



Flores de otoño: *Danza mayor* (Foto de Antonuela Ariza)



El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces¹

Lucía Garavito

El pronóstico de Fernando González Cajiao para la década de los 90 en el teatro colombiano parece haberse cumplido al pie de la letra. Tolerancia y pluralidad son, en efecto, notas distintivas de estos años como lo evidencia el caleidoscopio de montajes, directores, autores, grupos, textos, festivales, encuentros, y espacios escénicos en número abrumador y de difícil rastreo. Gracias a los esfuerzos de la labor investigativa del Centro de Documentación de las Artes Escénicas de la ENAD (Escuela Nacional de Arte Dramático) se continuó con la tarea de documentar el patrimonio teatral del país. La publicación del *Bianuario Escénico Colombiano 1994-1995* como número especial de la revista *Gestus* bajo el patrocinio de Colcultura es fruto de tal investigación y representa un instrumento clave para apreciar los alcances de la actividad teatral en la década de los 90. Además de secciones dedicadas al listado de agrupaciones teatrales, grupos universitarios y estudiantiles, grupos municipales y de barrio, títeres y marionetas, pantomima, narración oral, danza-teatro, género lírico, lecturas dramáticas y performance, incluye un análisis estadístico que pone de relieve las tendencias sobresalientes a mitad de la década, tendencias que parecen haber continuado vigentes de manera consistente en los años restantes.²

Las conclusiones de este análisis corroboran que el movimiento teatral del país ganó en intensidad en la década de los 90. El teatro es el género escénico más cultivado, seguido por los títeres y marionetas, y por la narración oral. La producción total de montajes escénicos aumentó 18.2% del 94 al 95, los grupos municipales y de barrio tuvieron un incremento del 42.64%, los montajes de grupos universitarios y estudiantiles crecieron en un 75.7% y la narración oral tuvo un desarrollo del 26.5%. La mayor parte de las agrupaciones teatrales del país que estrenaron montajes tuvieron su sede en Santafé de Bogotá, seguidas por Antioquia y Valle.³ Sin embargo, estas estadísticas deben entenderse dentro de un contexto más amplio. Según Santiago García, director del Teatro La Candelaria, la proliferación de salas y textos que marca la actividad teatral de la década no debe asociarse automáticamente con el alto mérito

de las piezas. Debido a la desaparición o debilitamiento de escuelas de teatro enfocadas en un trabajo riguroso que habían ejercido gran influencia en la formación de profesionales en este campo (la de la Universidad del Valle en Cali, la de la Universidad de Antioquia, y el programa clásico de pregrado de la ENAD, por ejemplo), la calidad es cuestionable en muchos casos. El teatro, en general, perdió agresividad experimental.

Para Patricia Ariza, directora de la Corporación Colombiana de Teatro, la década de los 80 fue la década de oro del teatro colombiano. Fue un momento de apertura, un movimiento organizado con espacio para el diálogo, de gran profesionalización y riqueza textual, con un presupuesto y más de mil grupos estables. Hacia finales de los 80, la guerra sucia, la violencia, los atropellos contra los derechos humanos, la caída del muro de Berlín y el fracaso del socialismo incidieron en el giro que tomó la cultura y determinaron un recorte drástico del presupuesto destinado a la actividad teatral. El teatro empresa tomó gran fuerza y pasó al primer plano. En consecuencia, ya para los 90 se desbarataron muchos grupos, las salas empezaron a trabajar independientemente y el movimiento teatral perdió cohesión. Creció la supremacía del director y surgió el actor *free-lance*. El nivel de experimentación se conectó con las metrópolis de occidente en el sentido de que los paradigmas no surgieron de la teorización del movimiento mismo sino que fueron producto de lo traído por el teatro empresarial. Se empezó a apreciar un teatro producto de una mentalidad colonizada, en el que abundaban más los espectáculos que los textos y donde se advertía el afán de calcar lo visto en el Festival Iberoamericano. En otras palabras, pasó de moda lo social en lo político y en la cultura.⁴

La mayor cantidad de piezas montadas en Colombia en los 90 correspondieron a autores nacionales cuyas obras representaron el 63.3% de las puestas en escena. Siguió los autores españoles (7.3%), los latinoamericanos (6.0%), y el porcentaje restante estuvo repartido entre gran variedad de países. Molière, García Lorca, Shakespeare, José Sanchis Sinisterra, E. Buenaventura, S. Beckett, Tennessee Williams, Jorge Díaz y Henry Díaz fueron los dramaturgos más representados. Adaptaciones para teatro de textos narrativos de Gabriel García Márquez y Andrés Bello se incluyeron también en el repertorio de numerosos grupos.

