

TRABAJO DE PROMOCION

PRESENTA:

FABIAN ADOLFO BEETHOVEN ZULETA RUIZ
PROFESOR ASISTENTE

LA CIUDAD EN LA DRAMATURGIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARQUITECTURA
ESCUELA DEL HÁBITAT-CEHAP

AGOSTO 13-2001

INTRODUCCIÓN

Un rasgo de la ciudad contemporánea de Medellín es el de que los acontecimientos de su organización y formalización de sus territorios están cada vez más estrechamente vinculados a los imaginarios y percepciones de los hombres, grupos y comunidades que la habitan. En los escenarios públicos, las calles, los parques, las escuelas, las plazas públicas, se conforman una diversa gama de ritmos, donde la dispersión, la errancia, la fuga, están profundamente enclavadas en su dinamismo estructurador, erodando las fronteras convencionales.

“En un país donde el tema de la frontera ha jugado un importante papel en la constitución del imaginario colectivo, los sociólogos de la escuela de Chicago han recordado la importancia del errante, del vagabundo en la ciudad moderna. El ‘andariego’ como su nombre lo indica sirve, en cierto modo de mala conciencia. Por su propia situación ejerce violencia contra el orden establecido y recuerda el valor de la partida. Así, no basta con analizarlo a partir de categorías psicológicas, como un individuo agitado o desequilibrado, sino como la expresión de una constante antropológica: aquella de la pulsión del pionero que marcha siempre adelante en su búsqueda de El Dorado”¹.

Entre las nuevas errancias y subjetivaciones urbanas, se destaca la eclosión de creencias y fés, anudadas algunas a credulidades satánicas, otras arropadas en movimientos cristianos sectarios y eclesiales, o también justificados en una revalorización de lo mítico y

¹ Michel Maffesoli. El tiempo de las tribus. Icaria editorial. Barcelona.1990

lo religioso o en la crítica a los valores estéticos de la racionalidad científico-técnica. Todas estas apariciones y reapariciones que deambulan por las calles, hacen de la ciudad una especie de tramoya, y convierten cada uno de sus rincones en un lugar predestinado para el oráculo o para el anuncio de profecías.

“Tal vez la reacción frente al desencantamiento weberiano del mundo, que parece haber tocado fondo cuando el sexo desritualizado (léase promiscuo) llega a convertirse en algo peligroso, pueda rastrearse en todos estos comportamientos neorritualistas (vuelta al amor cortés y al cortejo tradicional), neoformalistas (revalorización de los usos, modales y formas de vestir convencionales) y neofideístas (desde la devoción orientalista hasta la mera declaración de respeto por la religión por parte de antiguos secularistas) que han venido a caracterizar los años ochenta”².

La lectura estética de la cuestión urbana, desde la perspectiva de la teatralización de los sentimientos expresados en múltiples ritos, busca informar y reconocer las huellas de la interesante desestabilización de la sociedad fundada en la religiosidad católica oficial, pero igualmente plantea una preocupación por la ruptura de la institucionalización, especialmente porque el destino de ésta tuvo una fuerte justificación ético-estética en el catolicismo y en la puesta en escena de ésta en la cultura, así como en todo lo que este conlleva en el sentido de una extensibilidad en una lógica de la identidad o lógica binaria (un solo Dios, una misma trama... una misma dramaturgia).

² Alberto Cardín. Contra el catoicismo. Muchnick editores. Barcelona. 1997

Interpretar la ciudad en los términos de las emociones y de las percepciones rituales de grupos y personas, identifica otras lógicas de la espacialización, por ejemplo, de las demarcaciones territoriales que bien pueden estar asociadas a exclusiones o a incorporaciones de comportamientos en los modos de habitar, de relacionarse, en las rutinas laborales, en los usos del tiempo libre, entre otros.

“Por lo que hace a la parte occidental, la ruptura con la tradición cristiana se da sobre todo en lo que hace a las manifestaciones rituales, en la medida en que el protestantismo primero y la Ilustración luego, han supuesto el despojamiento de los últimos elementos mágicos que ataban aún a la visión cristiana del mundo con el paganismo antiguo (y que todavía se conservan en el catolicismo). En cuanto a los valores que se dice defender (libre circulación de cuerpos y mercancías, salvaguarda de las fronteras internacionales, etcétera), hace siglos que forman parte de ese conjunto de ideas laicas, atribuidas (con cierto halo metafísico) a valores sustantivos y traspersonales, llamado Derecho de gentes”³.

De otra parte, la mutación de los hábitos por la adopción de fés, aporta testimonios sobre las nuevas percepciones en el campo de las relaciones interpersonales y más particularmente en los aspectos de la socialidad y la individualidad, observables en lo que podríamos llamar una dramaturgia de los comportamientos individuales y de las conductas colectivas, evidenciadas a su vez en una profunda transformación de las mentalidades.

“Sin acudir a ningún contenido doctrinal, se puede hablar a este respecto de una verdadera sacralización de las relaciones sociales,

³ Ibid.

de eso que, a su manera, el positivista Durkheim llamara lo ‘divino social’. Es así como, por mi parte, yo entiendo la *Potencia* de la socialidad, la cual, mediante la abstención, el silencio, la astucia, se opone al poder de lo económico-político... más acá o más allá de las formas instituidas, que siempre existen y que a veces dominan, existe una *centralidad subterránea informal*, que garantiza el perdurar de la vida en sociedad. Es hacia esta realidad hacia la que conviene que volvamos nuestras miradas”⁴.

Se trata de reconocer otras trazas que relacionan lo estético con la amplia gama de los lenguajes sociales y culturales, y en el conjunto de estas vinculaciones dar cuenta de un síntoma de los reagrupamientos sociales contemporáneos, una de cuyas cualidades figurativas fundamentales, la define “la más grande inseguridad formal, que es constitutiva de todas las creaciones estéticas en la sociedad industrial (...) creaciones mediocres que tildamos de descuidadas, descompuestas y decadentes, de ‘kitsch’; suave e imperceptiblemente las dos se entremezclan. Así pues, el kitsch en sentido negativo no es, en ningún caso, tan solo un adversario externo al acto creador, sino que también le es un estado fundamental, esto es, un pedazo del mismo. En la sociedad industrial, este incesante entrelazamiento de forma y descomposición pertenece a los rasgos de la legalidad perdurable”⁵.

Tal legalidad que en los tiempos de la modernidad estaba definida con un carácter de perdurabilidad, asume en la época contemporánea una condición de provisionalidad, pero al mismo tiempo subraya una tendencia a juntar tonos, situaciones, modos e

⁴ Michel Maffesoli. Ob cit.

⁵ Norbert Elías. La civilización de los padres. Y otros ensayos. Grupo editorial Norma. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Santa Fe de Bogotá. 1998

intensidades temporales y hacen de la ciudad el lugar por excelencia donde convergen o dilatan los ritmos de la memoria social y cultural.

La ciudad es el tiempo, es el espacio, es memoria y olvido, es la acción, pero también es la inmovilidad, es lo visible pero también lo invisible, es una cantidad de etcéteras. Todo esto que de la ciudad se dice, constituye una trama de relatos. Igualmente lo son todos los actos frívolos e interesantes, estos últimos quizás intrascendentales y esquivos al comentario.

Cuando afirmamos que la ciudad es narración, lo decimos en el sentido que no existe una voz externa a ella que la narra, si no, que su propio acontecimiento constituye una trama narrativa, es su propia voz, realizándose. En la narración todo cuenta. En ella se anudan las voces del transeúnte urbano, con el ruido de las máquinas. En la voz colectiva concurre el leve murmullo del desplazado buscando refugio en el alero de los grandes almacenes, y el silencio del ciudadano que imperturbable ignora la presencia de aquél o desvirtúa su desgracia.

Cada quién asume un papel como si éste le hubiera sido asignado por una dramaturgia envuelta en sombras y caprichosamente cambiante. Todo es profusamente fugaz pero a la vez reiterativo. Entonces veremos que la dramaturgia se viste con los colores de la publicidad y en los entretelones de un Eros liberado reaparecen los dioses dibujando emboscadas. “Según la genealogía platónica de Eros, éste era hijo de la Pobreza y la Astucia, y había nacido el día de acción de gracias a Afrodita. Era un permanente insatisfecho por parte de la madre, pero, gracias al padre, no estaba falto de recursos

que compensaban sus carencias y le ayudaban a obtener y atar lo que faltaba”.⁶

A la ciudad llegan los despojados de sus esperanzas, pero también encuentran cobijo los que viven de la trampa. Las tramoyas bursátiles se confunden en la espesura de la noche y la algarabía diurna. El caminante, despistado sin rutas y sin rumbos contrasta con el embaucador. La ciudad como un escenario sin coordenadas aparece bloqueada sin encontrar explicación al desdoblamiento y la puesta en evidencia de los pliegues de su doblez. Parece como si los enigmas de su noche perpetua le aletargaran el juicio. “Cercopes: bribones, trapaceros, engañadores, aduladores que, como la zorra burla a los perros de caza, engañan a los más simplones con la cola de sus palabras. Dicen que los Cercopes llegaron a ser: Mentirosos, embaucadores que permitieron acciones irremediables, engañadores que, caminando por muchas tierras, engañan a los hombres, errantes como son para siempre”⁷.

Como todos los que están fuera de la ley, los Cercopes operaban al amparo de la noche y al margen de la ciudad, atacaban embozados y por sorpresa o esperaban a que sus víctimas durmieran. [...] ‘todos estos seres salidos de la Noche no son más que abstracciones que solo tienen sentido y vida si se ponen en relación con el hombre [...] Lo que nace de la Noche son todos los terrores del hombre’⁸.

Narrar la historia de la noche, contrasta con la historia del día. Por esta razón no se puede decir lo mismo de las escenografías dispuestas en la vida diurna, porque siempre deja la sensación de

⁶ Pedro Azara. La imagen y el olvido. El arte como engaño en la Filosofía de Platón. Ediciones siruela. Madrid. 1995. Pag 114

⁷ Ibid.

inexistencia e incluso aparecen como desaparecidas para el transeúnte. En la vida nocturna, cuando la luz del día no encandila a la mirada, las caras y los cuerpos desocultan los sentimientos y los personajes pueden ser vistos en la sombra.

De la ciudad de la noche, de la que es vista por la dramaturgia y narrada por sus personajes, extrae la estética los motivos de su reflexión. Es por ello que al percibir la dificultad profunda del urbanismo contemporáneo para pensar las ciudades invisibles, éste estudio propone en la aproximación a la dramaturgia local, una perspectiva de lectura, que permita redescubrir en los pliegues de las escenografías y acontecimientos, dispuestos por la escritura teatral, el material referencial desde el cual sea posible recomponer el encuentro de las escrituras de la vida con las del pensamiento, de modo que los signos con los cuales caracterizamos la semiótica del hecho urbano, constituyan una puesta en escena teatral que borra el límite de los simulacros y las representaciones, profundizándose en el gesto poético de la producción de la ciudad como obra literaria y existencial.

VIDA URBANA Y CULTURA EN EL TEATRO EN COLOMBIA

Si con la formación del drama teatral en la Grecia clásica se identifica un vínculo raigal y profundo con la génesis del hecho urbano, es procedente plantearse en el contexto cultural colombiano el lugar que éste vínculo común a todos los pueblos y culturas, tiene y se expresa en la escritura estética.

⁸ Pedro Azara. Ob cit.

La lectura del acontecer teatral en Colombia, así como las miradas respecto de otros espacios y acontecimientos de la experiencia cultural, palpitan en la avidez y la necesidad de encontrar semejanzas y correspondencias con los momentos e hitos históricos, bajo los cuales se han enclaustrado los sucesos más significativos de la Cultura en el Mundo.

“Ese es el drama pero también la ventaja de haber nacido en un medio cultural de segundo orden. Esa sed de peregrinar a través de las literaturas y de las filosofías. Lo que sucede en el Este de Europa debe necesariamente suceder en los países de América Latina. Estar destinados, forzados a la universalidad, a ejercitar el espíritu en todas direcciones. Un yo del que todo emana y en el que todo acaba. El yo como farsa suprema. ¿Dónde se halla la realidad en todo esto?”⁹.

Cualquier despojo, sirve de pretexto para revivir un límite, y, en él descubrir un posible vestigio de nuestra raíz hundida en el olvido. Así, en la búsqueda de un lugar en el orden de una taxonomía de la cultura, ésta se olvida de sí misma, se traiciona -a su imagen perdida de sí, imaginándose otra. La vuelta al pasado, no reconoce que nacimos temprano y, que en este nacer temprano refundamos al Tiempo, al refundirnos en su devenir.

En el contexto de esta idea, se pretende observar la manera como el teatro colombiano –y particularmente del que se forma en Medellín-, se ocupa y pre-ocupa por los problemas de la cultura y cómo ésta ocupación inspira su hacer, dándole una configuración a los materiales de su escritura que recogen en sus pliegues la evolución

de las formas urbanas expresadas en sus escenografías y de los comportamientos humanos facturados en sus personajes, que en conjunto dan cuenta de una poética artificialmente construida, que abandona la universalidad de su lenguaje para dar testimonio de una infancia cultural, en la cual permanecemos como pueblo y sociedad.

Desde la perspectiva de la lectura urbanística, interesada por refundar sus fundamentos estéticos, resulta paradójico que se acuda a la dramaturgia y al lenguaje teatral, sabiendo que el abandono o postergación del lenguaje universal que condena al teatro a un plano de representación del dolor y la denuncia de la condición humana, pero sin elevarse a partir de allí al plano de lo sublime, no es impedimento sino una señal del valor que esta escritura teatral encarna para reconocer en la inquietud de su lenguaje nativo, el malestar y la ambigüedad en la que se forman nuestras ciudades, asumiendo características como si fueran tráfugas de la memoria étnica de la cual proceden.

