

El Teatro Taller de Colombia: La resurrección del atavismo

Fernando González Cajiao

Tendrían que ser los sicólogos, o tal vez los antropólogos, quienes nos explicaran científicamente por qué y cómo subyacen por generaciones en el ser humano ciertos atavismos en apariencia totalmente desaparecidos, que de pronto resurgen como por arte de magia en una forma que parece muy moderna y es, sin embargo, milenaria; en el mundo biológico de los seres vivos, sin duda, esa sorprendente resurrección puede explicarse por la ley de la evolución de las especies, ¿pero cómo explicarla en el mundo espiritual, en el mundo de la cultura, la ciencia y el arte, que siempre se nos ha enseñado tan distinto al material, como obedeciendo a leyes totalmente aparte? Es, en efecto, como si hechos muy remotos en el pasado yacieran siempre escondidos en un subfondo síquico inexplorado y temido, que no es exactamente la memoria, porque no está constituido por experiencias vividas individualmente; yacen en un profundo subconciente, que llamamos a veces colectivo, que cada uno de nosotros lleva muy adentro sin llegar jamás a conocerlo; sólo los grandes artistas, quizás los místicos, y los visionarios científicos, logran acceder a él y saben que esas profundidades anímicas existen; sólo algunos de ellos logran expresar luego coherentemente ese fondo en el mundo del conciente, por medio de leyes físicas o matemáticas, de intuiciones religiosas o de grandes obras de arte. ¿Cómo? Por una especie de revelación que parece milagrosa, que se logra en esas grandes intuiciones a las que sólo llegan los valientes, los excepcionalmente veraces y sinceros, después de un humilde, silencioso, oscuro y arduo trabajo de perfeccionamiento que busca ante todo lo más obvio, lo más simple, es decir, la naturaleza misma; el proceso, a mi modo de ver, puede ser semejante, tomando el ejemplo del mundo instintivo de la biología, al de los primeros anfibios, que, al subir, siendo todavía peces, al nuevo mundo de la tierra firme desde las profundidades del todavía peces, al nuevo mundo tenazamente, se transformaron, de manera perfectamente natural, en mamíferos, los cuales, sin embargo, aunque respirando el aire, no olvidaron jamás sus humildes orígenes acuáticos.

Eso debió ser lo que me pasó al ver mi primera obra del Teatro Taller de Colombia. Se trataba de *La cabeza de cukup* (título alucinante), presentada en la plaza y calles de la localidad de Chía, no lejos de Bogotá; aunque,

racionalmente hablando, poco o nada entendía del llamado "contenido" de la pieza, es decir, del significado racional de esas figuras fantasmagóricas enormes, de esas telas multicolores, de esa música que parecía venir de otros mundos, todo me hacía sentir que estaba presenciando algo muy original, sí, pero al mismo tiempo, algo muy antiguo, algo que yo ya recordaba. Y aunque no podía precisar qué extraña raíz ancestral era esa, la magia del espectáculo, que, claro está, estaba preñado también de poesía, me seducía con su verdad aún no comprendida: y recordé lo dicho por un ascensorista anónimo al poeta García Lorca cuando éste le preguntó a aquel qué opinaba de uno de sus poemas: "No entiendo nada, pero me encanta," le dijo, instintivamente.

Con el paso de los años he seguido con interés la trayectoria del Teatro Taller de Colombia, un grupo que, ya entonces--a comienzos de la década de los setentas--osaba hacer cosas que se apartaban mucho de las que otros grupos teatrales intentaban; todos ellos buscaban, sin duda, con la mayor sinceridad y sin prejuicios, hacer un teatro que reflejara nuestro más íntimo ser y que fuera, de rebote, popular; una vertiente se dedicó entonces a la investigación y profundización del folclor nacional, de las tradiciones regionales, las cuales, se pensaba, darían automáticamente ese íntimo ser; otra adoptó la fórmula "científica" de un teatro "político" que se fundamentaba en el materialismo dialéctico; y así todos nos fuimos llenando la cabeza de "soluciones," de estereotipos sobre el teatro popular, por un lado los "nacionalistas" folclóricos que no lográbamos superar la anécdota, por el otro los "pragmáticos" de la revolución que derivaban irremediablemente hacia un esquematismo ideológico y un estancamiento de la auténtica creación; todos estábamos así matando, antes de nacer, las grandes intuiciones--que no toleran los encasillamientos--de que está hecho el arte; el teatro político, que ingenuamente llamábamos "revolucionario," no lograba hacernos conscientes de que la fundamental revolución ocurre calladamente en el espíritu; el teatro folclórico, a su turno, que buscaba desesperadamente las raíces, aún las irracionales, se quedaba angustiosamente en la superficie, en la anécdota pintoresca; sólo raras veces, aunque se daba, el resultado era una confesión sincera, sin prejuicios o esquematismos; era, en consecuencia, la revelación de auténticos atavismos, de verdaderas profundidades y hallazgos.

