

TENDENCIAS Y FRAGMENTACIONES DEL TEATRO COLOMBIANO

FERNANDO VIDAL M.*



*Dramaturgo, director de teatro, docente, actor, investigador del grupo *Estéticas Urbanas* y decano de la facultad de Artes Escénicas.

Resumen

Esta conferencia fue presentada en el Seminario Nacional “Desafíos del Teatro colombiano” que se programó dentro del 31° Festival Internacional de Teatro de Manizales el 9 de septiembre de 2009. Se estructura en un prólogo y tres actos que dan cuenta a grandes trazos, del desenvolvimiento histórico del teatro colombiano, en contraste con los desarrollos del teatro occidental, desde su consolidación como movimiento en la década del cincuenta del siglo XX, en consonancia con los avances forzados hacia la modernidad justamente en el momento de sus crisis o fisuras. Han sido sesenta años intensos en debates y realizaciones, así como relativamente extensos en tendencias y fragmentaciones que son analizadas y relatadas en este polémico texto que recoge algunos de los hitos del teatro nacional.

Palabras clave:

Creación, desencanto, modernidad teatral, movimiento teatral, teatro en Colombia.

Abstract

This text was presented at the National Seminar “Challenges of Colombian Theater” which was scheduled within the 31 ° Festival Internacional de Teatro de Manizales on 9 September 2009. It is structured in a prologue and three acts that reports in broad strokes, the historical development of Colombian theater, in contrast with developments in the western theater, from its consolidation as a movement in the fifties of the twentieth century, in Consonance with the forced advances to modernity, precisely at the time of their crises and fissures. There has been Sixty years intense in Discussions and achievements, as well as relatively extensive in trends and fragmentations that are analyzed and reported in this controversial text that collect some of the highlights from the National Theater.

Keywords:

Creation, disappointment, modern theater, theatrical movement, theater in Colombia,

PRÓLOGO

El 10 de diciembre de 1896 se estrenó en París, una obra que marcaría el salto de la frontera para la constitución de un arte autónomo que se emancipa de la literatura, el arte teatral, no ya como la interpretación declamada del texto dramático, el saber hacer actoral, sino como una elaboración estética en la escena, que retoma las resonancias del teatro clásico, en este caso las obras de Shakespeare, para hacer una resignificación en tono grotesco, como lo escribió el joven autor Alfred Jarry en el programa de mano: "El señor UBU es un ser innoble, asesina al rey de Polonia, hace trizas al tirano, lo que parece justo a algunos, pues tiene apariencia de acto justiciero." Jarry inventa la patafísica, o sea la ciencia de las soluciones imaginarias, usando un lenguaje que no pretende representar la realidad sino que la sustituye. Da inicio, quizás sin saberlo, a toda la corriente de ruptura que estimulará a los vanguardistas, sobre todo a los surrealistas, al mismo Artaud y al Teatro del absurdo, con Ionesco a la cabeza, quien retomará las lecciones de la patafísica.

Tanto que en 1926, Antonin Artaud, Roger Vitrac y Robert Aron, fundan el "Théâtre Alfred Jarry", declarando en su Primer manifiesto:

La ilusión no versará sobre la verosimilitud o la inverosimilitud de la acción, sino sobre la fuerza comunicativa y la realidad de esta fuerza... No es al espíritu o a los sentidos de los

espectadores a los que nos dirigimos, sino a toda su existencia. El espectador que viene a nosotros sabe que viene a ofrecerse a una verdadera operación donde no sólo su espíritu sino también sus sentidos y su carne están en juego. En adelante irá al teatro como va al cirujano o al dentista.

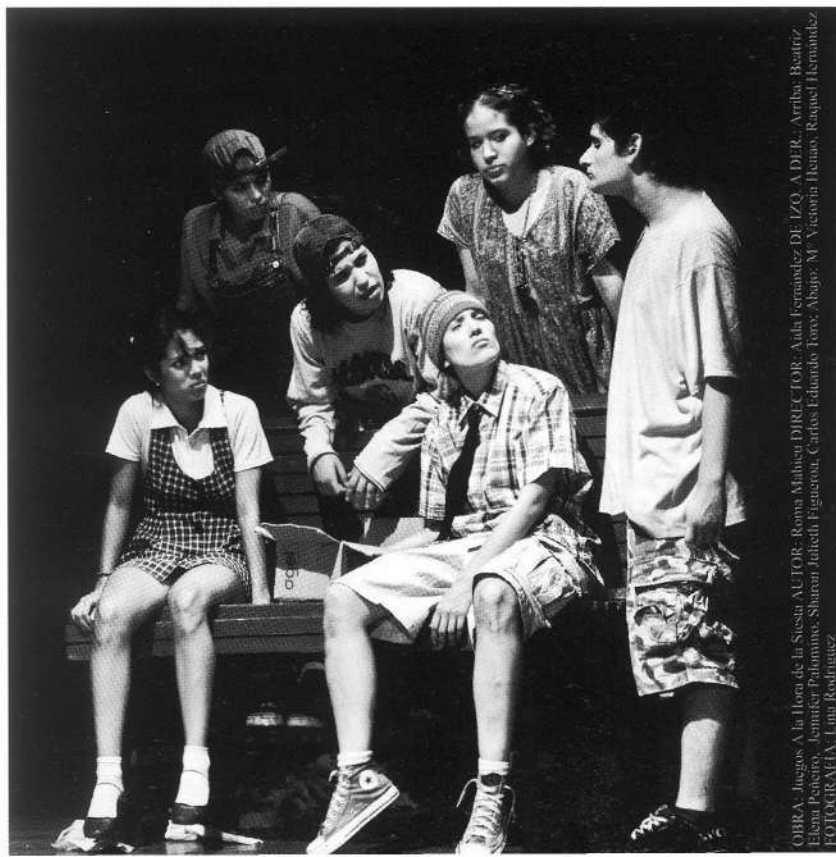
Por esas mismas fechas fundacionales, Antoine, siguiendo los preceptos del naturalismo de Zola y las reflexiones de Diderot sobre la paradoja del comediante, ya ha fundado desde 1887 el Teatro Libre, en el que se apaga la iluminación de la sala, los espectadores quedan a oscuras y se pueden concentrar, por primera vez, en estas nuevas condiciones perceptivas, en un suceso escénico que busca captar de la manera más fidedigna el entorno contemporáneo de la época, para hacer vivir a unos personajes que actúan como si no existiera nadie viéndolos, para instalarlos en el verdadero drama de la sociedad moderna. Como escribe el mismo Antoine: "Nuestro decorado plantado ahora nos espera, con sus cuatro paredes desnudas; antes de introducir ahí sus personajes, el director escénico debe pasear largamente por allí, evocar toda la vida que adquirirá el teatro."¹ Un teatro del arte que se deslinda de las demandas del esparcimiento ligero, pues como lo publicó el mismo Antoine, en 1890, en el plegable de su teatro:

1. Del libro: Antoine, l'invention de la mise en scène, de J.P. Sarrazac, citado por Naugrette Catherine, en Estética del Teatro, ediciones arte del sur, Buenos Aires, Argentina, 2004.

