

V Festival Nacional del Nuevo Teatro: Las fuentes inagotables del arte

Eduardo Márceles Daconte

Una de las características fundamentales en la mayoría de las obras presentadas con ocasión del V Festival Nacional del Nuevo Teatro que acaba de culminar en Bogotá (abril 25-mayo 8/82), es sin duda la apropiación que ha hecho el teatro de otras disciplinas artísticas para enriquecer su estructura global. Hasta época reciente, el nuevo teatro se preocupaba más por el contenido de sus propuestas escénicas, procurando que en ellas se reflejara o se recreara de alguna manera la historia, el testimonio, la denuncia, la injusticia social y los mecanismos de represión implícitos al sistema vigente en el país. Era (y sigue siendo) un teatro comprometido con las luchas de las masas desprotegidas de Colombia y, para el efecto, se esmeraba por enfocar esta palpitante realidad mediante una escenografía sobria que enmarcaba imágenes sin mucho atractivo visual. Quizás bajo el influjo de la concepción de “teatro pobre” divulgada por Grotowski, los grupos se desvelaban por reducir a su mínima expresión un vestuario que a veces lindaba con los harapos, y la utilería se limitaba a escasos elementos multifuncionales que constituían un verdadero reto a la imaginación de actores y espectadores.

Gradualmente, sin embargo, esta intención miserabilista saturó el medio teatral y los grupos empezaron a cuestionar—desde hace aproximadamente un lustro—esa sombría interpretación de la realidad, a buscar alternativas que inyectaran nuevamente el asombro, la recreación óptica, además de argumental, del tema y a recuperar los aspectos lúdicos del teatro a través de la caricatura, la distorsión y el esperpento, utilizando máscaras, muñecos, zancos, disfraces ingeniosos, música y efectos de sonido que a su vez estimulan un estado de ánimo en el actor a tono con su personaje y una reacción empática por parte de la audiencia.

Esta innovativa actitud del teatro colombiano ha sido el resultado de un conjunto de circunstancias entre las cuales es importante señalar la realización de dos talleres nacionales de arte dramático (Popayán 1978 y Manizales 1980), y los cursos esporádicos que ofrecen instructores extranjeros y

nacionales sobre diversos aspectos teatrales, en especial el seminario dictado en 1980 por Edward Fischer, escenógrafo y utilero especialista en máscaras del Berliner Ensemble (RDA), quien dejó una profunda inquietud por adoptar este polisémico signo teatral. Son también los primeros frutos que se perciben como resultado de la instrucción sistemática que reciben nuestros jóvenes teatreros en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) de Bogotá y similares en Cali y Medellín: con mayor o menor intensidad los tres polos de desarrollo teatral más importantes de Colombia.

Por supuesto, conjuntos teatrales de amplia trayectoria en el oficio han impulsado recientemente esta modalidad que sólo ahora en este festival se presenta como un hecho de palpable coherencia al punto de ser sin duda uno de los más destacados del movimiento teatral colombiano en el momento presente. Pero, ¿cómo se evidencia esta asimilación de la plástica, la música y la literatura en el quehacer teatral en la actualidad? No pretendemos consignar que solo ahora se interesan los grupos por esta tendencia interdisciplinaria en el campo del arte, ni mucho menos. Es bien conocido que no sólo en Colombia sino en todo el mundo a través de la historia, el teatro se ha nutrido ampliamente de la literatura, la mitología, la crónica histórica y ya desde los griegos (en occidente) el uso de máscaras era convencional, pero de un modo diferente. Lo que tratamos de señalar aquí es la convergencia de estos elementos—nada casual como hemos podido explicar—, exitosa o titubeante según el caso, o modestamente embrionaria con los excesos efervescentes de la juventud más de una vez, dentro de un decidido interés en apropiarse e integrar de una manera armónica los diferentes códigos artísticos para redondear una propuesta escénica enriquecida que, en mi opinión, ha sido la revelación de este encuentro teatral.



Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio, del Grupo La Libélula Dorada. Foto: Jairo Sarmiento

Para comprobar nuestro aserto, observemos el trabajo con que se presentaron algunos de los conjuntos profesionales o sin mucha experiencia escénica, seleccionados de las cinco muestras regionales.

