

Entrevista con Santiago García

Bernard Baycroft

Santiago García dirige el grupo La Candelaria desde su fundación en 1966. A través de éxitos universales como *Guadalupe años sin cuenta* (1976), que trata la rebelión de los llanos orientales en los años cincuenta, La Candelaria ha tomado un papel céntrico en el establecimiento de un teatro popular nacional en Colombia. Con *Guadalupe, Los diez días que estremecieron al mundo* (1978), que merecieron Premio Casa de las Américas, *La ciudad dorada* (1974), que recibió mención en el mismo Premio, *Nosotros los comunes* (1972), y *Golpe de suerte* (1980) el grupo ha encabezado la innovación de la creación colectiva, en la que los miembros participan en todo el proceso dramático, desde la investigación preliminar hasta el montaje final. García es también un reconocido actor, el Director de la Escuela Nacional de Artes Dramáticas y un vocero abierto y apasionado por el nuevo teatro de Colombia, como lo revela la siguiente entrevista.

¿Cómo podría usted caracterizar la forma y el contenido del trabajo teatral que han realizado? ¿Cuál ha sido su desarrollo, sus etapas? ¿Cuál es la situación actual del grupo?

Bueno, nuestro grupo es La Candelaria, tiene ya quince años de trabajo. Fue fundado en 1966 y durante este tiempo hemos tenido unas tres etapas que se pueden caracterizar más o menos así: la primera, que va de 1966 hasta 1969 fue dedicada más que todo a una especie de hacer un inventario de obras del gran repertorio del teatro universal. Durante esta época montamos tanto clásicos como modernos, desde Esquilo, por ejemplo, *La orestía*, hasta obras de Bertolt Brecht, Peter Weiss, y Pirandello; más o menos unas 25 obras muy representativas del teatro universal. Con esto, entonces, fuimos ganando un sector del público que era el que en ese momento nos interesaba ganar, y además, el más asequible al teatro.

Una segunda etapa que va del '69 hasta el '71, es más bien una etapa de transición en la cual empezamos a montar obras en las que había una mayor intervención en la parte creativa de la obra por parte de los actores por un

lado, y también por parte del público. Hicimos muchas encuestas, nos preocupamos enormemente por saber adónde habíamos podido llegar en cuanto al interés del público por nuestras obras, pero no ya solamente el público de estos sectores medios, sino un público popular. Empezamos un poco a tantear ese terreno de la creación colectiva, pero con obras escritas; entonces hicimos unas tres obras en esa época, una de Enrique Buenaventura, *El menú*, otra de Kateb Yacine, el argelino, *El cadáver cercado*, y *Divinas palabras* de Valle-Inclán.

Y la última etapa, que va de finales del '71 hasta ahora, es la caracterizada por nuestro trabajo de creación colectiva ya no solamente en los problemas de montaje, sino en la creación del texto. En estos ocho años hemos montado cinco obras de creación colectiva. Durante este período hemos también montado obras de autor: una del autor brasileño Joao Cabral de Melo Neto y una obra que hicimos en colaboración con la Orquesta Filarmónica, *La historia del soldado* de Stravinski. Actualmente el grupo tiene cinco obras de repertorio, que es lo que estamos dando permanentemente: *Guadalupe años sin cuenta*, *Los diez días que estremecieron al mundo*, *Vida y muerte Severina*, *La historia del soldado*, y estamos en nuestra quinta obra, *Golpe de suerte*.

En los inicios del movimiento, se habla mucho de la venida a Colombia del director japonés Seki Sano. ¿Cuál fue la importancia de él? ¿Ustedes ya hacían teatro en esa época?

No. Seki Sano viene en 1956 a Colombia. El país estaba dentro de la época más agitada de la Violencia que había suscitado la muerte de Gaitán y los acontecimientos de 1948. En ese momento en que llega la televisión a Colombia, traen a este director para que funde una escuela de teatro, o mejor dicho, una escuela para actores de televisión, que era la exigencia que había en ese momento. Entonces la mayoría de las gentes que entramos a trabajar con Seki Sano no fuimos a dar a la televisión, sino que le hicimos una especie de traición a los objetivos que estaba proponiendo el gobierno en ese momento, y nos dedicamos al teatro.

