del Ballet Folklórico de Antioquia.	• Sede propia, Barrio Cristóbal - La América con disposición de escenario, camerinos, vestuario, y mesas para el trabajo de análisis previo a los montajes. • Grupo reconocido a nivel nacional. • Participación en diversos festivales nacionales e internacionales. • El grupo contaba con otras adaptaciones de Shakespeare como Hamlet La Máquina (versión de Heiner Müller), Ricardo III, El Rey Lear y Romeo y Julieta.	• 20 años de experiencia. • Trabajo de mesa previo a los montajes.

Componente	Gangsters (1996)	The New Gangsters B.F.A (2006)	Macbeth: Nada es sino lo que es. (2015)
Imagen de autor	• Reconocimiento del origen de Farley: experiencia de vida en el Barrio Florencia. • Encuentro con su voz desde la dramaturgia.	• Premio Nacional de Dirección con la obra Electra.	• Acercamiento a teóricos y críticos del teatro como: Harold Bloom, Mauricio Kartun, Jorge Eines, Sanchis Sinisterra, Jorge Alí Triana, Cristóbal Peláez, entre otros.

Componente	Gangsters (1996)	The New Gánsters B.F.A (2006)	Macbeth: Nada es sino lo que es. (2015)
Adaptación	• Comedia. • Relatos de infancia (Farley y actores). • Violencia de Medellín. • Dick Tracy.	• La obra es reconocida por el nombre The New Gansters B.F.A. • Texto físico como base. • Referentes visuales, Michael Jackson. • Contraste entre tragedia y comedia. • Nuevos referentes: La Fura dels Baus (teatro español), Pina Bausch (bailarina y coreógrafa alemana), Carbono 14 (grupo de vanguardia especializado en Etienne Decroux), entre otros.	• "Suma estética de La Hora 25" Oscar González. • Giro hacia el oscurantismo de Shakespeare. • Lo innatural y la contradicción.

Componente	Gangsters (1996)	The New Gnasters B.F.A (2006)	Macbeth: Nada es sino lo que es. (2015)
Territorio	• Época de violencia en Medellín. • Rezagos del narcotráfico. • Bajos del Ballet Folklórico. • Lugar: La Candelaria.	• Lugar: Barrio Cristóbal, La América.	• Representación de la violencia no enmarcada en Medellín como localidad, sino que pueda relacionarse con cualquier otra ciudad del mundo. • Tratamiento de lo fantástico como fuente de discusión y análisis.

Componente	Gangsters (1996)	The New Gnasters B.F.A (2006)	Macbeth: Nada es sino lo que es. (2015)
Diálogo	• Jerga paisa, arquetipos de la ciudad. • Coloquial.	• Jerga paisa, arquetipos de la ciudad. • Coloquial.	• "Fair is foul, and foul is fair" (versión Shakespeare) • "Lo justo es asqueroso y lo asqueroso es justo" (versión traducción al español) o "El bien es más y el mal es bien" (adaptación La Hora 25).

Componente	Gangsters (1996)	The New Gnasters B.F.A (2006)	Macbeth: Nada es sino lo que es. (2015)
Personajes	• Macbeth – Pedro. • Lady Macbeth - Lady Johana (representada por un hombre. • El Rey Duncan - Patrón Duncan. • Unión de los hijos del rey Duncan (Malcolm, Donalbain) a uno solo, Donalbain, • Banquo y Ross preservan sus nombres. • Ejército escocés - banda de los "Ositos". • Tres brujas - una sola. Muñeca.	• Lady Johana, representada por una mujer. • Representación de las tres brujas. • Cambio en la dramaturgia escénica (iluminación, escenario y música).	• Personajes con nombres originales. • Crecimiento en el personaje de las brujas como hilo conductor. • Mayor complejidad en la relación Lady Macbeth – Macbeth. • Acercamiento al oscurantismo. Acompañamiento asesor literario.

Componente	Gangsters (1996)	The New Gnasters B.F.A (2006)	Macbeth: Nada es sino lo que es. (2015)
Tiempo y espacio dramático	• Medellín años 90. • Tiempo de la obra según lo propone Shakespeare, teniendo en cuenta ausencia de personajes.	• Callejones, caos psicológico de los personajes. • Iluminación roja, representación de brujas y Lady Macbeth. • Uso de cenitales, marca de la obra. • Temporalidad que se escurre dentro de la obra.	• Giro dramático dado por las brujas. • Representación del claro oscuro. Referente: Henry Fuseli, realizó varias obras relacionadas con la tragedia de William Shakespeare, Macbeth.