

# LO DICHO Y LO SUPUESTO EN LA INVESTIGACION TEATRAL COLOMBIANA

*Jorge Manuel Pardo<sup>1</sup>*

Investigar no sólo es indagar en lo desconocido. También es encontrar un nuevo sentido a lo conocido. Esto último se hace factible de conseguir interrogando lo aparente conocido con el instrumental de una determinada conceptualización teórica o epistemológica que permita ir más lejos de las relaciones superficiales de las cosas. Sólo de ese modo es posible superar lo que Hegel llamó la certeza sensible<sup>2</sup>, para avanzar hacia un conocimiento más profundo, holístico o totalizante.

Un ejemplo elocuente a este respecto lo proporciona el análisis que Ernest Jones hace en relación con Hamlet<sup>3</sup>. A nadie se le ocurrió durante muchos siglos que el drama de Shakespeare tuviera algo que ver con la tragedia griega. Fue necesario que Jones, implicando el instrumental teórico del psicoanálisis, encontrara que Hamlet era, en cierto sentido una continuaciónsuper<sup>4</sup> del Edipo Rey de Sófocles. De ese modo el príncipe de Dinamarca era un

---

<sup>1</sup> Universidad Javeriana

<sup>2</sup> En La fenomenología del espíritu Hegel plantea el desarrollo del conocimiento desde su estadio inferior la certeza sensible, caracterizada por tomar como verdadero lo que la experiencia nos da inmediatamente por los sentidos. De manera dialéctica Hegel mostrará en seguida que el conocimiento sólo comienza cuando la filosofía destruye la experiencia de la vida cotidiana. Ver Hegel, G. F. La Fenomenología del Espíritu. Trad. de Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica, México. 1965, p. 20emdash 86.

<sup>3</sup> ones, Ernest. Hamlet y Edipo.

<sup>4</sup> O una variación sobre el mismo temar como podría plantearse desde el punto de vista del análisis mitológico que desarrolló Claude Leviemdash Strauss.

Edipo que se encontraba en la difícil posición de que “sur” incesto y su parricidio los había cometido otro (su tío Claudio) en el lugar suyo.

Otra muestra significativa a este respecto la encontramos en el terreno mismo de la práctica actoral. Durante mucho tiempo se pensó que las distintas tradiciones teatrales de oriente y occidente no tenían nada en común. Fue necesaria la implicación de los principios de la antropología comparada para que Eugenio Barba encontrara la existencia de los famosos “principios que retornan”<sup>5</sup> y mostrara que por encima de lo aparentemente disímil se encontraban profundas semejanzas estructurales.

Así se podría seguir citando innumerables ejemplos donde se señala la profunda relación de complementariedad que existe entre los procesos creativos del arte y las acciones analíticas o deconstructivas de las llamadas ciencias de la cultura. Entonces, desde la perspectiva de que arte y ciencia son el anverso y el reverso de una misma moneda, la investigación sobre arte, debe implicar los aportes de la conceptualización teórica, so pena de quedarse navegando en las aguas tranquilas pero triviales de un mar de certezas sensibles.

Esta misma idea es señalada por Roland Barthes:

La especificidad de la literatura (o, en nuestro caso, de las artes escénicas) no puede postularse sino desde el interior de una teoría general de los signos: para tener el derecho de defender una lectura inmanente de la obra, hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis; en suma, para devolver la obra a la literatura (o en nuestro ensayo, al teatro) es necesario salir de ella (o de él) y acudir a una cultura antropológica<sup>6</sup>.

## II

La investigación sobre Teatro en Colombia en su porción mayoritaria, siendo de tipo histórico, se ha centrado en la indagación del pasado desconocido. Allí se ha tratado de articular, a partir de unos datos dispersos, fragmentarios y perdidos en las crónicas, los periódicos o en algunos libros, una secuencia del desarrollo diacrónico del teatro nacional. En los últimos años dos textos resultan particularmente significativos: Materiales para una historia del teatro en Colombia de Carlos José Reyes y Maida Watson Espener, y la Historia del teatro en Colombia de Fernando González Cajiao. Pero además de ellos se encuentran los destacados trabajos de investigación sobre

<sup>5</sup> Barba, Eugenio. *Las islas flotantes*. UNAM. México, 1983, p. 75emdash 96.

<sup>6</sup> Barthes, Roland. *Crítica y Verdad*. México: Siglo XXI, 1989. p. 38.

el teatro de la independencia realizados por Alvaro Garzón Marthá, así como los textos Nuevo Teatro en Colombia de Gonzalo Arcila, El teatro colombiano, compilación de Misael Vargas y El nuevo teatro colombiano de Patricia González.

Frente a la producción de tipo histórico, los trabajos teóricos, aunque más numerosos, no pasan generalmente del formato ensayístico. Exceptuando el libro "Teoría y práctica del teatro" de Santiago García sólo encontraríamos algunos textos de Giorgio Anteí y trabajos como el de Beatriz Rizk sobre Enrique Buenaventura o el trabajo inédito del autor de estas líneas titulado Estructura y función del grupo en el movimiento teatral colombiano, amén de algunas monografías, también inéditas, que implementan el instrumental semiótico (fundamentalmente la vertiente Greimas Fernando de Toro) en el análisis de obras como La orgía o Los papeles del infierno de Enrique Buenaventura<sup>7</sup>.

Junto a esta investigación pura, la investigación que se podría llamar aplicada, es decir sobre los procesos de dirección, actuación, montajes, producción escenográfica, etc., es mínima, o cuando menos no se transcribe y se socializa mediante su publicación, con lo cual el movimiento teatral pierde continuamente una parte fundamental de su memoria.