Se le solicita al lector tener a bien creer que estamos aquí ante una cosa grave, de interés público, porque el arte dramático, del que se trata de favorecer el pleno desarrollo, es una de las superioridades más incontestables... que, finalmente, el Teatro Libre, en su nueva forma, seguirá siendo, como en el pasado, una obra de interés general, desconocedora de las bajas negociaciones en las que poco a poco se sume la industria teatral. Transformado materialmente, el Teatro Libre vivirá, tal como ha vivido desde hace tres años, para el arte y por el arte.²

2. Naugrette Catherine, en: *Estética del Teatro*, ediciones arte del sur, Buenos Aires, Argentina, 2004.

En otra coordenada del mapa, en Moscú, en 1898, Vladimir Nemirovitch Dantchenko y Konstantin Stanislavsky crea el Teatro de Arte de Moscú, que se propone trabajar con actores y un equipo que se forme para lograr un dominio de sí, un conocimiento sicofísico para su desempeño en la escena, entendida esta como un espacio sagrado, para aportar ahí lo mejor que tiene el alma humana, donde actuar se convierte en un arte, un acto sublime que indaga en la condición humana. Para esto hay que formar unos actores que aprendan una disciplina, que conecte sus dimensiones vitales. “En un momento en que la religión declina, el arte y el teatro deben elevarse hasta el templo, porque la



OBRA: *Juegos A la Hora de la Siesta* ALTOR: Romina Malbeci DIRECTOR: Aida Fernández DE IZO: A DIER: Arriba: Beatriz Elena Peñero, Jemifer Palomino, Sharan Juhedi Figueiroa, Carlos Edmundo Toró, Abajo: M. Victoria Denaio, Raquel Hernández FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

religión y el teatro purifican el alma.” “Pien- san ustedes que es posible ocuparse de arte y de estética en un chiquero.”³

Y esta transformación de los códigos éticos y estéticos para la escena requería una nueva actitud del público, una comprensión de lo que se estaba gestando, por lo que el teatro se preocupó por hacerlo saber en las salas. Ya no es el dueño todopoderoso que paga por ser entretenido y tiene el derecho de desplazarse por el espacio a su antojo. Cuenta Stanislavsky que en el Teatro de Arte tuvieron este empeño, que debió redoblar cuando se abrieron las puertas a otros públicos, a raíz de la revolución bolchevique de octubre de 1917. La formación de un público que llegue a tiempo, no coma, ni beba, ni fume durante la función, que no mordisquee maníes ni emparedados.

Las diversas estrategias de intercomuni- carse con el receptor son el caldo de cultivo de las vanguardias, en todos sus matices y varian- tes, que propugnan por establecer efectos co- municativos que no dejen ilesos a quienes asis- ten a sus eventos. Las vanguardias tienen unas constantes que se tensan y contradicen con las exigencias y postulados del naturalismo y el realismo pero que, en definitiva, son las ca- racterísticas de un estado dinámico del arte y la cultura, en un período caracterizado por las consecutivas invenciones y descubrimientos

3. Stanislavsky, *Notas Artísticas y Mi vida en el arte*, citados por Naugrette Catherine, en: *Estética del Teatro*, ediciones arte del sur, Buenos Aires, Argentina, 2004.

que van destrabando una idea ciertamente nar- cisa de un protagonista ennoblecido, para darle la palabra y la aparición pública a personajes anónimos, fracasados, insignificantes, de carne y hueso, a fragmentos de sueños y de pesadi- llas, al lado oculto que ahora es visible por el descubrimiento del inconsciente, o de la relati- vidad, o de las dimensiones lingüística, herme- néutica y semiológica del lenguaje.

Así pues, las rupturas de los cánones, de las reglas y de los estamentos establecidos se convierten en el lema dominante, por eso se dice que la única regla del vanguardismo era no respetar ninguna regla. La exaltación del descentramiento o lo excéntrico. Por eso, una de las características más recurrentes es la acti- tud provocadora. Se publican manifiestos casi siempre de tono fundacional, en los que se ata- ca todo lo producido anteriormente, al mismo tiempo que se reivindica lo original, lo lúdico, lo que desafíe los modelos y valores existentes. El artista vanguardista es inconforme y rebelde como actitud de vida, ya que su tarea es buscar un arte que responda a esta novedad que se está viviendo, hurgando en su propia originalidad que lleva dentro y que exige buscar lenguajes novedosos de expresión y comunicación.

Es a este movimiento teatral que se ancla en las brumas de los tiempos, pero que ha dado el salto a su autonomía estética y artística con estos deslindes; que ha desarrollado el oficio del director como el ordenador artístico de la escena; el que se enfrenta al espacio vacío con la potencia de su decisión y la incertidumbre

del acto de creación; y que ha avanzado cincuenta años vigorosos y vertiginosos, en medio de dos guerras mundiales, al que se tiene que articular el incipiente y germinal movimiento teatral colombiano de los años cincuenta del pasado siglo XX.

