

ENTREVISTA CON EL MAESTRO SANTIAGO GARCÍA

Uno de los maestros fundadores del Nuevo Teatro en Colombia

OSWALDO HERNÁNDEZ *

O. H. Maestro Santiago García, muchas gracias por estos minutos.

S.G. Muy complacido.

O. H. De nuevo le brindo disculpas por lo precipitado de la entrevista. Lo primero que quisiera preguntarle es cuáles son las relaciones o qué relaciones directas usted ha tenido con la Escuela de teatro de Bellas Artes.

S.G. La primera, en la época en que Enrique¹ estaba dirigiéndola. ¡Sí! teníamos unas relaciones muy estrechas, porque este teatro acá nosotros lo

fundamos en 1966 en La Candelaria y ya para esa época había estado funcionando la Escuela de Bellas Artes; entonces teníamos muy buenas relaciones, al punto que hicimos un intercambio: que Enrique se venía a dirigir acá la Casa de la cultura que era como se llamaba inicialmente La Candelaria, y yo me iba a dirigir allá la Escuela de Bellas Artes.

Habíamos quedado que él venía y dirigía aquí Macbeth, con la gente de aquí, nuestra, y yo me iba allá y dirigía. Yo había propuesto Marat Sade. Pero allá les pareció que era mejor y a mí también me pareció, que era mejor montar una obra de Enrique que acababa de terminar que se llamaba *La trampa*.

Entonces yo me fui a dirigir allá *La trampa* y duré casi tres meses dirigiéndola allá en la Escuela. Un día en un ensayo, me acuerdo mucho que hubo un temblor, un terremoto y tuvimos que salir todos a la calle y eso era como normal allá pero para mí era pavoroso un terremoto.

O. H. ¿Cuando eso era la sala Julio Valencia?

S.G. En la sala Julio Valencia, estamos hablando de 1967 creo que ocurrió eso, porque nosotros fundamos esto en 1966 y en el 67 hicimos el intercambio.

Yo fui, monté allá la obra y la obra se estrenó y después del estreno hubo una polvareda allá muy grande por la obra, porque decían las autoridades que era una obra subversiva que era una apología al movimiento armado de las FARC acá, porque como la obra se llamaba... *La trampa*, sobre el dictador Ubico sobre el que había en Centroamérica...

* Docente del Instituto Departamental de Bellas Artes

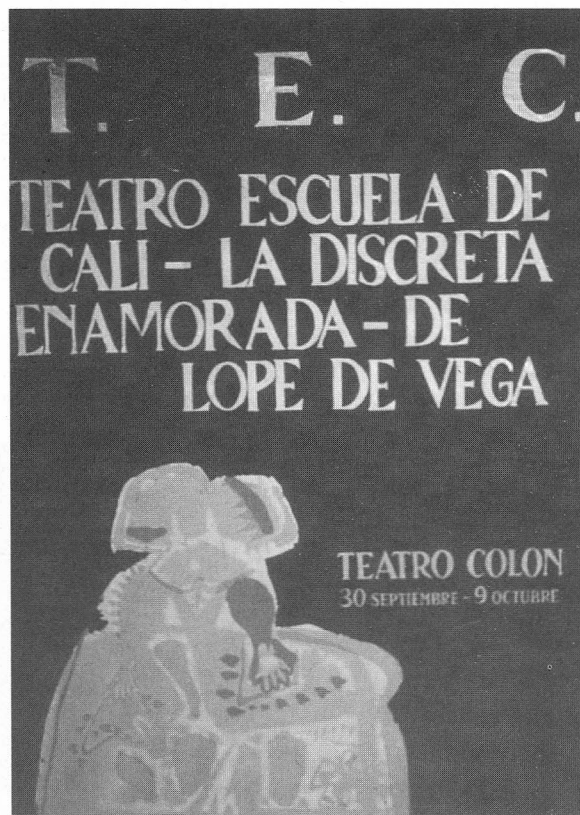
¹ Hace referencia a Enrique Buenaventura