Dos factores están, a nuestro juicio, en la base de esa casi total ausencia de trabajos teóricos sobre el teatro en Colombia: de una parte la existencia de una gran dosis de empirismo, en el medio teatral nacional. Ello conlleva una notable desconfianza, cuando no un desprecio abierto frente a la teoría. Desde el punto de vista del empirismo consuetudinario, el teatro se percibe como algo eminentemente pragmático que se agota en la inmediatez de la representación. Desde esta perspectiva la teoría resulta inminentemente innecesaria.

Pero además está la idea, bastante generalizada, de la pobreza infinita y la mala calidad del teatro colombiano. Existen opiniones que señalan que en Colombia no existe (ni seguramente ha existido nunca) un actor o un director verdaderos. Desde esta postura obviamente resultaría más que pueril intentar cualquier investigación sobre algo tan deleznable, cuando no inexistente. Tales comentarios tienden a olvidar que, a pesar del empirismo y otros múltiples problemas, en Colombia la actividad teatral es notoriamente dinámica. De hecho, si se suma la producción del teatro profesional, con la del universitario,

---

<sup>7</sup> Sin pretender ser exhaustivos habría que citar también trabajos como los realizados por Carlos Araque, Nohora Patricia Ariza, Lavinia Fiori, Ciro Gómez, Iván Álvarez, Eduardo Gómez, Gilberto Martínez o Enrique Vargas. En la investigación aplicada se pueden mencionar las cartillas de la Corporación Colombiana de Teatro.

la de los ámbitos regionales y las formas para teatrales, se encuentra que cada año se elaboran en nuestro país más de un centenar de productoras teatrales, ya sean textos dramáticos o puestas en escena.

A la riqueza cuantitativa se añade además la propia de la diversidad en cuanto a géneros, estilos y tendencias. El abanico del teatro colombiano se abre como un inmenso caleidoscopio donde coexisten no tan pacíficamente como se quisiera el teatro comercial, el teatro clásico, el teatro "otro", el teatro antropológico, el nuevo teatro, la danza teatro, el teatro de sala, de calle, de títeres, de barrio, de empresa, infantil, las manifestaciones parateatrales, los cuenteros, etc., etc.

A pesar de esto, para algunos presuntos conocedores, toda la riqueza antes señalada es deleznable: Hay mucho y variado, pero todo es malo, y así se impone la normatividad de un supuesto gusto estético que es incapaz de consultar la pluralidad de los juicios y de las percepciones.

Más peligrosa resulta esta postura en las situaciones de contacto intercultural, pues se sabe del maestro de ballet clásico que censuraba a los bailarines de mapalé el tener movimientos rápidos y frenéticos. Esta incapacidad de percibir lo otro lleva con frecuencia a condenar lo distinto con la creencia de que simplemente es una deformación de lo conocido y por tanto bien hecho. Tal inconsistencia epistemológica celebra hoy sus 500 años desde la ocasión en que Antonio Pigafetta, el navegante florentino que ayudó a Magallanes a redondear el mundo, fue incapaz de ver lo que probablemente era un guanaco<sup>8</sup> en un guanaco, y pensó que estaba viendo:

Un engendro de animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo<sup>9</sup>.

Y es con una perspectiva semejante que se habla hoy en los terrenos de las artes escénicas de desarrollar el teatro. No de comprenderlo o de reinterpretarlo lo que requiere justamente investigación sino de adaptarlo a modelos preestablecidos en otras latitudes, lo que equivale, en nuestra analogía, a estirar el guanaco hasta volverlo caballo.

Estas consideraciones, por otra parte, no deben tomarse como una apología del chauvinismo. Es clara la necesidad de conocer y retomar lo mejor de la tradición universal. Pero en estos tiempos en donde parecen vislumbrarse los horizontes de la postmodernidad y en donde, como dice Váttimo, hacen

---

<sup>8</sup> El guanaco es un camélido suramericano parecido a una alpaca o a una vicuña.

<sup>9</sup> Pigafetta, Antonio. *Primer viaje alrededor del globo* (traducción de José Toribio Medina) Edit. Orbis S. A. Barcelona, 1986, p. 48.

agua las ideas de una historia unitaria y centralizada, se hacen aún más necesarias la liberación de las diversidades y los actos por los cuales estas toman la palabra, se ponen en formar, de manera que puedan hacerse reconocer y reconocerse ellas mismas<sup>10</sup>.

Desde este punto de vista, si contabilizamos cien producciones anuales en las artes escénicas en Colombia es decir mil en una década valdría la pena preguntarse: ¿quién da cuenta de ellas? ¿Cuántos de esos ingentes esfuerzos se pierden sin dejar ningún rastro, dado el carácter efímero de la representación teatral? Si el teatro es una fuente a donde acuden los pueblos a mirarse, al desnudo, el rostro y el alma, estamos haciendo trizas ese espejo en el cual se asomarían algunos rasgos de nuestra identidad o, por lo menos, de nuestra semejanza.

En estas condiciones se impone un quehacer analítico e investigativo, realizado desde un enfoque interdisciplinario, en donde se implique tanto el instrumental semiótico como la perspectiva antropológica e histórica. Posiblemente sólo desde una visión integral se puede alcanzar un nivel explicativo que dé cuenta tanto del nivel interior de la obra como de la relación con el contexto donde produce su sentido.

---

<sup>10</sup> Vátimo, Gianni. *En torno a la postmodernidad*. Edit, Taurus. p. 17 y ss.