PRIMER ACTO —LOS ORÍGENES—

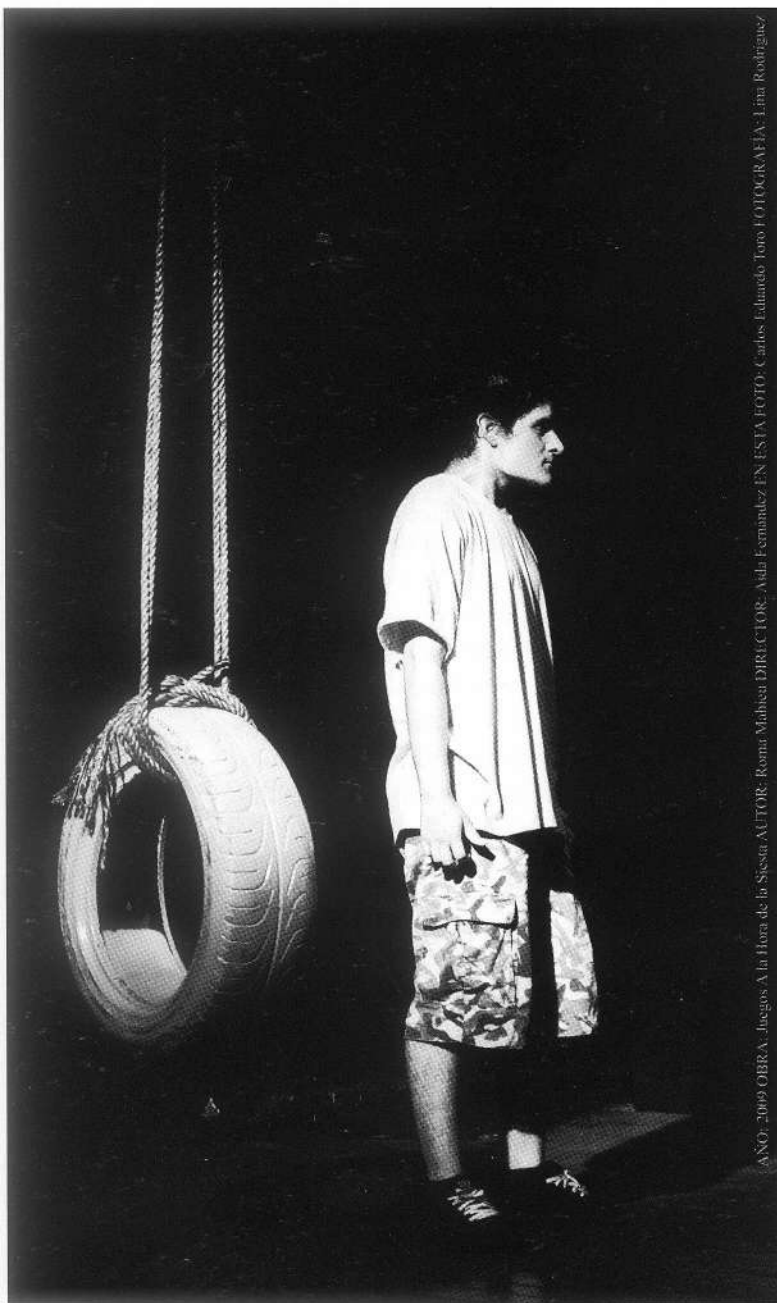
En la década del cincuenta del siglo XX, el país da un salto definitivo en la estabilización y consolidación de un teatro nacional, paradójicamente, por efectos de las demandas de actores para la recién creada televisora nacional, que requería a marchas forzadas consolidar un elenco profesional para la emisión en vivo de los programas dramatizados, cuando la experiencia inmediata era solamente la de los radio actores. Así es como el gobierno de Rojas Pinilla, manda por el mejor director que hable español, los emisarios indagaron e informaron que el mejor vive en México y es japonés, Seki Sano, que además de ser considerado uno de los más importantes directores de teatro, como discípulo de la escuela rusa, de Meyerhold y Stanislavski, es también un maestro en la formación de actores. Santiago García lo narra de este modo: “Y se dictó la orden de traer al mejor director para que formara actores y reemplazar así a los que venían de la radio nacional; todos eran llenos de barro, de forúnculos, contrahechos; el actor más importante, uno que llamaban Espaguita, era jorobado y le faltaba una mano, pero era la voz más bella que había en Colombia: el galán joven.”⁴

Cambian los lenguajes de comunicación de masas, de un medio ciego que incentiva la imaginación, a uno audiovisual que resuelve en la pantalla, con una puesta en cámaras, una imagen, una presencia, otras percepciones y, desde luego, un efecto de realidad que provoca tensiones con el arraigo que tenía la radio.

Pero en realidad, el Maestro que venía de trabajar en Rusia como asistente de dirección y discípulo de Meyerhold y Stanislavsky, que conocía el teatro de Brecht en Alemania, que tuvo la oportunidad de relacionarse con la vanguardia de las vanguardias en Francia y que gozó un exilio muy activo en México, más que unos talleres veloces para formar actores y actrices en serie, con un par de técnicas y algunos trucos actorales, vino a establecer una escuela en serio para actuar, también en cine y televisión, pero sobre todo, para desempeñarse como artistas del teatro, hombres y mujeres para el teatro experimental y de arte. Entre sus discípulos hubo varios que quedaron tocados y recogieron la antorcha de sus enseñanzas.

En 1957, en junio, precisamente, por intrigas y celos entre colegas de nuevo medio, fue denunciado por comunista y expulsado inmediatamente de su cómoda residencia en el Hotel Tequendama, embarcado a la fuerza en un avión de regreso a ciudad México donde continuó su labor hasta el final de su existencia. Esos discípulos más decididos recogieron la mayor parte de materiales que se pudieron conseguir

4. Seki Sano en Colombia. García, Santiago. Editor: Universidad Veracruzana, revista *Tramoya*, abril-junio 1979 no.15, p. 4-5



AÑO: 2009 OBRA: Juegos A la Hora de la Siesta. AUTOR: Roma Mabele DIRECTOR: Aldo Fernandez EN ESTA FOTO: Carlos Eduardo Toro FOTOGRAFÍA: Jina Rodriguez

y fundaron la escuela de Teatro del Distrito, en la que continuaron con el entrenamiento y los ejercicios que aprendieron con el maestro. Paralelamente, Santiago García y Fausto Cabrera fundan el grupo de teatro experimental El Búho que se considera el primer intento de estabilizar un equipo de creación escénica.

