

EL TEATRO EN GENESIS, AGONIA Y

CARLOS JOSE REYES*

El actual movimiento teatral colombiano tiene alrededor de treinta y cinco años de actividad ininterrumpida. Con todos sus altibajos, sus carencias y dificultades, puede decirse que una expresión viva y directa de la cultura como el teatro era en Colombia hasta hace poco una actividad marginal y aislada que no podía incluirse en la lista de los eventos culturales como algo significativo y trascendente.

El fenómeno colombiano, en cuanto al desarrollo teatral, puede considerarse sin embargo como algo muy especial en el panorama de la cultura latinoamericana del presente siglo. A las modas y movimientos pasajeros, que cruzan el espacio internacional como efímeros cometas, hay que abonarles en el movimiento teatral un paso firme y progresivo, una paciente consolidación que implica años de trabajo de hormiga. Contra los impulsos emotivos de algunos instantes, en los cuales se proclamaba la muerte del teatro o su omnipotencia extrema, cabe dar cuenta de varios logros alcanzados gracias a la persistencia de toda una vida dedicada a esta actividad, por parte de un grupo de personas, actores, directores y activistas del espectáculo. Consiguieron ellos consolidar bases firmes para el trabajo escénico y, al mismo tiempo, formular interrogantes e inquietudes en torno al presente y al futuro inmediato de esta actividad que, contra las predicciones apocalípticas de algún crítico, no murió como una curiosidad literaria del pasado para

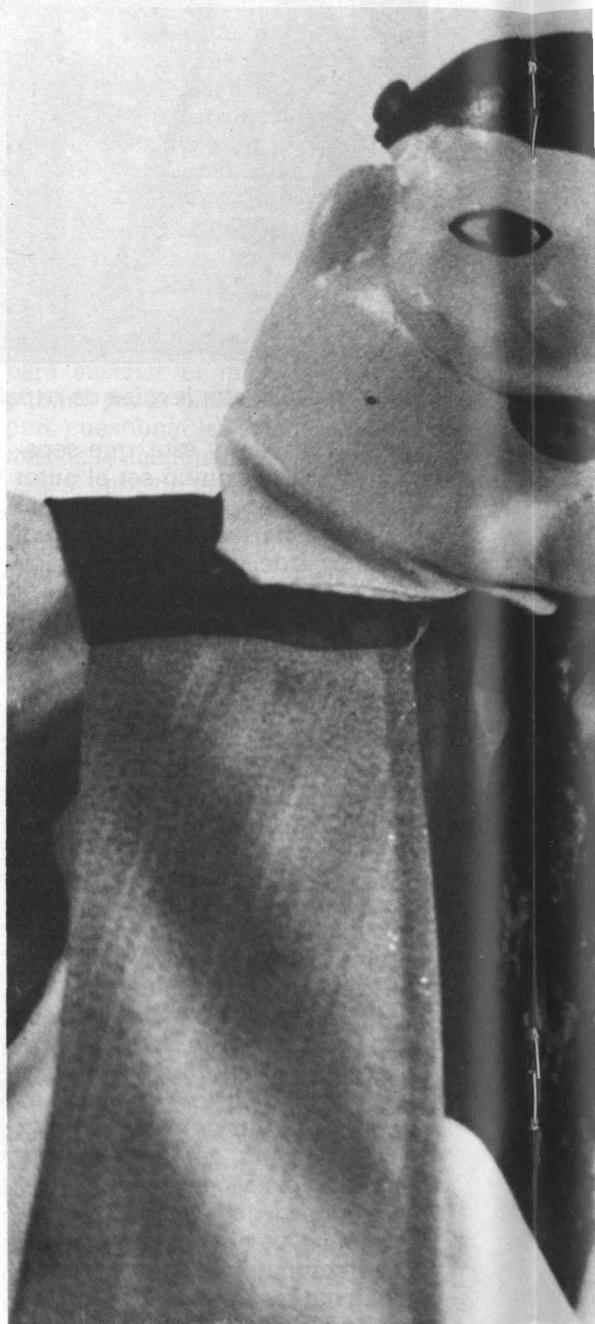
dar vida al cine, sino que conserva su audiencia y la aumenta a cada paso con el encuentro de nuevos públicos, la apertura de salas de diversa clase, la realización de festivales y encuentros y la apertura continuada hacia el movimiento teatral de América Latina y hacia otros ámbitos internacionales.

