

EL TEATRO COLOMBIANO EN 1966

Aunque sería difícil comentar el teatro colombiano de 1966 en tono que no fuera cronístico —dada su vulnerabilidad frente a cualquier crítica o análisis serio— se haría igualmente difícil comentarlo en una crónica propiamente dicha, pues toda crónica implica cierta noción temporal de orden, y el teatro colombiano es, hoy por hoy, precisamente lo contrario de una noción temporal de orden. El teatro colombiano es, dejándonos llevar por la contradicción, una noción temporal de desorden en que predomina el tanteo, la desorientación y la vaguedad de propósitos. ¿Por qué?

Tal vez porque no hay todavía una verdadera correspondencia entre el teatro y su público, o mejor dicho, entre el teatro y *sus públicos*, puesto que el público colombiano es múltiple —tan múltiple como habría de ser el teatro colombiano—. Como habría de ser y no es, declarémoslo de una vez, y atribuyamos a ese condicional el tanteo, la desorientación y la vaguedad de propósitos de un teatro que por nutrirse más de sí mismo que de su público, sufre de una autosuficiencia que no podrá superar hasta revisar sus propios valores culturales.

Pues, ¿qué es el teatro como valor cultural? O mejor, ¿qué es *el teatro*? ¿Acaso un taller de aprendizaje? ¿Una concepción del mundo? ¿Una simple expresión artística? ¿Una plataforma de ideas? ¿Una serie de efectos plásticos? ¿Un lenguaje del cuerpo? ¿Una abstracción de sensibilidades? ¿Una comunicación instintiva? ¿Un pleonasmico de emociones? ¿Una catarsis pasional? ¿Un estudio social? ¿Una función política? ¿Una diversión? ¿Una congregación? ¿Un ritual? ¿Un espectáculo trágico? ¿Cómico? ¿Entretenido? ¿Didáctico? ¿Intelectual? ¿Aristocrático? ¿Nacional? ¿Folklórico? ¿Popular? Ninguna definición —una vez consultados todos los textos pertinentes— nos ofrecería la respuesta, aunque de cierta manera fuesen todas válidas. Pues tanto la historia del teatro como el teatro mismo, se han empeñado en edificar una incógnita respecto a su razón de ser, la cual no deja ya más salida que la que cada persona se pueda inventar para sí. Habrá, pues, que definir el teatro, momentánea y tentativamente, como *una experiencia personal*.

Ahora bien: ¿cómo se ha de concebir esa *experiencia personal* respecto a la *experiencia colectiva* de un público? ¿Qué es, acaso un público? Al parecer, una serie de personas que compran un boleto para poder entrar a una sala común y disfrutar de un espectáculo. Pues bien. Observemos un momento a esa serie de personas, imaginándolas tal como se verían en cualquier ciudad del mundo. A las seis de la tarde llegan presurosas a la taquilla. Apiñándose ante el vendedor, blandan ya su billete un estudiante, un empleado bancario, una secretaria bilingüe, la enfermera de un hospital cercano, un sacerdote, un maestro de escuela, el mesero del bar de al lado, la cantante de un club nocturno, un mensajero de una compañía de seguros, un farmaceuta, un vendedor ambulante, una azafata de avión, un editor, una escultora, un peluquero, un productor de televisión, un gerente de... pero no terminaríamos nunca. Y la lista se haría de más en más inútil cuando nos percatáramos de que hubiera bastado para el caso, decir que se trataba sencillamente del público que entra a un teatro. Entonces, si definimos ya el teatro como una *experiencia personal* y luego preguntamos cómo se habría de concebir la misma respecto a la *experiencia colectiva* de un público, preguntaremos ahora, ¿qué tanto de esa *experiencia personal* ofrecería el actual teatro colombiano a la *colectividad* que acabamos de describir como *un público*? Para comenzar, echemos un vistazo a la producción teatral de 1966.