Sin embargo, él ya había sembrado la simiente de una teatralidad contemporánea, más consistente que el simple ejercicio interpretativo, una teatralidad que indaga en el ser humano, para develar las causas de sus comportamientos, más allá de la anécdota. En una entrevista concedida por el maestro Seky Sano a Emilio Carballido y publicada por la revista veracruzana Tramoya, él explica el enfoque de su trabajo, ligado a las enseñanzas rusas:

Stanislavsky y Freud se entienden muy bien. ¿Qué busca en el fondo Stanislavsky? La lógica de la conducta humana. El mecanismo psíquico del ser es complejo: para hundir nuestras uñas en sus recovecos, en los laberintos de la conducta, no basta con que analicemos las circunstancias que rodean al ser, sino el resultado de esas circunstancias dentro del individuo, y tenemos que tocar lo inconsciente para echarle mano. El futuro del sistema depende de la ayuda que aporte el psicoanálisis profundo, lo que se penetre en el ser de uno mismo. Esto es: abrir las puertas de la inconsciencia para que fluya libremente.⁵

5. Entrevista con Seki Sano, Carballido, Emilio, Universidad Veracruzana, revista Tramoya, abril-junio 1976, no.3, p. 8-11

Cabe anotar que ya existía en Bogotá una Escuela, anexa al Teatro Colón, de Bogotá, inaugurada el 24 de abril de 1951 por Juan Peñalosa bajo la influencia del teatro experimental del chileno Pedro de la Barra. Cuenta Carlos José Reyes que “el teatro en miniatura (“El Palomar”) fue construido ese año por el Ministerio de Obras Públicas, para las tareas prácticas de la Escuela.”

Aunque, en Cali, el fundador de Bellas Artes, el músico Antonio María Valencia le había propuesto a Margarita Xirgú, en 1948, cuando vino al país con su compañía, que se quedara en la ciudad para fundar una escuela de teatro, e inclusive estuvieron escogiendo el lote para construirla, esa iniciativa no fructificó por la insignificancia de veinte pesos mensuales de su sueldo; solamente fue el temor de quedarse sin representación de actores y actrices en la pantalla de los televisores, que eran la última novedad de la modernidad que se transformaba a zancadas, lo que convenció a la dirigencia local vallecaucana para autorizar, en 1955, la apertura de una escuela de teatro. Valiéndose de contactos diplomáticos consiguen en España a un importante director que a esa fecha ya había ganado el premio Ondas por sus programas de teatro para emisión, Cayetano Luca de Tena, quién trae el programa de la RESAD como su referencia y repatria a Enrique Buenaventura de Chile de donde traen al escenógrafo Errazuriz. Cuál no sería su sorpresa cuando se encuentra en una ciudad con tremendo entusiasmo, muchos locutores y radio actores matriculados, al igual que jóvenes bachilleres y algunos actores y actrices empíricos, que ha-

cían veladas en el patio de la familia Borrero y algunos hasta lograban alguna función benéfica en los teatros Municipal y Jorge Isaacs, por los que pasaban las compañías del sur que iban para España o por lo menos avanzaban hacia el norte y las compañías que iban de gira hasta Buenos Aires. Al año, según dice la leyenda regional, porque una beldad de las tablas y el cine madrileño vino a su rescate, luego de montar en diciembre “La adoración de los Reyes magos” de Buenaventura, y “Sueño de una noche de verano” de Shakespeare, como clausura del primer curso, se fugó dejando encargado mientras tanto a Enrique, que tomó la dirección. Así lo recuerda Buenaventura: “Fue el primer intento serio de teatro en Cali. La dirección fue de Luca de Tena, con mi asistencia. León J. S. compone la música y dirige la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y la coral Palestrina. Y se hizo con los actores de la Escuela de Teatro.”

Es decir, nuestros maestros fundadores, por foráneos y ajenos a los vericuetos nacionales, forjaron una semilla que intempestivamente debió germinar, pues su acompañamiento, en ambos casos fue suspendido, por distintas razones, obligando a un relevo generacional un poco apresurado, que cuajó por la terquedad de una generación que se inscribió en los desarrollos de las vanguardias contemporáneas y establecieron contacto y relación con el gran teatro del mundo, salen a estudiar en París, en Praga, en Polonia y Rusia, invitan a profesionales de otras latitudes, como Pedro I. Martínez, Jean Marie Binoche, Fanny Mikey. Se monta repertorio de teatro clásico o contemporáneo, según

las corrientes estéticas reinantes, mientras por los lados va apareciendo una dramaturgia de lo nuestro, una dramaturgia referida a los problemas y sentidos de pertenencia de lo nacional.

*El gobierno quería, digamos, apoyar la cultura, pero los autores clásicos, las obras importantes de la literatura universal, entonces, ojalá que se montaran Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, pero ya cuando empezaron a trabajar las obras colombianas y cuando las obras empezaron a plantear problemas de orden político, social, ideológico y... complicado, pues ahí fue donde se presentaron las rupturas, las discusiones, las divergencias.*⁶

Es un ingreso a la modernidad un poco abrupto, no una dinámica que se va cocinando a fuego lento, sino un salto al vacío, un trabajo experimental de la escena al papel, no la puesta en escena de un texto escrito y absolutamente resuelto, sino la escritura que es verificada y creada durante los ensayos, la participación de los actores y las actrices en el proceso, las improvisaciones como laboratorio de exploraciones y desciframientos, la intervención propositiva de los músicos y los artistas plásticos que se integran a los ensayos. Un ingreso a la modernidad, justamente en los umbrales de su resquebrajamiento, es un ingreso a los territorios del triunfo de la Razón contra el Mito, precisamente cuando este combate se debate en su propia agonía, las ideas de cambio y progreso propias del proyecto modernista, se expanden

6. Entrevista concedida por Carlos José Reyes para la revista *Papel Escena* 2005.

y se mimetizan en una sociedad que pasa de la mula al avión, que ingresa al mercado cultural con el auge de la radio en la década del cincuenta, explicado por la estabilización de las cadenas y las tecnologías de enlace, la inauguración de la televisión en 1954, la prensa que alcanza circulación significativa en 1958, un incipiente mercado del libro y el desarrollo del sistema escolar masivo, a partir de 1960.