La primera consideración parte del espacio escénico propiamente dicho, de los escenarios de muy diversa clase que se han abierto en el país durante los últimos veinte años.

Alrededor de los años cincuenta, con el desarrollo industrial del arte cinematográfico, muchas salas de teatro, especialmente de Bogotá, tales como el Imperio, el Mogador, el Odeón, el San Jorge, el Caldas y otras, cerraron sus puertas a la actividad teatral y dedicaron sus labores al cine. Durante estos años no existía un movimiento teatral propiamente dicho, sino compañías organizadas a la manera del teatro comercial de la España franquista de la post-guerra, o al modo de las compañías itinerantes españolas, mexicanas o argentinas que recorrían el continente con variada fortuna.

Cine y Vorágine

El cine colombiano, iniciado antes que el de otros países de América Latina, alrededor de los años veintes, no tuvo el desarrollo esperado. Al optimismo inicial de los hermanos Acevedo Mallarino y otros pioneros, sucedió un gran escepticismo, pues las gentes con recursos no quisieron correr el riesgo de invertir en un negocio de tan incierta fortuna como el cine. La realidad de este primer fracaso



* Dramaturgo, director del TPB y profesor de la Universidad Nacional.

COLOMBIA Y RESURRECCION



habría que buscarla, sin duda, en el lento desarrollo social, político y económico de aquellos días. La vieja pelea entre conservadores históricos y nacionalistas con los radicales manchesterianos del siglo XIX, había necesitado más de treinta años para ventilarse. La paz de los años de la hegemonía conservadora se basó en lograr diversos equilibrios de carácter nacionalista, concertados sobre reformas conseguidas durante el gobierno de Rafael Reyes y, luego, en la creación de una especie de "Frente Nacional" en los años de la Administración de Carlos E. Restrepo. Pero en estos casos, el desarrollo y el progreso se daban a un ritmo lento, con aspectos culminantes, como el de la exploración de las selvas vírgenes y de territorios nacionales desconocidos, lo cual redundó en la fiebre del caucho, cuya representación artística fue "La Vorágine", de José Eustacio Rivera.

"La Vorágine" surge casi al mismo tiempo con el primer cine nacional. Allí se observa la paradoja de un país que se pierde en la selva, dando la espalda a la ciudad, con un progreso detenido en medio de disputas ideológicas y rencillas parroquiales. La literatura, el teatro y las artes plásticas de la primera mitad del siglo se caracterizan por esta permanencia en los valores del siglo XIX, por la paz monacal del costumbrismo, con algunos vuelos hacia el realismo crítico de Carrasquilla, pero con muchas dificultades para convertirse en un amplio movimiento de renovación.

El teatro se limita durante varias décadas al trabajo de estas compañías de estructura cerrada, con un perfil autoritario, del autor-director-empresario del teatro comercial de

las ciudades que a mediados de siglo comenzaban a comportarse como grandes metrópolis tales como México o Buenos Aires.

Bogotá, y luego Cali o Medellín, las principales ciudades colombianas, tendrían que esperar algunos años para que en su interior se produjeran nuevos movimientos culturales, que trascendieran la bohemia parroquial del chispazo fácil y el estilo costumbrista que había caracterizado el mundo de escritores y poetas de corte pintoresco, algo excéntrico para la rutina aldeana, pero más salidos de un cuadro del siglo XIX que del cambiante siglo XX, tal como iba despertando en otras latitudes.