O. H. En Guatemala.

S.G. En Guatemala y que era en contra del dictador y sobre el movimiento armado que hubo allá, entonces había muchas alusiones al movimiento armado que había aquí. Pero la obra era sobre allá y aquí les dio que porque no, que la obra era una alusión y una apología y no sé qué más vainas a la subversión; entonces ahí hubo todo un lío a partir de esa obra que yo dejé montada con toda la inocencia del caso con un espíritu de teatrero a fondo. Pero allá eso fue muy mal interpretado, la obra, o mejor dicho: yo creo que fue muy bien interpretada, al punto que la consideraban como no estaba de acuerdo con el estado porque había ataque. Era si mal no recuerdo... era Lleras Restrepo.

Entonces a Enrique le tocaba salir de ahí por ese problema y con él salieron los actores del grupito que había allá (no toda la Escuela), el grupo último con el que se había montado la obra donde estaba Piedrahita y Joaco, Herrera, los hermanos Fernández, todos ellos que constituían como el núcleo más importante que había en ese momento en la Escuela, el Teatro Escuela de Cali —TEC— y se abrieron y montaron, consiguieron una casa, parecida a lo que nosotros tenemos acá, con La Candelaria.

Y ahí fundaron el teatro independiente TEC —Teatro Experimental de Cali— y de ahí en adelante nosotros seguimos haciendo talleres conjuntos, muy estrechamente unidos con el TEC., pues si estábamos unidos con el antiguo TEC del estado, mucho más con el independiente, con el que tenemos obviamente muchas más relaciones puesto que el director era Enrique Buenaventura.



O. H. Maestro, una pregunta a propósito de ese intercambio de directores. ¿Por qué no me cuenta un poquito de ese contexto de Cali, de ese 1967 y cómo es ese Cali de 1967 culturalmente?

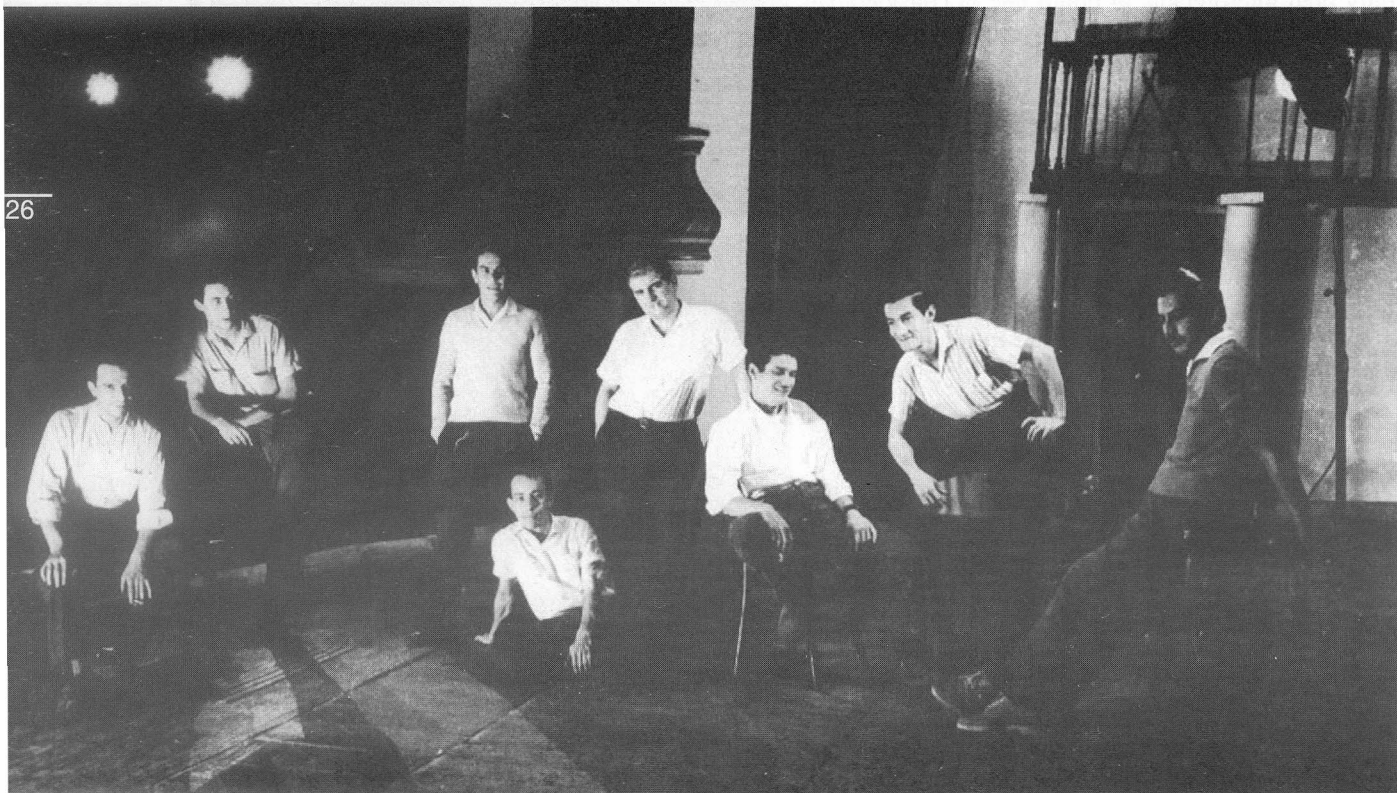
S.G. También extraordinario, pues ahí estaba Pedro Alcántara, el movimiento de los pintores, el movimiento de los músicos, todo el movimiento cultural que había en los años 60 que era muy compacto. ¡Sí! la gente trabajaba muy en llave de los distintos géneros artísticos y allí estaba Tejadita, Lucy Tejada.

