

EN BUSCA DE UN TEATRO NACIONAL

EDUARDO MARCELES DACONTE*

A raíz del VI Festival Internacional de Teatro celebrado en Manizales entre el 15 y el 22 de septiembre, se ha suscitado una polémica de profundas connotaciones ideológicas que exalta las contradicciones, los conflictos y la compleja diversidad del movimiento teatral colombiano. La discusión se centra de manera fundamental en torno a una supuesta dicotomía entre el llamado teatro de compañía y el de grupos estables con sala propia o sin ella. De acuerdo a esta controversia, las compañías (algunas financiadas por Colcultura) son aquellas que se foman para realizar un montaje específico alrededor de un director experimentando quien convoca a un conjunto de actores seleccionados para tal proyecto que suele ser de obras clásicas del repertorio universal, en tanto que los grupos de amplia trayectoria se esfuerzan por contribuir a la formación de una dramaturgia colombiana con el montaje de obras nacionales de autor individual o de creación colectiva.

UN PROFESOR DE TEATRO JAPONES LLEGA A COLOMBIA

Por supuesto que el conflicto es mucho más intenso pues implica un fenómeno de carácter histórico que se ubica en la década del 50 cuando se forja en el país un innovativo orden teatral. Su génesis se remonta a 1956, con la llegada a Bogotá del profesor de teatro japonés Seki Sano quien imparte los rudimentos de una educación dramática a los aspirantes a actores para la televisión recién importada por el régimen de Rojas Pinilla. Buen conocedor del teatro de su tiempo, Seki Sano orienta a sus estudiantes con el método de Stanislavski, e introduce elementos rigurosos de investigación teatral en sus discípulos entre quienes se cuentan a Santiago García, director hoy de La Candelaria, Carlos José Reyes, conocido dramaturgo y uno de los directores de montaje del TPB junto con Jorge Alí Triana, entre otros. La semilla sembrada por el japonés en su breve permanencia antes de ser expulsado del país "por comunista", germinó a partir de entonces en medio de la convulsionada situación que experimentó Colombia en la década del 60 con el recrudecimiento de *La Violencia* y el desarrollo de un poderoso conglomerado guerrillero de tendencia socialista en zonas rurales y urbanas. El Frente Nacional, que se extiende de 1958 hasta 1974, si bien nunca estimuló de manera directa la actividad teatral, tampoco se opuso a su irresistible ascenso. A su sombra, se estructuraron los más trascendentales festivales de nuestra historia cultural en sus diferentes matices: de teatro universitario, profesional latinoamericano, internacional o muestra mundial, tanto en Bogotá como en Manizales entre 1957 y 1973.

*B. A. New York University M. A. Univ. of California. Profesor post-grad. Depto. de Literatura y Lingüística. Fac. de Ciencias Sociales. U. Javeriana.

El fenómeno de *La Violencia* liquidó el *viejo teatro* representado en el país por Luis Enrique Osorio o Campitos, como también las compañías itinerantes que nos visitaban con las comedias costumbristas de autores españoles un tanto anacrónicas para nuestro tiempo como Alejandro Casona, Jacinto Benavente, u otros comediógrafos. El *nuevo teatro* se inicia con diversas tendencias de carácter vanguardista o de asimilación de los clásicos. En su período de gestación, se recurre a los maestros universales a fin de derivar de ellos la enseñanza necesaria que serviría de base para empezar a crear nuestra propia dramaturgia. Desde finales de la década del 50 y a través de los años 60, se hacen montajes de teatro del absurdo en autores como Ionesco, Becket, Arrabal; se introduce el teatro político de Bertold Brecht en piezas tales como *Un hombre es un hombre o Galileo Galilei* que causan revuelo en la comunidad artística. Asimismo, se busca cimentar la experiencia teatral en los autores clásicos que proporcionan a *Edipo Rey* de Sófocles; *La discreta enamorada* de Lope de Vega; *Sueño de una noche de verano* o *La fierecilla domada* William Shakespeare, y obras de Thornton Wilder, Edward, Albee, Alfred Jarry, y mucho más . . .

