



Castigos No. 4
Aguafuerte y aguainta
41 X 53 cm
1978

PIZARRA CRITICA

TEATRO

EL TEATRO EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL

Carlos José Reyes

Durante el presente año de 1988 se ha dado inicio al estudio de los programas de una moderna Escuela de Teatro, que responda a las necesidades y perspectivas del movimiento teatral colombiano contemporáneo, al interior de la Universidad Nacional. Desde este punto de vista cabe hacer un recuento de los intentos que se habían hecho al interior de la Universidad para acoger las actividades dramáticas, pues cada una de estas etapas estuvo directamente vinculada al proceso mismo de desarrollo del teatro como forma directa de expresión de nuestra identidad nacional.

Desde el origen mismo de la Universidad, ésta estuvo vinculada a la actividad cultural y artística del país. Recuérdese la presencia del sector más representativo de la cultura, alrededor de 1870, cuando el doctor Manuel Ancízar asumió la primera rectoría y llamó a participar en su gestión a pintores y escritores de la Comisión Corográfica así como del grupo de "El Mosaico", tales como Florentino Vesga, Manuel María Paz y otros. El propio cuñado de Ancízar, José María Samper, fue uno de los más prestigiosos escritores del siglo XIX, autor de numerosas comedias y dramas históricos, y de piezas donde se hacía la crítica de las costumbres, tales como "Un Alcalde a la Antigua y dos primos a la Moderna", "Los aguinaldos" o "Un día de pagos".

Las actividades teatrales propiamente dichas se vinculan durante nuestro siglo, al interior del recinto de la Universidad, ya en la ciudad blanca, después de 1950, con la presencia del maestro Bernardo Romero Lozano.

Romero Lozano fue un importante motor del moderno teatro en Colombia, tanto desde la Universidad como desde la Radiodifusora Nacional de Colombia. En el programa de radio teatro hizo

conocer las nuevas tendencias del teatro mundial, tales como el expresionismo alemán, el teatro épico de Bertolt Brecht, el teatro francés de vanguardia, las piezas de Lorca y Valle Inclán, así como las obras de Alfonso Sastre y otros modernos autores españoles y el teatro norteamericano del medio siglo, con autores de la categoría de Arthur Miller, William Saroyan, Thornton Wilder, Eugene O'Neill o Tennessee Williams.

El conocimiento de las nuevas técnicas contribuyó en forma notable a que el nuevo movimiento teatral que se perfilaba en el país decidiera dar un viraje y romper con la tradición de comedia costumbrista, populista y comercial en la que aún se mantenía la actividad escénica con la obra de Emilio Campos "Campitos", y principalmente Luis Enrique Osorio.

Una nueva forma de ver el teatro y de situarlo "a la altura de los tiempos" requería en forma imprescindible de la formación de un nuevo estilo de actor y director escénico. Ante la ausencia de un movimiento en todo el sentido de la palabra, quienes habían escrito teatro con un claro objetivo de llevar las piezas a la escena y que éstas no permanecieran inéditas, tenían que improvisar la dirección teatral, como lo había hecho Lorenzo María Lleras en el siglo XIX, Alvarez Lleras al comienzo del presente y el propio Luis Enrique Osorio en la primera mitad del siglo XX.

Romero Lozano fue consciente de la necesidad de trabajar en la formación de un nuevo tipo de actor, mejor informado no sólo de la historia del teatro o del conocimiento de los autores y sus obras, sino también de las técnicas. Su trabajo en la Universidad dejó una puerta abierta a la creación de una escuela de teatro, aunque en su tiempo, por distintas razones, no existieron las condiciones para que esta Escuela se convirtiera en una realidad. En primer lugar, aún no existía un ambiente favorable al arte dramático como una profesión, sino tan sólo como un pasatiempo para los ratos libres. Dentro de la Universidad, el teatro se entendía por aquellos días como una actividad de extensión cultural que realizaban alumnos de otras facultades y departamentos, sin la menor intención de hacer del arte dramático su actividad primordial. Además, ante la demolición del Tea-

tro Municipal en 1951, las actividades escénicas quedaban reducidas al recinto del teatro Colón, que se usaba para distintos eventos sociales y políticos y muy de cuando en vez para la presentación de obras dramáticas.

En aquellos tiempos del teatro universitario surgieron varias inquietudes alrededor de la necesidad de la pedagogía teatral y de la información de un nuevo tipo de actor y de repertorio. En distintos reportajes, entrevistas y artículos de prensa, Romero Lozano insistió sobre el tema.