Dentro de los autores experimentales nacionales sobresalieron figuras de trayectoria ya conocida pero que maduraron en su aporte al patrimonio dramático colombiano. Tal es el caso de Fabio Rubiano, autor, director y actor ganador de una Beca Colcultura en 1993 cuya obra, que atrae principalmente a un público bastante joven, se enfoca en el drama urbano y las implicaciones de la violencia vivida por personajes en conflicto. *Amores simultáneos* (1994), *Cinco malestares* (1995), *Opio en las nubes* (1995) basada en la novela homónima de Rafael Chaparro, *Hienas*,

chacales y otros animales carnívoros y Ornitorrincos, cada vez que ladran los perros, que le valió el Premio Nacional de Dramaturgia en 1997, son piezas experimentales a las que Rubiano incorpora elementos novedosos (medios electrónicos que comparten en igualdad de condiciones el espacio teatral con el actor, por ejemplo), que demandan gran trabajo corporal y representan una indagación en la sensibilidad contemporánea de un país en guerra. El horror y la diversión tienen fines artísticos: “Hay una gran necesidad de producir un placer estético, que es de las pocas posibilidades de placer que quedan en este país. El arte tiene que volver bella la basura, no quiero decir volver bella una muerte, sino poder narrar una muerte para dar un punto de vista que de ninguna otra manera se puede dar” (Villamarín).

Víctor Viviescas, conocido por *Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos, Melania equivocada, Veneno, Territorios de dolor, Crisanta sola, Soledad Crisanta y Ruleta rusa* (Premio Nacional de Dramaturgia 1993), es autor también de *Prométeme que no gritaré* (1995), pieza con un texto-partitura en la que se entretienen la rumba y la danza con situaciones de violencia. Acaba de regresar al país luego de estudiar teatro en Francia y sin duda seguirá destacándose como una de las figuras más dinámicas en el teatro colombiano de las próximas décadas.

El compromiso con la realidad del país también se hizo patente en la obra de Miguel Torres y Henry Díaz. En *La Siempreviva* (1994) Torres tomó como referente histórico los trágicos incidentes del Palacio de Justicia en Bogotá en 1985. Explora el desolador panorama de violencia a través de la temática de los desaparecidos dentro del contexto de una casa de inquilinato del barrio La Candelaria. Henry Díaz, autor de *El salto y las voces* (1990), *Euma de Illapa, Balam y Jaisana* (1992), *La vasija de cristal* (1994), *Colón perdido y desconocido por encantamiento de Balam Quitze* (primer premio del segundo concurso de piezas dramáticas “Ciro Mendía” en 1994), y *El siguiente* (1994), recibió el Premio de Dramaturgia de la Universidad de Medellín por *El cumpleaños de Alicia* y el Premio Nacional de Colcultura para Dramaturgia en 1992 por *La sangre más transparente*. Esta pieza de persecución, amor y muerte se ubica en el marco del sicariato de Medellín donde están en pugna los valores éticos y económicos, problemática clave dentro de la sociedad colombiana contemporánea.

Retomar los clásicos es también una tendencia sobresaliente de la década de los 90. Como dice la periodista María Jimena Duzán en “Si no fuera por el teatro...”: “¿Quién se iba a imaginar que en el momento más jodido de Colombia, cuando menos plata hay para fetichismos prescindibles como el arte dramático, al Teatro Libre de Bogotá le hubiera dado por montar su *Orestiada*; a Jorge Alí Triana y al Teatro Nacional *La Celestina*, y a Santiago García y su Teatro La Candelaria su *Quijote?* ... Es evidente que [obras como éstas] son espejos de la condición humana que nos

sirven a los colombianos para entender y comprender de manera más elocuente nuestras tragedias, nuestras epopeyas y nuestros despropósitos” (2A).