Todos los pintores que eran muy estrechamente amigos nuestros, los músicos y toda la gente del teatro formábamos un combo muy importante porque con eso tenían relaciones que redundaban en la calidad de las obras de arte, tanto de la pintura como del teatro, de la música, de la danza, estaba todo revuelto ahí. Lo mismo pasaba en Bogotá y al punto de que había esa relación tan estrecha que yo me fuera a dirigir el TEC y Enrique se viniera a dirigir aquí La Candelaria.

O. H. Pues ya hay como algún indicio de lo que es esa situación política en el sentido de que los

gobernantes tal vez tenían sospechas o sus reservas de la ideología de los artistas a propósito de esta reacción que tuvieron con La trampa, ¿pero qué otras cosas nos podría contar de ese contexto político de la época?

S.G. Que era un momento casi lúcido, digamos así, del enfrentamiento de ideologías y el enfrentamiento de pensamientos políticos que tenían por un lado el capitalismo que aquí venían de rodillas al capitalismo norteamericano. Era un gobierno muy rodillón y el socialismo que estaba en su época de esplendor porque era recientemente la revolución



Integrantes del Teatro Escuela de Cali.: Pedro I. Martínez, Helios Fernández, Miguel Mondragon, Humberto Arango, Enrique Buenaventura, Luis F. Pérez, Mario Ceballos, Edilberto Gómez. Archivo: Y. García

cubana. Había todo un movimiento muy importante, El Che Guevara, todas las ilusiones, la utopía de un socialismo que se abría como una gran esperanza para la humanidad, entonces ese era el choque entre esas dos fuerzas muy distinguidas, muy distintas en todo orden y geográficamente también. Nosotros obviamente no podíamos ser lo que en esa época llamaban ninistas o sea que no era ni socialista ni capitalista, había que estar en un bando, había dos, no más, no había un tercer bando ni un cuarto, entonces éramos muy claramente de ese lado, de esa ribera y estando allí pues, uno encontraba una resonancia con todos los demás artistas, muy raro era encontrar aquí un artista de derecha o reaccionario, rarísimo, prácticamente no había, todos formábamos un gran bloque.

Con la relación muy difícil con el Estado porque el Estado por la Constitución tiene que apoyar y ayudar al desarrollo de la cultura y el arte, pero con ese impasse que tenían, que no podían ayudar a los artistas de izquierda que todos éramos de izquierda, entonces no nos ayudaban a todos o si las ayudas eran muy condicionadas. Yo me había tenido que salir de la Universidad Nacional en 1966 para montar, muy parecido al caso de Enrique, La Candelaria.