¿Y usted también trabajó con él?

Sí. Yo fui alumno de Seki Sano en el '56 y '57, y con algunos de los que trabajaban allí fundamos la Escuela de Teatro del Distrito con Fausto Cabrera y allí estuvimos un año y después, entre como seis directores fundamos el grupo de teatro El Buho.

Entonces, Seki Sano tuvo la influencia de despegue.

Sí, claro, es evidente; además, traía todo ese aire renovador del sistema de Stanislavski. El había sido discípulo de Vakhtangov y estaba estudiando en el teatro Habimah de Moscú. Traía toda la disciplina tan apasionante de Stanislavski.

¿Podría precisar los aportes que su grupo ha hecho al teatro colombiano?

Yo creo que el principal aporte que La Candelaria ha hecho al movimiento de

teatro en Colombia, junto con otros grupos, ha sido el de ir encontrando una metodología de trabajo y una conciencia profesional en cuanto a la creatividad y la producción de una dramaturgia; en nuestro caso, de la dramaturgia lograda a base de la creación colectiva. De las cinco obras, nuestras dos han obtenido el premio Casa de las Américas de la Habana, lo cual ha sido muy benéfico para nuestro grupo y para otros grupos, haber obtenido ese reconocimiento y haber vencido muchas resistencias que había entre la gente de teatro a este fenómeno de la creación colectiva, que aparece compitiendo con el autor y entrando al terreno de la creatividad artística.

¿Cómo es esto diferente a la práctica del Teatro Experimental de Cali, por ejemplo?

El sistema del TEC es un poco distinto. Ellos tienen un dramaturgo, Enrique Buenaventura, que entra a trabajar con el grupo en un sistema más o menos dialéctico entre grupo y autor, pero de todas maneras las obras del TEC son de un autor. En cambio nuestras obras son obras del equipo, de todo el grupo. No vemos ningún antagonismo en estos dos métodos de trabajo, lo importante es hacer las obras. Cómo se hagan es ya un problema que obedece a muchos factores muy específicos de cada grupo.

¿Cuál es el proceso de montaje que ustedes acostumbran hacer?

El proceso de trabajo. Bueno, varía un poco de obra en obra pero tiene algunos comunes denominadores. Por ejemplo, hay una primera etapa de investigación. Nosotros buscamos algún tema que interese mucho al grupo y que se vea que puede interesar enormemente a los espectadores. En el caso de *Guadalupe años sin cuenta* el tema era la revuelta del pueblo llanero entre 1950 y 1953 en que aparecía la figura de Guadalupe Salcedo. Entonces viene una etapa bastante larga de investigación que se hace a base de encuestas, y de búsqueda en las bibliotecas y las hemerotecas. En una segunda etapa se empieza a analizar todo este material investigado a través de improvisaciones. Una tercera etapa empezaría a encontrar una estructura y a buscar más profundamente cuál es el tema y las líneas temáticas. Esta estructura nos da una hipótesis de trabajo, y en una cuarta etapa se empieza a perfilar un discurso de montaje que más o menos encuentra cuándo han coincidido el argumento general de la obra y las líneas temáticas. Ya se tiene una especie de guión, y se entra en la última etapa en la que ya se hace el montaje y al mismo tiempo se elabora el texto. Esto se hace a través de una comisión de dramaturgia que elabora el texto con tres o cuatro actores: hay una división de trabajo al final. La dramaturgia se hace entre dos o tres avanzados en ese sentido, la música la hacen también dos o tres actores, la escenografía, el vestuario, es decir, todo el grupo empieza cada vez a dividirse más. Se vuelven mucho más específicas las funciones. O sea, que la creación colectiva no destruye las capacidades individuales, sino que lo que hace es exaltarlas.

Algunos críticos han afirmado que el teatro colombiano es demasiado "sociólogo" y que por lo tanto le niega a su protagonista los conflictos psicológicos. ¿Cómo caracterizaría usted al protagonista que están elaborando?