El Quijote demostró de manera extraordinaria el desafío profesional que implicó trabajar con este tipo de material, el grado de madurez artística de los integrantes del colectivo, y la relevancia de los clásicos en el contexto del país. El proceso creativo tomó más de año y medio, se incluyeron 76 personajes representados por 15 actores y el montaje se estructuró alrededor de 12 escenas entre las que figuran la aventura de la barca encantada, el diálogo de los encantamientos, la aventura de los leones, el encuentro con campesinas y con Dulcinea, el encuentro con los Duques y el gobierno de Sancho. Para García, plantean en conjunto como temática actual la necesidad de una utopía, necesidad que espera compartir con su público, proveniente de los más variados estratos. Alberto Duque comenta al respecto: “La propuesta de La Candelaria y Santiago García es demostrar cómo la Utopía no ha pasado ni puede pasar de moda, que los colombianos necesitan ejercerla y que lo mejor es seguir durante casi dos horas estas aventuras de los dos personajes que son humillados, golpeados, perseguidos, encerrados, acosados y convertidos en símbolo aparente de la derrota, cuando al final los que realmente salen vencedores son ellos mismos” (A10).

La presencia en las tablas de los textos narrativos de Andrés Caicedo en forma de monólogo y la escenificación de textos de García Márquez reflejan la integración de textos literarios al repertorio de los 90. El Colectivo Teatral Maticandelas de Medellín fue seleccionado por el Jurado del Festival Nacional de Teatro Colcultura 1995 para participar en este certamen en Cali en 1996 con la pieza *Angelitos empantados* de Caicedo. Se compone de tres monólogos extensos que configuran la historia de dos colegiales burgueses y la relación entre ellos y su entorno. *La mona*, dirigida por Angela Gómez y protagonizada por Mónica Campo, basada en la novela *¡Que viva la música!* (1999) tiene lugar en el “Caliwood” de los años 70 donde se mezclan la rumba, la temática citadina y lo siniestro. *El atravesado* es otro de los monólogos de Caicedo más puestos en escena en diversas partes del país por el impacto de su lenguaje crudo que refleja el conflicto y la violencia que enfrentan los jóvenes en el ambiente urbano. En el caso de García Márquez cabe destacar la puesta en escena de *Un señor muy viejo con unas alas enormes* de Mapa Teatro, fundado por Heidi y Rolf Abderhalden en 1984, conocido por sus innovadores montajes de *Casa tomada* de Cortázar, *Medea material* de Heiner Muller (estrenada en el Teatro Colón en 1991), y *De Mortibus: Requiem para Samuel Beckett* de su propia autoría. Se trató de una co-producción de gran riqueza visual con un grupo de la India dentro de la tradición popular del Theru-K-Koothu, experimento dramaturgico que implicó el encuentro de dos poéticas diversas. El milenio se inició con *Crónica de una*

muerte anunciada en el Teatro Nacional bajo la dirección de Jorge Alí Triana, que ingeniosamente pone al público como espectador/observador en una plaza de toros y a los personajes en la arena misma.

Una mirada al panorama teatral de la década someramente esbozado permite señalar tres grandes tendencias a nivel de dramaturgia y montaje según Santiago García. La primera implica una continuación en la exploración de las nuevas posibilidades de la imagen con la colaboración de las ciencias de la comunicación y los lenguajes no verbales. El actor, la puesta en escena y la dramaturgia del texto incorporan de manera consciente el aporte de la kinésica y la proxémica. Hay que llenar espacios de comunicación que antes monopolizaba la palabra y recurrir a elementos expresivos más ricos que saquen adelante lo no dicho, los silencios del texto. Este teatro inclinado hacia lo gestual puede considerarse un legado de los 80. La segunda tendencia busca retomar el autor y los textos, recuperar la literatura para el teatro. Es una respuesta a la invasión de la imagen en el teatro y a la necesidad de restablecer la palabra. Implica el regreso al teatro “visita.” Entre las dos anteriores podría ubicarse la tercera tendencia, las piezas con influencia del teatro europeo, espectáculos de director que recobran los textos clásicos de Molière, Shakespeare, o de autores contemporáneos (alemanes o rusos, por ejemplo), que buscan lograr la síntesis entre el teatro gestual y el verbal, como sería el caso de *El Quijote*.