La ciudad que sirve de escenario, habita también (y por su parte) los mismos dolores de parto de la “identidad imaginada”, mientras que la vida escapa por las alcantarillas. Por esto, resulta paradójico que ambas experiencias, la teatral y la urbana, se extrañen en la comunidad de sus silencios ansiados, de su impotencia ante la seducción de una memoria muerta, de una memoria que quizá nunca fue.

Sin embargo, se puede afirmar, que así como se esquivan, también se inspiran y moldean la una en la otra, aunque sea para esculpir la desfiguración de la imagen perdida y añorada. Ambas, se miran en

⁹ Cioran Emile, citado en “La remoción de lo moderno. Viena del 900. Compilador y prólogo de Nicolás

los espejos del tiempo, construyendo reciprocidades, volviéndose cercanas en las diferencias, próximas en sus espacialidades, depositarias de las voces y grafías, donde se amontonan las huellas de un palpitar, al que ambas se resisten, insensibles.

Este espejarse en los rostros, pliegues y huellas de los que viven la ciudad, es por lo menos una tentativa instintiva en las poéticas teatrales contemporáneas, liberadas de su ansiedad por el pasado o el olvido.

Porque sólo es posible verse en el rostro de los protagonistas que cantan a la vida, ó la enfrentan, cuando la memoria convierte en detritus y desechos a su Destino, es decir, cuando el Destino no es una convulsivo objeción a la accidentalidad de nuestro nacimiento, y, por consiguiente la memoria puede ser sentida y vivida en las fuerzas pulsionales e históricas que animan su voluntad.

En esta perspectiva, se podrá observar que en el ámbito del anudamiento de las formas expresivas del teatro con las fuerzas de la cultura y de la sociedad, se entablan diálogos caprichosos, inspirados a lo largo de una franja de tiempo que trasciende la Historia; y éstos diálogos, facturados por 'fuera' de una cronología lineal, en las márgenes del relato que las justifica como partes legítimas de un texto, modifican la trama y los modos de narrar los acontecimientos, y, por lo tanto, otros aspectos intentarán ser vistos en las relaciones entre contenidos y formas, particularmente en el campo de correspondencias donde se las ha inscrito.

Se diría, en síntesis, que los límites de las expresiones teatrales, aun cuando están dados, por las posibilidades que otorga el contexto cultural y social de donde proceden y del cual extraen las fuentes de su producción; participan también de su vecindad inagotada e inagotable con las huellas del tiempo, que permiten recobrar para sí, para su época, la vigencia de unos lenguajes, considerados por los historiadores como testimonios mudos de “otras épocas”, pero que la época, en su avatar recobra, y, a la manera de un palimpsesto, hace que el documento evolucione de su condición testimonial a una otra condición vivencial, a otra posibilidad testimonial quizá más rica, o tal vez no.

LA CIUDAD EN EL TEATRO POLITICO

Hacia las décadas de los cincuentas-sesentas el Teatro colombiano comienza a ocuparse de sus relaciones con el mundo de la cotidianidad, de la sociedad y de la política. Pero, no es exactamente de estas tres fuentes de donde se inspira su lenguaje, sino de una tercera que presume integrarlos: el marxismo. Diríase más bien, y de un modo más preciso, que la ideología, atrapa el sentimiento de la búsqueda, y alrededor de su peso, crece con ella una gama de lenguajes compuestos de consignas, creencias, dogmas, que desvirtúan las posibilidades de uso creativo del lenguaje de su público privilegiado: el pueblo.

El teatro político -dice Giorgio Antei- alcanza su legitimidad en la segunda mitad de los años sesenta, cuando todo proyecto, realización o espectáculo se medía con el metro de la validez política, según el principio de la conexión necesaria de arte y política. En esa época, escribe C Vicentini “la relación teatro política (se

volvió) el punto de referencia hacia el cual se orientó la totalidad de la problemática teatral”, llegando a constituir el centro de un animado debate teórico, cuya breve duración fue inversamente proporcional al vigor de las intervenciones y de los enfrentamientos¹⁰.

A través de la política, el teatro se ocupa de la didáctica. Pretende sustituir la representación de la vida y la confesionalidad de la sociedad y de la cultura, por la representación de “la deformación colonial de nuestra vida social, política, económica y cultural”¹¹. De esta manera, los papeles del cielo representados día a día, a través de la predicación en las iglesias, es confrontada, por Los Papeles del infierno¹², obra de varios episodios sobre la violencia, donde se muestran unas clases indecisas, en descomposición, rodeadas por un pueblo más o menos vago y amorfo.

Una pieza sobre la violencia debía habernos volcado sobre toda la documentación que existe acerca de ese problema, hasta dar con las claves, con el núcleo del colonialismo y la dependencia. El montaje inició este análisis, pero fundamentalmente con base en las imágenes del escenario, a la improvisación. Es un error creer que dentro de nosotros están todos los personajes. Adentro de nosotros están las alienaciones, las contradicciones, las vivencias, pero hay una documentación fuera de nosotros, que debe enriquecer el material de tal modo, que, al entrar en contacto con lo que ella plantea, nuestro acervo de vivencias se convierte en las complejas

¹⁰ Véase Giorgio Antei, en “El teatro colombiano”. Varios autores. Ediciones del Alba. Colombia. 1985

¹¹ Watson Espener, Mayda y Carlos José Reyes.. Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Subdirección de publicaciones culturales. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá. 1978

¹² Ibid

vivencias de esos personajes en una situación verdadera y concreta¹³.

Antropologismo y política: es la fórmula con la que el Teatro intenta comprender la compleja condición del hombre. Pero no es el hombre en su cultura lo que interesa e importa al teatro, ya que entre los dos media como lupa los conflictos y las relaciones de clase. Son estos los que sirven de premisa a la búsqueda del hombre en su ambiente cultural, y, por lo tanto, la riqueza expresiva de este se soslaya, o ni siquiera se percibe ni se ve.

Un aspecto fundamental, como el de que la religión cumple en la cotidianidad y en el pensamiento, idéntico papel al del Arte en otros contextos sociales, es desvirtuado como fuente antropológica documental, y, por consiguiente neutralizada como vivencia estética, como posibilidad de goce, hallazgo y recreación de la vida.

Indudablemente. Desde una perspectiva antropológica y doctrinal, la iglesia estaba inmersa en el ambiente cultural, y especialmente, envolvía el ámbito de la existencia y de las relaciones de familia y vecindad. Podría afirmarse que la sociedad en tanto que sociedad cristiana, acaparaba todos los momentos expresivos y comunicativos de la humana existencia. La religión era el guión dramático; la Iglesia, el lugar de la escenificación.

Con la religión se establece una especie de teatralización expansiva que incluye ritos, fiestas y, la propia liturgia católica, enraizada ancestralmente en los hábitos culturales de las etnias dominadas, adquiriría las formas de su tradición, recomponiendo sus

¹³ Ibid

modulaciones e incluso sus contenidos míticos; se da así, “un proceso de ósmosis con las antiguas prácticas y creencias religiosas, antes de proceder a la asimilación y casi total obliteración de los motivos rituales paganos en el ceremonial católico”¹⁴.

Ahora bien, la lectura que se promueve desde la perspectiva del teatro, y se crea como el otro polo a este aspecto, es el de la confrontación, dando comienzo a una lucha política, entre una creencia laica de naturaleza dogmática, y una creencia teológica de naturaleza doctrinal, siendo común a ambas experiencias “dramáticas”, el que las instancias estéticas a las cuales responden, son de una naturaleza más antropológica que estética, y, por lo mismo lo que rige en ellas no es una finalidad artística en sí misma, sino fundamentalmente una función social, cívica y religiosa.

La ausencia de una reflexión estética, es pues, un rasgo común entre la forma dramática católica (que opta por la retórica de la imagen y del rito) y nuestra primera experiencia teatral campesina, agraria y pueblerina; y esta carencia de reflexiones, está fundada en la no necesidad de una teoría del teatro; que explica, por lo demás, el emplazamiento de la estética teatral por la política, a la manera de una “superestructura”.

En la adaptación del “Werner Hecht y los trabajadores de la Fábrica de productos químicos Buna”, dice su autor que lo que sobresale es un documento que revela los resultados preliminares de un prolongado y serio esfuerzo por llevar el teatro a la vida de gente que, dejado a su propia decisión, podría tener muy poco interés en cualquier manifestación artística. La discusión no es teórica, sino

¹⁴ Frances Massip. El teatro medieval. Montesinos. Barcelona. 1992

conducida en el lenguaje cotidiano, con toda su rudeza y concierne con las reacciones y las esperanzas que tienen los obreros¹⁵.

El propósito de llevar el teatro a la gente, como se puede leer, se plantea en una doble dirección moral y utilitaria , distinguiéndose la “producción” teatral, por el afán normativo, que concede una mayor prioridad al mensaje, más que al goce ó al disfrute de sus situaciones.

Que el interés y énfasis recaiga sobre una verdad general, da a entender una dependencia de las categorías de pureza, exactitud, razón y verosimilitud, es decir, da a entender que prevalece un código de normas morales, y, en este sentido, es que se puede afirmar que un tal intento de categorización, asociado a la “verdad” histórica y universal del marxismo, constituye un rasgo de “encuentro de la primera identidad”, en la cual el teatro, basará su reflexión poético-estética.

Es de destacar, que esta primera experiencia de autoidentificación, produce un sistema de categorías, de artefactos y dispositivos, que dan cuenta de una ocurrencia paralela, diríase que de una ambigüedad estética, en la cual se insinúa la contracara de una inquietud que se explícita en las preguntas por el origen y por la identidad cultural.

La ocurrencia simultánea de “apropiación” intelectual del “otro” obra a la manera de un revivalismo, en el cual “la memoria del pasado actúa en el presente en tanto que motivación inconsciente: solicitud de un actuar que, en esencia, es sobre todo un vivir. El

¹⁵ Gilberto Martínez. El berliner Ensemble y los trabajadores. El teatro libre y los campesinos de Urrao.

pasado que, en la historia se piensa, en el revival se actúa, sin embargo, queda por ver si aquél no poder vivir sino reviviendo, no esconde una incapacidad esencial o no voluntad de vivir”¹⁶.

Porque la naturaleza militante que asume la lectura teatral, al enfrentar nuestra propia “edad oscura”, con sus atrasos políticos y culturales, y, al enfrentarla sobre la base de una argumentación política, no hace otra cosa que reforzar los rasgos de nuestra particularidad cultural, con sus dogmas y atavismos, que convierte, por lo demás, el acto laico de expresión y participación cultural, en un acto litúrgico de protesta y contestarismo, signado por el misterio y la oscuridad., así se proclame como luz y libertad.

El asunto es, que culturalmente, el movimiento intelectual carecía de una aproximación crítica con el pensamiento de la Ilustración, e incluso su relación con la cultura universal, estaba matizada de intereses, recursividades retóricas y alambicamientos, que igualmente se tradujo en la lectura de Marx. En su lectura obró una especie criolla de calvinismo de explicación y visión del mundo, proyectada ‘inconscientemente’ en una relectura moral de la sociedad y de sus valores, que tiene como base una concepción penitencial de la vida y asociada a una lectura existencial que se funda en una atávica valoración de la tierra.

Tanto la moral, estructurada en una ética del trabajo, como la concepción de la propiedad que aupó la predicación teatral ‘revolucionaria’, enraizan en una dialéctica que se dice materialista, que al decirse así, mundaniza las relaciones del pensar y del sentir,

Revista Universidad de Medellín. No. 22. Julio-septiembre de 1976. Medellín

¹⁶ Giulio Carlo Argan et al. El pasado en el presente. El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro. Edit. Gustavo Gili. Barcelona. 1977

como si se tratara culturalmente de aproximar el cielo y la tierra, y para tal efecto, se busca hacer del sujeto, el centro autoconsciente de las relaciones que lo articulan con el mundo.

Hacer de la identidad, la superestructura consciente donde se realiza y concreta las relaciones del hombre con el mundo, implicaba una revisión de los esquemas categoriales de explicación del mundo sostenidos por la tradición católica. No obstante, esta tradición se simplifica, muy poco se reflexiona, y más bien se opta por una situación, por volverla simulacro. En esa perspectiva, se comprende el concepto de montaje teatral revolucionario: “Nuestra práctica nos llevó así a escoger el conflicto. Construir un esquema de las relaciones de conflicto que tenga una rigurosa coherencia interna, es decir, que establezca las relaciones entre los conflictos menores y mayores y en este proceso situar claramente el conflicto central, se convirtió en el objetivo para lograr para la etapa analítica”¹⁷.

La construcción del conflicto tiene como telón de fondo más que una problematización de la cultura, su negación:

“Debo confesar que nunca tuve simpatías por esa palabra vaga, que sirve para todo, por la palabra ‘cultura’. Mi actitud era vergonzante, era como esa rebeldía oscura contra el padre que padecen los adolescentes, aunque entienden que el padre es un buen hombre que no hace sino preocuparse por ellos y darles todo. Lo peor era que, en rebeldía secreta contra la cultura, yo era un hombre de la cultura, vivía en función de la cultura, defendía la cultura y hablaba en su nombre”¹⁸.

¹⁷ Corporación Colombiana de teatro. Cuadernos de teatro. Bogotá. Julio de 1978

Cultura y conflicto, constituyen los dos polos de la tensión en la cual se inscribe el movimiento teatral revolucionario. El conflicto deriva de una cierta ambigüedad e indecisión para interrogar la sociedad y la cultura; y ambas, quedan reducidas a una pobre categoría: la lucha de clases, de la cual, por lo demás se desprende todo el poder instrumental de representación como negación dialéctica del mundo.