Durante el mismo gobierno de Laureano Gómez se llevó a cabo la demolición del Teatro Municipal, por razones eminentemente políticas, ya que en aquel recinto se habían llevado a cabo los famosos “viernes culturales” de Gaitán y por lo tanto el teatro –muy popular por cierto– tenía temibles connotaciones en los años siguientes al asesinato del caudillo, después de 1948.

Por curiosa paradoja, dentro del mismo gobierno del doctor Gómez fue creada la “Escuela Nacional de Arte Dramático”, dependiente en una primera etapa del Teatro Colón, y cuyo primer director fue el declamador, poeta y autor de comedias costumbristas Víctor Mallarino.

De este modo quedaban abiertos dos caminos: el de la Escuela del Colón, más ligada al arte declamatorio y a la puesta en escena de obras clásicas, muchas de ellas en verso, (recuérdese las distintas puestas de “Don Juan Tenorio”, de Zorrilla, hechas por Mallarino), mientras en la propuesta de Romero Lozano se buscaba representar a los autores de vanguardia y a un grupo de autores colombianos de nuevo estilo, o bien al teatro poético de los piedracielistas y del grupo de “los nuevos”, como fue el caso de *La Doncella del agua*, de Jorge Rojas, o *Luna de Arena*, de Arturo Camacho Ramírez, o las piezas de Rafael Guizado, Arturo Laguado y otros.

Romero Lozano prosiguió sus actividades docentes, y al dejar la Universidad Nacional buscó que las actividades en el principal claustro del país prosiguieran después de su retiro. Fue así como uno de sus alumnos, el actor y director Enrique Pontón, prosiguiera durante un tiempo sus actividades, representando al teatro de la Universidad en los primeros Festivales nacionales de teatro, con obras tales como *La condena de Luculus*, de Bertolt Brecht, la primera obra del dramaturgo alemán representada entre nosotros.

Igualmente, Romero Lozano procuró abrir otros espacios para la formación de los actores y fue así como en los inicios de la Televisora Nacional (fundada durante el gobierno del General Rojas Pini-lla en 1954), gracias a sus gestiones, vino al país el director y maestro de actores japonés Seki-Sano, alumno de Stanislavsky y sus continuadores en el Teatro de Arte de Moscú.

El método de Stanislavsky planteó nuevos problemas al trabajo actoral, tanto en relación con la técnica como con la ética. La creación de un personaje implicaba no sólo la recitación o el juego del talento natural, sino una cuidadosa búsqueda de los antecedentes de los personajes, la justificación de sus movimientos y actitudes y la veracidad de sus tonos e inflecciones.

Era el momento de dar las herramientas básicas a un grupo de aficionados que se mostraban dispuestos a asumir la actividad teatral en forma seria y profesional, y no sólo como un quehacer incidental y pasajero.

De este modo, a finales de la década de los años cincuenta se consolidan los festivales y van apareciendo las primeras salas de teatro experimental, tales como “El Buho” y “La Bohardilla”, muchas de ellas compuestas por antiguos miembros del teatro universitario, estudiantes de arquitectura o derecho que decidían dedicarse de lleno al teatro, tales como Santiago García, Joaquín Casadiego, Jorge Vargas, Fernando Corredor, Fernando Mendoza y otros.

Después de un intento de vida independiente y de abrir dos salas teatrales, “El Buho” tuvo una crisis y buscó de nuevo el amparo de la Universidad Nacional.

En tiempos de la rectoría del doctor José Félix Patiño, los integrantes de “El Buho”, Fausto Cabre-ra, Santiago García y el que escribe estas líneas, se integraron a la Universidad Nacional como su grupo escénico de planta.

Unos años antes, alrededor de 1959, la profesora brasileña Dina Moscovici dictó clases y estuvo al frente de un grupo experimental, en el cual surgió como director de escena y más tarde autor e investigador de la historia del teatro en nuestro país Fernando González Cajiao. Dina Moscovici supervisó el montaje hecho por González Cajiao de la pieza medioeval *San Jorge y el Dragón*, así como mi propio trabajo, en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad, de la obra *El Maestro*, de

Eugenio Ionesco, ambas obras presentadas en el III Festival Nacional de teatro en 1959.