Dos hitos

Si hacer ninguna comparación mecanicista o extraer conclusiones ligeras de la fuerza del acontecimiento histórico y sus repercusiones sobre el hecho ideológico y la creación artística, lo cierto es que dos grandes hitos modifican el cuadro del pensamiento colombiano en todos los órdenes: la revolución en marcha del presidente López Pumarejo en 1936, y el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán con sus violentas consecuencias, en 1948.

Estos dos grandes campanazos repercuten sobre la vida aldeana transformando las inquietudes, los sueños y los interrogantes de los sectores más vivos del pensamiento.

Piedracielistas, cuadernícolas y nadaístas van modificando el panorama de las letras y la poesía. A la diversidad de los hechos históricos acaecidos en el mundo entero y al crudo golpe de la segunda guerra mundial, que deja la huella de una herida honda y sangrante, se suce-

den episodios nacionales como "El Bogotazo", que transforman la fisonomía entera del país, de la ciudad y del hombre, para inaugurar una nueva era de expectativas e incertidumbres.

Es precisamente en estos momentos, durante los años cincuenta, en plenos días de la violencia, la dictadura y el inicio del Frente Nacional, cuando aparece el movimiento teatral que se consolidará en forma continua y estable, partiendo no de los textos de poetas o literatos de salón, sino del trabajo vivo de la escena, con sus actores, directores, tramoyistas y dramaturgos. Estos últimos, surgidos del mismo movimiento y no como una élite intelectual separada del quehacer teatral vivo, el espectador, el actor y cuatro tablas, como dijera Lope de Vega.

En otras palabras, el movimiento teatral surge en un momento de ruptura y se establece como tal. Por eso, durante varios años, quizás más de dos décadas, el nuevo movimiento se va estructurando sobre nuevos parámetros y búsquedas que intentan por todos los medios romper con el pasado, negándolo o criticándolo con vehemencia y proclamando el nacimiento del teatro en el país

como si antes sólo hubiese existido un yermo desolado.

Un nuevo rostro

Una actitud semejante tenía algo de apocalítico. La antigua identidad nacional, buscada en los dichos, ambientes y caracteres por los costumbristas, se borraba de golpe. Era imprescindible cambiarlo todo: darle al teatro y a la vida un nuevo rostro. Pero como no era fácil crear de la nada un movimiento cultural, el naciente movimiento se instaló en las vanguardias, del teatro del absurdo a Brecht, buscando sorprender, agredir, escandalizar.

Esta actitud trajo como consecuencia la ruptura con el público tradicional, que buscaba en el teatro la diversión y la brillantez, las frases elegantes de Wilde o el superficial humanismo de casona, el melodrama benaventino o la zarzuela y la comedia comercial española a la que hemos aludido en un comienzo.

Aparentemente, la actitud agresiva y renovadora del movimiento teatral alejaba a los espectadores que antes habían llenado los teatros

con las obras de Luis Enrique Osorio o Campitos. En los festivales realizados anualmente en el teatro Colón algunos espectáculos se salvaban, especialmente las obras clásicas como "Edipo Rey" o "La fierecilla domada", presentadas por el Tec, de Cali, o "El caballero de Olmedo", de "El búho", de Bogotá.

De cualquier modo, la dramaturgia nacional y la experimentación de un nuevo estilo de teatro no podían tener el desarrollo esperado por los hombres de teatro si la actividad se limitaba a los festivales anuales o a cortas temporadas en el teatro Colón. Era necesario dar un paso concreto para consolidar las bases de la actividad y no pasar como una moda más, como un revuelo solitario en el cotarro artístico colombiano.

Poco a poco fue surgiendo con vehemencia y algo de anarquía el movimiento teatral universitario, y con él la insurrección inspirada en la revolución cultural china, el movimiento de mayo del 68 en París y las consecuencias del movimiento hippie y el pacifismo de la juventud norteamericana que se había levantado para manifestar su repudio a la guerra de Vietnam.