El problema es que la propuesta en nuestro teatro es un poco diferente. Aunque tiene elementos del teatro norteamericano y europeo, yo creo que se escapa de la influencia y quiere hacer una propuesta original. En nuestra obra *Los diez días que estremecieron al mundo*, nosotros tenemos en tela de juicio el concepto del personaje. Queremos crear otro tipo de personaje a partir de la persona, a partir de la máscara, representativa de un sector de la población que entra en un conflicto dialéctico con el personaje de tipo europeo. La primera obra que hicimos como creación colectiva se llama *Nosotros los comunes* y muy intencionadamente hicimos la obra sin "personajes," a través de pequeñas personas anónimas pero que son las que han hecho la historia en nuestro pueblo. En la última obra del TEC (*La bala de plata*) hay un personaje importante que es Jones, ya más como vuelto hacia esos cánones, llamémoslo, del teatro occidental, pero sin embargo, esos personajes están siendo permanentemente desbaratados por el mismo montaje, y eso es una influencia muy benéfica de lo que se ha hecho hasta ahora.

¿Cuál ha sido la posición del grupo en relación al proceso político colombiano?

Nosotros en principio entendemos que para que pueda haber un arte que realmente no sólo refleje los problemas de la sociedad sino que a su vez influya en los procesos históricos y sociales, el grupo debe estar sumergido en esos problemas políticos y sociales de los cuales recibe reflejos y al mismo tiempo emite elementos de transformación. A la vez que el artista o el grupo es un receptor es un emisor. Estamos muy metidos conscientemente dentro del proceso de lucha y liberación de nuestro pueblo. Tenemos un compromiso que queremos cumplir en una práctica de la vida, pues a través de los quince años de trabajo estamos vinculados sobre todo a los sectores más avanzados en el desarrollo histórico del país: a los sectores del proletariado, a los sectores organizados, a los sindicatos, a las confederaciones, a las organizaciones estudiantiles universitarias y de colegios. Hemos participado con pequeños *sketches* en huelgas, en paros infranacionales, en las elecciones, en todos los acontecimientos que van transformando al país.

Ante la actual situación de represión política, ¿ha tenido el grupo que hacer algún replanteamiento desde el punto de vista del lenguaje, temática, concepción?

No. El replanteamiento es permanente, claro; obedece más bien a algo que decía Picasso, que el arte no es una suma de hallazgos sino una suma de instrucciones; el estarse poniendo permanentemente en tela de juicio los logros que se tienen, buscando nuevos caminos, buscando nuevas experiencias, es un proceso muy inherente, muy sustancial del desarrollo del arte. En las actuales circunstancias el grupo se encuentra muy consolidado. El desarrollo de la Corporación Colombiana de Teatro, nuestro gremio, en este momento es quizás cuando ha logrado su mayor madurez y está en un momento de expansión muy grande. Por ejemplo, nuestra agremiación acaba de firmar un convenio con la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia y esto le da unas perspectivas muy grandes a nuestro trabajo. En este momento es precisa-

mente cuando tenemos un compromiso más grande con los sectores populares, cuando tenemos que hablar una verdad artística mucho más clara, cuando tenemos un público mucho más receptivo y amplio. En este momento vamos como emparejados con el desarrollo de las mismas luchas populares de Colombia y con el desarrollo del Consejo Nacional Sindical — con el cual también hay un proyecto para un convenio.

Y cuando salen al campo, ¿allí es donde puede haber casos de una influencia más directa de la autoridad?

Habitualmente, no. Nosotros viajamos bastante a los pueblos y a las ciudades de provincia invitados por alguna organización popular o una junta de acción comunal, de manera que, tal como están las condiciones sociales y políticas en este momento y estando respaldados por las organizaciones populares, es muy difícil que haya una represión, aunque se quiera hacerla. Nosotros, tanto nuestro gremio, la CCT, como individualmente, el grupo de la Candelaria, tenemos la política de estar llevando nuestro trabajo, desarrollando nuestro proceso de irradiación y de proyección permanentemente apoyados en los sectores populares.