Salirme de una entidad oficial que era la Universidad Nacional, debido al montaje que había hecho de Galileo Galilei que lo consideraron un ultraje contra los Estados Unidos, no sé por qué mierda, si era la vida de Galileo Galilei; pero entonces que como en la obra, que no se cita, pero sí en el programa que teníamos y en la intención de Brecht, que era llamar la atención sobre el problema del compromiso del artista con su contexto social, esa era la idea de

Brecht al montar la obra de Galileo Galilei; yo la expuse muy claramente en la obra, pero más en un programa y ese programa llegó a la embajada de EE.UU. Y claro, obviamente que indirectamente se hablaba de Openheimer, de la traición de los científicos de ese momento a la ciencia y a la humanidad, al haberle vendido su conocimiento al Pentágono, el cual fabricó la bomba atómica y la echaron allá en Nagasaki e Hiroshima y que eso no era para ganar la guerra sino para destruir a la humanidad. Tenemos esa espada de Damocles sobre la cabeza todavía, ese era el contexto.

O.H. ¿Cómo recuerda usted que funcionaba la Escuela de Teatro en ese entonces?

S.G. ¡Ah! muy bien, pues Enrique había heredado esa escuela del español Luca de Tena que estuvo muy poquito tiempo, encontró que los actores hablaban mal, que el no podría dirigir con esos caleños.

Medio morenito, toda esa cosa, era un tipo bastante fachistoso, entonces él le dejó la Escuela a Diana Mercurie y Diana se la dejó a su vez a Enrique. Entonces Enrique entró con todas las nuevas ideas que traía. Él venía de afuera, nosotros nos habíamos encontrado acá con él en el 56-57 que fundamos el búho; recientemente se había ido Seki Sano, nos dejó el sistema de Stanislavsky, cuadernos y libros los dimos a Enrique y Enrique llegó allá con la carreta de Stanislavsky, de la dramaturgia nacional; vino con su obra debajo del brazo de *A la Diestra de Dios Padre* que nosotros también montamos en ese año, en el 57; entonces había una comunicación muy grande entre la Escuela esta que entraba con... en cuanto a la actuación, el sistema de Stanislavsky y en cuanto a

la dramaturgia pues lo que traía como autor Enrique, el impulso hacia una dramaturgia nacional.

O.H. Pues desde ese punto de vista, ¿cuál fue la incidencia de ese trabajo de Escuela en ese momento del panorama teatral colombiano?

S.G. Era lo que estábamos haciendo todos los que hacíamos teatro, un día uno hacía unas cosas como para lavarse las manos y estar de acuerdo con el Estado que era montar obras de los grandes clásicos, de Shakespeare, clásicas de repertorio, más o menos lo que aquí estaba haciendo Víctor Mallarino con la escuela del Teatro Colón, que no hay ningún problema. Inclusive montaba Tennessee Williams, autores de ese momento, pero no se montaban obras que incidieran en nuestra realidad colombiana, sobre nuestros problemas colombianos.

Había autores importantes, incluso un poco costumbristas, pero muy importantes como Luís Enrique Osorio. Eso en una escuela o en el ámbito digamos gubernamental ni hablar, porque por más que fueran comedias, algo tenían de incidentes, entonces había que montar era a Shakespeare.

O. H.: A su modo de ver ¿hay algo característico en la gente que salió de esa Escuela de Bellas Artes? Digamos, ¿algo que usted pueda identificar a lo largo de estas generaciones?

S.G.: Lo más importante que salió en ese momento fue el TEC. Ni más ni menos, con una cantidad de actores de primera categoría como Piedrahita, como Herrera, como los hermanos Fernández, Helios, todos ellos un montón de actores buenísimos,

Vélez, Jorge Herrera; bueno, una cantidad. Que les toco últimamente, después de disolverse la idea con la que funcionó el TEC tanto tiempo, pues llegar aquí a Bogotá y todos ocuparon puestos muy importantes en el teatro y la televisión, todavía.