En Cali se consolida un teatro experimental que busca nutrirse de las raíces folclóricas de la Costa Pacífica como también en textos de la literatura criolla. Surgen entonces las primeras versiones de *A la diestra de Dios Padre*, una adaptación del cuento de Tomás Carrasquilla por Enrique Buenaventura; del cuento popular *Tío conejo zapatero*, y de un teatro prisionero actualizado como en el *Auto de los Reyes Magos* que escenifica el TEC en la época de Rojas Pinilla.

EL TEATRO COMO ARMA POLITICA

Hacia la segunda mitad de la década del 60 y en los años 70, se producen en el país un conjunto de circunstancias de orden político y económico que atizan la atmósfera en dirección a un teatro más combativo. Se radicaliza el movimiento guerrillero con la consecuente represión y se agudizan los conflictos laborales, estudiantiles y sociales que influyen en la conformación de una actividad teatral que empieza a tener una relación más directa con el proceso que se vive a nivel nacional e internacional. Si bien surgen tendencias de seria orientación política, también se acude al utilitario planfletismo, en especial en la periferia del teatro universitario, aunque se presentan asimismo obras que aluden a nuestra problemática nacional de un modo artístico que asombra por su ingeniosa elaboración. En este contexto se estrenan las primeras piezas de nuestra incipiente dramaturgia colombiana contemporánea, tales como *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura; *Soldados* de Carlos José Reyes; (en adaptación de la novela *La Casa Grande* de Alvaro Cepeda Samudio); *El monte calvo* de Jairo Aníbal Niño, la cual gana el premio a la mejor obra presentada en el V Festival Mundial de Teatro Universitario de Nancy (Francia) en 1966. Es un teatro que muchas veces toma como referencia nuestra historia y los sucesos cotidianos de la vida nacional.

SE CONSOLIDAN LOS GRUPOS ESTABLES

Es sin duda a partir de la creación de una dramaturgia nacional que empiezan a conformarse los fenómenos que ofrecen un perfil más o menos definido de nuestro teatro actual. A raíz de la superación del complejo de inferioridad que cree que la cultura es algo que debía importarse pero no tenía que crearse aquí, comenzamos a concretar los

elementos que confieren a nuestro teatro una fisonomía propia en el concierto de los países hispanoamericanos. En primera instancia, tiene lugar la consolidación de un conjunto de grupos estables en las principales ciudades del país —con o sin sala propia— que dispensan a su trabajo teatral una responsabilidad profesional que les permite vivir en modestas condiciones de su oficio artístico. Es así que surgen teatros como el TEC en Cali, La Candelaria, el Teatro Popular, el Acto Latino, el Teatro Libre, La Mama, El Local, el Teatro Taller de Colombia, el TEXCO, de Bogotá, para solo citar los más conocidos. En tanto que en otras ciudades se constituyen conjuntos que a causa de limitaciones presupuestales o de personal idóneo, solo tienen una vida efímera. Pero son ellos quienes echan las bases para la conformación de futuros elencos.

La labor conciente de organizar un movimiento de teatro coherente ha sido instrumental en el desarrollo de una teoría que se fundamenta en la propia práctica y se galvaniza en los talleres y seminarios que se ofrecen en diferentes ciudades para dar la oportunidad de descentralizar la actividad teatral en el país. La teorización sobre la praxis nutre asimismo la enseñanza que se imparte en las escuelas de arte dramático que se han fortalecido en ciudades como Bogotá, Cali o Medellín.