Después de su fallido intento por recrear teatralmente las peripecias del narco-tráfico en Colombia con *Golpe de suerte*, es indudable que el conjunto dramático La Candelaria ha aprendido de sus fracasos para sorprendernos con el montaje de una obra que, en consenso de los asistentes al festival, es una obra maestra de la dramaturgia nacional. Basada principalmente en la novela *La vida del Buscón llamado Don Pablos* de Francisco de Quevedo (1580-1645), la puesta en escena de *Diálogo del rebusque* incorpora asimismo elementos de otras obras como son "Los sueños," "El infierno enmendado," "Las premáticas" y algunos sonetos y poemas irreverentes, letrillas satíricas y romances para las canciones que se integran al texto dramático con un vigor inusitado dentro de un conjunto armónico que evita el eclecticismo, esa colcha de retazos que suele frustrar—en grupos menos experimentados—la intención de amalgamar fuentes diversas. Pues no se trata de una adaptación fiel y literal sino de la recreación libre de una época y un estilo de vida que, lejos de ser anacrónico, se equipara fácilmente a nuestra realidad contemporánea. El humor picaresco que destila la obra es consecuencia misma de la tragedia que viven sus personajes, tan reales entonces como hoy.

El texto dramático es producto de una prolongada convivencia de Santiago García, su autor y director del colectivo teatral, con los escritos de Quevedo y una estrecha relación en el proceso de montaje con los actores. Con la transformación de los textos literarios del célebre escritor español, tanto García como el conjunto La Candelaria, agregan un éxito más a su cadena de excelentes montajes teatrales.

Pero la obra, además de asimilar la literatura, se transforma en una propuesta visual a través de imágenes que sugieren el mundo alucinado de los pintores Jerónimo Bosh (el Bosco) o de Peter Brughel (el viejo), o incluso Goya, en estampas que insinúan en fresco barroco por sus numerosas máscaras y atractivo vestuario. El telón de fondo, concebido por el pintor Pedro Alcántara en rotundos contrastes, semeja una gigantesca pintura informalista (una obra de Tapies) por sus colores sobrios y textura rústica. La utilería, descomplicada e imaginativa, se conjuga con una música interpretada por cuadros vivientes, aprovechando los espacios simultáneos, dentro de una dinámica ágil y risueña que no da un momento de respiro al espectador que observa una dimensión espectacular sin paralelo en el teatro colombiano hasta la fecha.

Por su parte, el Teatro Experimental de Cali (TEC) mostró su más reciente producción: *Opera Buja*, la recreación teatral de una compleja trama que alude a las dictaduras caribeñas y cuyo referente histórico es la dinastía Somoza en Nicaragua. Para tal fin, el grupo investigó colectivamente, bajo la dirección de Enrique Buenaventura, una amplia gama de materiales de donde seleccionó fragmentos completos de *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez; *Yo el supremo* de Roa Bastos; *El recurso del método* de Alejo Carpentier; *Macbeth* de William Shakespeare; e incluyó poemas de Bertold Brecht, Pablo Neruda, Ernesto Cardenal y Rubén Darío, principalmente. No es fácil transformar un tema tan directo y escabroso como es medio siglo de

sangrienta dictadura en material dramático. Sin embargo, los integrantes del TEC se han esforzado por conseguir una obra amena, asimilando todas las variables posibles que intervienen en su desarrollo. Es así que, además del dictador, encontramos las instituciones asociadas con este drama cotidiano en América Latina: el ejército, la burocracia, la iglesia, la guerrilla, como también el pueblo, la muerte, los filibusteros, diplomáticos y marines estadounidenses que asolaron aquel país centroamericano. En el tratamiento de un argumento tan extenso y complejo se corre el riesgo de introducir a los personajes dentro de moldes convencionales y estereotipados que tienden a reforzar la idea generalizada de que un teatro de esta naturaleza desemboca inevitablemente en un esquematismo confuso, en la pancarta política o teatro testimonial de época pasadas. Se me ocurre que en este montaje, si bien se hacen ciertas concesiones a un evidente didactismo político, se logra un acertado tono épico desprovisto de solemnidad: una farsa de exuberantes matices humorísticos que sitúan la pieza como una de las más divertidas montadas por el TEC. En ella se aprovechan, inocultablemente, algunas contribuciones hechas por el conjunto polaco Cricot 2 bajo la dirección de Tadeusz Kantor de cuyo trabajo *Wielopole-Wielopole* (presentado en el IV Festival Internacional de Caracas, 1981), el TEC se nutre en ciertas instancias como son, por ejemplo, el uso de muñecos “dobles” y, sobretudo, el recurso de los burócratas gemelos que recuerdan a los tíos Karol y Olek en la obra de Kantor.

En su plano operativo, es justo señalar el papel fundamental que desempeñan en esta obra los aspectos plásticos y musicales. Al igual que el circo, una película de suspenso o aventuras, los efectos de sonido crean todo un ambiente de expectativa que tensionan el ritmo a cada paso. Las canciones operáticas que en un principio parecía que iban a protagonizar el drama, se quedan sólo como un esbozo sujeto a posteriores elaboraciones. La obra adolece, no obstante, de ciertas inconsistencias estructurales que impiden una comprensión totalizadora del fenómeno planteado en escena. Se necesitaría compendiar de una manera efectiva la línea narrativa para hacer más inteligible la propuesta teatral.