El teatro comercial representa, en su mayor parte, una vertiente desprendida de la experimentación y la investigación. Su crecimiento y afianzamiento en Colombia en la década de los 90 está sin duda relacionado con el ejercicio de políticas neoliberales que esperan que los grupos de teatro sean de gestión independiente. Como se mencionó antes, la intervención cultural del estado en el teatro se redujo al mínimo. “El estado se ha desentendido del teatro” es un comentario que se escucha una y otra vez. Si bien Colcultura otorgó algunas becas, patrocinó ciertos eventos y contribuyó a financiar parcialmente los pasajes de grupos e individuos al exterior, es evidente que inclusive a los grupos estables y de reconocida trayectoria se les hizo cada vez más difícil sobrevivir. El fenómeno de las “salas concertadas,” contrato de servicios con el estado que se lleva a cabo con 32 salas independientes de Bogotá y 120 del país mediante las cuales se les otorga algún tipo de subsidio de carácter administrativo, no cubre las necesidades de los grupos y se prestó a una serie de irregularidades como atrasos considerables en los pagos respectivos. En estas circunstancias no sorprende, por lo tanto, que el Teatro Nacional de Bogotá bajo la dirección de Fanny Mikey haya sido la entidad que estrenara mayor número de obras a partir del 94.

El Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, empresa monumental de indudables méritos dirigida por Mikey y que reúne a cientos de dramaturgos, actores,

críticos, y gente de teatro provenientes de todas partes del mundo, se convirtió en esta década en centro de un debate respecto a la función de los festivales, la adjudicación de presupuestos y el beneficio profesional de sus múltiples participantes nacionales y extranjeros. Este festival que tiene lugar cada dos años, cuenta con el mayor presupuesto del estado y el apoyo de la empresa privada, posiblemente con miras a mejorar la deteriorada imagen del país en el exterior. Goza de una afluencia enorme de asistentes que llenan las salas a pesar de los precios elevados. La mayoría del público corresponde a los estratos socio-económicos altos, aunque hay descuentos especiales para gente de teatro, se regalan boletas a los participantes en el festival y los espectáculos callejeros y al aire libre tienen un obvio carácter democrático.

Según Gonzalo Arcila, la urgencia de contar con un espacio legítimo propio que acreditara la autonomía del teatro experimental frente al carácter elitista y europeizante del Festival Iberoamericano llevó al montaje de un festival alternativo por Patricia Ariza y la Corporación Colombiana de Teatro. Este evento –“el teatro en Off”– que corre a la par con el festival oficial, reúne trabajos experimentales y procesos de investigación que han enfrentado mayores dificultades de producción, incluye obras que exploran lenguajes menos tradicionales y ofrece precios más módicos. En 2000 se llevó a cabo el III Festival en Off con la participación de 40 grupos. Ha demostrado poder mantener su vitalidad e independencia a pesar del impresionante programa del Festival Iberoamericano.

Dentro del panorama total de la década de los 90 cabe destacar tres acontecimientos que tomaron un auge extraordinario en este periodo. El primero hace referencia al protagonismo de las mujeres en todos los campos de la actividad teatral. El segundo tiene que ver con la incorporación de sectores marginales al teatro. El tercero es el desarrollo de la narración oral y la consecuente proliferación de cuenteros, principalmente en los centros universitarios y en lugares públicos como plazas, buses, calles. Además de constituir el 42% del grupo total de actores en el país a mediados de la década, las mujeres surgieron como cabeza de proyectos en los 90, con la misma fuerza con que irrumpieron en otros campos de la cultura y la política. Incursionaron activamente como autoras, directoras, cuenteras y líderes de sus grupos de trabajo. Los grupos dirigidos por mujeres se consolidaron o aumentaron significativamente: Teatro Itinerante del Sol, Teatro Tierra, Viva el Teatro, Trama Luna Teatro, Arte Joven, Exodo Teatro, Umbral Teatro, Grupo de Teatro Flores de otoño, Aluna Teatro, Teatro Abierto de Bogotá, Teatro Rodante, son algunos de ellos. Se organizaron numerosos festivales y encuentros como “Mujeres en escena” en que se discutió el compromiso de las mujeres con el arte, la cultura, la sociedad y la política.