O.H. Pero podría decirse que hay algo característico en ellos a diferencia de otros actores, digamos de las escuelas de Bogotá?

S.G. No, yo creo que no, sí eran muy buenos porque la Escuela era muy buena, porque el ambiente era bueno pero una diferencia entre un actor de Cali o uno de Medellín, pues no creo que haya ninguna, somos todos, o de Bogotá o de Pereira o del Amazonas, todos somos de aquí. Las diferencias son del talento, a uno el talento no se lo da el hecho de que haya nacido en Nueva York o haber nacido en Aracataca, si el de Aracataca puede ser diez mil veces más berraco que el de que el de Nueva York. El talento no lo da la nacionalidad nunca.

O.H. ¡Bien!, eso es importante. Ahora, en relación con cosas que esa Escuela ha realizado ¿qué le parece a usted lo más relevante? Bueno, me ha dicho obviamente que esa generación importantísima que luego fue el Teatro Experimental de Cali, ¿pero por ejemplo, en cosas que tienen que ver con modelos educativos o con la propuesta educativa formativa?

S.G. Lo más importante es que ahí está y que ha perseverado y se mantiene y continúa. Esta muy al tanto del proceso de nuestro arte real, actual, concreto. El arte es muy difícil que se de en las escuelas, porque en una escuela de pintura a



Integrantes del Teatro Escuela de Cali: Lucy Martínez, Bertha Cataño, Fanny Mickey, Aída Fernández, Yolanda García, Rukita Velasco. Archivo: Y. García

veces un pintor lo que tiene que hacer es estar en contra de la escuela; para poder ser buena la pedagogía en el arte es una cosa muy compleja, muy paradójica, porque el arte no se puede enseñar porque el arte no tiene leyes y uno lo único que podría enseñar sería verdades o leyes o certezas o certidumbres, por lo menos.

Pero como en el arte todas las leyes están como para ser rotas, un artista lo que hace es romper las leyes como decía Picasso, "el arte es un cementerio de hallazgos", no una colección de resultados, el arte

no esta coleccionando certitudes y esas certitudes hacer como artista; porque la realidad uno en el arte la transforma. Si se deja influir uno como un negativo, posesivamente, esa realidad esta jodida; tiene que verla de una manera muy objetiva esa realidad, para poderla transformar en la otra realidad que es la realidad del arte.

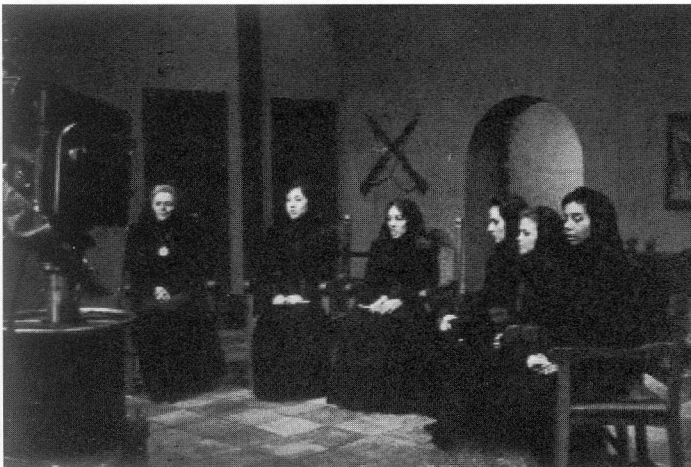
O. H. Usted me hablaba ahorita de ciertas anécdotas interesantes o graciosas como lo del temblor, digo, si eso puede ser gracioso. Qué otras anécdotas quisiera recordarnos...

S.G.: No, yo soy muy malo para eso.

O. H.: ¿Malo para las anécdotas?

S.G.: No, pues muchas son muy negativas. Uno no puede hablar ni irónica ni sarcásticamente de la gente.

“La casa de Bernarda Alba” Versión para televisión. Foto: Chino Vera



O. H. *Una pregunta a propósito de esa salida de Enrique: usted me decía debe renunciar a propósito de esa lectura que hacen los dirigentes vallecaucanos o no sé si también a nivel nacional, sobre esa creación. ¿Cómo percibieron o cómo recibieron ustedes que eran una gente que trabajaba muy unida, como me ha dicho y todo eso, eso de que Alejandro Buenaventura fuera el que asumiera la dirección de la escuela?*

S.G. ¿Cuándo?