Fe y anarquía

Puede decirse que durante este período se desencadenó una amplia y diversa corriente de protesta, de anarquía y de fe, de fiesta colectiva, de emoción y de inventiva, a la cual no pudo sustraerse la juventud colombiana. El teatro estaba colocado en pleno centro de este movimiento, con sus piezas de coyuntura, su "teatro de protesta", vehementemente y agitacional, con el que los estudiantes querían convertirse en la vanguardia del movimiento obrero, encabezar las manifestaciones y las huelgas, volverse los principales protagonistas del cambio histórico.

Por aquellos días poco importaban las formas o técnicas teatrales, la creación de imágenes escénicas, los recursos de iluminación o vestuario que no estuvieran puestos al servicio de la transmisión de consignas y "contenidos" enunciados de manera directa por la palabra, sin vacilaciones ni ambigüedades. El que sostuviera que la polisemia y la ambigüedad eran valores propios de la obra artística, era rechazado con diversos epítetos, el primero de los cuales era el de reaccionario.

La fuerza y la emotividad de pronunciamientos estudiantiles produjeron diferentes resultados. Aunque en sí mismas las propuestas escénicas eran pobres, esquemáticas y sectarias, la actitud de enjuiciamiento a la sociedad y la evasión, al teatro tradicional y a la cultura burguesa, trajo como consecuencia una reflexión desgarrada por parte del movimiento teatral más estable. Los grupos que con gran trabajo habían logrado abrir su propia sede iniciaron un intenso trabajo con el objeto de buscar un nuevo público, entre los sectores populares, principalmente la clase obrera. Pero, desde luego, casi veinte años después de haber surgido esa corriente es necesario observar los desarrollos de algunos de los planteamientos de aquel entonces y verificar el resultado de intentos que quizá no pasaron de ser otra cosa que ilusiones ideológicas.

Banderitas rojas

La idea de conseguir un pronunciamiento político directo, sin am-

bigüedades, para "concientizar" al pueblo, desapareció sin dejar consecuencias mayores. Las intenciones de comunicación revolucionaria no conseguían penetrar la estructura dramática, las situaciones y acciones, que resultaban simplistas y sin verosimilitud, una simple "realización oral", como podría definirse de acuerdo con la terminología del psicoanálisis.

Los grandes conflictos sociales, los problemas del poder, las contradicciones de las clases y las coyunturas políticas se resolvían directamente en el escenario, como juegos de niños y aventuras maniqueas en las cuales los buenos son premiados y los malos castigados. Elementales revoluciones de banderitas rojas ocurrían en el escenario, mientras la realidad de la calle permanecía igual e indiferente, con su miseria y su violencia crudas e impasibles, sin que estos rituales ideológicos consiguieran rozar siquiera la capa más superficial de su estructura.

Otra clase de dramaturgia fue surgiendo, a partir de la exploración paciente y cotidiana, la consolidación de un grupo estable, el estudio de la realidad nacional y el apoyo de las ciencias, la sociología y la historia, para buscar el desarrollo de una dramaturgia propia y encontrar nuevos recursos escénicos ajustados a estos propósitos.

Sin duda, algunos trabajos de los grupos más constantes han conseguido resultados convincentes. La persistencia en el trabajo, las exploraciones sobre nuevos territorios han logrado plasmarse en algunas obras, unas de autor, como podría ser el caso de "La agonía del difunto", de Esteban Navajas o "El Diálogo del Rebusque", de Santiago García, otras de Creación Colectiva como es el caso de: "Guadalupe años sin cuenta" o "El Paso", del Teatro La Candelaria, "Los tiempos del ruido" del Teatro La Mama o "I Took Panamá" del T.P.B. En cada uno de estos trabajos se observa la relación del grupo con un director o un dramaturgo, muchas veces fundidos en la misma persona, como es el caso igualmente del TEC de Cali con Enrique Buenaventura, y cuya relación creadora se debate entre el espectáculo escénico, las imágenes y movimientos de los actores y la

partitura dramatúrgica propiamente dicha.