SEGUNDO ACTO. EL MOVIMIENTO Y SUS FISURAS

Este origen ya casi mítico de tanto narrarlo, al interior del sector, no estuvo alejado de la historia cultural y social latinoamericana durante las décadas de los sesentas y los setentas, la interacción y las relaciones estrechas con el movimiento teatral latinoamericano para intercambiar experiencias y conocimientos fue una corriente teñida de filtros estéticos e ideológicos, de secretos técnicos, de transmitir los particulares entrenamientos que circulaban y se reinventaban, también de mezclas y mixturas, como la salsa con el rock, la militancia de izquierda con el hippismo pacifista, las noticias de la actualidad cultural europeas con las subterráneas de la efervescencia revolucionaria, la aparición sorprendente de obras enmarcadas en el existencialismo sartreano, el teatro pánico, el cine de directores como Pier Paolo Pasolini, Carlos Saura, Alfred Hitchcock, Truffaut, y tantos otros productos culturales que dispararon la imaginación. Pero también los sucesos políticos mundiales, el boom literario, el auge del movimiento teatral articulado a las universidades y comprometido con las transforma

ciones de la sociedad. Al lado de los grupos que se establecen contra viento y marea y por lo mismo se llaman profesionales, porque resuelven dedicarle su proyecto de vida, su entusiasmo y la permanente auto gratificación aún a costa de los caídos a diestra y siniestra. Se hace una interpretación del teatro sagrado, en lo que pueden ser los tiempos prosaicos y mundanos de nuestro espíritu latino o sureño, el grupo como un estilo de vida, una manera de habitar y plantarse en lo social con unas claras señas de identidad, una disciplina variopinta y exigente que demanda dedicación, entrega y unos objetivos ideológicos que por aquellas décadas estaban en el fervor colectivo.

Toda esta efervescencia artística genera espacios propicios para el encuentro y el aprendizaje, como el Festival Latinoamericano de teatro Universitario de Manizales desde 1968, al que asistieron agrupaciones de Argentina, Chile, Uruguay, México, Venezuela, Ecuador y España, e invitados de la talla de Jerzy Grotowski y Pablo Neruda. También hicieron tejido los otros festivales universitarios, como los organizados por la Asonatu, en las distintas regiones, así como la consolidación de la organización de grupos y escuelas en la Corporación Colombiana de Teatro, que asumió por un tiempo un liderazgo dinámico que permitió encuentros, festivales regionales y nacionales y talleres de aprendizaje y experimentación como el recordado Taller nacional de Música y Teatro. De los años sesenta es también el Festival Nacional de Teatro que se hacía a instancias de la Presidencia de la República en el Teatro Colón, dirigido por el húngaro Ferenc Vajta y

luego por el bugueño Bernardo Romero Lozano. Eran los gobiernos liberales ilustrados que buscaban la culturización de la población, sobre todo de las élites educadas, y le hacía la apuesta a auspiciar y favorecer eventos como este, al que asistía el mismísimo presidente para entregar los premios. Se presenta aquí una fuerte tensión generada por las divergencias en el concepto de cultura que se está disolviendo de los territorios exclusivos y exclusivistas de la cultura "cultura", para arraigarse y contagiarse de otras fuentes culturales como los sucesos sociales de la violencia, o la indagación y exploración en la mitología criolla, el diálogo con la literatura popular, la participación en los carnavales y fiestas pueblerinas.

Para nada es gratuito que sea un Ministro de Guerra el que solicite un castigo ejemplar para el grupo que había osado presentar los delirios y abusos de un dictador centroamericano, *Ulrico en la Trampa* de E, Buenaventura, montada por Santiago García con la compañía oficial Teatro Escuela de Cali. El grupo que se presentaba porque recibiría el premio a la mejor obra, llegó a Bogotá en un avión de la Fuerza Aérea y debió regresar por tierra, por física tierra, de acuerdo a las condiciones un poco precarias como eran las carreteras colombianas de esos años.

Es el período de las rupturas, las rebeliones, de unas obras contestatarias que hablan directamente de los acontecimientos históricos, algunas solamente llegan al terreno de lo panfletario, de las evidencias anecdóticas, sin ninguna reelaboración poética, pero también

surgen obras y grupos que se establecen para quedarse y hacer una obra que evolucione, grupos como La Candelaria, el Alacrán, La Mama, el Teatro Libre, el Local y otros en Bogotá, el TEC y el Teatro Foro en Cali, La Fanfarria o la Casa del Teatro en Medellín, así como la cantidad de grupos y montajes universitarios, comunitarios o gremiales que alimentaron ese gran movimiento, beligerante en sus propias disputas ideológicas y estéticas, pero que consolidó una presencia, hasta ese momento incipiente y errática. El *Pequeño organón* de Brecht, el *Foro de Yenán* de Mao, *Mi vida en el arte* de Stanislavsky o *Para un Teatro Pobre* de Grotowski eran lecturas obligadas.

En el mes de junio de 1966 dentro de la programación del VI Festival Nacional de Arte, bajo la dirección de Helios Fernández, fue estrenada la adaptación de Enrique Buenaventura, del *El Rey Ubú*, de Alfred Jarry y allí se empieza a cerrar el círculo y la distancia con ese tiempo mítico de las rupturas universales. De alguna manera se integra al repertorio de la cultura lo banal y lo prosaico, que estaban desterrados de los espacios sublimes del teatro culto, se revela el lado oculto, escatológico, grotesco, esperpéntico, que se convertiría en un postulado estético.