O. H. *Inmediatamente Enrique se fue. Cuando Enrique renuncia a Bellas Artes.*

S.G.: ¡Ah, no!, lo que festejamos muchísimo fue que se hubiera salido y que hubiera fundado un grupo hermano de nosotros, de La Candelaria, pues quedábamos en las mismas y con los otros grupos que había en ese momento: La Mama, El local. Ahí empezaron todos los otros grupos a independizarse. Ricardo Camacho se salió. Eso fue un fenómeno que hubo por todos lados, se salió de Los Andes y fundó el Teatro Libre; y con salas independientes formamos el gran combo de las salas independientes. ¡Sí! Dentro del cual después entró el Matacandelas, bueno todos los grupos importantes.

En este momento en Bogotá hay treinta y cinco salas de teatro independiente, que hemos hecho la concertación con el Ministerio y con el Distrito; que tenemos problemas tremendos, esa es nuestra realidad. Que festejamos el hecho que hubiera salido Enrique del TEC., fue una maravilla y fuimos invitados a la fundación de la casa, que ayudó a construir una sala bellísima, pues diez mil veces superior como sala a la Valencia, esa es una sala pues... caduca, una cosa toda fría.

En cambio lo otro, estas salas nuevas empezaron a aparecer aquí, si responde a las necesidades de un teatro contemporáneo. Entonces para nosotros fue una fiesta. Cobo fue el arquitecto que diseñó la sala, y como ya nosotros llevábamos dos años con una salita horrible que teníamos alquilada allá en la Carrera 13 y nos vinimos para acá, para la Casa de la Cultura, coincidió la construcción de esta sala nuestra con la construcción la de la sala del TEC.

El hecho de que se hubiera quedado allá Alejandro... pues bueno, un problema ahí; de malas Alejandro que le tocó quedarse con ese bacalao, digámoslo así.

O. H.: Sí, bueno, era sólo para recuperar esa anécdota.

S.G.: Sí, pues era sólo un problema, pero no se puede hablar ni bien ni mal de Alejandro por eso.

O. H.: No, no se trata de eso.

M.S.G.: Había que quedarse con la escuela pero era mucho más importante fundar el TEC.

O. H.: ¡Claro que sí!, Me ha mencionado personajes muy importantes, por ejemplo en el contexto de la pintura, como el maestro Tejada, Lucy Tejada, Alcántara... ¿Que otros personajes usted podría recordar que estaban implicados en ese trabajo?

S.G.: Ahí conocimos a Mayolo que estaba empezando, estaba empezando también la fiebre del cine, estaba Caicedo también en esa época.

Había un movimiento de lo más interesante de la pintura, del naciente cine que después se llamo Caliwod, eso, los Ospina, todos ellos que

aparecieron posteriormente. Había un ambiente de una riqueza y una fuerza muy grande.

O. H.: Y para terminar maestro, en esa idea del desarrollo del teatro, como para insistir un poquito en eso, ¿qué piensa usted, hacia dónde debería ir un teatro de escuela?

S.G.: Hacer bien lo que hemos hablado antes, una escuela muy iconoclasta, bien rebelde y procurar que la escuela sea un espacio de invención, donde lo que sea más importante para el que esta ahí sea la investigación.

Que le impida ser un reproductor, ser un imitador. ¡Sí! Que generalmente es la tendencia que tienen todas las escuelas: formar imitadores, formar alumnos muy disciplinados; yo creo que el camino es al contrario: tener un espacio donde haya mucha información, el máximo de información que se pueda, que hoy en día es muy fácil encontrar receptores de información, para esa información tenerla, para poder cambiar, para poder romperla y cuando más información tenga uno de cómo esta la situación del arte contemporáneo, más posibilidad tiene de no caer en la tentación de imitarla.

O.H.: Maestro, muchas gracias.

S.G.: Bueno.