A partir de 1961 el teatro experimental "El Buho" realizó diversos montajes, tales como *Los pasos del indio*, de Manuel Zapata Olivella, dirigida por Fausto Cabrera, *La Guarda cuidadosa*, de Miguel de Cervantes Saavedra y *Lo que no sabes*, de Silvio Giovaninetti, presentadas bajo mi dirección, *El hombre es el hombre*, de Bertolt Brecht y *El jardín de los cerezos*, llevadas a escena por Santiago García, hasta llegar, en el año de 1965 al montaje de *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, la puesta en escena más ambiciosa efectuada hasta ese momento por el teatro colombiano.

Galileo Galilei, dirigida por Santiago García, planteó toda una reflexión sobre el papel de la ciencia en la sociedad, lo cual causó una natural polémica, especialmente por el hecho de incluir en el programa de presentación un artículo sobre "El caso Openheimer" y la bomba atómica, asociando estos hechos modernos al juicio contra Galileo en el siglo XVII, lo cual produjo la protesta inmediata de la Embajada de los Estados Unidos en nuestro país.

El montaje del "Galileo" de Brecht planteó una interesante relación de la actividad teatral con otras disciplinas al interior de la Universidad. Se efectuaron conferencias y mesas redondas, sesiones de teatro leído, exposiciones de fotografías, los estudiantes de Bellas Artes y de Arquitectura participaron en la confección de la escenografía y los diseños del vestuario, bajo la dirección del arquitecto Dicken Castro y un numeroso grupo de profesores y estudiantes de distintas facultades y departamentos hicieron parte del complejo y variado reparto de la obra.

En esta forma, el teatro cobraba una especial vida y justificación al interior de la Universidad, aunque aún no se pensaba en términos de una escuela específica. De entonces a nuestros días distintos grupos escénicos siguieron existiendo al interior del recinto universitario, bajo la dirección de Dina Moscovici y de otros directores surgidos de la propia Universidad tales como Carlos Perozzo (alumno de Bellas Artes), Carlos Duplat (alumno de Arquitectura), Joel Otero (alumno de sociología) y otros.

En tiempos más recientes, la Universidad ha recogido la actividad investigativa y creadora, tanto en títeres como en teatro, de Enrique Vargas, con puestas tales como *Faustino Rimales* o "Sancocho

de Cola", así como los trabajos de Alfonso Ortiz y Gustavo Londoño. En líneas generales, puede decirse que en los últimos treinta y cinco años la actividad escénica ha estado presente en la Universidad Nacional y las condiciones han madurado para que exista una verdadera Escuela de Teatro con alumnos que ingresen a ella en busca de su profesión fundamental y no una actividad de recreación pasajera.

La misma actividad escénica en el país, la apertura de nuevas salas, la existencia de numerosos grupos estables y de un trabajo continuo, la presencia del público y la regularidad de las temporadas teatrales a lo largo del año, revelan la existencia de un verdadero movimiento teatral, uno de los más pujantes y prometedores de América Latina, que justifica y exige como una necesidad la existencia de escuelas y talleres para una mejor formación de actores, directores y dramaturgos.

A partir de Agosto, nueva Escuela de Teatro

La Escuela de Teatro al interior de la Universidad Nacional surge así, en la Facultad de Artes, con una parte fundamental del nuevo departamento de artes Dramáticas y Audiovisuales. El cine y la televisión harán parte fundamental del proyecto, como sesiones autónomas, cuyos programas y proyectos de actividad están en plena marcha, con miras a iniciar sus actividades a partir del mes de Agosto del presente año.

La Escuela de Teatro como proyecto se encuentra en estudio en la actualidad, por parte de un equipo formado por Jorge Alí Triana, Gustavo Londoño y el autor de estas líneas.

La perspectiva que se plantea es la de dar al alumno una formación integral en el campo de nuestro propio movimiento teatral, sin hacer una copia servil de otras escuelas y pésumes, sino dando las herramientas imprescindibles y haciendo conocer a los alumnos las más variadas escuelas, métodos, estilos y tendencias, de modo que pueda buscar su propio camino como autor, director o dramaturgo.

El teatro en la Universidad debe responder a la necesidad de la formación, pero también a la investigación y a la creación. En medio del intenso desarrollo de esta actividad, cada vez más intenso y consolidado, la Escuela de Teatro debe convertirse en un espacio de reflexión y una referencia obligada para el estudio de nuestra historia tea-

tral, de las formas escénicas populares, carnavales, fiestas y tradiciones orales, así como el estudio de la apropiación adecuada de las técnicas y estilos de la dramaturgia universal, clásica y moderna.