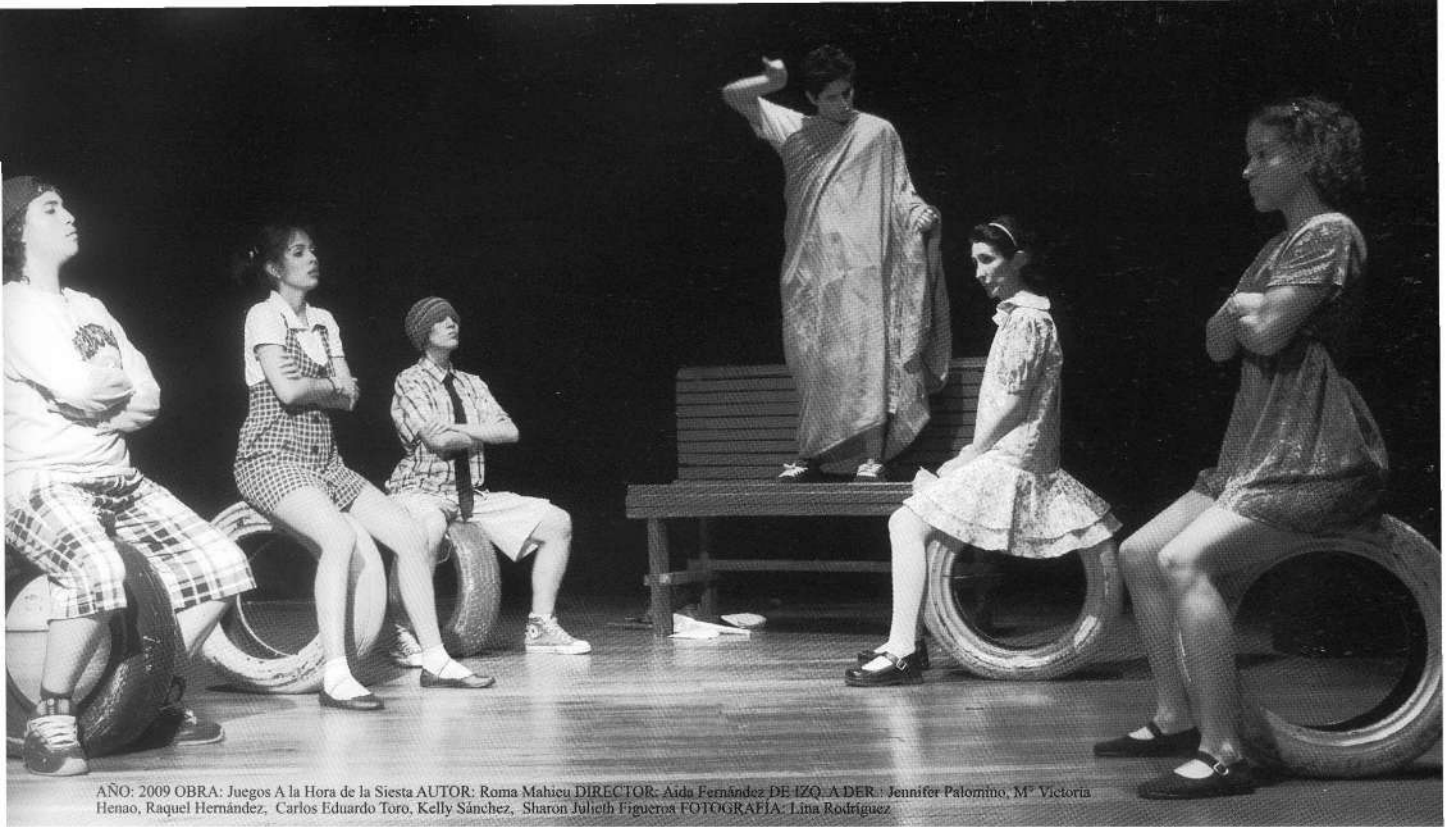
Es el momento en el que el énfasis del encuentro con el público se desplaza del encantamiento proporcionado por la catarsis y otras formas de identificación, a las rupturas por efecto del distanciamiento brechtiano, que busca colocar al espectador en una actitud crítica frente al suceso representado. Pareciera que

esto implicara un abandono de la indagación de lo inconsciente, del lado oculto, para dedicarse a romper el campo de la ilusión teatral, pero si vemos con detenimiento la estructura de una obra de su autoría y los registros de sus montajes, podemos apreciar que él solamente aplica el efecto de distanciamiento en el momento en el que el espectador ha caído cautivado por el interés de la escena, es decir, es un dramaturgo que calcula y construye el artificio escénico. Por esto me parece muy preciso el concepto de columpiamiento que propone la mexicana Katya Mandoki, “que Brecht práctico muy bien al acercar al espectador a la trama por identificación, y luego alejarlo por el corte del efecto de distanciamiento.”⁷

Quizás el aporte más importante al desarrollo teatral en este período es la Creación Colectiva, que se recogió de experiencias de las diferentes técnicas de improvisación, hacia la escritura del texto dramático durante el proceso de ensayos y exploración, o para la exploración de un texto escogido; el teatro como laboratorio, las enseñanzas de los maestros estudiadas mientras se aplican en los procesos de creación y aprender haciendo, es la consigna pedagógica del momento. Santiago García lo explica así en una entrevista concedida a la revista *Conjunto*, en 2007:

La creación colectiva es un terreno que podríamos llamar contingente, de una necesidad que le pertenece a las circunstancias que vivimos

7. Mandoki Katya, *Prosaica Uno* (Estética cotidiana y juegos de la cultura), Conaculta – Siglo XXI editores, México 2006.



AÑO: 2009 OBRA: Juegos A la Hora de la Siesta AUTOR: Roma Mahieu DIRECTOR: Aida Fernández DE IZQ. A DER.: Jennifer Palomino, M^a Victoria Henao, Raquel Hernández, Carlos Eduardo Toro, Kelly Sánchez, Sharon Julieth Figueros FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

cuando empezamos a hacer nuestro trabajo, en los años 70, por falta de material dramático. Había una escasez de autores nacionales, había muy pocos autores. Entonces, por sustracción de materia, digamos así, caímos en la necesidad de hacer esto que en esa época estaba en boga, era una moda: la creación colectiva... Pero a medida que íbamos haciendo esas obras caímos en cuenta que no era un sistema, que no podía ser un sistema. Y menos una metodología de trabajo. Lo que quedaba era lo que podíamos llamar la actitud frente a muchas cosas que se hacen en la creación colectiva. En primer lugar, una actitud acerca de la materia con la que se va a trabajar: la realidad.⁸

TERCER ACTO. LA DIÁSPORA DE TENDENCIAS Y FRAGMENTACIONES

Cuando todo parece establecido, cuando el movimiento teatral colombiano ha ganado espacios para la representación de sus obras, se han realizado varios congresos y festivales y se ha ganado un prestigio internacional, una serie de hechos mundiales y locales conmueven los