¿Cómo ven el teatro colombiano en relación con el que se hace en otras partes de América Latina en el momento actual?

Precisamente esto es una de las características que lo distingue más: el hecho de que nosotros ya en Colombia hemos logrado tener una organización gremial, lo cual ha sido muy difícil en cualquier otro país. Tal vez México—CLETA—es el único país que ha logrado tener una organización más o menos similar a la nuestra, pero ellos han tenido tropiezos muy grandes que nosotros ya hemos superado. Y no conocemos una organización del tipo nuestro, del tipo de la Corporación Colombiana de Teatro, que ha logrado el nivel que nosotros ya tenemos aquí en Colombia. Esa me parece que sería la distinción y la característica más revelante del teatro nuestro comparado al teatro latinoamericano.

Por otro lado, el hecho de que en Colombia no ha habido en estos veinte años el desarrollo de un teatro comercial es una especie de milagro. Aquí se ha desarrollado un teatro artístico, llamémoslo así, aunque muchas veces haya navegado en el sector de la pancarta más extremista. Pero siempre se ha mantenido en la búsqueda experimental de lenguaje nuestro, de una identidad estrechamente ligada a las luchas populares. Eso ha hecho que los grupos se consoliden mucho, y aunque haya una especie de competencia con la televisión que de vez en cuando nos roba algunos actores, pues no es el caso dramático de México donde el cine, la televisión y el teatro comercial se vuelven un imán poderosísimo para los grupos y los destruyen. Aquí el teatro comercial ha hecho muchos intentos por hacer carrera, pero casi todos los intentos han fracasado y ya hay un público que está habituado a este teatro, aunque se dice mucho con muy pocos elementos. Entonces ya hay un rechazo por la mayor parte de ese público que ya se ha formado a un teatro intrascendente, comercial.

¿Cuáles son las perspectivas futuras para el teatro colombiano? ¿En qué grado de madurez se encuentra, y hacia dónde tiene que dirigirse?

A partir del último convenio que hemos firmado con la Central Sindical de Trabajadores de Colombia, se nos abre la perspectiva de tener un público vastísimo y también perspectivas económicas. Ya hemos firmado dos convenios con la CSTC, que son convenios de tipo experimental para ir haciéndolos cada vez con planificaciones más largas. Los resultados han sido magníficos. Las otras tres centrales sindicales que conforman el Consejo Nacional Sindical están muy interesadas en firmar convenios similares. Esto crearía como una especie de secretariado cultural conformado por la Corporación Colombiana de Teatro y el Consejo Nacional Sindical. Esto casi tendría la categoría de un ministerio de la cultura, tan vastos serían los planes e inclusive tan sólido podría ser el respaldo económico de un plan de esta naturaleza. Alimentaría el lenguaje teatral que nosotros estamos produciendo porque el tener este público y un campo de experimentación tan fecundo como es ése de los sectores populares, más avanzados, más revolucionarios, más progresistas de nuestro país, garantizaría ya la consolidación del lenguaje.

No creo que en esto haya el peligro de una institucionalización, de una academización, de un normativismo, porque al contrario, en este momento es cuando más experimentos se hacen y más formas se están buscando. Además el mismo hecho físico que hay en este tipo de presentaciones abre unas perspectivas muy grandes. Nosotros tenemos que presentarnos en galpones, en patios, en plazas públicas, en salas chiquiticas, en lugares los más estrambóticos, a veces con lo máximo de facilidades técnicas, a veces con el mínimo, a veces con públicos enormes de 2000, 3000 espectadores, a veces tenemos que presentarnos, aun dentro de un "plan popular," llamémoslo así, ante 15 o 20 espectadores en el campo. No es un teatro de élite. Entonces eso abre unas enormes perspectivas a muchas formas, y a muchos géneros de teatro. Ya no nos podemos contentar con el género dramático, sino que se exige teatro para títeres, para marionetas, para pantomima. Los grupos tienen que experimentar diez mil formas para poder llenar este enorme vacío cultural que se presenta. Se ve un vacío que lo forma el mismo público popular y que exige que sea llenado.

Stanford University