Eduardo Gómez, en Notas sobre la Iniciación del Teatro Moderno en Colombia, presenta algunos datos que dan cuenta de un despertar hacia los años treinta de las ideas y de las escenografías sociales que le sirven de contexto. Una movilidad territorial, se inicia a partir de la disolución de las formas patriarcales y conservadoras de poder; una movilidad profesional, que según él contribuyen a una “plebeyización” de la educación universitaria y secundaria y a la formación de nuevos y más numerosos núcleos intelectuales entre las clases medias bajas; una movilidad estructural de los estamentos sociales que presionados por la violencia de las dictaduras conservadoras, pone al descubierto complicidades e intereses, que tornan escépticas a las nuevas generaciones sobre el país tradicional. Bajo esta triple movilidad, comienza a operar una movilidad cultural, en la cual aparecen otras miradas y maneras de percibir la vida; en síntesis, nuevos imaginarios provocan alteraciones en las relaciones entre los individuos, e incluso aparece una idea de sujeto asociado al industrialismo, al mercado y al consumo.

“El resultado general de todos esos hechos acumulados vertiginosamente en unas pocas décadas (30-60), es el cuestionamiento de una serie de ‘principios sagrados’ y su

¹⁸ Enrique Buenaventura, citado en Materiales para una historia del teatro en Colombia.

revelamiento como farsa. La vida política y social aparece así, cada vez con más claridad, como una representación. La contradicción antagónica entre la moral escrita y la realidad estructural de las relaciones, entre la moralidad y la negatividad del ser social efectivo y el personaje oficial, se hace más desvergonzada y opresiva. La autoridad de las generaciones adultas es entonces cuestionada (sobre todo en las ciudades) primeramente en las figuras del padre y la madre, acentuando la crisis de la familia patriarcal¹⁹.

El ambiente que se respira es de agrietamientos y cambios. Las crisis están sazonadas por las guerras internas y la revuelta agraria, a más de la intensa lucha política, las cuales son una constante expresión de las modificaciones escenográficas que acaecen en la cultura urbano-rural. Además de estas circunstancias, otros aspectos ligados a la racionalidad ilustrada e instrumental, que contraponen por la tecnificación y el industrialismo, derivarán hacia unas formas de absolutismo, que guarda íntimas “semejanzas” con el absolutismo barroco de la Europa del siglo XVI, especialmente por la concentración de tierra en manos de los ricos urbanos (burócratas enriquecidos, burgueses que invierten en fincas agrarias); que supone, el despojamiento de los medios de subsistencia para los pequeños propietarios de la tierra y los jornaleros.

Bajo este contexto, la dialéctica materialista, instrumentalizada por el teatro, es concebida como un método de “desacralización de los lazos familiares”, sirve además de un artefacto “que lanza a la juventud (en especial universitaria) a la aventura, a la búsqueda y la independencia. La transmisión de la ideología dominante, realizada tradicionalmente en el seno de la familia de padres a hijos, queda así

¹⁹ Eduardo Gómez. Notas sobre la iniciación del Teatro moderno en Colombia, en Materiales para una historia

gravemente afectada (sobre todo en las ciudades) y se inicia un corte profundo entre las generaciones que (como nunca antes en nuestro país) institucionaliza el desprestigio del mundo de los adultos y lo asimila cada vez más a la simulación²⁰.

La dialéctica, se entiende así en un sentido de inmanencia activa con la realidad, y esta es vista como una toma de distancia generacional y religiosa, lo cual se consume en la representación colectiva, comunitaria, comprendida también como acto co-creador, privilegiado como forma de expresión, producción y comunicación de lenguajes.

De este modo, resulta bastante elocuente la lectura e interpretación del proceso organizativo teatral al que aludimos, expresado por Giorgio Antei, en “Teatro político y verosimilitud” : “Un grupo vital configura, en cierto sentido, el momento afirmativo de un proceso dialéctico cuyo momento negativo está representado por condiciones socioeconómicas circundantes contradictorias respecto a la propuesta económico- política avanzada por el mismo grupo. El momento de la síntesis corresponde, entonces, al reconocimiento crítico de las condiciones reales de su entorno por parte del grupo y a la reacción crítica del entorno frente a sus propias condiciones en razón de la representación de ellas por parte del grupo. En esta óptica, el teatro político realizado por el grupo no se relaciona tanto con las temáticas escogidas cuanto con la estructura y la dinámica del grupo mismo: como si en sustancia, el mensaje fuera el propio emisor”²¹.

del teatro.

²⁰ Ibid

²¹ Véase Misael Vargas Bustamante y otros, en “El teatro colombiano”. Ediciones del alba. Bogotá. 1985

La tesis de McLuhan : el medio es el mensaje, permite interpretar en el naciente teatro político, una hibridación de formas y materias, contenidos y funciones, actitudes y fines de los lenguajes estéticos con otros lenguajes, que hacen de la puesta en escena y de su dramaturgia, una suerte de religión sin ritos, donde lo que se sacrifica es el Arte y, por consiguiente, el propio lenguaje teatral, que al quedar enmarañado en las redes de los referenciales socio-políticos, culminan por quedar envueltos en una pragmática discursiva de naturaleza propagandística.

El modelo propagandístico católico, estructurado a partir de la triple relación de altar- púlpito y coro, se ve confrontado así, por un modelo laico de la representación, que privilegia la aldea, la calle, los espacios públicos, es decir, el espacio hallado. No de otra manera, se podría entender, la ausencia o la construcción colectiva del texto escrito, que da lugar a una dramaturgia del habla y de la expresión gestual, o también, a unas formas muy parecidas a las laudas dramáticas italianas, “procedentes de los ritos públicos de penitencia y flagelación llevados a cabo por las asociaciones de disciplinantes, que pretendían reproducir en sus carnes la experiencia humana de Cristo”²², pero que en nuestro caso reproducen e imitan a través del grito, el padecimiento del hambre, del techo, de la tierra, o simplemente de una esperanza para existir. “la profunda indoctrinación de un cristianismo ecuménico, se prolonga ahora en la visión política que el sentimentalismo oponía al estudio o a la reflexión”²³.

La prolongación funciona a la manera de una reconversión de los jóvenes teatreros , en los juglares de la nueva sociedad, para lo cual

²² Francesc Massip. Ob. Cit.

se propone recuperar las más valiosas tradiciones clásicas, “propias” y “extrañas”, donde se supone está nuestra “identidad”; siendo “A la diestra de Dios Padre”, uno de los primeros intentos por crear el teatro nacional, conformándose en torno suyo un enjambre de teatros experimentales en todas las universidades de Colombia. En esta orientación se despliega un movimiento intelectual que despega en dos direcciones: el montaje de los clásicos como teatro popular, espectáculo abierto donde se ventilan los asuntos de la comunidad, y el estudio sistemático y la elaboración teatral de cuentos, relatos y tradiciones populares. Paralelamente, se estructura una tendencia más radical que centra su interés en una dramaturgia del hecho cotidiano, básicamente de denuncia política.

En desarrollo de esta situación, entre 1955 y 1958 los grupos de Teatro Escuela de Cali y el Instituto Municipal de Cultura Popular de Cali representan “El casamiento a la fuerza” de Molière, “Pedido de Mano” de Chéjov; “Sueño de una noche de verano”, de Shakespeare; “El Misterio de la adoración de los reyes Magos”; “Tío conejo zapatero” de Buenaventura; y, “Las convulsiones” de Vargas Tejada²⁴.

La recuperación de los clásicos respondía a la consigna política de aproximarse al pueblo, para lo cual se dispuso que la universalidad de las técnicas básicas del clasicismo, (música, mimo, danza, trova, poesía, farsas y otras formas teatrales al servicio de la comicidad y la diversión), interpretaran dicho sentimiento. Sin embargo, la búsqueda en estas expresiones precursoras de los lenguajes dramáticos y la identificación en ellas del lenguaje teatral, se enreda,

²³ Ricardo camacho, citado en Materiales para una historia del teatro.

²⁴ Gonzalo Arcila. Nuevo teatro en Colombia. Ediciones CEIS. Bogotá. 1983

en los vericuetos del lenguaje dialéctico adoptado como método de lectura de la “realidad”.

Una primera formulación de esta búsqueda, aparece en el Programa de la obra “Las convulsiones’, puesta en escena en 1956:

“Al ofrecer esta obra nosotros queremos contribuir modestamente a la recuperación de una tradición valiosa. Es evidente que la corriente revitalizadora del teatro en América, impulsada por el movimiento de los teatros experimentales, que tanto beneficio han traído al arte dramático, comienza a llegar a nosotros y nos hallamos en vísperas de un resurgimiento del Teatro Nacional. Necesitamos entonces de un contenido auténtico y propio si es que queremos que la nueva etapa sea perdurable²⁵.

El redescubrimiento de los clásicos, se inscribe en un deseo de conocer el presente, definirlo en un esquema homogenizador, pero que busca diferenciarse del “otro” Paradójicamente, está diferenciación, opera como acto de imitación del “otro” específicamente de su modelo de organización cultural, y, para tal efecto, se emprende la iniciativa de construir la vinculación de los clásicos, proceso en el cual, el descubrimiento de sus formas y contenidos estéticos, se pliega a una consigna política interpuesta entre el pensamiento como expresión de sentimiento y la idea como finalidad pragmática.

En torno a la Literatura clásica, aflora un entusiasmo, un autorreconocimiento, con el cual crece una red de identidades, anudadas unas veces a la certeza de “lo propio’, “lo nativo”; y, otras,

²⁵ Programa de “Las convulsiones”. Archivo de la CCT, en Nuevo Teatro en Colombia de Gonzalo Arcila.

al “método de lectura dialéctico”, con el cual se pretende “salir de la oscuridad” y que sirve de parámetro y brújula para medir y orientarse en la vastedad intelectual del complejo mundo cultural, abierto a la dinámica de una modernidad ansiada.

Afirmar que el primer alborear de la cultura de la modernidad, específicamente en el teatro, ingresa por la vía de los clásicos, tiene, en parte, una explicación en la dimensión suprahistórica y supratemporal con la que los clásicos vieron, leyeron y mostraron a la humanidad. Los clásicos sirven de “espejo natural”, a la lectura de nuestros propios signos culturales, y lo que puede ser más significativo, a una comprensión de nuestro propio asombro en el tardo-temprano nacer en la cultura del mundo, a nuestro participar en sus fuerzas tensionales, en sus goces, infancias y agonías.

No de otra manera se puede comprender que en la reflexión sistemática del hecho teatral, se ubique en primer lugar la tensión entre el teatro en las sociedades precapitalistas y el ‘teatro donde reina de modo absoluto la mercancía’. En la presentación de las guías teóricas para lograr el propósito de ‘un contenido auténtico y propio’, Enrique Buenaventura, evoca el teatro de las sociedades precapitalistas, y dice: “... era una fiesta popular, era un espectáculo con música, danza y pantomima. A él acudían las gentes como acuden hoy a un mitin político. las obras no se construían como revelaciones ingeniosas de casos particulares sino como debates ecuménicos de problemas conocidos por todos”²⁶.

Ciertamente, en el espectáculo antiguo durante la Edad Media, las habilidades corporales de histriones y albardanes, da lugar a

²⁶ Revista Mito. No. 21. Septiembre-octubre. Bogotá. 1958

múltiples formas de teatralización de la vida, no susceptible de ordenar y clasificar, en parte, porque sus repertorios responden ampliamente a una espontánea asunción de la expresión y sus lenguajes, que si bien es cierto, vehiculan concepciones, prácticas, creencias e imaginarios de la sociedad medieval, no constituyen, sin embargo, una unidad monogética y evolutiva; formas simples coexistieron con otras más desarrolladas “e incluso llegaron a tener una andadura mayor en la Historia”²⁷.

La naturaleza múltiple y diversa del teatro antiguo, en parte explica la persecución sin tregua de que fueron objeto, por la institución eclesiástica. De otra parte, la actividad juglaresca, que florece ampliamente con las escuelas municipales y las universidades e integra a burgueses y artesanos, se caracterizará “por el nomadismo y la multiplicidad de su oferta lúdica, aspecto que le facilitará la posibilidad de transpasar fronteras y de acudir a cualquier evento festivo. Les podremos encontrar amenizando las fiestas populares, mezclándose en las celebraciones religiosas o alegrando los ágapes cortesanos. En todas partes los hallarnos manejando títeres, haciendo juegos malabares, exhibiéndose como equilibristas, acróbatas o prestidigitadores; como domadores de animales o hipnotizadores; conduciendo la danza, tocando los más diversos instrumentos, cantando y recitando un amplísimo repertorio de temas: canciones de gesta, de roman o novela, de materia bretona, de materia antigua (mitológico e histórica), de fabliaux, pasajes bíblicos y hagiográficos; todo un sinfín de competencias que nuestro Guerau de Cabrera exigía a cualquier juglar aúlico”²⁸.

²⁷ Frances Massip. Ob. Cit.

²⁸ Ibid

Un síntoma de este arte “medieval” muy precariamente sentido por la juglaresca criolla-, será su estrecha intimidad con la imaginación social, colectiva y popular; también sus pasajes rápidos de la risa a la insensibilidad e igualmente una intención de acuerdo, no de consensos, podría decirse, que de complicidad con los personajes y situaciones reales ó imaginarias representadas.