8. Para el arte las peores épocas son las más interesantes, entrevista a Santiago García por Carlos Eduardo Satizabal. Revista Conjunto, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, N° 143 abril - Junio 2007

cimientos de la sociedad, y causan sus efectos colaterales en los homogéneos planteamientos estéticos dominantes. Estamos hablando de sucesos enmarcados en la década de los ochenta, cuando una ola de desencanto arremete contra las creencias generales, resquebrajando sobre todo la mirada puesta en el futuro, tanto en el progreso como en la revolución, como dos objetivos que implican una lucha de varias generaciones, se desdibujan los sueños colectivos de largo aliento, y consignas como el aquí y el ahora de Mitterrand desplazan la mirada al presente. Las jóvenes generaciones viven en la incertidumbre y el desencanto, “desencanto del mundo” como lo caracteriza Weber, un cierto desencanto con el desencanto que más que una pérdida de ilusiones y anhelos colectivos, ya de por sí deteriorados, nos ponen en la tarea de reinterpretar estos anhelos a la luz de un desencanto con la modernidad, que para bautizarlo de alguna manera, tal vez provisional, se lo ha llamado como postmodernidad. Se pasa de una tendencia de homogenización social, a parecernos e igualarnos en unas identidades nacionales, al elogio a la diversidad, a la heterogeneidad, a destacar las diferencias étnicas, de género, culturales, generacionales, etc., la diversidad cultural.

Sucesos de diversa índole explican este fenómeno: 1) En el plano político, la caída del muro de Berlín, el 9 de noviembre de 1989, que tumba este oprobioso símbolo de la segregación y las exclusiones, construido en 1961 con el propósito de acabar con la emigración de los alemanes del este al oeste, y que se levantó como un símbolo de la Guerra Fría. Este

suceso se sumó a las revueltas de los obreros en Polonia, al estallido interno de la Unión Soviética con su política de la Perestroika, al término del Pacto de Varsovia y a la guerra segregacionista en la antigua Yugoslavia, así como a la emergencia de los Estados Unidos como el gendarme mundial. 2) En el plano ecológico, factores de diversa índole, pero que tocan las campanas de alerta, algunos con tintes apocalípticos, como las lluvias ácidas o los agujeros en la capa de ozono, alertan sobre la necesidad de tomar conciencia acerca de los efectos perniciosos que sobre el medio ambiente natural ejercen las sociedades humanas en el desproporcionado crecimiento industrial que conlleva la proliferación de agentes contaminantes. 3) En el plano cultural se anuncia el final de las vanguardias, pues aunque los ideales artísticos que las caracterizaron no han muerto, las formas se vaciaron de contenidos y significados, sobre todo, por efecto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación TICs, que ingresaron con toda la fuerza tecnológica, influyendo y afectando la producción artística contemporánea, generando otras sensibilidades y manejo de los lenguajes, en los cuales la reproducción mecánica e industrial intervienen de una manera sin precedentes, en el campo de la fotografía, de la lingüística, de la informática. etc.

Apenas es necesario recordar a este respecto que el primer ensayo que cuestionó la estética moderna de las vanguardias coloca este significado nuevo y fundamental de la reproducción técnica de las formas artísticas en su mismo título: El arte en la era de su repro-

ducibilidad técnica. De acuerdo con el autor de este concepto (technischen reproduzierbarkeit), Walter Benjamin, los propios instrumentos de producción y reproducción de las formas sensibles, que permiten su difusión e incluso su conocimiento, llevan consigo el principio de su empobrecimiento estético, que él llamó pérdida del aura, aludiendo precisamente a aquella dimensión trascendente o cultural (la magia primitiva del fetiche como aura espiritual inseparablemente ligada a un objeto particular; por ejemplo), inherente al objeto artístico.⁹

Quizás un ejemplo de este salto cualitativo, que nos habla de un cambio en los paradigmas estéticos, que arremete con la estabilidad de nuestros saberes y haceres en el campo teatral es Heiner Müller, quien se forma con su maestro y mentor Bertolt Brecht, y cuando este muere es su heredero en el Berliner Ensemble, traicionando aparentemente su legado, al deslindarse de sus estructuras épicas para experimentar en una escritura dramática considerada por los críticos como el nacimiento de la postdramática, término de origen alemán acuñado por Hans Thies Lehmann (1999). Aunque acepta la fuerte influencia de Brecht y de Shakespeare, con los que construirá un espacio interior de permanente debate, su trabajo es resignificarlos, releerlos a la luz de ese desencanto de una generación que padeció los rigores de las guerras mundiales, por lo que los maestros y guías no son para seguirlos a pies

juntillas sino para dialogar con ellos, para criticarlos creativamente y tergiversarlos intencionalmente. “No criticar a Brecht es traicionarlo”, “Shakespeare me ha servido para protegerme de Brecht”.

Un recuento del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra del efecto Müller en Latinoamérica, referido a la presentación de Hamlet Machine en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en 1988, sirve de ilustración de este choque de visiones estéticas:

Vi por primera vez Hamlet machine casi por descuido, en un Festival internacional de teatro en Bogotá. Había escuchado hablar algo acerca de Heiner Müller y de esta misteriosa pieza teatral que parecía terminar con toda la escritura teatral al modo tan frecuente del siglo que en estos días finaliza. No recordaba más, ni dónde ni a quién, ni qué. La presentaba un grupo canadiense, Carbono 14, de gran prestigio, en una enorme sala de cine del centro de la capital colombiana. Esto era a fines de los años 80 y la discusión en los foros aún flotaba sobre la responsabilidad revolucionaria del intelectual y la crisis del teatro pequeñoburgués. Aún había Muro en Berlín y la guerra fría sólo a duras penas mostraba señales de descongelamiento. Sabemos lo que es, aún, Colombia. Un país sudamericano duro, de alta peligrosidad y gente cariñosa. El festival era hecho a todo trapo y a pesar de un aviso de bomba en el primer estreno del evento, seguía adelante.” “El texto de Müller comenta el Hamlet original, ese que nunca lo fue, el de Shakespeare. En realidad entra a saco en la

9. Subirats, Eduardo «El final de las vanguardias», Ed. Anthropos España: 1989

resonancia 'Hamlet' de nuestras cabezas de enciclopedia de crucigramas y la entrecruza con citas a granel y construcciones en estado de alto voltaje, latencia permanente, una fragilidad amenazante desde la sintaxis hasta el perverso uso de las acotaciones."¹⁰

Creo que hay en este análisis algunas claves de esta nueva manera de entender la función de la escena en la comunicación contemporánea, y es entrar a saco en la resonancia "Hamlet" de nuestras cabezas de enciclopedia, el énfasis no está en la originalidad y la innovación, pues tenemos la sensación de que todo ya está dicho e inventado, el asunto es la revisitación, la resignificación que conmueve al espectador

10. La Máquina Müller O Cómo Sobrevivir Al Siglo XX (Sobre Hamlet-Machine de Heiner Müller), De La Parra, Marco Antonio, revista Estudios Públicos, 77, Santiago de Chile, (Verano 2000).