El Teatro Taller de Colombia, que todavía no tenía nombre, gestaba entonces su propia búsqueda, la cual, más tarde, mostraría su deuda con las dos vertientes, sin ser exactamente ninguna de ellas. Jorge Vargas y Mario Matallana formaban parte del grupo La Mama, interesado entonces sobre todo en las teorías de Antonin Artaud, con su teatro de los instintos, y de Jerzy Grotowski, con su centro de interés en la biología del actor; estos teóricos sin duda les mostraron el inexplorado mundo de los instintos; pero en esa época les era también imposible ignorar el mundo de la teoría racional, el de la formulación política, como se expresaba, principalmente, en el "distanciamiento" de Bertolt Brecht, el cual, precisamente, pretende hacer reflexionar, convencer, iluminar, incluso, quizás, adoctrinar. Todo eso, pues,

formaba, y forma aún, parte del bagaje espiritual del Teatro Taller de Colombia; pero aún no hallaba expresión nueva, original; como las "soluciones" teatrales de la época no satisfacían aún su propia llamada interior, su "voz atávica," Vargas y Matallana emprendieron un recorrido no sólo interior, sino también exterior, por todo Centroamérica; realizaron su primer espectáculo independiente, titulado muy significativamente "Los orígenes," en países como Costa Rica, Panamá, Guatemala, Nicaragua y México. Sin saber exactamente qué buscaban en esas funciones al aire libre, con esa obra daban los primeros pasos del teatro callejero; en los Estados Unidos el teatro chicano de California los afirmó en su búsqueda; el teatro chicano trabajaba las creencias populares de grupos segregados en una amplia sociedad cosmopolita, era la afirmación de su propia identidad; ellos, que andaban en el extranjero, sin duda sintieron con fuerza esa necesidad de identidad; pero se hallaban alejados de Colombia y su folclor, que no decía nada a un público estadounidense; sin duda tuvieron pues que superar la anécdota, para llegar a verdades más universales; buscando estos nuevos "contenidos," tuvieron también que hallar formas más universales, es decir, válidas para cualquier público; iban así hallando, poco a poco, al adaptarse a una sociedad extranjera y a la necesidad de una creación callejera, unas respuestas que constituyen la base instintiva, evolutiva, de su estética del teatro callejero.

De regreso a Colombia el Teatro Taller de Colombia--así llamado casualmente en Panamá por un comentarista de prensa--tenía un concepto bastante claro de lo que era, porque le había tocado sobrevivir en una sociedad distinta a la colombiana; participó, en 1975, en el Festival de Nuevo Teatro en Bogotá; su acogida confirmaba que esta visión del teatro correspondía a una expectativa del público; su teatro no era la manifestación de esquematismos ideológicos, tampoco era anecdótico, revelaba instintos y creencias populares sin especificar exactamente cuáles; desde entonces el grupo logró así conformarse con un buen número de actores estables, profesionales en su oficio, que siguen dispuestos a investigar, a experimentar, a hacer evolucionar las formas del espectáculo al aire libre a medida que se presentan las necesidades; utilizan todas las técnicas posibles: las del circo, las de los culebreros, la música, los ejercicios acrobáticos, en fin, todo lo que pueda ayudar a capturar la atención de un público tan difícil como el callejero.

Gracias, en buena parte, a la labor desarrollada por el Teatro Taller de Colombia, el teatro callejero se ha convertido, sin duda, en una forma dramática imprescindible en nuestra sociedad; es una alternativa válida al teatro de pensamiento, hecho en salones de público cerrado, y al teatro frívolo comercial, hecho en cafés o grandes salas de espectáculo; es el teatro más accesible a las masas populares, que no son, por un lado, intelectuales, y, por el otro, económicamente pudientes; desde 1975, por ello, buena parte de los teatristas estamos pendientes del trabajo que realice el Teatro Taller de Colombia, pues sus hallazgos ya hacen parte no sólo del patrimonio nacional sino aún internacional; se ha presentado en Perú, Venezuela, Estados Unidos,

Guatemala, México, Italia, Suecia, Noruega, Dinamarca, España; su influencia se ha dejado sentir en encuentros, muestras, festivales y coloquios en muchos lugares del mundo.

De manera que si son importantes los logros del Teatro Taller de Colombia, también lo son sus responsabilidades. Pero cada época plantea nuevos problemas y el hallazgo de nuevas respuestas; si se trata de sobrevivir, también se trata de evolucionar; después de casi veinte años de labor continua--que se cumplen en 1992--el Teatro Taller de Colombia no tiene pues solamente que sobrevivir, tiene que aportar; y es indudable que hoy en día comienza a enfrentarse al problema del virtuosismo; el propio grupo, en efecto, ya ha sentido internamente un cierto desequilibrio entre sus grandes logros técnicos, que al principio eran la expresión de una búsqueda de contenido, y la superficialidad de lo narrado; el espectáculo, en efecto, no puede limitarse a eso, simplemente; el público quiere que se le cuente, concreta y comprensiblemente, una historia, porque la técnica y el virtuosismo actoral están al servicio de la obra. De manera que quizás volvió a llegarle el momento al Teatro Taller de Colombia de regresar a uno de los orígenes del teatro: la palabra, el texto, como otro de los medios de comunicar. Ello significa replantear la dramaturgia, una dramaturgia callejera que no olvide las adquisiciones ya hechas; debe volver a descubrir, como en sus primeras representaciones, la fuerza del lenguaje hablado como medio teatral que debe añadirse al actor, el movimiento, la música y el gran espectáculo.

El teatro colombiano, para concluir, todavía debe aprender la lección de los estereotipos; cuando nació el Teatro Taller de Colombia los que pretendieron llegar a las masas por medio del sermón político o del folclor tuvieron que replantear sus intenciones; lo mismo ocurre hoy en día, más o menos, con quienes creen que dándole gusto a la frivolidad del público por medio de un teatro desechable comercial, van a hacer teatro popular; muy pronto, estimo yo, volverá a enfrentar el teatro colombiano una crisis de identidad, si creemos que el público no se va a cansar de las lentejuelas muy rápidamente; pero la existencia de grupos como el Teatro Taller de Colombia, que están buscando ser profundos, constituye una esperanza; en 1972, en efecto, presentaba una propuesta válida que ha podido sostenerse por casi veinte años; es de presumir que hoy, en 1990, también va a saber hallar la propuesta que logre sostener el interés propio y del público por otros veinte años, a lo menos. Es decir, podemos tener esperanzas para el teatro colombiano de más allá del siglo XXI.

Bogotá