Para comprender y desarrollar este teatro, para leerlo y situarlo en nuestra cultura, bastaba con entender el espíritu de su ebriedad y nomadismo, pues esta es la manera como el teatro antiguo asumió la representación e interpretó la orgánica vitalidad del hombre y lo hizo exento de oposiciones, entre un “mundo real” a interpretar y, un mundo ideal a concebir, ya que la antigüedad clásica, designó ambos estados en un lugar único e integrado en el alma, sin tormentos y sin pecados que cargar, porque no de otra forma se podía complacer la vida, no de otro modo se podía enfrentar la existencia, asumir el reto de vivir sin ilusiones, llegando incluso al descontento de sí, a la conciencia crítica de nuestro avatar-errante en el mundo, a la condena de todo lo creado, a la denuncia del destino con el cual nos jugamos.

Pero, las peripecias e intentos de hacer del teatro, un teatro verosímil, un teatro medido con la validez política, basado en el principio de la conexión de arte y política, coextensivo de un “principio” tan vital como aquél, de hacer de la representación, una situación semejante a la “realidad”, todo eso, hizo que la idea de imitar a los clásicos, quedara reducida a un conjunto de fórmulas y de presuposiciones, es decir, a una idea de necesidad.

Es por esto, que para el teatro político, la funcionalidad y eficacia del discurso estético, poco concierne y poco tiene que ver con los modos

y recursos de la comunicación de la obra artística, es decir, con los objetos y situaciones que se quieren designar con los elementos icónicos, plásticos y lúdicos de la representación. Lo que el teatro político valora, será la organización particular de lo dicho en su relación directa con lo que el público quiere escuchar, con sus necesidades económicas inmediatas.

“Lógicamente, para que el grupo pueda seguir sustentando su posición, deberá someterse a la verificación de su eficacia , deberá, en otros términos, controlar su politicidad a partir de los efectos que sepa realmente suscitar. De hecho, en el caso en que tales efectos no se manifiesten, el grupo, al perderá su funcionalidad dialéctica, vería disminuir su vitalidad.

[...]

Es por esto que los grupos verifican su eficacia frente a un público “cómplice”, es decir, un público que reconoce en el grupo al propio mensaje. Dicho reconocimiento, si por un lado implica cierta ritualización del hecho teatral y cierto menosprecio del criterio de “artisticidad”, por el otro garantiza la perpetuación y la consolidación de los grupos”²⁹.

Esta concepción de la representación estética como reflejo de lo social, reduce el lenguaje al “sentido común”, y, con este sentido elabora el principio primero de verosimilitud : el “principio de realidad”. El hallazgo consiste en descubrir desde el comienzo que el pueblo es la fuente de toda realidad, y que la realidad, es el objeto referencial de lo verosímil y verdadero. El corolario es simple. El camino de la dialéctica corto y circular: por donde se comienza, se acaba.

²⁹ Vargas Bustamante Misael. Ob. cit

A propósito de estos principios, subraya Antei :

“En principio verosímil es una afirmación basada en una opinión aceptada comúnmente como verdadera. La verosimilitud es, entonces, aquella modalidad del discurso que permite dotarlo de significado, a partir de un discurso preexistente cuyo significado goza de amplia credibilidad. El conjunto de las opiniones que determinan lo verosímil constituye lo que llamamos “sentido común”. El teatro político, en razón de su explícita voluntad de colaborar a la transformación de cierto estado de cosas, debe enfrentarse con un conjunto de opiniones y certidumbres adversas al cambio. Debe, en otras palabras romper el circuito de la verosimilitud y del sentido común, ese sentido común que nos presenta un estado de cosas dado como normal e imperecedero”.

Se entiende por qué, la exégesis de lo “común”, atada a una idea que actúa también sobre un preexistente: la de suponer que la realidad es, y sobre esta certidumbre fundamentar la colaboración teatral para transformarla-, culmina por hacer de la representación teatral , un acto-reflejo cerrado, en el que el lenguaje verbal codifica todas las posibilidades expresivas de los lenguajes estéticos, y éstos lenguajes, por la libertad de sus formas, no logran ser incorporados a la experiencia teatral, y, por lo tanto, tampoco comunicados ó transformados en su riqueza expresiva.

No de otra manera, se podría entender el asombro teatral frente a una experiencia endógena con las comunidades campesinas de Arauca. El relato etnográfico del grupo teatral constata no el distanciamiento frente a los “lenguajes’ del sentido común, sino el reconocimiento de sus atributos y valores :

“NOSOTROS LOS COMUNES estrenada -cuando no estaba totalmente terminada- en Arauca en un Festival de la Cultura y el Deporte. Tal vez era la primera vez, que un grupo de teatro llegaba allí y seguramente era la primera vez que los espectadores, campesinos llaneros, veían una obra de teatro.

[..]

El espacio era el menos adecuado para una presentación y la cantidad de gente, los ruidos en la calle... Sin embargo, se presentó. La respuesta del público, no sólo del final, como a veces se mide el resultado, sino de toda la duración del espectáculo dejó al grupo conmovido. Era la primera vez que muchos sentíamos en lo más profundo del alma el sentido verdadero del teatro. Su entrañable relación con el público popular que siente y vibra cuando tocan su lenguaje interno, cuando se habla en su idioma subterráneo, cuando se llega a sus raíces.

[...]

Dos años después en 1973.... Cuál no sería la sorpresa de los Candelarios cuando en el pueblo proponen presentar una obra que tenía preparada el grupo de Teatro Campesino de Saravena y que exigían que fuera antes de la del acreditado grupo de la capital. Y más aún cuando se presentó en el solar de una casa y resulta que era ni más ni menos que la primera parte que a nosotros nos faltaba : la salida del campo y la llegada del pueblo a poner una tienda. Al final de la obra les dijimos: “Mañana los esperamos a ver la segunda parte de esta obra.

Allí aprendimos más que en diez años de seminarios y talleres con los más acreditados teatristas de ultramar, y una vez más confirmamos que el camino que habíamos tomado era la vía de un verdadero teatro popular porque se dirigía directamente a nuestro pueblo y de él extraía las más fecundas experiencias”³⁰

La alusión a términos como el “lenguaje interno”, “idioma subterráneo”, ‘alma”, “sentido verdadero”, no son propiamente términos de una poética teatral, como componentes de una retórica política que se expresa funcionalmente a través del teatro. Porque una poética, no se justifica en la necesidad de expresarse simbólicamente. Ella misma es simbolismo corporal. Y este simbolismo es envolvente, intempestivo, iridiscente y rizomático. No es exactamente una raíz, por lo tanto, tampoco un vínculo.

En el arte teatral antiguo, las fuerzas simbólicas se expresaban sin mucho esfuerzo, con la “naturalidad” de quien sin carecer de intereses, no los confunde con la inmediatez de las necesidades cotidianas. A la dramática antigua, poco interesó el ambiente gregario, porque siempre los elevó a los planos de lo sublime. Incluso los aspectos puramente humanos como el hambre no se representan como necesidades objetivas de la subsistencia, sino que están expuestas como lenguajes del Espíritu.

Porque “para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella cumbre de autoalienación que quiere expresarse simbólicamente en aquéllas fuerzas”³¹. Y la autoalienación no es exactamente imitación de la realidad. En la autoalienación no son las

³⁰ Grupo de teatro la Candelaria. “5 obras. Creación colectiva”. Editorial Colombia Nueva. Bogotá. Colombia. 1986

³¹ Ibid.

imágenes de la ciudad gregaria las que animan el alma de las palabras, sino el distanciamiento espiritual de esas imágenes las que restituyen la imagen perdida de sí, es decir, la sombra de la creación.

No sorprende, entonces, que las categorías y los personajes creados por la dramaturgia de la cotidianidad, lo único que contengan, en síntesis, sea un sistema de valores basado en estereotipos socio-políticos, que crean una estructura moral, delineada por héroes buenos y héroes malos. De esta manera, se podría hacer decir con Karl Krauss “que no son los acontecimientos los que suceden sino los estereotipos que prosiguen mecánicamente su trabajo. O bien, si los sucesos, sin dejarse superar por los estereotipos, decidieran igualmente producirse, dejarían de hacerlo cuando los estereotipos hubieran volado en pedazo. La cosa misma se halla ganada por la podredumbre del lenguaje. La época hiede en la frase”³².

El hecho es que las relaciones del Arte y la política, terminan por mezclar el remedio con la enfermedad, y, en el remolino de su acontecer, se formaliza un cuadro de decadencia generalizada, una especie de comunidad de lenguaje, donde la indiferenciación de los ritmos, los tonos y las formas, a fuerza de ser “realistas”, se traducen en una unificación lingüística, cuya única dirección y sentido, será la de reproducir la miseria y el dolor humano, tal cual.

El unanimismo entre creadores y receptores en el esquema de arte-política, cuando más lo que logra es una perversión del principio de realidad, principio desde el cual, a diferencia del realismo ingenuo, es posible mirar con complacencia esa manera irracional de vivir, donde las causas parecen no tener efectos, y los efectos parecen no

tener causas. Manera esta, que no impide, sin embargo, escarbar y revolcarse en las profundidades laberínticas de la naturaleza humana, pues no de otro lugar proceden las imágenes perdidas de sí, las del arte.

Tales profundidades no pueden ser reemplazadas por la imitación ciega de la literatura extraída desde los abismos, por otros pueblos y culturas. Los pueblos mudan sus pieles, y estas podrán ser probadas por pueblos más jóvenes, sin embargo, nada se ajusta a la medida mejor que la experiencia y el hallazgo de la piel en la carne, en la prolongación de sus estados álmicos y córporeos.

LA HISTORIA DEL HECHO URBANO: ENTRE LA ESTETIZACION DE LA TRADICION Y LA SOCIOLOGIA DE LO REAL

La Historia “en general”, pero particularmente las historias particulares, han aportado datos importantes, sobre lo que ha ocurrido en la superficie de las experiencias humanas. Por esto, la Historia oscila en la duda de si efectivamente vamos hacia alguna dirección, o sí, acaso lo que hoy vivimos, no sucedió antes.

³² Karl Kraus, citado en Remoción de lo moderno. Viena del 900. Compilación de Nicolás Casullo. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1991

La opción por la Historia, se evidencia así, en esa oscilación, como una lectura desde la cual, el teatrismo político se propondrá recorrer el camino hacia la exploración del “lenguaje subterráneo” y las “raíces de la situación social del pueblo. Se explica, por qué los personajes, las caracterizaciones, los contextos, los tiempos, que privilegia el teatro, se presumen todos ellos, históricos y “reales”, símiles de quienes gobiernan y protagonizan el acontecimiento cultural, social y político. las otras vidas, los otros personajes, los de los instintos, por ejemplo, no aparecen todavía como preocupación o problema estético.

Aunque la historia, toda historia, está referenciada en los hechos, son las palabras las que aluden a ellas -, y, cuando las imágenes se consignan como registro o testimonio de algo sucedido, también son las palabras las que confirman su relato.

“Según una frase de Epicteto, no serían los hechos que conmueven a los hombres, sino las palabras sobre estos hechos. A pesar de la alusión estoica de no dejarse irritar por las palabras, la contraposición entre “pragmata’ y “dogmata’ tiene muchos más niveles de lo que permite la referencia moral de Epicteto. Nos recuerda la fuerza propia de las palabras, sin cuyo uso nuestro obrar y sufrir humanos apenas serían experimentables y, con seguridad, no serían comunicables. La frase de Epicteto se sitúa en la larga tradición que desde antiguo, se ocupa de la relación entre palabra y cosa, espíritu y vida, conciencia y ser, lenguaje y mundo. Quien se adentre en la relación entre la historia conceptual y la social se encuentra también bajo la presión de la reflexión de esta tradición.

Se introduce rápidamente en el ámbito de las premisas teóricas que se han de tener como objetivo desde la praxis de la investigación”.²⁷

El paralelismo de la historia de los conceptos y la historia de lo social, no constituye propiamente el espacio bajo el cual el teatro se piensa a si mismo, y, piensa la vida. Sin embargo, se puede aceptar que en el teatro, sí se intenta, un paralelismo entre una concepción de la historia, inspirada en el materialismo dialéctico y, una problemática social, que elige el campesinado y a los obreros, como los héroes de la creación teatral.

La fe en el principio materialista de que la historia la hacen los pueblos, se reflejó en el modo de pensar y de encarar la historia, de los teatristas, pensadores , dramaturgos y grupos de teatro, objeto de este estudio.

De esta manera, la vía escogida para reconocer los trayectos del “idioma subterráneo” del pueblo, será la del “método histórico”, asumido como instrumento explorador de los sentimientos y las emociones “de clase”.

A través del “método”, se pretende que de un “modo didáctico”, los que saben aprendan a imitar a los antiguos, y, con emociones prestadas al escaparate de una historia leída sin la mística de sus protagonistas, hacer sentir en su público los sentimientos y emociones de la denuncia política.

²⁷ Koselleck, Reinhart. "Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos". Paidós. Barcelona. 1993

Por las razones de estos intercambios en la manera de leer los sentimientos y las emociones, conviene preguntarse si de veras hubo un acercamiento a las fuentes clásicas, o, cuando más un escamoteo de su memoria. Porque indudablemente, el talento “ajeno”, a través de las épocas, ha servido de bálsamo y acicate a la lectura cultural que cada pueblo se propone sobre sus propios sentimientos. Pero para tal finalidad, tiene que haber ya una disposición y una voluntad de comunicarse con y desde los abismos para respirar el vaho de su tiempo, y reconocer en él la sustancia primordial, de la cual todos los pueblos han bebido y alcanzado la vivencialidad y espiritualidad supremas del mito. El mito, a diferencia de los relatos históricos, encarna y mantiene vivo el fuego del simbolismo y el de sus formas expresivas.