Para el diseño del vestuario y el maquillaje, es innegable que los integrantes del TEC analizaron cuidadosamente las pinturas de los muralistas mexicanos (Diego Rivera, en especial) y los grabados populares del mexicano José Guadalupe Posada para reproducir una iconografía plástica de acertada repercusión visual. Los elementos escenográficos son funcionales y atractivos en tanto que los muñecos se adaptan a la acción dramática como personajes silenciosos invitados a la representación.

Frente a la escasa producción dramática que no alcanza en ningún momento a suplir las necesidades escénicas de los numerosos grupos existentes en el país, no sólo La Candelaria y el TEC, conjuntos profesionales de robusta trayectoria, recurren con creciente frecuencia a la literatura, la música y los efectos plásticos, tomando en préstamo imágenes de la pintura y la escultura, sino también pequeños y grandes grupos teatrales de reciente formación. Por ejemplo, dentro de la programación del V Festival Nacional del Nuevo Teatro, a donde concurrieron 23 conjuntos nacionales y el grupo Teatro Vivo de Guatemala, valdría la pena señalar algunas presentaciones que con mayor



El enmaletado, del Grupo Esquina Latina (Cali)

o menor éxito tienden a comprobar nuestra hipótesis en el sentido de que cada vez con más intensidad se recurre a códigos artísticos distintos del dramático, para satisfacer las necesidades y aspiraciones de más de un centenar de grupos activos en el país.

Un derroche de vital virtuosismo actoral, sin pausas ni desfallecimientos, es el montaje que realizó Mauricio Duque (Medellín) del texto "Informe para una academia" del escritor checo Franz Kafka. Se trata de un tema realmente original: la narración detallada que hace un simio de su vida desde el momento de su captura en la selva, las vicisitudes de su cautiverio y el aprendizaje de las costumbres humanas. Un papel difícil de interpretar. No obstante, Duque ha demostrado ser un infatigable investigador de las características esenciales del simio para lograr una destacada actuación en ese punto intermedio entre el primate y el hombre, subrayado por un extraordinario dominio de la expresión corporal y un maquillaje prodigioso que resalta la condición simiesca del personaje. Sería necesario señalar, sin embargo, que en ocasiones se sacrifica el texto a favor de una imitación naturalista del simio, pero como su expresión normal es el gruñido, presumimos que esos pasajes de confusa articulación verbal se hayan programado intencionalmente para dar mayor realismo a la obra.

"Macario," el único cuento-monólogo de Juan Rulfo en su libro *El llano en llamas*, fue trabajado para la escena por el grupo El Portón de Cúcuta. No es una narración sencilla de escenificar. Sin embargo, el conjunto supo enfocar los efectos de iluminación para enfatizar ciertas secuencias de la puesta en escena con una elemental intención recreativa de donde se podrían rescatar

algunas imágenes visuales que ponen de manifiesto el creciente interés por asimilar máscaras y disfraces en la producción teatral.

El grupo Teatro Experimental de la Universidad del Atlántico (TEU) tuvo una pobre participación con la obra *Nunca se muere dos veces*, una creación colectiva desordenada que esconde, más que recupera, el tono poético que Gabriel García Márquez imprimió a su novela *El otoño del patriarca*. La estructura dramática es caótica y la puesta en escena sufre de insuperables desniveles de actuación. De la obra ni siquiera se salva la intención de ambientarla dentro de un marco de referencia costeño que, desgraciadamente, tiende a reforzar el estereotipo de vulgaridad y rudas maneras (escena del mercado público) que en ningún momento caracteriza a la región caribe.

Junto con el TEU, la representación de la Costa Atlántica estuvo conformada por el grupo Acto Cuarto de la Universidad Tecnológica del Magdalena con la obra *La identificación*, del autor venezolano Gilberto Agüero y el conjunto barranquillero de teatro infantil Caimancito Currambero. La primera es una pieza breve, desafortunada desde el principio, que reitera hasta el cansancio el conflicto que surge entre un honesto ciudadano desempleado y un agente de policía que solicita su identificación. Quizás el único mérito sea la concepción del espacio en módulos simultáneos y sus espectrales actores cubiertos de polvo blanco, aunque la complicada escenografía es completamente gratuita.

En cuanto a la segunda, *El titiritero* no es más que una función circense de teatro comercial para niños sin mayor elaboración artística y programada para inducir la participación infantil, obra que no se justifica en un festival nacional que precisamente se encuentra en la búsqueda de innovativos elementos de expresión dramática, de ahí su apelativo de "nuevo teatro." En síntesis, la Costa Atlántica atraviesa por una profunda y prolongada crisis teatral (entre otras) que sólo se superará cuando se organicen talleres de teatro o se funde una escuela de arte dramático al tiempo que el estado y el sector privado tomen iniciativas para sustentar este esfuerzo que hasta la fecha se ha visto marginado, sin más apoyo que los precarios recursos universitarios o el sacrificio personal de los integrantes de un proyecto insensato como es sostener un conjunto teatral sin el auxilio de las instituciones culturales del país.

