

Tendencias y fragmentaciones del teatro colombiano¹

Fernando Vidal Medina²
2009

Prólogo

El 10 de diciembre de 1896 se estrena 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.

¹ Ponencia presentada en el Seminario Nacional Desafíos del Teatro Colombiano Actual, XXXI Festival Internacional de Teatro de Manizales. Manizales, 1 a 13 de septiembre de 2009.

² **Fernando Vidal Medina.** Dramaturgo, entre sus obras se hallan: *Nocturno para Laura F.*, *Charleston el andariego*, *Un cuarto para las cuatro*. Director de teatro, ha dirigido en España al Teatro Independiente La Luna y en Chile una coproducción de Iberescena con La Carreta Teatro. Ha realizado montajes que han participado en innumerables festivales y eventos nacionales e internacionales. Docente e investigador en estéticas urbanas en Bellas Artes – Cali. Dirige la revista *Papel Escena*.

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.”³. 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:

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.”⁴.

En otra coordenada del mapa, en Moscú, en 1898, se crea por Vladimir Nemirovitch-Dantchenko y Konstantin Stanislavsky 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 actores que aprendan una disciplina, que conecten sus dimensiones vitales. “En un

³ 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.

⁴ Naugrette Catherine, en *Estética del teatro*, Ediciones Arte del Sur: Buenos Aires, Argentina, 2004.

momento en que la religión declina, el arte y el teatro deben elevarse hasta el templo, porque la religión y el teatro purifican el alma.” “Piensan ustedes que es posible ocuparse de arte y de estética en un chiquero.”⁵.

Y esta transformación de los códigos éticos y estéticos para la escena requería de 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.

Brecht no solamente pretende educar al espectador en sus comportamientos como público sino que busca a un espectador que no sea absorbido por la representación, que mantenga la capacidad de oscilar entre el encantamiento y el distanciamiento, un espectador que está delante del escenario y no sumido por el suceso escénico.

Las diversas estrategias de comunicarse con el receptor es el caldo de cultivo de las vanguardias, en todos sus matices y variantes, que propugnan por establecer efectos comunicativos que no dejen ileso a quienes asisten 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 características de un estado dinámico del arte y la cultura, en un periodo caracterizado por las consecutivas invenciones y descubrimientos que van destrabando una idea ciertamente narcisa 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 pesadillas, al lado oculto que ahora es visible por el descubrimiento del inconsciente, o de la relatividad, o de las dimensiones lingüística, hermenéutica y semiológica del lenguaje.

⁵ 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.

Así pues, las rupturas de los cánones, de las reglas y de los estamentos establecidos se convierte 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 actitud provocadora. Se publican *manifestos*, casi siempre de tono fundacional, en los que se ataca 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 veinte, 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 fue como el gobierno de Rojas Pinilla, manda por el mejor director que hable español, los emisarios indagaron e informaron que el mejor vivía en México y era japonés, Seki Sano, quien 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 Espagueta, era jorobado y le faltaba una mano, pero era la voz más bella que había en Colombia: el galán joven.”⁶.

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, 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 del 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 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.

Seki Sano 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 Seki Sano a Emilio Carballido y publicada por la

6 Santiago García. “Seki Sano en Colombia”. En: *Tramoya* (Veracruz), núm. 15, abr-jun, 1979, pp. 4-5.

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 penetra en el ser de uno mismo. Esto es: abrir las puertas de la inconsciencia para que fluya libremente.⁷

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 el sueldo insignificante, de veinte pesos mensuales, que se le asignó. Solamente el estímulo 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 Errazuris. Cual 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 hacían veladas en el patio de la familia Borrero y algunos hasta

⁷ Emilio Carballido. “Entrevista con Seki Sano”. En: *Tramoya* (Veracruz), núm. 3, abr-jun 1976, pp. 8-11.

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 ojala 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.” Entrevista concedida por Carlos José Reyes para la revista *Papel Escena*, 2005.

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 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 tecnología de enlace, la inauguración de la televisión en 1954, la prensa alcanza circulación significativa en 1958 y un incipiente mercado del libro, 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 sesenta 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, como el existencialismo sartreano, el teatro pánico, el cine de directores como Pier Paolo Pasolini, Antonio 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 transformaciones 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 autogratificación, aun 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 elites 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 culta 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 el ministro de Guerra quien solicite un castigo ejemplar para el grupo que había osado presentar los delirios y abusos de un dictador centroamericano, Ulrico en *La trampa* de Enrique 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 con las condiciones un poco precarias, como eran las carreteras colombianas de esos años.

Es el período de las rupturas, las rebeldías, 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 de Bogotá, 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, de *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 practicó muy bien al acercar al espectador a la

trama por identificación, y luego alejarlo por el corte del efecto de distanciamiento.”⁸.

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, 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 cuando empezamos a hacer nuestro trabajo, en los años setenta, 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.”⁹.

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 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

8 Katya Mandoki. *Prosaica uno (Estética cotidiana y juegos de la cultura)*. México: Conaculta – Siglo XXI Editores, 2006.

9 “Para el arte las peores épocas son las más interesantes”, entrevista de Carlos Eduardo Satizábal a Santiago García. En: *Conjunto* (La Habana), núm. 143, abr-jun 2007.

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, talvez 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 reproducibilidad técnica. De acuerdo con el autor de este concepto (technische 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.”¹⁰.

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 pos dramática, 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

¹⁰ Eduardo Subirats. *El final de las vanguardias*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

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 ochenta y la discusión en los foros aún flotaba sobre la responsabilidad revolucionaria del intelectual y la crisis del teatro pequeño burgués. 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 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.”¹¹.

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 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

11 Marco Antonio de la Parra. “La máquina Müller o Cómo sobrevivir al Siglo XX (Sobre *Hamlet-Machine* de Heiner Müller). En: *Estudios Públicos* (Santiago de Chile), núm. 77 (Verano 2000).

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 de 1984, 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 macro espectáculo donde también se incorporara al público y a otros creadores para elaborar una especie de happening, de performance amplio.”¹².

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” (Ponnuswami, 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.

12 “Memoria y olvido de Úrsula Iguarán”, entrevista con Juan Carlos Moyano. En *Papel Escena* (Cali), núm. 3, 2003.

Saberes necesarios. Verdades “subjetivas” para la 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*.¹³.

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