¿Qué se vio? En escala menor, mucho drama del absurdo, mucho drama de tesis, del que se representa habitualmente en teatros de "bolsillo". Es decir, mucho drama intelectual, con mensaje social, político, histórico, metafísico. *Hubo Beckett*. El GODOT del Grupo de la Universidad de América, con su bella y sobria escenografía, adoleció de una pobre preparación en voz y técnica, y a pesar de que mantuvo cierta armonía en el primer acto, se fue desmoronando lacónicamente en el segundo. *Hubo Ionesco*. Kepa Amuchástegui, el estudiante de arquitectura que se revelara hace poco como promesa histriónica, se "apoderó" de Ionesco — y no es arriesgado el término — en una versión muy plástica de LA LECCION (escenografía "op", buen ritmo de dirección) sobreactuándose hasta el cansancio y no obstante logrando, meses después, en compañía de Gloria Perea, una nueva imagen de LAS SILLAS, dentro de un experimento del absurdo dentro del absurdo, alcanzado con gran naturalidad — si no armonía —, dada la autodirección de Kepa. *Hubo Pinter*. Y Pinter, como guión entre farsa inteligente y tragicomedia de suspenso, marcó un compás refrescante. Antonio Montaña y sus rosaristas levantaron tal tensión en torno a los personajes de EL CELADOR y de LA FIESTA DE CUMPLEAÑOS, que tanto los gestos como los parlamentos de los mismos, alcanzaron a reflejar con cierta dignidad el soterrado y profundo contenido emocional de Pinter, casi sacando a relucir lo real a costa de sacrificar la realidad misma. *Hubo Albee*. La excelente versión de EL SUEÑO AMERICANO que presentara Carlos Duplat, reveló las capacidades de Margalida de Castro, quien sería consagrada poco después como la mejor actriz del Festival de Cámara, por su actuación en LA NOCHE DE LOS ASESINOS del cubano Jorge Triana, en drama que Carlos Perozzo fuera consagrado a su vez como el mejor director. *Hubo Gelber*. La proyección de Santiago García con ese galimatías que es LA MANZANA, zozobró en los altibajos de sobreactuación y despersonalización de sus personajes; amedrentó por su técnica de "shock", complació por las claras protestas contra el belicismo, racismo, automatismo y estandarización norteamericanos, y embriagó un poco, solo un poco, en los parlamentos poéticos de ese pintor bailarín que retratará Miguel Torres. De esta obra "pasticho", antihistriónica, estridente de chillidos, se salvaría a pesar de todo el elenco bien disciplinado. Pero como teatro... *Hubo Schisgal*. Y Schisgal podría muy bien ser catalogado como la contraparte más comercial y más graciosa de Albee, en cuanto crítico del "american way of life". EL LUV de Dina Moscovici, teñido de vaudeville, creó un raro clima de cordialidad en el Teatro Colón. Sin pretender hacer mayor cosa se hizo mucho. Transmitir un temple de ánimo, comunicar una intención de ideas, alcanzar cierto aire de improvisación, de ritmo, de color, de empatía; sacar del "bolsillo" al teatro de 1966 e impulsarlo hacia lo "grande".

Pues ¿qué había sido lo "grande", lo producido fuera del "bolsillo"? Tal vez el PEER GYNT de la misma Dina Moscovici, experimento ambicioso de actuación y dirección, profundamente intelectual, muy plástico, declamatorio a ratos, pero, las más de las veces logrado en figuras como Samara de Córdova, Felipe González, Judy Henríquez. Luego, EL REY UBU del TEC, manejado por Buenaventura con cierto matiz brechtiano en que descollaban trucos de cine mudo, dando al elenco una comicidad ya de humor fino, ya de vulgaridad rabelaisiana, muy adaptable a la caracterización del Padre Ubú, de la Madre Ubú, del Príncipe Real. De afuera, nos llegó el grupo venezolano de Isaac Chocrón, en una pieza que decepcionó por su dirección poco seria y por su obvio mensaje proselitista. También Juan José Gurrola, cuyo LANDRU fue toda una lección de viviandad y de gracia, que enlazada a la cadenciosa poesía de Alfonso Reyes, constituyó un espectáculo de variantes brillantísimas. ¿Y La Cantante Calva? Sería difícil olvidar a Juan José Gurrola preguntándoselo precisamente al público, desde el estrado altaresco, con

sus mostachos británicos y su bata londinense. Porque Juan José Gurrola desempacó a Ionesco, lo sacó a relucir en Bogotá, y aunque en el proceso se fuera pareciendo Ionesco más y más a Juan José Gurrola, salió ganando Juan José. Pues ni los trucos "Hitchcock", ni los recursos operáticos, ni los intermedios James Bond, ni los aspectos Tom and Jerry, ni las sirvientas-coristas flotando en la semi-oscuridad, alcanzaron a viciar el ritmo mágico de una música que iba enlazando la expresión nítida de cuatro magníficos actores. Y Sergio Guzic, como el bombero... ¡pues casi se roba el espectáculo! Pero basta ya de los mexicanos. Porque, ¿del teatro nacional qué?

Del teatro nacional se leyó más de lo que se vio. Además de la exitosa presentación de *EL GLOBO* de González Cajiao, hubo la de *EL BASURERO* de Carlos Duplat, con excelente juego escénico y gran actuación tanto por parte de Rebeca López como de Judy Henríquez y Camilo Medina, pese a los parlamentos repetitivos de un texto teológico-filosófico-absurdo-social-político que merecería una buena poda y algo más de estructuración. Con todo y eso, Duplat, como actor-director que escribe teatro, merece aplausos. Junto a su obra, quisiéramos ver también representada *LA TRAMPA*, de Buenaventura; *LA METAMORFOSIS*, de Carlos José Reyes; *EL BORRACHO*, de Roberto Araújo; *TOBIAS Y EL ANGEL*, de Antonio Montaña.