Dos invitados especiales a este festival: Peter Brughel (el viejo) y Jerónimo Bosh (el Bosco) también estuvieron presentes en el montaje de *Mascarada o fiesta de locos* del Instituto Popular de Cultura de Cali. Inspirados en fragmentos de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, la alegre obra de estos jóvenes permite disfrutar plenamente de la fiesta de Carnaval con sus máscaras grotescas o simpáticas, música y danza para conformar un espectáculo total sustentado por una compleja organización escénica que asimila el fenómeno carnestoléndico de tal manera que sintetiza en breve tiempo una manifestación social de tremendas repercusiones culturales.

La maestra de Enrique Buenaventura fue seleccionada por el grupo de la Escuela de Teatro de la Universidad de Antioquia para ensayar (con éxito) sus conceptos sobre el montaje de una obra que relata un suceso del período de La Violencia. Es evidente que la anécdota es sólo un pretexto para presentar un fresco coreográfico de desplazamientos escénicos poéticamente armoniosos

que insinúan danzas en un contexto plástico de emocionada intensidad dramática. La música juega un papel protagónico que subraya la acción para intensificar las emociones que la pieza suscita. Hay que destacar la economía de elementos de utilería: una sábana blanca es suficiente para representar un ataúd, mortaja, niño, arma, agresión, y muchos otros signos teatrales.

Para terminar, el grupo El Retablo dejó gratamente impresionado al público con el montaje de *El pupilo que quiso ser tutor* del autor alemán Peter Handke. Dos actores de extraordinarios recursos histriónicos como son Félix Báez y Guillermo Rodríguez (egresados de la ENAD) lograron un estupendo clima de tensión que explora relaciones y conflictos—sin palabras—entre el autoritarismo (el tutor) y la rebeldía (el pupilo).

Si bien es impracticable reseñar los 24 grupos participantes, sería interesante señalar aquéllos que de una u otra manera—en mi opinión—merecen destacarse por la calidad de sus montajes. Los dos grupos en que se dividió el Acto Latino se manifestaron con obras que pretenden explorar cierto creativismo teatral a niveles experimentales. El Acto Latino II bajo la dirección de Juan Monsalvo representó *Historia del silencio* dentro de un código hermético en donde se podría concluir que se trata de la elaboración entre primitiva y sofisticada del mito que en las sociedades aborígenes explica el origen del ser humano sobre la tierra. Es una obra que se propone romper los esquemas tradicionales que ha sustentado un sector significativo del teatro colombiano, asimilando ceremonias, ritos y símbolos de las sociedades precolombinas. Es una obra compleja de numerosos matices interpretativos y—a primera vista—quizás más acertada que el montaje de *El perro muerto* de Bertolt Brecht, escenificada por el Acto Latino I con dirección de Sergio González. En este caso, se nos introduce a una ambiciosa—aunque enmarañada—versión de indiscutibles méritos experimentales, si bien teatralmente tediosa pues es muy fácil perderse en un mar de ingredientes simbólicos demasiado intelectualizados para la escena.

El grupo Los Comunes de Cali intentó en *Pequeña composición poética* amalgamar asimismo poemas de Neruda, Brecht, Buenaventura y Guillén, intercaladas con disquisiciones teóricas y los conflictos que plantea el montaje de una obra, discutidos sobre el escenario, pero se les fue la mano. No bien ha comenzado un actor a interpretar un poema cuando es interrumpido por otro que cuestiona la acción o el desarrollo de la escena, un elemento distanciador popularizado entre los grupos del nuevo teatro que, en esta ocasión (como niños con juguete nuevo) se convierte en sabotaje intencional que irrita la paciencia del espectador.

Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio es el título poético de una obrilla de asombrosa belleza montada por el colectivo La Libélula Dorada cuyos escasos integrantes—poetas por derecho propio—proyectan mediante títeres, máscaras y pantomima, para adultos y niños, un poema del escritor francés Jacques Prévert. Igualmente, es necesario comentar el trabajo realizado por el Teatro Experimental de América Latina (TEAL) con su propia versión de un conjunto de monólogos (que se remontan a la Edad Media) recopilados y transformados por el dramaturgo italiano Dario Fo bajo el título de *Misterio bufo*. Sólo que la pieza se extiende demasiado pudiéndose eliminar, sin prejuicios de su estructura, el primer acto sobre el Papa

Bonifacio VIII, para dar mayor articulación dramática al tema del juglar en sus diferentes aventuras.

Bogotá, Colombia (20 de mayo de 1982)