En la experiencia que analizamos el mito se configura en un pretexto histórico. Sintetizando los términos de la discusión sobre las guías para reconstruir las filiaciones entre el teatro de las sociedades precapitalistas y el nuevo teatro, planteaba Enrique Buenaventura: “Esto es una emoción de contagio, en tanto que la emoción que deviene del hecho mismo representado, de sus orígenes e implicaciones, es mucho más legítima y es, ante todo, un vehículo mucho más honesto y eficaz para el teatro que requiere nuestro tiempo y sobre todo el futuro, un teatro que vuelva a aquél enseñar deleitando” de los clásicos”²⁸

El arte del que se quiere convencer al público, pretende encontrar una objetivación “honesta y eficaz”. El legado clásico, muy lejos está de ser interpretado en la fuerza reveladora de sus símbolos. Se reduce a una técnica , en cierto modo, a un formalismo, que, no

²⁸ Revista Mito citada.

obstante, encara e interpreta de diversas maneras la alocución a “lo clásico”.

Los clásicos son para algunos, autores de fábulas, tragedias y comedias, es decir, los modelos de la literatura francesa, inglesa, italiana y española. También, otros, han asociado los clásicos, a la tradición cultural medieval, particularmente a los espectáculos de las órdenes de frailes predicadores, y, en determinadas ocasiones, se ha escuchado también una reivindicación de lo clásico, en las virtudes pedagógicas que encierra su naturaleza o vocación formativa y espiritual, e igualmente por la connotación universal de lenguajes como el griego o el latín, que situados por fuera de los tiempos particulares o de su definición como lenguas muertas, permite, sin embargo, contrastarlos, revalorarlos, o, simplemente otorgarles un valor, que trascienda su naturaleza accidental y acontecimental en la literatura, en la filosofía y en las ciencias.

Pero, la oscilación, incompreensión o ambigüedad que para la época significó la apelación a los clásicos, se evidencia en el hecho de que, lo que es despreciado por los clásicos, a saber, lo pasajero y accidental, es superpuesto precisamente como tema pedagógico en los arreglos y versiones de los dramas teatrales criollos.

Porque en materia de finalidades, lo que se observa en el movimiento teatral que irrumpe hacia la década de los sesenta, es aprovechar los clásicos, para ponerlo al servicio de una ideología que imita y representa a la ciencia y a la lógica, en forma de “interrogantes filosóficos”:

Cuando los pensadores teatrales se preguntan: “¿Qué importancia puede o debería revestir la tradición teatral de la antigüedad

grecorromana para los artistas de América Latina, ya que estos, por complejas como conocidas circunstancias históricas, se identifican sólo parcialmente se responde con la herencia cultural del occidente europeo?”²⁹ , se logra adivinar que nuestros “clásicos” estaban poseídos desde su infancia por una atávica creencia, estructurado en la noción de herencia cultural. De ahí, que del “mito de los orígenes”, el paso a la “lectura científica”, la creación teatral sea entendida como un rebuscamiento de lo auténtico, así las influencias y las múltiples procedencias de los espejos desde donde se reproducen como pálidas sombras, los personajes, escenarios y situaciones del teatro, lo que se muestra finalmente es una yuxtaposición de gustos y de tendencias, tanto estéticas como políticas.

La cuestión, es que el entable teatral, se encontraba apremiado por muchos intereses contradictorios, y, sumado a ello, las familiaridades con los gustos costumbristas de la época, al romperse la fragilidad pueblerino, por la abrupta formación de las culturas urbanas, no aciertan a escucharse las afinidades que integran las culturas y los pueblos. Lo escuchado, llegaba vagamente a la piel ; o cuando atinaba un gusto, era espantado por el alambicamiento normativo y sus reclamaciones de correspondencia con la “realidad concreta”.

Ese no saber escuchar la experiencia del otro en el tiempo, está confirmado o subrayado, por la insistencia de convertir la experiencia poética, en técnica, en método, lo cual, aunque es cierto, acompaña una cierta ambición de perfección, de armonía y equilibrio, encierra también un prejuicio sobre la verdad, que, como la de los doctrinarios del siglo XVII, pretende “establecer un código de normas razonables,

²⁹ Giorgio Anteì. Op. Cit..

tan completo, tan preciso que baste con aplicarlos en todos los géneros poéticos, para estar seguro de escribir una obra maestra”.³⁰

Con base en el código de normas, y frente a esa rezagada experiencia de la imaginación para leerse en los múltiples espejos de la vida, sea posible, más bien, preguntarnos: ¿cómo leían a los antiguos, nuestros clásicos? Cuando nuestros clásicos invocaban los “antiguos” se trataba de una sorda evocación del teatro edificante de las órdenes clericales de la Edad Media ; de una razón instrumental o de una advocación dialéctica capaz de transmutar el olvido en memoria ? Porque, qué tanto hay del tema de los clásicos esgrimido inicialmente como argumento instrumental en los setentas por Buenaventura (1971) para demostrar “cuán cerca está esta estética del arte arcaico y de la tradición occidental del arte popular, desde las representaciones carnavalescas o de mardi-grass europeas hasta nuestros sainetes antioqueños...”³¹ y, la “reiteración” expuesta por Santiago García, en su ponencia presentada en el Simposio Internacional sobre el Teatro Griego Antiguo (1985) donde enfatiza:

La propuesta, entonces, de una vitalización o revitalización de la tragedia griega antigua en nuestros días y en nuestros continentes tendría que descartar los elementos clásicos de su constitución **catharsis**, **anagnorisis** (reconocimiento) y **pathos** (compasión) y sustituirlos por nuevos elementos naturales a nuestro tiempo y a nuestra cultura. Y aún así no bastaría... De la tragedia griega tenemos que tomar, para nuestro beneficio, su esencia, sus profundos contenidos, para que funcione vitalmente en un nuevo teatro transformador y no simplemente conservador de formas³²

³⁰ Tapie L, Victor Barroco y clasicismo”. Ensayos Arte/Cátedra . Madrid. 1991.

³¹ Revista Mito citada.

³² Citado en Giorgio Antei,.

Ambos echan manos de los clásicos como si fueran instrumentos. Aun cuando en el fondo, se escuche invocar los “profundos contenidos”, o, se comparen nuestros sainetes con las formas clásicas de la representación antigua, es evidente que para todas las situaciones, no se están planteando cuestiones de procedimiento, sino la cuestión normativa de cómo adoptarlos y cómo despojarles de las materias que precisamente los ha prolongado en el tiempo.

De esta manera, no resultará extraño que lo que otros pueblos habían comprendido danzando y cantando, embriagados, perdidos en si mismos, con la vista apartada de su sufrimiento y, envueltos en el mismo polvo y barro de que está “amasada y tallada” la vida, aquí, esa materia maleable y volátil se haya vuelto rígida, ya que a golpes del cincel dialéctico, se quiso amarrar la voluntad a un esquema, y recluir la palabra en una lección.

Porque cuando la vida se asume como una lección, hasta las diferencias se petrifican y las lógicas se tornan indefinibles. El debate categoría], por su parte, es un cúmulo de adjetivos sin atributos especiales.

“La lección es clara para nosotros, hombres de teatro, es imperativo rescatar al Brecht, hombre de teatro, de los criterios que permanecen en el dogmatismo político, ó de los que permanecen a nivel del dogmatismo estético y tomándose la vocería del pensamiento burgués de nuestra época enclavan a Brecht en la gran corriente de la concepción estética de un supuesto clasicismo para inutilizarlo”.³³

³³ Martínez, Gilberto, "Citas y reflexiones sobre Bertolt Brecht"

Y, desde un ángulo parecido, se ratifica la lección: “los participantes ven al teatro en forma optimista, con proyección al futuro y capaz de mejorar el comportamiento humano para bien, contribuyendo al “arte de vivir” puesto en discusión por Brecht: con su actitud esencialmente utilitaria, ellos ven muy poco lugar en la sociedad al arte por el -arte mismo”³⁴, pero, otros amonestarán: “tenemos que admitir -queramos que no- la verdad de los clásicos y que la eficacia de estos es una eficacia impuesta, no concebida ni robada”³⁵, al lado alguien sentencia.- “la ausencia de tradición, o sea, de puntos de referencia para el género en el interior de la cultura nativa, determina la actual disponibilidad de las aficiones teatrales. Como ocurre en la tiniebla interestelar que nos rodea, aquí no hay arriba ni abajo, oriente ni occidente, atrás ni adelante. Entonces habrá que afirmarse en algo ya dado. Este algo no es otra cosa que la tradición del teatro universal. Despacharlo todo con el mote de “burgués”, que la define sin agotarlo, para justificar su descarte, implica un maniqueísmo de mala fe, ya que se estará obrando contra advertencias bastante claras hoy en los campos cultural y político”³⁶

Las voces multiplicadas, reinventan la soledad, la soledad de un no sabernos parte del mundo ; aparecerán nuevos conflictos entre un estilo de economía teatral basado en el método, y, otros estilos donde las formas son menos estables y densas, donde el movimiento de las formas toman vuelo. Nuevos espejos, ha dónde mirarse, y, en ellos comienzan a construirse personajes que animan al teatro a verse en su piel, en sus figuras y rostros. Una primera experiencia será la adaptación de la literatura de Tomás Carrasquilla.

³⁴ Martínez, Gilberto.. El Teatro Libre y los campesinos de Urrao. Revista Universidad de Medellín No.22 (julio-Sept.), 1976.

³⁵ Buenaventura, Enrique. Los clásicos y nosotros. Revista Teatro. Medellín. s.f.

³⁶ Mejía Duque, Jaime. Cahiers du Monde Hispanique No. 2o. 1976.En: Materiales para una historia del teatro

Otros intentos, desbordarán la estructura de los muros y cerrojos del realismo ingenuo ; de su sacudimiento, la mirada convexa entablará nuevos diálogos con la vida. De ellos será fruto “HK111” de Gonzalo Arango. En este caso, las astillas del “mármol teatral “, hieren de muerte la identidad y el olvido añorados, matan la identidad con el público, y sin necesidad de acudir a alegorías, a la catharsis y mucho menos al pathos patrio, la obra enfrentó al público con frases agresivas, no necesariamente alusivas: “Ustedes... los idiotas que están ahí sentados y que no ven. Ustedes no saben nada de la vida, ni de la muerte, ni nada de nada... Ustedes no piensan... Ustedes van a morir, y, al oscurecerse el pequeño local, se decía en voz alta: Alguien va a morir... la oscuridad no permite ver nada... si hubiera un poco de luz se le vería una señal en el rostro y los compañeros de al lado lo descubrirían aterrado y dirían aterrados señalándolo: es él ... es él... [la luz caía sobre el público deslizándose al azar y deteniéndose en uno u otro espectador]”³⁷

Al caer la luz, podrá verse en su fondo, las siluetas o quizá las sombras absurdas y existenciales, de las nuevas preocupaciones teatrales. En ellas, podremos contemplar su interés por todas las situaciones de la vida, por otros aspectos de la naturaleza que los espejos dialécticos no pudieron contemplar. No habrá ya metafísica alguna que interroge la verdad de las expresiones estéticas, o las increpe por la falta de un orden, por su textura desmañada, o por su falta de conciencia.

³⁷ Arcila, Gonzalo. Op. Cit.

LA MODERNIDAD EN LOS LENGUAJES TEATRALES O LA TARDOMODERNIDAD DE LA CIUDAD EN EL LENGUAJE TEATRAL

La transición que el teatro vive de los años setentas a los ochentas, revela unos nuevos caracteres, una integración de las fronteras teatrales, hacia unas contaminaciones e intercambios, que tienen como principal fuente el lenguaje.

Una ola formalista impregna el movimiento teatral. Sin embargo, en sus primeras modulaciones, dicho formalismo va de la mano del brechtismo, en algunos casos, ó, en otros, de una estética materialista que se revela como no ortodoxa.

“No es el momento de negar ni hacer tabla rasa de los aportes teóricos de la lingüística y otras disciplinas colaterales, es el momento de atacar y prevenir toda su herencia idealista. Para ello no es necesario caer en bizantinismos, por huir del error sociologista no es pertinente ni solución alguna caer en el error formalista. Sin duda alguna, es necesario estudiar profundamente la materia misma de las obras literarias, de las obras artísticas, su cuerpo verbal, pero eso sí, sin olvidar, no dejar en la trastienda el condicionamiento social de ellas, las condiciones materiales en que se producen y su relación con el momento histórico. Además, porque estos mismos condicionamientos y relaciones con el contexto social hacen parte y no son ajenos a la particularidad de la obra artística, a su misma especificidad”.³⁸

³⁸ Valverde, Humberto. Por una estética materialista. Revista Aleph, Nro. 9, Manizales, junio 12 de 1974.

El momento invita a observar que la transición del teatro político y sociológico al teatro moderno es contemporánea de unas crisis en el sistema teórico-filosófico en el cual se lee y se ha leído el teatro, el marxismo. De su interior, e independientemente de su sistema conceptual, han brotado nuevas tendencias, como la lingüística, la antropología estructural y la semiología, que entre otras tendencias teóricas, procuran desde las tramas del lenguaje aclarar problemas históricamente ligados a la representación teatral.