Grupos que en años anteriores habían explorado temáticas múltiples enfocaron ahora su propuesta dramática en la problemática femenina y surgieron

otros nuevos con el mismo objetivo. Los textos tienen que ver generalmente con los mitos de exclusión de la mujer, los ritos de pasaje, la locura senil, las presiones sociales, el encierro, las ilusiones, la soledad, los sueños, los temores, las frustraciones, la sexualidad desde el punto de vista de la mujer, la fuerza de la tradición, y la relación entre la vida privada y la vida pública, relación que había pasado por alto la década anterior. El Teatro La Máscara en Cali con sus montajes de *Emocionales* (Beca de Creación Colcultura en 1993), *Bocas de Bolero* de Helena Armengod (España) y *Luna menguante* de Patricia Ariza, *Femina ludens*, creación colectiva de La Candelaria dirigida por Nohora Ayala en 1995 y *Proyecto Emily* (basado en la vida y obra de Emily Dickinson) del grupo Trama Luna Teatro bajo la dirección de Patricia Ariza (1996) ejemplifican esta integración de lo femenino al teatro colombiano.

En este contexto merece destacarse también el aporte del Teatro Itinerante del Sol fundado por la actriz y directora Beatriz Camargo en 1983. Camargo ha profundizado en la identidad cultural y en el imaginario de las culturas indígenas con montajes de carácter ritual y lenguaje altamente simbólico, que implican una revaloración de elementos femeninos. *El siempreabrazo*, Beca de Creación Colcultura 1993 entreteje elementos de la mitología muisca, del *Popol-Vuh* y de la historia para comunicar el proceso de destrucción cultural y hacer un elogio a lo vencido. *Tamoanchán* (1995), montaje basado en un estudio de la cosmo-biología mesoamericana que aborda el Génesis desde una perspectiva onírica, incluye una concepción innovadora del espacio escénico como matriz creadora de la escena misma. Una gran tela sirve de telón de fondo en el que se proyectan las imágenes que llenan el espacio vacío y que surgen de una gran olla o caldero/matriz.

Patricia Ariza fundó el grupo Flores de Otoño con mujeres entre los 50 y los 70 años, vendedoras de un mercado de pulgas, que desde 1998 se vincularon a la Corporación Colombiana de Teatro. Resultado de su labor artística y pedagógica es *Danza mayor*, un espectáculo de danza y canto con coreografía de Leyla Castillo. La pieza examina la situación de un grupo de mujeres reclusas en un ancianato y sometidas al abuso de una enfermera autoritaria. Las ancianas rehúsan tomar las medicinas, prefieren bailar y cocinar un brebaje especial de plantas que las hace soñar, y finalmente se rebelan, escapando de su confinamiento bailando y cantando. Se trata de hacer una incursión reflexiva en la vejez, la sabiduría que traen los años, el desgaste físico, los recuerdos, los sueños y la esperanza por un mundo mejor. La obra busca recuperar el respeto que la sociedad moderna parece haberles quitado a las personas mayores. El grupo viajó a Alemania en 1999 donde se presentó en un festival de la tercera edad.

Ocupar el escenario para tener un lugar propio y un lugar en el mundo ha sido (y continúa siendo) una de las estrategias de Ariza para luchar contra la exclusión,

pedra angular de la crisis en que está sumida Colombia. Su labor como actriz, dramaturga y directora de la Corporación Colombiana de Teatro la llevó en la década de los 90 a realizar proyectos teatrales de notable valor estético en zonas de conflicto como Urabá, con personas consideradas marginales socialmente tales como los niños de la calle en Bogotá, los individuos sin casa, las mujeres y niños que han sido víctimas de la violencia. Reunió un grupo de nueve jóvenes que eran músicos callejeros y montó con ellos una *Opera Rap*, fusión de música y baile con una historia de su dura experiencia urbana. En conjunción con la Organisatie Latijns Amerika Activiteiten (OLAA), una ONG holandesa, Ariza organizó “El futuro de la calle,” festival artístico en que 36 jóvenes con mucha experiencia callejera viajaron de seis países (Holanda, Gales, Finlandia, Bolivia, Colombia y Argentina) para conocerse y trabajar durante tres semanas en La Paz y en Colombia explorando cómo la expresión cultural y el arte pueden vencer la exclusión social. (enero de 2000). En la actualidad Ariza está desarrollando un drama sobre los siete pecados capitales con un grupo de travestis, y una pieza utópica de danza-teatro con un grupo de mujeres mayores. Hay otros individuos y grupos en el país interesados en trabajar con comunidades marginales en Bogotá, Medellín y otras ciudades. Mapa Teatro, por ejemplo, obtuvo una Beca de Colcultura en 1993 para poner en escena *Horacio* de Müller con la participación de un grupo de presidiarios de la Cárcel de la Picota de Bogotá como actores (1994). La problemática planteada por la pieza – la culpa, el castigo del delito y sus consecuencias dentro del contexto disciplinario de una sociedad basada en la represión – invitó a una reflexión sobre su condición social.