LITERATURA

EL BOSQUE DE LA NOCHE

Liliana Ramírez

Cuando un libro es traducido a otro idioma, nace de nuevo. Por eso, cincuenta años después de haber sido escrito, nace en español un libro ya viejo en otros idiomas: *El bosque de la noche*. Esta es una novela corta escrita por una autora estadounidense desconocida hasta ahora en el mundo de habla hispana, puesto que ninguna de sus obras había sido traducida antes.

Djuna Barnes¹ vivió durante todo este siglo (murió en 1982). Entre sus obras se encuentra, esta novela, escrita en el 36 y publicada ahora por Seix Barral, y un libro de relatos que va a ser editado próximamente por la misma casa bajo el título de *El vertedero*².

El bosque de la noche es una novela extraña. Es la descripción, más que el relato, de un mundo oscuro construido a partir de las relaciones entre unos pocos personajes. Sin ser una obra “de miedo”, tiene el tono temeroso que produce el contacto con los destinos fatales de los seis personajes. Estos están unidos en forma de cadena, esclavizán-

1. Djuna Barnes nació en Cornwall-on-Hudson (Nueva York) en 1892 y murió en Nueva York en 1982. Radicada en París en los años de entreguerras, frecuentó a las principales figuras del arte y la literatura de la época, desde Charles Chaplin y Marcel Duchamp hasta James Joyce, Gertrude Stein, Ezra Pound, Eugene O'Neill, Samuel Beckett, Alexis Carrel o Ernest Hemingway. Es autora de las novelas *Ryder* (1928) y *El bosque de la noche* (*Nightwood*, 1936; Seix Barral, 1987), su obra maestra; de la pieza teatral en verso *Anthiphon* y de diversos volúmenes de poesía y ensayo.

2. Djuna Barnes, *El vertedero*, Biblioteca Breve, 144 págs. El presente volumen reúne los relatos de Djuna Barnes que fueron recogidos por la autora en el volumen *A night among the horses* (1929) —traducido en Venezuela con el título de *Una noche entre caballos*— y reelaborados luego en *Spillway* (1962), a cuyo texto definitivo se atiene esta edición. Se trata de la única parte de la producción narrativa de Djuna Barnes que la escritora consideró digna de figurar en el volumen de sus *Obras escogidas*, en unión de *El bosque de la noche*.

dose unos a otros por los sentimientos de dependencia. En ellos se reúnen la aristocracia y la bohemia de los años veinte, que se mueve entre Londres, Nueva York y París principalmente.

Para los años treinta, el texto estaba construido en forma innovadora. El clásico narrador en tercera persona habla en un tono lírico, con lenguaje poético, explorando más los sentimientos que las acciones de los hombres. Esto es lo que determina el carácter sugerente del texto construido en ocho partes. En estas se presentan uno a uno los personajes y sus mundos, de tal manera que cada que comienza una parte parece que el libro comenzara de nuevo. Así se forma una cadena en la que no importa cuál es el eslabón inicial. Sin embargo, esta estructura introduce al lector dentro del juego de los personajes que persiguen a una mujer siempre ausente.

Barnes crea un universo de la oscuridad en el que hay dos focos; el primero es esta mujer ausente y que lleva por nombre Robin Vote, el segundo es una especie de sol negro que pretende aliviar con sus palabras al resto de los personajes que habitan este mundo, este es el falso doctor O'Connor. Los otros personajes que protagonizan esta ronda son el barón judío Félix Volkbein, Nora Floody la mujer de circo, y la grotesca Jenny Petherbridge.

La baronesa Robin, amada por todos los anteriores y no poseída por ninguno de ellos, es un personaje que recuerda a Remedios La Bella, no tanto por su belleza como por su carácter de mujer inocente, nacida más allá del bien y del mal. “La persona que ha venido de un lugar que hemos olvidado y que daríamos la vida por recordar”. Es ella el personaje dual que por vivir aquí sin habitar en nadie, da a los hombres y mujeres que la aman esa angustia que produce el encontrar aquello que el hombre siempre está buscando y es inaprehensible para él.

Por eso el judío Félix, quien encarna bellamente el conflicto de esa raza, y lo deja de lado al toparse con esa mujer que vive como una sonámbula, dice: “Robin me ha dejado en la obscuridad por el resto de mi vida”. El caso de Nora y de Jenny es el mismo pero vivido desde el amor de mujeres, por esa mujer. Unido entonces al problema existencial, está la exploración de un tema tabú por el que surgen mil preguntas. Es el doctor O'Connor el vigilante de la noche, quien en extensos monólogos trata de dar forma a los dolores de los demás. Es también él, una especie de personaje fuente en el que confluyen todos los otros. No sólo porque