La cuestión que une este momento y que lo caracteriza como la época de la Modernidad, es la apertura y desplazamiento del campo del pensamiento de las ciencias humanas y estéticas a espacios, escenarios y problemáticas que centran sus objetos en la vida de los signos en la cultura y la sociedad. El reconocimiento de nuevas escrituras, de ritos simbólicos, de formas de proceder y conducirse en la cultura, de lenguajes míticos que subyacen en la vida urbana y componen los rituales y definen los intercambios sociales y económicos, le muestran al teatro que en el universo del lenguaje se juegan otros órdenes y otras relaciones que no sólo regulan la vida cotidiana de los humanos sino, y esto es tal vez lo más importante, constituyen la base donde se asienta un sistema de teatralización y desarrollo de las sociedades, de sus territorios, espacios y tiempos. Con el advenimiento de estos descubrimientos, nuevamente se confirma el argumento shakesperiano de que “el mundo entero es un escenario”.

La diferencia de la puesta en escena moderna con la precedente muestra una fisura entre el historicismo como fuente de inspiración del teatro político y una lectura estético-antropológica que alimenta el nuevo teatro moderno, el cual aunque también acude a las fuentes históricas, las sitúa en una temporalidad que es vivencial y actual.

En “Sobre las criadas” de Jean Genet , su director decide el poder que sobre el arte teatral adquiere e inaugura una mirada inusual al mismo. “Sin renunciar a ciertos principios adquiridos de otras experiencias pasadas, y viéndolas más bien en perspectiva, como director, me lancé en el vertiginoso remolino que me proponía un pre-expresivo texto como el de las Criadas, lancé una mirada profunda longitudinal, vertical y oblicua a la densidad misma del ritual y empecé a sentir la necesidad de hablar de una estructura dramática poliédrica constituida por facetas que se iteraban bajo visiones diferentes, bajo una misma influencia la del ritual y un oficiante mayor J. Genet.”³⁹

Ciertamente, aunque el director no renuncie a principios teatrales adquiridos del brechtismo, como la crítica al “arte por el arte mismo”, identifica en la experiencia de las Criadas una distancia íntima que preside tanto la escogencia de la obra como la propia justificación de su elección y puesta en escena. Dicha distancia se constata en lo que el mismo director califica de “inversión del Teatro”, entendida en el sentido de que en la obra “no hay una sola visión objetiva posible” que convierta el teatro en un ritual, “en el cual estábamos situados, pero con una fascinación estética que al mismo tiempo que nos permitía entretenernos aprendíamos de nosotros mismos”.⁴⁰

La mirada que fascina y captura al actor es inaugural de una serie de contaminaciones que mundanizaron la puesta en escena del teatro nacional. Las concurrencias teatrales en los absurdos y los existencialismos revela una indisposición del público y de los teatreros hacia las formas tradicionales del drama ; expresa además,

³⁹ Martínez, Gilberto. Teatrario. Colección Teatro. SEDUCA, Medellín, 1991.

una tentativa de reacomodar el estilo brechtiano en condición de interpretarse y leerse en el reverso de la vida relatada, en sus mundanidades, sus noches y soledades.

De esta paradoja brechtiana, la de vivir en el arte de la muerte y las angustias, las intimidades del sujeto, derivarán las lecturas que volcarán al teatro hacía un diálogo con otras tonalidades menos silvestres de la existencia humana, para poder expresar las negatividades del habla, de la palabra que, impelida, cae en el silencio del abismo y lo huero, haciendo adquirir significación a lo que antes se interpretó como *pequeñaburguesismo*.

“Burlando la normatividad “poética”, infringiendo los esquemas del sentido común, replanteando científicamente los principios estéticos, exasperando la investigación metalingüística, enfrentando descarnadamente la cuestión ideológica, etc, las vanguardias “históricas”, en particular, han emprendido esta problemática búsqueda emancipadora con un entusiasmo que, aunque desproporcionado respecto a resultados a menudo precarios, ha de cualquier modo contribuido a circunscribir el proyecto de la antiverosimilitud. Es así como podemos hablar de una ‘revolución artística’ en acto porque si bien no se han consolidado nuevos ‘paradigmas’, está muy adelantado el cuestionamiento de la tradición. ¿En qué sentido ? En éste, por lo menos: que las discusiones estéticas rara vez prescinden, hoy, de las implicaciones epistemológicas, con el resultado de que los tópicos del debate - forma y contenido han entrado en una nueva relación que resuelve la clásica polaridad en una totalidad compleja , esta adquisición teórica, por otra parte, ha permitido nuevas y audaces reflexiones de tipo

⁴⁰ Ibid

semiótico centradas particularmente sobre los aspectos pragmáticos; por caminos distintos de los sociológicos, los semióticos han así privilegiado, en la comunicación artística, el momento de la ‘lectura’, el papel del ‘destinatario’, asumiendo la crítica de la verosimilitud desde la perspectiva del receptor”.⁴¹

Por esos caminos distintos el movimiento teatral evoluciona de una lectura del pseudo-Brecht a la lectura de Brecht, atendiendo a que la paradoja está “en que si hay algo específico del teatro de Brecht es, como lo subraya Roland Barthes, su distinción, esa conjunción que el crítico juzga capital. El que un teatro político revolucionario, iluminado por el marxismo ‘renuncie a toda estética pequeño burguesa y preserve su forma de toda vulgaridad’. Para Brecht la solución justa, como lo dice en el ‘Galileo’, no es sólo ‘la más verdadera’, sino también ‘la más elegante’.⁴²

Según esto, la degradación de Brecht en un “estilo” más de representación, el estilo ‘brechtiano’, estuvo acompañada de un desconocimiento del autor, de su obra, y obviamente de los contextos culturales en lo que esta producción se produjo. Las observaciones planteadas por la crítica teatral, con anticipación a la experiencia de su vulgarización, habían sido también previstas por el propio Brecht en una conversación con el Berliner Ensemble : “Hay quienes creen equivocadamente que existe un estilo de Brecht, y que este estilo Brecht se limita a una forma de representación austera, directa, casi sin relieve. Esto constituye la principal dificultad en todos los campos, incluido el del ‘desarrollo de los actores’.⁴³

⁴¹ Antei, Giorgio. El teatro colombiano.

⁴² Veáse: Rincón, Carlos. El seudobrecht. Revista Eco, mayo-junio de 1967.

⁴³ Ibid.

Pero estas observaciones sólo logran escucharse y comprenderse unas décadas después, cuando el Teatro se plantea con el Formalismo un hallazgo estético, que le permite desde el lenguaje concretar nuevas formas de observar las relaciones y los procesos en la vida, y un “método” para representarlos artísticamente, que funciona como un modo, o una manera de “distanciación”, de “extrañamiento”, de “alejamiento”, o “desalienación”.

En *Un actor de nuevo tipo para un nuevo teatro*, Santiago García identifica los tres momentos de la creación : el momento cognoscitivo; el momento ideológico y el momento estético. El primer momento, “determinan la obra de arte, su relación con la ciencia y con la manera específica como ésta conoce la realidad. Esta relación tiene que ver con la diferencia existente entre la manera como el arte conoce o se apropia (aprehende) y la manera como la ciencia lo hace... El arte -dice- utiliza en la estética el lenguaje inverso al de la ciencia : ambiguo, polisémico”.⁴⁴

El método, aunque toma distancia del concepto vulgar de realidad que le antecedió, persiste en la “aprehensión de la realidad”, e incluso se prevalece de la noción de ideología para orientar conceptualmente la apreciación del mundo, de la realidad y de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza.

La ambigüedad y polisemia de los lenguajes estéticos, queda denotada no tanto en la puesta en escena, como en la argumentación teórica del trabajo teatral. Con la idea de que la tarea del teatro es el realzo de la fábula, los teatristas se procuran una

⁴⁴ García, Santiago. *Teoría y práctica del Teatro*, Ediciones Ceis. Editorial Colombia, diciembre de 1983, Bogotá.

nueva argumentación y la encuentran en las fuentes del formalismo teórico de Roland Barthes, Greimas, Hjelmslev, Propp, entre otros.

Estas fuentes, cuando más, sirvieron de esquema para maniobrar unas relaciones en la producción del texto teatral. “ Sus presupuestos son semántico-estructurales (temas y argumentos, líneas temáticas y líneas argumentales) y lingüístico-estructurales (forma y sustancia de la expresión y del contenido) y dialécticos ; su finalidad, por otra parte, es contenidista (la determinancia del plano del contenido sobre el de la expresión es absolutamente consciente en el grupo en todo el proceso de trabajo). Sin embargo, sometido a crítica, revela un límite: una escasa consideración hacia los personajes. Es explicable. En el ámbito de una semántica estructural, los personajes tienden a ser absorbidos por las correspondientes categorías actanciales, luego a ganar funcionalidad y a perder ‘espesor biográfico’.⁴⁵

Sin embargo, a estas alturas, cabe preguntarse por qué en la “etapa” del teatro político, el historicismo se aloja en el dogma ; y en la “etapa” de apertura conceptual, el relato histórico se repliega en un esquema funcional de construcción del relato ?

Y se podría atrever una respuesta, y afirmar que las relaciones entabladas por los pensadores y los actores del teatro eran las de partir de actitudes prejuiciosas frente al lenguaje. El defecto de nuestra literatura teatral ha sido el de pensar instrumentalmente (léase ideológicamente) las palabras. Por esto las palabras surgen siempre encadenadas y pesadas. No son gozadas por quien las piensa, ni pueden ser gozadas por quien las escuche. Por eso se

⁴⁵ Antei, Giorgio. El teatro colombiano.

puede afirmar que esta literatura teatral, al nacer envuelta en una especie de degeneración, en buena medida explica también por qué la lengua poco se enriqueció y elaboró con sus precarias contribuciones.

Desde otra perspectiva, la preocupación por lo actual, por la coyuntura cultural y política, explica las dificultades del Teatro para apreciar y menos “utilizar” las fuerzas significativas del momento histórico.

De ese momento histórico el Teatro sólo vio una idea: la lucha de clases. El Teatro no supo encontrar en esa idea otros atributos y otras cualidades de los sujetos, de la sociedad y de la propia naturaleza. Las voces se acallaban en la rigidez de sus tonos monótonos. No se encontraban otras voces discutiendo en su expresión, en su ruptura, o simplemente en su posibilidad de pensarse diferente. En el Lenguaje, no hubo lugar a la polifonía, al desdoblamiento y multiplicación del ser en sus pliegues, facetas y rostros.

Este hallazgo corresponderá a otros teatros. Con esto se amplía el campo estético de reflexión, producción y recepción de la obra teatral. Sus matices y tendencias “retoman segmentos de diferentes escuelas y concepciones teatrales, que van desde el Noh japonés y el Katakali, hasta las propuestas de vanguardia del Odin Teatre y el de Bread and Puppet, pasando por la Commedia dell’arte y el Teatro Clásico Occidental, las cuales como un ejercicio de ‘bricolaje’ son articuladas muchas veces en el interior de un mismo espectáculo.”⁴⁶

Se da inicio, así, a una importante experiencia de apertura del pensamiento estético a la captación de lo profundo y quimérico, de lo horrible y generoso; del terror y el pánico, es decir, de todo lo que se reúne en la condición de la humanidad. La revaloración de algunos “clásicos modernos”, explica, en parte, un renovado interés del teatro por la escucha de estos lenguajes. Adaptaciones y montajes como “El Matrimonio”, plantean la preocupación por los padecimientos y hostilidad de la sociedad; “La cocina” de Wesker, y la “Historia del Zoológico” (Albee), reproducen desde dos perspectivas diferentes “las dificultades que a la comunicación entre los hombres coloca la sociedad capitalista y el beneficio que esa incomunicación proporciona a los propietarios”.⁴⁷

Lo que se revela en este tipo de obras, es la búsqueda de una especie de parentesco y afinidad, entre voces, lenguas, expresiones, sentimientos y percepciones, que hasta el momento se habían ignorado o reclamaban para sí la soberanía y pertenencia de su acaecer.

El encuentro de las afinidades teatrales coloca frente a frente una tendencia que como la de Brecht, en su rechazo al teatro comercial, busca en el teatro isabelino, en el medieval y en el teatro oriental, el lazo orgánico que mantenga viva su vinculación con la poesía, haciendo síntesis con una polifonía de voces que derivaban de diversos abismos del tiempo; y, una tendencia regional de la cultura más cercana al mito que a la argumentación, una tendencia que apenas comenzaba a autodescubrirse, como parte de una cultura, donde, por lo tanto, su situación se explicaba siempre en una

⁴⁶ Pardo, Jorge Manuel. Teatro Colombiano: Síntesis de treinta años. En: Las rutas del Teatro. Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1989.

⁴⁷ Arcila Gonzalo. Op. Cit.

relación externa con el otro, sin saberlo todavía idéntico a su causa, pero quizá, intuyéndolo; una tendencia que aletargada y anestesiada en su piel, se imagina desmembrada, y, que en el hormigear del cuerpo, sueña que es otra.

El contraste y la paradoja de las afinidades históricas, muestra de una parte, una tendencia a hacer síntesis de lo múltiple y diverso; y de otra, una tendencia a hacer de la síntesis, una conducta, una manera de ser, una visión de mundo.

El teatro en Colombia, forma en este sentido unos rasgos que son de su época, pero que al reinscribirse en el espectáculo de su padecer histórico, en la actualidad de su historia, hará de la representación un espacio de identidad; del actor, un espectador de sí mismo; y del espectador, un autor-intérprete de una situación que no es otra, que su propia circunstancia.

No se puede admitir, entonces, que los montajes de los modernos o la producción dramática nativa referenciada en los modernos sea simplemente una cuestión de moda teatral. Como sí su planteamiento no aludiera a las posibilidades de apreciación y disfrute de su expresión en el público; tanto como a las posibilidades de la representación misma.