El tercer y último acontecimiento destacado de los 90, el desarrollo de la narración oral, tuvo su origen en la década anterior gracias a los talleres organizados por Francisco Garzón Céspedes en el marco de uno de los primeros Festivales Iberoamericanos de Teatro.⁵ Garzón Céspedes proporcionó el marco teórico indispensable para la puesta en escena de un cuento. Trajo el concepto de un cuento oral apoyado en la palabra y en el gesto, con un narrador en escena que cuenta desde su yo. El entusiasmo que despertaron estos talleres provocó la formación de un grupo pionero en la exploración de esta modalidad narrativa escénica. Este grupo integrado por Nelly Pardo, Carolina Rueda, Alexis Forero (Alecós), Luis Liévano, Jaime Riasco, Carlos Román, José Flores, Dora Triviño y Demetrio Vallejo, entre otros, inició una investigación formal en este campo. Se creó un taller permanente bajo la dirección de Miguel Durán donde se trabajaron aspectos relacionados con la técnica vocal y la expresión corporal. A este taller siguieron otros encaminados al desarrollo y fortalecimiento de técnicas escénicas, esfuerzo que culminó en 1989 con el Primer Festival de Narración Oral.

Varios factores contribuyeron de manera definitiva a la consolidación profesional de los cuenteros en los 90. Gracias al respaldo del Teatro Popular de

Bogotá (TPB) tuvieron a su disposición un espacio y un público exigente que patrocinaba el espectáculo con su boleta. Los cuenteros tomaron su trabajo y su responsabilidad artística en serio. Su labor ganó en calidad y la incursión en espacios televisivos gracias otra vez a la iniciativa del TPB y al dinamismo de Miguel Durán acabó por darles mayor reconocimiento.

En segundo lugar, 1992 trajo consigo una nueva conciencia dentro de la conmemoración de los quinientos años del mal llamado descubrimiento de América. Surgió el deseo de integrarse a la palabra oral de los ancestros, a la tradición, inquietud que tuvo como consecuencia una búsqueda de los “cuenteros de verdad” que habían subsistido a través de los siglos en sus comunidades respectivas. Fue así como se trajeron a Bogotá cuenteros del Llano y otras regiones del país que tuvieron un impacto directo en el desarrollo profesional de los cuenteros urbanos. Esta presencia de los narradores de tradición oral a comienzos de los 90 permitió que se ampliaran y trascendieran los conceptos de Garzón Céspedes dentro de un proceso de exploración individual que caracteriza hoy día el trabajo de los cuenteros más destacados. Cada uno de ellos cuenta desde su personalidad, ideología y conocimientos. Nicolás Buenaventura trabaja con la literatura hindú y con mitos dentro de un marco antropológico e incorporados a un cuidadoso trabajo escénico, áreas en las que tiene gran interés. Carolina Rueda incursiona en la ciencia ficción y los cuentos de toreros. Nelly Pardo hace investigación en la historia de Bogotá desde la época pre-colombina y la integra a mitos universales. Su narración *De rolos, ala*, ganadora de una Beca de Colcultura en 1993, por ejemplo, hace un recorrido histórico y humorístico por los mitos, leyendas y anécdotas de origen chibcha y bogotano como el hombre rana, la leyenda del venado de oro, el Señor de Monserrate, el sombrero de Gratiniano y el mono de la pila, incorporando referentes topográficos inmediatos, identificables por su público.