Desde el punto de vista de los textos y la emergencia de nuevos autores dramáticos el proceso no ha sido fácil, pero sin duda pueden contarse algunos logros cuyo desarrollo se encuentra en plena actividad en los momentos actuales, como es el caso del teatro de Fabrio Rubiano Orjuela, especialmente por su trabajo de "El Negro perfecto", que aunque no es un texto muy original, pues se inspira de cerca en la obra "La quema de Judas", del venezolano Román Chalbaud, consigue variaciones y desarrollos de situaciones dramáticas de indudable interés.

Nuevos aires

Desde otra perspectiva muy diferente, una nueva corriente teatral comienza a existir basada en el trabajo de los cuenteros, como es el caso de Enrique Vargas o Alekos, que han buscado proyectar no sólo los relatos de los cuenteros populares sino explorar otras maneras de contar los cuentos con imágenes y planteamientos escénicos, objetos, muñecos, proyecciones y otros recursos.

En el caso de los muñecos, tanto para niños como para adultos, se han logrado indudables desarrollos con experiencias como la conseguida por la "Libélula Dorada" o "Teatrova". Tanto la realización y manipulación de los muñecos, el juego de las voces y la vida de los personajes, han alcanzado un notable nivel de fuerza y verosimilitud.

El mundo disparatado y regocijante de Carlos Parada, con elementos grotescos y absurdos a la manera de Rabalais o Jarry y alusiones a hechos históricos y sociales en forma libre y regocijante abre perspectivas novedosas a partir de años de persistir en una constante búsqueda desde un terreno en el cual la imagen, el humor, los juegos verbales y la risa conviven con otras inquietudes, superando la retórica del discurso ideológico. Estos diversos caminos se esbozan con una pluralidad muy positiva, y en medio de ellos y tal vez como un intento para consolidar las instituciones teatrales, las salas y los equipos de iluminación y sonido, los recursos

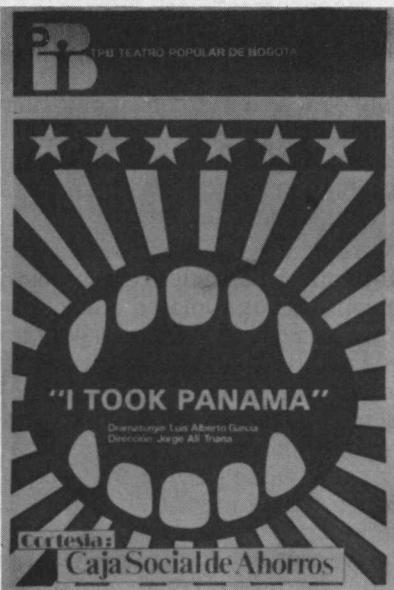
de distinta clase y la posibilidad de mantener una nómina de actores y un equipo de trabajo, los grupos e instituciones teatrales se ven abocados a mantener un repertorio o bien a tener las obras montadas en sus salas durante varios meses, renovar los espectáculos y en algunas ocasiones buscar propuestas que puedan resultar atractivas para el público y permitan dar pasos seguros para la profesionalización de los actores y la afirmación del movimiento teatral.

Pluralidad fecunda

¿Esto quiere decir que se está comercializando el movimiento teatral, en menosprecio de la calidad artística? ¿Qué se está buscando de nuevo el público burgués, renunciando a determinadas posiciones ideológicas? Algunos críticos o más bien comentaristas de prensa así lo han sostenido, en tono acusatorio y apocalíptico, englobando las distintas propuestas en un mismo marco conceptual, sin ver cómo en medio de esta pluralidad hay un evidente crecimiento del movimiento en su conjunto, la superación de muchas ilusiones y, algo más profundo que todo ello: el hecho de que en medio de la crisis del mundo actual ya no existe una fórmula, una "línea", un camino único a seguir, sino más bien la certidumbre de que la identidad es algo que es necesario construir en medio de una realidad cambiante, por la cual el hombre transita en medio del vértigo, sin que las coordenadas en las cuales se anclaba hace algunos años puedan servirle de punto de apoyo.