“¿Cómo no reconocer que en la recepción de este tipo de obras por el público subyace un reconocimiento con una problemática que siendo local, tiene, sin embargo, importantes conexiones con los cambios globales que se están desarrollando en la cultura planetaria? ¿Cómo no reconocer un juego de afinidades con el tema “La cocina” de Wesker, donde se muestra el proceso de liquidación de los oficios domésticos, la transformación de estos en procesos

industriales. Este elemento progresista de la vida social, sin embargo, esclaviza a cientos de hombres a quienes se les impone la regularidad, la monotonía, los intensos ritmos de la producción en serie. A los hombres que constituyen el cuerpo en ese proceso productivo se le cierran todos los espacios para la comunicación, su trabajo es un vasto silencio alterado por el rechinar del movimiento óseo-muscular. El ámbito de la cocina, donde, antes de su asalto por el capital; se cocían deshonras y se adobaban romances, ahora es una potencia opresora al servicio de la ganancia que resiente a toda comunicación”⁴⁸

Es evidente que en este tipo de montajes se vislumbra una poética de la marginalidad, cuya voluntad testimonial, como realización y puesta en escena, es la de hacer ocupar en el escenario a quienes han carecido de voz en la escritura de la Historia. En esta perspectiva, personajes como los que aparecen en “El triciclo”, donde Arrabal contrasta las esperanzas e ilusiones de quienes viven en el límite de la supervivencia y la áspera lucha por el reparto de la escasez⁴⁹; se resuelve bajo la dirección de Santiago García, no como una adversidad del destino humano, sino “como una realidad históricamente determinada y como tal transformable”.

De esta manera, lo que se pone de manifiesto es una oscilación del texto dramático, entre el ilusionismo liberador y un tanto paternalista de los años sesenta y una reinscripción de los personajes, reeditados y puestos en escena, según una imagen del héroe que transforma el lenguaje cotidiano en poética y lo recrean en sus hilos más *personales, sin por ello incurrir en el panfleto o el melodrama.*

⁴⁸ Arcila, Gonzalo. Op. Cit.

⁴⁹ *Ibíd.*

El héroe está asociado en las expresiones más ortodoxas a protagonistas íntimamente ligados a los estratos inferiores de la sociedad. El drama épico descubrirá allí más que un “esquema dinámico” de interpretación de las obras dramáticas, un espacio de recogimiento y realización de las situaciones y de las circunstancias que agobian al hombre en su individualidad y en su cultura.

Por esto resulta paradójica la alternancia y desarrollo de líneas paralelas en las propuestas escénicas, evidenciándose en unos casos un lenguaje melodramático como el de ‘Revolución en América del Sur’ de Augusto Boal, en cuya escena primera plantea “por qué motivo José Silva pidió aumento de salario mínimo”, y en la escena décimoquinta el desenlace argumental planteado es que ‘terminadas las elecciones, José Silva se muere en circunstancias curiosas’.⁵⁰ ; con otras puestas en escena, estructuradas por el mismo grupo, a partir de dramas como “Retrato de dama con perrito”, en la cual su propio autor exclama: “El Teatro -más todavía que las otras artes- es la invención de una libertad, no el concienciador de un mundo exterior, ni el reflejo de una realidad deformada por callejones de perros o de gatos, sino eso: el inventor de una realidad.”⁵¹

El Teatro como invención de realidades, es bien diferente del Teatro como retrato o espejo de la realidad. Aquel teatro descubre en el desenmascaramiento de la vida las realidades interminables, inagotables e incesantes en su expresión. Esa dilución de las realidades en las palabras que las inventan impone un sentido de permanencia creativa- en la escritura, en los personajes que se

⁵⁰ Adaptación y realización del Teatro Libre de Medellín.

⁵¹ Martínez, Gilberto. Teatrario

desdoblan en otros, de tal manera que los relatos se multiplican y enrarecen ; se anudan en sus contrariedades.

“El hallazgo curioso de esta dramaturgia -lo expresará Francisco Nieva, autor y crítico español (...) es el de las superpuestas dobles de todos los protagonistas, seres de una porosidad inquietante, irritante, que demuestran el tormento del hombre actual sometido, y sometiendo a juicio todos los valores. Y hasta los placeres y tormentos. Estos tipos se someten y se rebelan, se rebelan y se someten, sin pausa, angustiosamente, atrapados en el infierno de la inconcreción. Carencia de una única identidad, que a su vez los caracteriza, permanentemente desdoblándose en la mágica, pero real, evocación de unos mundos y sobremaneras cuyas ‘luminosas’ apariencias determinan sus podridas esencias”.⁵²

Este encontrarse integrado con su destino, a un destino que aun cuando participa del tiempo no tiene una argumentación original - , que aunque tiene marcas y deja marcas en el espacio, no requiere de explicaciones colaterales por la sociedad y la historia, alcanza su plena expresión en el teatro con las literaturas del absurdo, del existencialismo y la Patafísica de Artaud.

Estos teatros, que surgen paralelos a otros estallidos culturales como el hippismo que tuvo su onda iconoclasta local en Gonzalo Arango, se pueden reclamar como un momento culminante de confluencia de la sensibilidad estética con los estados de malestar ampliado en la conciencias de muchos jóvenes, como si se tratara de una ruptura generacional, radicalizada e incómoda con la estable compostura de la cultura.

⁵² Citado en: Teatrario, de Gilberto Martínez.

En estos teatros, se comienza a vivenciar los signos de un malestar cultural no exclusivo de los jóvenes: ya hay una escucha para las agonías del alma y del espíritu, para los escepticismos y los nihilismos no sólo con respecto a los dioses y las religiones institucionalizadas, también sobre la historia y sobre la necesidad de su justificación para vivir. El descongelamiento de un mutismo aprisionado en las fes y los dogmas, abre al silencio las voces, para comenzar a entender que el mundo funciona sin causas primeras, y, seguramente puede funcionar de muchas maneras.

Con Ionesco y Beckett se presenta también ocasión para “un cierto nihilismo psicológico sobre la escena ; rescate de lo más escondido de la esencia humana ; presentación de lo familiar desde un ángulo nuevo, que asigna a los objetos más conocidos un aspecto inédito, a veces sombrío, o siniestro ; presentación de un mundo en descomposición y sin solución conocida ; convicción -trasladada a las tablas- de que el hombre, el mundo y la existencia son, en sí, ininteligibles”⁵³

Socialmente salta a la vista, el contraste de los procesos de recepción pública de esta dramaturgia. En Europa y Norteamérica está relacionada con los nacionalismos exacerbados de los años 40-50s. Se entiende que los héroes de esta literatura teatral, sean los epígonos de las desfiguraciones psicológicas a que la guerra somete las identidades nacionales de los sujetos.

En nuestro medio teatral, la recepción de lo absurdo y existencial, está asociado a la decepción social e intelectual respecto de una identidad nacional ansiada, que se devela como un desorden sin hilo

⁵³ Holguín, Andrés. “El teatro del absurdo”. Revista ECO. Agosto-Septiembre. 1904.

conductor y sin origen. La constatación de nuestro indiferenciado comienzo en el avatar histórico de la cultura universal, conmueve el alma o por lo menos, hace constatar su existencia y presencia en un aparecer del ser que no requiere de referencias originarias para existir.

**JOSÉ MANUEL FREYDELL: UN DRAMATURGO DE LA CIUDAD.
LA CIUDAD DESENCANTADA EN LA DRAMATURGIA
FREYDELIANA.**

En el “alma romántica y el sueño”⁵⁴, se dice que las épocas del pensar humano se pueden definir en su entera profundidad por las relaciones que establecen entre el sueño y la vigilia. En el “Nacimiento de la Tragedia”, Federico Nietzsche establece como una perspectiva de avance de la ciencia estética, el saber que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco.

Estos mundos paralelos, se resuelven en la dramaturgia y en la puesta en escena de la obra de Freydel, como un devenir andrógino de las ideas, de los sentimientos, de las imágenes, de los individuos, de los pueblos y sus culturas, de las historias y de la memoria. La ciudad toma la forma barroca de un travesti. Su aparecer en la cultura teatral, marca un hito significativo en la transformación profunda de su idea. Con su dramaturgia, surge una corriente de frescas disparidades a la cual se unen los nombres de Víctor Viviescas, Fernando Zapata, Henry Díaz y Cristóbal Peláez.

Sus temas y paisajes (y digo paisajes porque tanto su escritura como la realización personal y directa de sus propias obras, nos coloca íntimamente frente a ensamblajes polifónicos donde lo contradictorio del alma humana, representa la multiplicidad de planos de la vida cotidiana) , dan cuenta de un carácter profundo, íntegro y orgánico de su poética.

⁵⁴ Cfr. Albert Béguin. Ob cit. Fondo de Cultura Económica. México. 1981

Ver, leer y sentir su escritura, nos sitúa frente a un mundo epistemológico que deja atrás la univocidad argumental del teatro moderno, y otorga a las artes escénicas nuevos lugares y papeles en el lenguaje teatral, que hacen de cada personaje una categoría estética multívoca y divergente.

La “atemporalidad” de las situaciones, escenarios, personajes y conjuntos escénicos planteados, permite que allí, en el vibrar de las palabras, se admitan y procreen una serie de mutaciones del tiempo y de situaciones en el tiempo; que los lenguajes de las épocas se permeen y formen mezclas, operándose un fenómeno estético que Carlos Rincón denomina la simultaneidad de lo no simultáneo.

Esta atemporalidad- que Freydel la comentaba en el “partir de nuestro entorno” da la espalda a la discusión historicista del “encuentro de las raíces propias” y del inútil recabar en un foso, donde lo único que ocurre es la devolución del eco a las búsquedas, es el espanto de nuestra propia inanidad o la sombra de una pertenencia a la nada del mundo:

“Todo había que construirlo, la herencia que se recibía era tan poca; se violentaba tanto a la realidad como a la poesía misma en la escena. Sólo se esgrimían banderas y consignas. Nos tocó partir de una tierra humillada y árida, violada y cruelmente inmersa en sus ríos rojos, en sus soles rojos y en sus lunas rojas. El terror, ese sino que persigue a nuestro pueblo, era el protagonista, es el protagonista. Por eso retomamos doce años después a Amantina en su noche loca, para que con los mendigos, pústulas de la calle, sepamos de su desamor, pesadilla que narra un destino como una recuerdo de piedras secas que arden.

[...]

Y de nuevo sentimos nuestra, la invocamos, la traemos de su pasado para que se reencuentre espejeada en un país macabro de nunca acabar y los pájaros aleteen sus cantos mudos y quejen un vuelo, y ella, Amantina, inocente nos mire”⁵⁵

Amantina, es una sonrisa, es un espejismo, es un espanto, es un presentimiento, es el día y la noche, es el tiempo, es la vida, es un espejo, donde se espejea la vida trémula, divergente, ensimismada, retornante, sombría y paradójica.

Amantina recrea el mundo de nuestro atardanocheecer en el parto de la tierra, pertenece a las múltiples experiencias y subjetividades del devenir del ser; por esto, ella no se representa como una etapa de la vida, o un momento del desarrollo espiritual de nuestro ser particular; ella es la coexistencia de lo múltiple... así se ve en Cristal, otro personaje que se convierte en categoría estética de la mirada freydeliana. Cuando Amantina desnuda, silba delirios, aterrorizada con la palabra, Cristal interpreta y espeta:

“Era el tiempo de las hienas y de los buitres. Tiempo de anchas grietas y de vida angosta. Cristal fue mi nombre por la dureza del cuarzo y maestra también. Aquella tarde un hedor de ballonetas traspasó toda la escuela. Cincuenta años de piedra fueron testigos por siempre. Diecinueve militares, cerdos del rey de los cerdos, hicieron de ella juguetes de su lascivia. Cincuenta niños de piedra

⁵⁵ Freydell, José. Amantina o la historia de un desamor.

fuimos testigos por siempre, diecisiete militares hicieron de ella su fango, la mierda de su deleite”⁵⁰

Cristal es un ojo vítreo; es una mirada vidriosa, ve así la experiencia de la vida, la de Amantina desnuda en su desnudez-, fangosa, lagañosa. Como categoría estética, ve y piensa el mundo, con los ojos en el espacio, terrunos y laberínticos. Cristal es una categoría del espacio, donde el tiempo confirma su hedor, se cristaliza. Los cincuenta años de piedra, pueden ser los cincuenta años de violencia colombiana; o quizá los de todas las violencias, los de todas las guerras; y el rey que se revuelca en su imagen cerduna, es, así mismo, la imagen del poder, de todos los poderes, de todas las babosas que se arrastran y arrastrarán la vida a los abismos de la noche interminable, de la pesadilla perenne de la Historia.

Cristal es un terrón, un pedazo de tiempo pétreo, leñoso y crujiente. Detritus incierto e ingrávido: como la esperma al deslizarse hacia el fondo, torna poroza las formas, disemina su fuego interior y diseca el calor.

El tiempo en la dramaturgia freydeliana, espasmo en el espacio. De esta manera, es la puesta en escena, no se ven cortes ni etapas en procesos de desarrollo; la diversidad de sus contenidos, se expresan, contrastan y confrontan, para descubrir los pliegues , todo ocurre como un sueño continuo, donde los hoy se escuchan en los ayeres, y los ayeres en lo aún no sucedido.

En el mecerse pendular de las voces, los personajes se desdoblán y desdibujan en los múltiples rostros que hay por dentro y por fuera de

⁵⁶ Freydell, Op. Cit.

su ser, esto explica la aparición de personajes triádicos como Manuela, o la Abuela de Amanfina, a la cual hace decir:

“Mi boca descendiente de terribles estuarios no se conforma con el polen obtuso de la urbe fue cosa de un grado más de magia el entenderlo”.⁵⁷

La Abuela es un vaho de lo insustancial; ella no tiene sentido ni es justificación de un momento del Tiempo, lo que explica su magia, el entenderlo. No hay “antes” ni “después”; a lo sumo desembocaduras sin procedencias ni destinos. Es por esto que sus palabras no son recuerdo, tampoco historia; sólo memoria.