UN PUBLICO PLURALISTA EN CRISIS ECONOMICA

Una modalidad que se perfila en la década que se extiende desde principios del 70 hasta la fecha, es la permanente búsqueda de nuevos públicos para el teatro. Recordemos que el hecho teatral solo se produce cuando existe una relación dinámica entre el espectáculo y el público asistente. El público es tan importante para la representación escénica, no solo como fuente de ingresos, sino también para nutrirse mutuamente de las reacciones que proporcionan los impulsos sico-emocionales necesarios para funcionar de manera dialéctica. Entonces, el *nuevo teatro* a través de sus numerosas muestras y festivales nacionales aglutina los diferentes sectores teatrales dispersos en el país y en sus foros analiza la producción entre sus propios participantes a fin de estimular la crítica y la autocrítica indispensables para la reflexión creativa. Pero la búsqueda de públicos cada vez más masivos no se limita a esos eventos propicios para que los grupos, en lugar de esperar que los espectadores vengan a la sala, salgan a ofrecer sus funciones en otros sitios como cárceles, universidades, escuelas, parques o plazas abiertas. También frecuentan las zonas rurales en giras periódicas que les ponen en contacto con los diversos estamentos de nuestra sociedad para efectuar un proceso de retroalimentación obligatorio en todo desarrollo cultural, aunque, a decir verdad, aún existe un arduo camino por recorrer en dirección a estructurar obras que respondan más concretamente a las aspiraciones de un público que reúne las más diversas tendencias ideológicas de un conglomerado en constante crisis económica.

De todas maneras, el *nuevo teatro*, además de los sectores estudiantiles, intelectuales y profesionales de la clase media, ha logrado reclutar buena parte de su audiencia entre ciertos estratos del proletariado progresista que se solidariza con este teatro el cual, en ocasiones, le ofrece en transformaciones artísticas una visión crítica de nuestra historia al igual que los conflictos que se derivan de la precaria existencia cotidiana. Ha sido precisamente la ininterrumpida confrontación de las obras más valiosas con este público heterógeno, la que ha decantado sus postulados dramáticos hasta colocarlas, en Colombia y el mundo, a la altura de clásicos de nuestro tiempo, refrendadas por prestigiosos premios y el reconocimiento de la crítica internacional. Tal es el caso de obras como *I took Panama* de TPB; *Guadalupe años sin cuenta* y *Los diez días que estreme-*

cieron al mundo de *La Candelaria*; *La cándida Eréndira* de El Local; *La orgía y Soldados del TEC*; *la agonía del difunto* de Esteban Navajas en el TLB, para solo citar las más representadas en época reciente.

Un número significativo de las obras que en Colombia han alcanzado mayor popularidad son producto de la creación colectiva, una modalidad dramaturgica que se ha desarrollado en el país de manera intensa a consecuencia de la necesidad de crear obras sobre la marcha cuando los temas candentes que exigía el momento estaban aún por escribirse, o recurriendo también a la adaptación de cuentos o novelas contemporáneas de autores colombianos como García Márquez o Cepeda Samudio.

LA CREACION COLECTIVA: UN TALLER DE DRAMATURGIA

La democratización del producto que implica la creación colectiva, se basa en el hecho mismo de que toda elaboración dramática es la obra de un conjunto de personas quienes están empeñados en traducir argumentos narrativos a imágenes visuales sobre el escenario. En el proceso, se vinculan a especialistas que contribuyen con sus ideas u opiniones en la conformación de su estructura formal y temática. Si bien la creación colectiva en ningún momento excluye el teatro de autor individual, su enfoque determina un modo de producción distinto. En el teatro de compañía, un director selecciona una obra, convoca a un conjunto de actores, organiza los ensayos, y en corto tiempo presenta el montaje terminado. Por su concepción comercial, una compañía puede darse el lujo de remplazar a los actores para cada montaje. No así el trabajo colectivo, el cual necesita de un elenco que de manera permanente asista a las secuencias que tal modalidad demanda del actor. En realidad, la creación colectiva es un encadenamiento de *cuadros* que han sido sugeridos en improvisaciones ágiles, de mucho dinamismo, basadas en una fábula cuyas líneas generales han sido diseñadas durante el llamado "trabajo de mesa", es decir, el período de investigación acerca del tema escogido. Una vez conformada una hipótesis operativa, se pasa a la construcción de una estructura dramática que asimila el texto de las improvisaciones. Se organizan entonces los equipos para enfrentar los diferentes aspectos especializados de la obra como son la escenografía y su parafernalia de vestuario y utilería, de música y de dramaturgia, a fin de conformar en un todo las partes que integran una pieza dramática. No se trata, como algunos suponen, de una empresa facilista, sino de un proceso dispendioso que demanda prolongadas jornadas de concentración creativa. Y una vez estrenada, la obra sigue abierta a un foro crítico en su primera etapa para concretarse después de sostener muchísimas confrontaciones con públicos diversos. . .