Pero, ¿y *MARAT-SADE*? Pues bien: *MARAT-SADE* fue un gran esfuerzo, como lo fuera *GALILEO* el año pasado. Un gran esfuerzo del teatro colombiano en honor del Sr. Weiss, como lo fuera *GALILEO* en honor del Sr. Brecht. Un solo esfuerzo, o dos esfuerzos en uno, puesto que Peter Weiss es muy brechtiano, las fanfarrias de Charenton son muy "misuk", y allí, como en toda escuela épica hay pantomima, proliferación de situaciones, diálogo trascendental, sabor grotesco, sátira revolucionaria, sátira anti-revolucionaria, oratoria política, y más que todo distancia, mucha distancia, demasiada distancia. El "Verfremdungseffekt" es doble, triple, ad infinitum; pues no solo se trata ya de un teatro dentro del teatro, sino de un teatro dentro del teatro que protagonizan actores distanciados de la realidad con tal de complacer a un tan distante contrarrevolucionario como el Marqués de Sade. Y hay que admitir que lo complacen. Bajo la dirección de Santiago García, figuras como las de Celmira Yepes y Rafael Murillo, adquieren una flexibilidad circense, mientras Vicky Hernández se hieratiza hasta la exageración, Jaime Ibarra destila morbo, y Consuelo Luzardo exhibe una goyesca que contrapuntea muy bien la sibilina errabunda de los locos. Habría que decir algo de cada quien, pero entonces no se llegaría nunca a García, cuya manía de ser tan actor como director perjudica tanto su actuación como su dirección; ni a Gustavo Angarita que sí se supera en Marat, cuando, inmóvil dentro de su tina, concentra todo el poder de su expresión en la voz y en el gesto facial, logrando en los discursos políticos un efecto de elocuente sinceridad, casi de emoción. Pero no. La emoción implicaría una ruptura con la dirección "brechtiana" de García, hasta una "personalización". ¿Y quién se atreve siquiera a mencionar la "personalización" en un teatro tan absolutamente impersonal como el de García? O, digámoslo de una vez, ¿como el que —con muy contadas excepciones— se ha visto en 1966 en Colombia? Pues si Santiago García se ha enfermado de "mal Brecht", no se puede negar que los otros directores se han enfermado de "mal del absurdo", y que tanto el uno como los otros han ido creando una distancia de perplejidad entre actores y público. Y no nos referimos aquí ya al público exclusivo, al pequeño círculo de actores y autores que van al Colón, al Odeón, a la Casa de la Cultura, a disfrutar o criticar a otros actores o autores que están en la escena, ni a las 2.500 personas que por estar de una u otra manera comprometidas con el espectáculo constituyen el récord estadístico de todo "hit" capitalino; sino al público que describiríamos al comenzar

estas notas; al que tal vez sí llena la silletería de Mallarino, al que asistía posiblemente a las comedias de Luis Enrique Osorio, a las funciones de Campitos o a la zarzuela española. Al público modestamente burgués.

Pues, ¿quién ha dicho que el teatro es solo para élites intelectuales o sociales? ¿Que a él no puede asistir sino quien se sepa de memoria los pros y los contras del "Berliner Ensemble", las posibilidades del marxismo, las peripécias de la fenomenología conceptual, el hartazgo de una cultura continental que, luego de digerir genios como Joyce, Freud, Kafka, Picasso, diera luz al drama del absurdo?

Y no es que desechemos el teatro vanguardista ni consideremos fallidos los talleres experimentales como el de la Casa de la Cultura, ni las farsas de gusto socio-político como UBU-ROI, ni las versiones extralimitantes del Ionesco de Amuchástegui. No. Todos ellos tienen que seguir ahí, presentes, evolucionando, creando, estudiando, investigando. Investigando, eso es, pero no solo investigando el público. Pensando, ocasionalmente, en lo que quiere *su* público, en lo que le gusta a esa colectividad medio apática, cineasta, semi-americanizada, católica, misticada, que vive en función de la T.V., del circo de toros, del periódico, del evento deportivo. Porque resulta que esa colectividad tiene también derecho a ser atraída, divertida, enseñada, entretenida por el teatro. Y naturalmente que un buen punto de partida es la vanguardia. Pero, ¿acaso no había habido nada antes que ella? ¿Se ha agotado ya la vena inglesa? ¿La comedia francesa? ¿La tragedia alemana? ¿El drama norteamericano? ¿Nórdico? ¿Italiano? ¿Y el Siglo de oro español? ¿No sería España por su identidad de idioma y temperamento un filón inagotable? ¿Y el teatro nacional? ¿Cuándo tendrá éste la iniciativa de ayudar a dramaturgos realmente interesados en progresar dentro de la escena colombiana y de ofrecerles oportunidades que no dependan de rapiñar el premio de un concurso ni el galardón de un festival? ¿Cuándo se creará la escuela de actores que hagan del teatro un oficio por medio del cual vivir? ¿Del público un desafío, un propósito, un orden de acción, una meta? Porque ese público, repetimos antes de terminar, ha de allegarse a la taquilla algún día para entrar y vivir en persona la experiencia indefinible, mágica, del momento dramático.

Y aquí sí terminamos, porque esto que eran notas ya son preguntas. Y las preguntas siempre resultan indiscretas cuando se lanzan así, a quemarropa. Además resulta mejor dejarlas tal como eran en un principio; notas para la crónica del teatro colombiano. Pues la crónica solamente se podrá escribir cuando el teatro sea para el público colombiano —y no para el teatro mismo—.

HELENA ARAÚJO