De este modo, existen obras "metropolitanas", experimentos comerciales, in-dagaciones sobre los clásicos, obras de carácter antropológico, como las realizadas por Juan Monsalve y el Acto Latino, propuestas con riesgos como es el caso de la exploración sobre ausencias significativas y lenguajes no verbales, tal como se observa en "El Paso", del teatro La Candelaria, montajes de piezas latinoamericanas contemporáneas con obras de Roberto Cossa, Emilio Carballido, Rodolfo Santana y otros, así como propuestas a partir de la dramaturgia española del siglo XX desde las obras de García

Lorca, Alberti o Valle Inclán (Valga nombrar el "Romance de Lobos", de Valle Inclán, montado por el que escribe con el T.P.B., o los montajes de "Bodas de Sangre" de Lorca y "El Adefesio", de Alberti, realizados por El Local bajo la dirección de Miguel Torres), hasta la obra de autores más recientes y cercanos a nuestra realidad y nuestras preocupaciones, como que hemos coincidido desde distintos espacios y diversas ocasiones, con montajes como los que se han hecho de obras de Manuel Martínez Mediero (Las hermanas de Búfalo Bill, dirigida por Gustavo Cañas), Luis Matilla ("Ejercicios para equilibristas", dirigida por



Juan Margallo, o el más reciente trabajo dirigido por mí con la obra de Fermín Cabal: "Caballito del Diablo", estas dos últimas realizadas por el T.T.P.).

Estos y otros montajes indican que el movimiento teatral colombiano es complejo y plural y que más que las ilusiones ideológicas, a veces románticas y simples, es necesario afirmar las realidades, profesionalizar el trabajo, buscar al público sin venderle el alma al diablo por ello ni renunciar a la búsqueda, la creación y la investigación del hecho teatral.

Tiempo de duda

El sostenimiento de más de veinte salas estables, de grupos y talleres,

escuelas y cursos, las giras nacionales y presentaciones en el exterior de algunos grupos así como la celebración de dos importantes festivales de carácter internacional, el de Manizales, pionero en su género en América Latina y el Iberoamericano de Bogotá, comprueban la fuerza del movimiento teatral como conjunto.

¿Puede acaso afirmarse que nuestro movimiento vive una crisis en la que sólo se limita a copiar sin responsabilidad experiencias de otros movimientos y montajes de Europa o los Estados Unidos? Tal vez algunos casos aislados hayan querido basar su éxito en semejante tentativa, pero esto no puede afirmarse del conjunto de la actividad teatral colombiana.

Por el contrario, aún en el montaje de obras extranjeras, clásicas o modernas, hay interesantes búsquedas ya sea en el lenguaje, en las técnicas o en el sabor interno de la atmósfera escénica. Lo que sucede es que en la cambiante y acelerada vida moderna muchos contornos, límites y distancias se han borrado y el significado de los "valores del hombre, su experiencia social, sus sueños y emociones son muy diferentes a las de hace incluso tan sólo una década.

Lo que tal vez puede decirse del presente es que hay algo así como un compás de espera; un tiempo de duda e interrogación. Ya no existe una fe que pueda convocar el entusiasmo colectivo en torno a sueños políticos o a campañas pacifistas que proclamen el triunfo del amor sobre la guerra.

Tal vez lo que el teatro más reciente está buscando es explorar el mundo en su diversidad y en sus detalles. Tratar de conocer su entorno cultural no ya desde la aldea costumbrista sino desde otra aldea global, que es capaz de fraccionar el tiempo en otras dimensiones, saber de los antípodas en segundos, cambiar de continente en pocas horas y crear nuevos sistemas de relaciones mundiales cuando nos hallamos en el umbral de una insospechada aventura por nuevos mundos, de un futuro contradictorio que ya comenzamos a sentir como algo presente.