Además de producir excelentes o deslucidas obras de teatro, la creación colectiva es de igual modo una irremplazable escuela de dramaturgia y de directores. Así han demostrado en la práctica actores como Fernando Peñuela con su divertida pieza *La trascena*, en montaje cercano de *La Candelaria*, u otros de sus integrantes como Patricia Ariza y Alvaro Rodríguez quienes han escrito textos dramáticos a la espera de pasar la prueba de fuego de su puesta en escena.

AGREMIACION TEATRAL Y CONFLICTO EN FESTIVAL DE MANIZALES

En el proceso de sedimentación, el teatro colombiano ha realizado varios intentos de agremiación aunque sin duda el más exitoso es la Corporación Colombiana de Teatro que este año cumple 14 de actividades después de sobrevivir a las disidencias y conflictos de antagonistas ideológicos que han minado su capacidad organizativa pero que aún es capaz de convocar a los conjuntos representativo del movimiento teatral para reagruparse en torno a la Coordinadora Nacional de Teatro Independiente (CORTINA), con 10 afiliados, a fin de defender su participación en el inminente festival internacional de Manizales, el cual, después de fracasar las conversaciones, acoge la selección del Consejo Nacional de Teatro (ente asesor de Colcultura) que se limita a los montajes de compañías de ocasión financiadas por el instituto de cultura, y algunos conjuntos de la provincia con algunas obras colombianas. Razón por la cual se resta representatividad teatral a un encuentro de tanta trascendencia como el de Manizales. Teniendo en cuenta su capacidad organizadora, la idea original del festival había brotado en el seno del gremio teatral desde tiempo atrás. Se quería resucitar aquel encuentro internacional que tanto regocijo había dejado y hacer del evento, en esta ocasión, un taller ejemplar que beneficiara a las distintas tendencias del teatro de nuestra América. Después de todo, la multiplicidad de formas de concebir la formulación dramática se complementan y en ningún caso se excluyen entre sí. Lo ideal habría sido equilibrar la representación colombiana contando con el apoyo de todos sus representantes para evitar una situación de conflicto como la que se experimenta ahora cuando CORTINA ha retirado su participación del encuentro de teatro más importante que se haya generado en mucho tiempo. Sin embargo, Colcultura se inclina a solucionar la pugna que se ha suscitado entre las dos principales concepciones teatrales con base en decisiones burocráticas que ignoran la realidad de nuestro proceso teatral, un patrimonio sustentado durante 20 años por un creciente número de teatristas profesionales que se han ganado un sitio destacado en la historia de nuestra cultura a fuerza de creatividad, coraje y sacrificio.

En este punto, sería conveniente señalar que el teatro colombiano goza ya de un espacio autónomo de reconocida admiración en el conjunto de los países hispanoamericanos, una posición que ha logrado a pulso, sostenida por el esfuerzo inalterable de superar etapas. Es así que a riesgo de fracasar algunas veces, un sector representativo del quehacer teatral ostenta hoy una trayectoria de búsquedas que no se han limitado exclusivamente a los montajes clásicos sino que se propone erigir una dramaturgia nacional, como es también el caso de una plástica, una literatura, o una música propias, para contribuir así a la configuración de nuestra identidad cultural frente al mundo.