El boom de los cuenteros se consolidó con el Festival de Puro Cuento organizado por el TPB en 1991 y con su participación en el Festival Iberoamericano. La semilla se esparció con rapidez especialmente en los espacios universitarios donde se institucionalizó “la hora del cuento.” Sin embargo, mientras que algunos de los nacientes narradores comenzaron a hacer talleres, sometándose a un aprendizaje riguroso, otros simplemente confiaron en sus dotes histriónicas y se lanzaron sin preparación alguna. Surgió entonces una escuela de humor diferente, la de los “cuentachistes” y “la comedia mal parada” de carácter anecdótico, especie de caricatura puesta en escena, que si bien ha tenido éxito dentro de cierto tipo de público por su lenguaje desparpajado e inclusive soez, no encaja dentro de los parámetros de narración oral señalados por Garzón Céspedes, Gonzalo Valderrama es una de las figuras más talentosas dentro de esta tendencia dada su habilidad

lingüística para improvisar juegos semánticos, hacer cambios de voces, y criticar humorísticamente aspectos de su vida personal, del mundo universitario o de carácter nacional.

A mediados de los 90 se advirtió un declive en el trabajo profesional de los cuenteros que quedaron inclusive desplazados del Festival Iberoamericano posiblemente porque sus propuestas no daban muestra de crecimiento dramático. Aunque el Ministerio de Cultura, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y otros organismos otorgaron algunas becas de fomento o hicieron convocatorias en este campo, realmente no se ha vuelto a propiciar la creación de un espacio teórico que estimule la investigación, la experimentación y las propuestas creativas en esta área del quehacer teatral. El último empuje significativo se dió con CREA en 1996, una propuesta cultural liderada por Durán dentro de la administración de Ramiro Osorio que afectó la danza, la música, el teatro, la labor artesanal y la narración oral en una verdadera movilización de la cultura marginal. Llevó la presencia del narrador oral urbano a todo el país.

Es posible que el incremento significativo en la narración oral poco profesional a nivel nacional durante los últimos años esté emparentado con el auge de la actividad teatral universitaria en general, con la desbandada de muchos grupos teatrales que hicieron que los teatreros se convirtieran en cuenteros, con el alto índice de desempleo y con el empobrecimiento general de los colombianos a raíz de las políticas neoliberales que llevaron a muchos a lanzarse a hacer *free-lancing*. A pesar de la situación presente de la narración oral, el logro más notable de los cuenteros en los 90 consiste en haber conquistado un espacio propio, un puesto reconocido dentro del panorama de las artes escénicas del país.

Finalmente, la década de los 90 marcó el momento de cosechar triunfos para muchos de los grupos ya consolidados y reconocidos a nivel nacional e internacional. Con motivo de los 40 años de vida artística del TEC en 1995, La Casa del Teatro Nacional montó tres de las piezas más recientes de Buenaventura, *El lunar en la frente* (1994), *Crónica* (1995) y *El dragón de los mares* (1995), bajo la dirección de Jacqueline Vidal. El Colectivo Teatral Matacandelas de Medellín fue elevado a la categoría de Patrimonio Cultural de la ciudad en 1991 y en 1999 cumplió 20 años de exitosa actividad teatral. También en el 99, el Teatro Libre de Bogotá bajo la dirección de Ricardo Camacho celebró 25 años de labores, Santiago García de La Candelaria completó 45 años de vida artística y el Congreso le otorgó la Orden de Caballero en 1998.

¿Qué pronóstico puede hacerse respecto al futuro del teatro colombiano? El futuro no está del todo claro. Para Ariza la solidez profesional de los grupos estables del país, ya reconocidos a nivel nacional e internacional, caracterizados por su

dedicación artística, su conciencia ya formada y su compromiso con la realidad colombiana no sólo garantizó la continuidad del quehacer teatral en la década de los 90, sino que seguramente va a servir de puente entre el teatro de hoy y el de mañana. Hay indicios de un despertar de las ilusiones del pasado y de la posibilidad de que se restablezca el diálogo entre los teatristas independientes, lo que puede apuntar a una nueva etapa para el teatro nacional.

Para Arcila, la desaparición del experimento socialista y la creación del Ministerio de Cultura como resultado de la Constitución de 1991, abrieron nuevos horizontes en el panorama cultural de esta década. La efervescencia del movimiento y la proliferación de prácticas teatrales a todo nivel creó una plataforma que, en el mejor de los casos, puede generar una serie de sorpresas en los próximos años. Si bien mucha de esta actividad no puede ubicarse dentro de una práctica profesional, no hay duda de que ha contribuido a la creación de un público con interés creciente en el teatro. Ana María Vallejo, directora de la ENAD, entidad dependiente del Ministerio de Cultura, tiene confianza en el desarrollo presente y futuro del teatro en Colombia. Los programas ofrecidos a nivel de postgrado, la labor de formación y apoyo que se está haciendo a nivel regional (Chocó, Guajira, etc.), los talleres permanentes de laboratorio juvenil, los ciclos de conferencias organizados, y los encuentros nacionales de dramaturgia van todos encaminados a fortalecer la actividad teatral nacional.