AÑO: 2009 OBRA: Juegos A la Hora de la Siesu AUTOR: Roma Madieci DIRECTOR: Aida Fernández EN ESTA FOTO: Sharon Julnehi Figueroa FOTOGRAFIA: Lima Rodriguez

y moviliza en él cuestionamientos con su enciclopedia de creencias, una participación más activa, que involucra sus emociones frente a lo que presencia, no ya como una constatación de la fidelidad imitativa, sino de la apertura a otras poéticas que abren mundos posibles.

En 1984, cuando se vuelve por los fueros del Festival Internacional de Teatro de Manizales, también se presenta la oportunidad de un reagrupamiento de algunos hombres y mujeres de teatro marginales, que habían sido excluidos de las escuelas o de las agrupaciones por no darle el mayor énfasis a las directrices reinantes, de carácter conceptual, teórico, exiliados como Misael Torres de La Mama o Juan Carlos Moyano del Taller de Colombia para constituir un Ensamblaje que se propone trabajar de otra manera, un poco cansados de las mecánicas tradicionales de grupo, si a treinta años de práctica grupal anteriores se los puede llamar tradición.

*Indudablemente nuestro mundo era más poético que ideológico como resolución estética y por ejemplo en Manizales, en donde la plaza de Bolívar estaba prohibida como espacio teatral, durante todo el festival del 84, fundamos un Ensamblaje y mantuvimos la actividad hasta el último día que cerramos con una experiencia que duró 24 horas continuas, donde se juntaron, además de nosotros, mucha gente de otras partes del continente sobre la idea de hacer un macroespectáculo donde también se incorporara al público y a otros creadores para elaborar una especie de happening, de performance amplio.*¹¹

Aparecen temas invisibilizados, que emergen a la superficie, que superan los estigmas que los ocultaban, se expande el ámbito de acción y creación del arte teatral, se experimenta en varias direcciones, conviven los desencantos y las furias, con mundos posibles que emergen de las sombras, se amplían los márgenes de indagación con otras poéticas, con otras maneras de abordar los procesos de creación, con otras formas de introspección o de observación, aparecen en la escena los relatos de vida, las autobiografías, los discursos de la fragmentación, se disuelven los cánones de la estética modernista para dar paso a emergencias futuristas y ancestrales, la representación pone en remojo su intencionalidad mimética para dar paso a los lenguajes potenciales del acontecimiento y sus múltiples formas de expresión.

El teatro está lejos de ser, entonces, mero 'museo de la representación' o 'mercantilización de la nostalgia' o 'reservorio de un legado pasado' (Ponnuwami, 2002 : 603-607). Posee una vitalidad renovada, resignificada. No se vincula sólo al pasado: por el contrario, algunas obras parecen acontecer en el futuro, como teatro oráculo, teatro esfinge que habla de lo porvenir y fascina como paradójica presencia del futuro en el presente. El teatro sabe: tiene saberes específicos —técnicos, metafóricos, metafísicos, terapéuticos, sociales, políticos—, sólo accesibles en términos teatrales. Saberes necesarios. Verdades "subjetivas" para la

11. "Memoria y olvido de Ursula Iguarán", entrevista con Juan Carlos Miyano, revista Papel Escena #3, publicada por la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali, 2003.

*existencia. Los artistas teatrales poseen un pensamiento específico sobre esos saberes, hasta hoy desatendido. Nadie considera a los teatristas intelectuales. Sin embargo, hay muchos intelectuales que no son artistas, pero no hay artista que no sea intelectual. El artista es un intelectual específico. A la vez semejante y diferente del resto de los intelectuales. El artista piensa todo el tiempo. El artista piensa a través de los mundos poéticos. Por eso Umberto Eco dice que toda creación artística opera como una metáfora epistemológica: la metáfora piensa. El artista piensa los mundos poéticos.*¹²

Es a este fenómeno de actualización, de superación de la nostalgia de lo bien hecho según unos cánones aprendidos, a lo que he llamado la diáspora de tendencias y fragmentaciones, a artistas del teatro pensando mundos posibles, haciendo sus elaboraciones poéticas en diversas direcciones, asumiendo riesgos estéticos como ejercicios intelectuales de lectura de la realidad, de construcción de sentidos que ya no tienen la carga de lo ideológico como su única fuente o filtro de creación, que son fusiones e hibridaciones de puntos de vista que se hacen lenguaje escénico. Artistas que piensan mundos poéticos desde las más variadas tendencias, pero siempre buscando desenrañar la experiencia vital.

12. Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina, Dubatti, Jorge, revista digital e-misférica, body Matters/Corporografías, Buenos Aires, noviembre de 2007

En este sentido, la década de los noventa se dinamizó con las acciones de reactivación que propiciaron espacios como los Congresos Nacionales de Teatro realizados en Medellín 92, en Neiva 94 y en Bogotá 97, que pusieron en evidencia fortalezas y debilidades, que permitieron establecer prioridades, como la necesidad del reencuentro en la escena en los Festivales Nacionales de Teatro realizado en Medellín 94

y Cali 96, que sacaron a flote más de mil puestas en escena surgidas desde los más remotos rincones de la geografía patria hasta las urbes vigorosas, para llegar a la selección de un grupo representativo de espectáculos que llegaron a la fase final e hicieron visibles otras estéticas, nuevos grupos que emergieron al reconocimiento público, nuevos directores, grupos y elencos que evidenciaron la renovación de la escena nacional.



AÑO: 2009 OBRA: Juegos A la Hora de la Siesta AUTOR: Romá Mañicu DIRECTOR: Aida Fernández DE IZO, A DER.: Jennifer Palomino, Kelly Sánchez, Raquel Hernández, M^a Victoria Henao, Carlos Eduardo Toro, Beatriz Elena Piñeiro FOTOGRAFIA: Lima Rodríguez