Se entiende, por qué en las obras de Freydel, como en las novelas de Dostoievski “no existe la causalidad ni génesis, no hay explicaciones a partir del pasado, de las influencias del ambiente, de la educación, etc. Cada acto del héroe se encuentra completamente en el presente y en este sentido no está predeterminado, se piensa y se representa por el autor como un acto libre”⁵⁸.

El Mendigo de Andares, héroe de “Los infortunios de La Bella Otero y otras desdichas”, es un lamento, un dolor, voz cacofónico de un tiempo desterrado:

Ay! que'l pueblo
Ay! que'l sórdido
ha muerto, el sol ha muerto.
¡Ay! que'l pueblo
¡Ay! que'l sórdido,

⁵⁷ Op. Cit.

un hombre viene a casa

luego de guerrear
y todo sigue pior
ya que se han robado el mar.
¡Ay! que'l pueblo
¡Ay! que'l sórdido
en ése siglo hubió
una mujer que'l fuei
violada y encerdada
su hombre no encontró
¡Ay! que'l pueblo
¡Ay! que'l sórdido...”⁵⁹

El Mendigo de Andares, devela en la obra, una intrínseca tendencia de este extrañamiento impersonal del héroe; porque impersonal es la trama escenográfica de su acontecer, ethos “cacónico” que puede llamarse “la fuga hacia la ley”⁶⁰ La fuga hacia la ley, que es representada, en la literatura centroeuropea, como un enorme y grotesco esfuerzo por transferir los aspectos irracionales de la vida (sus energías discontinuas y conmocionantes) a los modelos de orden racionales legales,⁶¹ permite comprender las jeremiadas de Jeremías:

“A palabras necias... Barbilicio, sabías que el mundo encuentra nuevas fronteras y la ciencia aclara caminos; la humanidad se expande. Lee este recorte del “Noveau”, dice que son tres los

⁵⁸ Mijail M., Bajtin. Problemas de la poética de Dostoivski. Breviarios. Fondo de Cultura Económica.

⁵⁹ Op. Cit

⁶¹ Ibíd.

estadios que regulan las emociones, sueños, recuerdo y presentes del tiempo en el ser...

Mira este líquido: aquí el consiente. Ahora.

Este el inconciente: pienso, quiero.

Y este es el subconsciente: sueños: ¡las profundidades?

El gran misterio es la revolución del pensar.

¡Nueva luz!

La razón y la ciencia iluminan y nosotros aquí vomitando escupitajos.

A quién enseñarle esta nuevas teorías, si todo es color tinieblas en este pobre territorio de pedruscos? ¡Ay! de mi país saqueado”.⁶²

Jeremías, expresa el sentido interior, ve desde sí mismo lo que está dentro, lo profundo y lo oscuro; ve también su parentesco con lo que está por fuera, el pensar el simulacro y sus espectros ; otea el pozo, y, allí olfatea el misterio de la luz. Pero, la categoría estética, igualmente se interroga con sorna, por el optimismo apolíneo de las apariencias efímeras. Dónde está la luz, cuando todo es tinieblas y pedruscos ?. En la pregunta se leen entre líneas borrosas las lógicas poéticas, las lógicas del Alma:

“Qué lindas estuvieron anoche las silgas en su concierto de estrellas”; o simplemente exclama: “Qué esoterismo, Heráclito, qué esoterismo”. La exclamación es la expresión de una conciencia diferenciada en las miríadas de conciencias que entretujan el relato estético de la dramaturgia freydeliana.

Cada nombre, es la marca de un estado de conciencia, la presentación de un héroe urbano. El pensamiento de estos héroes, aunque se mantienen en el dominio de sus propias conciencias,

⁶² Op. Cit.

establecen igualmente entre ellos lógicas personales de relación y comunicación ; cuando los héroes-personajes encarnan ideas, asumen en su singularidad el carácter de un pensamiento-idea, de una categoría conceptual.

En “Hamlet, en este país de ratas retóricas”, Actriz exclama :

“Déjenme, déjenme. ¡Dícelo tú carajo! quiero estar sola sin nadie, sin Ofelia... Sin Polonio... ¡déjenme ! Maldita escenografía, maldito teatro de mierda, yo sé que está mal, que lo joden como un bicho, que lo torturan... El me decía que no fuera ilusa, que todo es una gran mentira, que el mundo es un maldito poema abierto, una zanja y no hay flores en el camino y todo es una sola soledad de devastados rostros sin descanso. Yo lo hablé de Hamlet, del teatro, de las esencias ... le hablé de nosotros, de la sensibilidad del amor ¡ay! todo se hunde.

Todo es como un Borges, como la mudez, como el espejo, como el trapecio y Cortázar ... Le dije y se quedó ausente como una sombra, yo sé que está mal.... soterrado, solo y frío y te preguntan cosas, él busca respuestas en mitad de ese frío y desolado país de escarchas ... lo torturan”.⁶³

La voz que se musita toma la forma de una advertencia que se deshace en las metáforas. Pero las metáforas no hacen sino decir, de la experiencia de un espíritu colectivo enfrentado a su época, enfrentado a la ciudad como el escenario artificialmente impuesto, con sus cortinas de humo y de encierro, su democracia bastarda, sus cárceles y sus simulacros de ciudad idealizada perfumada por la

⁶³ Freidel, José Manuel. Ob. Cit.

cloaca en la que narcisistamente deposita sus miserias. La voz es el juego de los conflictos y de las evasiones de una cultura fluctuante y esponjosa, es más bien un quejido, donde se mezclan las certezas, los presagios, los atavismos y las reminiscencias, y todos ellos sirven para facturar el colorete de una memoria colectiva accidentada y azarosa, que se resiste al infortunio de haber nacido así.

Por esto, cuando Actor replica:

“Pisa tierra mejor y piensa en los tornillos, las bisagras, los clavos y las tuercas la realidad tiene nombre de escenografía”, parece escucharse la alegoría del tecnócrata que diseña e imagina la ciudad como una máquina perfecta, nos hace pensar que en la tramoya de la ciudad, muchos juegos se juegan, y muchas maquinaciones se maquinan, pero estén donde estén los personajes se reconoce el estupor y el asombro de la vida, el nacer y el morir de los signos, y que quizá debajo de la tramoya que se levanta con gritos y risas, otra tramoya subyace en sus secretos.

BIBLIOGRAFIA

ARCILA, Gonzalo. Nuevo Teatro en Colombia. Ediciones Ceis, Bogotá, 1983.

ADORNO, Theodor. Para una Historia Natural del Teatro. Revista Eco, Tomo 1115. Bogotá, mayo de 1961.

ADORNO, Theodor y otros. El Teatro y su crisis actual. Monte Ávila Editores. Caracas, 1992. .

ANTEI, Giorgio. Las rutas del Teatro. Centro Editorial UNAL de Colombia. Bogotá, 1989.

AZAR, Pedro. La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón. Ediciones Siruela. Madrid. 1995

BAJTING, Mijail M. Problemas de la poética de Dostoievsky. Breviarios F.C.E. Méxicoc, 1993.

BERTELLI, Sergio. Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco. Ediciones Península. Barcelona, 1984.

BEGUIN, Albert. El alma romántica y el sueño. Fondo de Cultura Económica. México, 1981.

BRECHT, Bertolt. Sobre la crítica culinaria. Revista Aleph nro. 5. Manizales, junio de 1973.

BRECHT, Bertolt. Carácter popular y realista del Teatro. Revista Aleph nro. 4. Manizales, septiembre de 1972. BUENAVENTURA, Enrique. Máscaras y Ficciones. Universidad del Valle. Cali, 1992.

CASULLO, Nicolás (compilador). la remoción de lo Moderno, Viena del 900. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1991.

Cuadernos Hispanoamericanos, nro. 510. Arquetipos sociales del Teatro Romántico. Madrid, 1992.

DE DROSS, Tulia A. Destino y bondad a través del lenguaje dramático de Bertolt Brecht. Revista ECO, tomo XVII-2. Bogotá, 1967.

DORRENMATT, Friedrich. El Director de Teatro. Revista ECO nro, 156, tomo XM. Bogotá, octubre de 1973.

ELIAS, Norbert. La civilización de los padres. Y otros ensayos. Grupo editorial Norma. Editorial Universidad Nacional de Colombia. Danta Fe de Bogotá. 1998

FRANCESC, Massíp, El Teatro Medieval. Montesinos. Barcelona, 1992.

FREIDELL, José Manuel. Teatro. Ediciones Autores Antioqueños, vol. 83. Medellín, 1993.

GARCÍA, Santiago. Teoría y práctica del Teatro. Ediciones Ceis. Bogotá 1983.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. Teatro, Drama, Texto Dramático, Obra Dramática (un deslinde epistemológico). Revista de Literatura, tomo LIII, nro 106. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filología, Madrid, 1991.

HAHN, Ofto. Retrato de Antonin Artaud. Revistas ECO, nros. 122 y 123, tomo XXIII-2. Bogotá, mayo y junio de 1970.

HECHT, Werner. Brecht 'y' Beckett: Una comparación absurda. Revista ECO, tomo XV/1-2. Bogotá, mayo de 1967.

HOLGUIN, Andrés. El teatro del absurdo. Revista ECO, tomo IX, nro. 52-54. Bogotá, agosto-septiembre de 1964. JURADO, Oscar. El Teatro Colombiano en la encrucijada. Revista Universidad de Medellín, nro 27. Medellín, septiembre-diciembre de 1978.

KEIST, Heinrich von. Sobre el teatro de marionetas. Revista ECO, tomo 115. Bogotá, marzo de 1961.

KLOTZ, Volker. Se busca un teatro en sí y para sí y para nosotros. Revista Humboldt, año 37, nro. 116. Bonn, 1995.

MARAVALL, José Antonio. Teatro y literatura en la sociedad barroca. Editorial Crítica. Barcelona, 1986.

MARCELES DACONTE, Eduardo. El Nuevo Teatro colombiano: Diferentes tendencias y un solo movimiento verdadero. Revista El Café Literario, Vol. 111, nro. 14. -Cuba, 1980.

MARTINEZ, Gilberto. Citas y reflexiones sobre Bertolt Brecht. Ediciones Lealon. Medellín, 1991.

MARTÍNEZ, Gilberto. Teatrario. Colección Teatro. Ediciones Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Vol. S. Medellín, 1994.

MARTÍNEZ, Gilberto. Teatro, teoría y práctica. Ediciones Autores Antioqueños, vol. 27. Medellín, 1986.

MODERN, Rodolfo E. Woyzeck: un anti-Hamlet. Revista ECO, tomo XXIS, nro 119. Bogotá, marzo de 1970.

PAZ, Octavio. Teatro de signos. Editorial Fundamentos. España, 1974.

PEROZZO, Carlos. El proceso del Teatro Isabelino y su incidencia en la obra de William Shakespeare. Revista Astrolabio, año 1, nro. 2. Bogotá, septiembre de 1983. POPPER, Frank. Arte, acción y participación. Akal - Arte y Estética. Madrid, 1984.

POSADA, Francisco. Vanguardia y arte realista. Revista ECO, tomo XV/1 -2. Bogotá, mayo-junio de 1967

REYES, Carlos José. Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1973.

REYES, Carlos José. El Teatro de Víctor VMescas. Revista U. de A. Vol. IX, nro. 226. Medellín, octubre- diciembre de 1991.

REYES, Carlos José. Teatro colombiano en 1975: Nuevos horizontes. Revista Documentos Políticos PCC. Bogotá, julio de 1975.

RINCÓN, Carlos. Mapas y pliegues. Colcultura. Bogotá,

RINCÓN, Carlos. El seudobrecht. A propósito del método brechtiano. Revista ECO, tomo XV/1-2. Bogotá, mayo- junio de 1967.

SARTRE, Jean Paul. Un teatro de situaciones. Editorial losada. Argentina, 1979.

SALVAT, Ricard. El teatro en los años 70. Ediciones Península. Barcelona, 1974.

SCHMITT, Cari. Hamiet o Hécuba. La irrupción del tiempo en el drama. Pretextos, Universidad de Murcia. Valencia, 1993.

SZONDI, Peter. Teoría del Drama Moderno/Tentativa sobre lo trágico. Ensayos/Destino. Berceclona, 1994.

TAPIE, Víctor L. Barroco y Clasicismo. Ensayos Arte Cátedra. Madrid, 1991.

TRÍAS, Eugenio. El artista y la ciudad. Editorial Anagrama. Barcelona, 1983.

VALVERDE, Umberto. Por una estética materialista. Revista Aleph. Manizales, junio de 1974.

VARGAS BUSTAMANTE, Misael y Otros. El Teatro Colombiano. Ediciones del Alba. Bogotá, 1985. VIVIESCAS, Víctor. La Historia del Teatro en Medellín. Revista U. de A. , vol 61, nro.- 228. Medellín, abril-junio de 1992.

WATSON ESPENER, Mayda y REYES, Carlos José. Materiales para una Historia del Teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura, Subdirección de Publicaciones Culturales, Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, 1978.

WERWERTH, Manfred. Dialéctica y Teatro. Revista ECO, tomo XVII -2. Bogotá, mayo-junio de 1967.

XIBILLE, Jaime. Raymond Rousel y el Teatro de la Crueldad. Revista Pluma, vol. IV, nro. 23. Bogotá, septiembre de 1980.