Sin embargo, hay indicios verdaderamente preocupantes además de la situación crítica del país, la frustrante ausencia de presupuesto y la falta de interés del estado en la cultura que no apuntan a un futuro prometedor. Uno de los más alarmantes es, sin duda, la desaparición del TPB en 1996 que constituye una pérdida irreparable del patrimonio cultural del país. Durante cerca de tres décadas no sólo fue artífice de innumerables momentos dorados del teatro colombiano y latinoamericano, sino que también contribuyó activamente a la formación de directores, dramaturgos, actores que luego llegaron a ocupar puestos destacados en el movimiento teatral nacional. Si bien hubo una serie de graves problemas internos por incompetencia y mal manejo administrativo que lo pusieron en una situación crítica, fue la administración distrital de turno la que le dio el toque de gracia, con “entierro de tercera.” Esta total falta de visión, de apoyo y de compromiso auténtico con el teatro y el arte causó tal debate en el Consejo de Bogotá y tal malestar en el público bogotano que la sabiduría popular expresó su disgusto en un graffito que apareció en la pared exterior del edificio del TPB: “Mira, mi amor, un sueño menos.”⁶ Ojalá que el teatro del nuevo milenio les devuelva a los colombianos el derecho a soñar.

Notas

1. El presente artículo no pretende ser un estudio exhaustivo del complejo y plurifacético movimiento teatral colombiano en esta década. He empleado un criterio bastante selectivo para subrayar tendencias, autores y textos. La ausencia de algunos de los grupos o dramaturgos ya conocidos a nivel nacional e internacional obedece precisamente a la necesidad de abrirles espacio crítico a las figuras emergentes en este periodo.

2. Este número incluye alguna de la información pertinente a autores y textos específicos que incorporo a este reporte. Otra información viene de programas, breves anuncios o reseñas periodísticas generalmente anónimas. Finalmente, muchos de los comentarios son producto de mi propia observación y experiencia.

3. Agradezco de manera muy especial al maestro Santiago García, a Patricia Ariza y a Gonzalo Arcila las entrevistas que me concedieron en el verano, 2000 para discutir diversos aspectos del teatro de esta década. Los dos primeros también me proporcionaron generosamente material escrito para complementar, ampliar o ilustrar algunos de los puntos tratados. Gracias también a Cynthia Segovia de la Corporación de Teatro por facilitarme con prontitud y eficiencia datos e información que simplificaron mi labor investigativa.

4. Estas observaciones de Ariza deben ubicarse en el contexto de sus trabajos sobre la crisis colombiana actual dentro de un panorama global, la situación de la cultura y el papel de la mujer. Ver, por ejemplo, sus manuscritos "Malestar en la cultura", "IV Muestra de mujeres en escena por la paz" e "Intervención en la audiencia de mujeres en Los Pozos."

5. Nelly Pardo Sabogal, cuentera de reconocido prestigio en Bogotá, me contó la historia del desarrollo de la narración oral en Colombia, imposible de reproducir en su totalidad. Aprecio su significativa contribución a esta sección.

6. La Dra. Gloria Triana respondió de manera directa y completa a mis preguntas sobre las lamentables circunstancias de índole administrativa, política y económica que rodearon la desaparición del TPB. Le agradezco su claro y valioso asesoramiento profesional en este punto.

Textos consultados

Ariza, Patricia. "Malestar en la cultura." Ts.

Duque López, Alberto. "La utopía eterna del Quijote." *Tiempos del mundo* [Bogotá] 29 de julio de 1999: A10.

Duzán, María Jimena. "Si no fuera por el teatro ..." *El Espectador* [Bogotá] 4 de agosto de 1999: 2-A.

Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). *Gestus* 8 (1996).

Sanmartín, Olga e Iván Beltrán. "Teatro colombiano ...actos de pasión." *Revista Diners* 346 (1999): 24-33.

Villamarín, Paola. "El teatro tiene que ser épico." *El Espectador* [Bogotá] 9 de noviembre 1999: 7-C.