

El distanciamiento brechtiano en el teatro de Santiago García (1960-1990)¹

Janneth Aldana Cedeño

Introducción

El Teatro La Candelaria de Bogotá y su principal promotor, Santiago García (Bogotá, 1928), han sido objeto de innumerables estudios por casi medio siglo, justo el tiempo de existencia del mismo grupo, creado en 1966 bajo el nombre Casa de la Cultura. Ya se trate de las obras producto de la creación colectiva e individual en el plano artístico, o de la vinculación de los miembros del colectivo con otros sectores sociales en el plano político, desde diversas perspectivas se ha registrado una trayectoria que solo nos interesa aquí en el marco de un problema más general: la producción artística como una forma de conocimiento históricamente desarrollada por el ser humano.

En 1955, después de haber culminado sus estudios en arquitectura y casi a los 30 años de edad, García optó por el teatro como su forma de vida. Diez años después de transitar entre la actuación y otras actividades, tales como el diseño escenográfico o la traducción de obras de teatro, obtuvo amplio reconocimiento en el medio artístico colombiano por su dirección de la obra *Galileo Galilei* del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. A pesar de darse junto a diversas corrientes que configuran la historia del arte dramático durante la segunda mitad del siglo XX, de ahí en adelante la influencia de Brecht persistió en el trabajo de García como actor, director, dramaturgo y teórico.

Tal influencia se articula con una visión específica alrededor de la función del arte y su lugar en la sociedad. Brecht caracterizó el arte que él quería hacer como parte de la “era científica” por la que atravesaba la humanidad, época en la que se encontraban abiertas las posibilidades de transformación del orden social gracias a la acción humana. Como en todo desarrollo científico del conocimiento, dichas posibilidades se sustentan, en buena medida, en esfuerzos cognitivos que conduzcan a un análisis crítico del ámbito

socio-humano. Para conseguirlo, Brecht presentó variaciones teóricas en su trayectoria. Un aspecto que se sostuvo a lo largo de esta es la centralidad del distanciamiento como condición para alcanzar una percepción más ajustada de las condiciones sociales realmente existentes, en particular de las causas de su desarrollo hacia una dirección histórica específica.

El equilibrio entre compromiso y distanciamiento —y en especial la búsqueda de este último en el arte, esfera en la cual se privilegia lo emotivo—, se presenta en Brecht, y por extensión en García. Se ve en el convencimiento de la necesidad del esfuerzo que deben adelantar los seres humanos en aras de comprender un problema social de una forma más adecuada a la realidad del mismo, en principio impersonal, para de esta manera ajustar la acción que resulte eficaz a la luz de los objetivos propuestos. El arte, al igual que la ciencia, es visto entonces como otra forma de apropiación del mundo.

El distanciamiento brechtiano

Santiago García se vinculó de manera profesional al teatro tardíamente, pues ya parecía estar decidido a desempeñarse como arquitecto cuando inició sus estudios en actuación. No es posible asegurar que durante su niñez e infancia hubiera desplegado un gusto particular por este arte. Tal vez su permanencia como interno en el Colegio León XIII de los Salesianos alimentó este gusto ya que una de las características más llamativas de esta institución es su trabajo en el arte dramático. Lo que sí resulta indudable es el influjo del maestro Seki Sano, un director de teatro japonés y experto en Constantin Stanislavski, entre otros teóricos del teatro (Tanaka 60), quien llegó a Colombia en 1955 por invitación del entonces presidente General Gustavo Rojas Pinilla para crear una escuela de actores y directores para teatro, cine y televisión. De la mano de Seki Sano, García terminó apasionándose por el teatro.

García pronto se relacionó con los grupos experimentales que empezaron a surgir de manera creciente a finales de 1950 y comienzos de 1960. En el Teatro El Buho (fundado en 1958), gracias a la escenificación de obras pertenecientes a las vanguardias europeas y norteamericanas y las del teatro clásico, los actores adquirieron las herramientas del oficio. Es decir, desarrollaron por lo menos herramientas diferentes a las del común uso del teatro costumbrista preponderante en el país hasta bien entrada la década del cuarenta. Con la dirección de obras del teatro del absurdo —entre ellas *La conversación sinfonietta* de Jean Tardieu, *La hija de la casadera* de Eugene Ionesco y la primera obra de teatro Noh escenificada en el país, *La princesa Aoi* de Yukio Mishima— García adquirió renombre en la escena local.

Entre 1959 y 1960, después de adelantar estudios en la Facultad de Artes Musicales en la Universidad de Carlos en Praga, García se trasladó a la República Democrática Alemana con el ánimo de realizar un *stage* en el Berliner Ensemble, el grupo fundado por Brecht y su esposa Helen Weigel en 1949. Para ese entonces Brecht ya era medianamente conocido en Colombia. En 1957 el Teatro Experimental de la Universidad Nacional de Colombia escenificó *La condena de Lúculo* y el mismo García actuó en *Los fusiles de la madre Carrar* con El Buho. Sin embargo, lo más interesante hasta ese momento, como análisis de la propuesta de Brecht, lo constituye un artículo temprano de Enrique Buenaventura, “De Stanislavsky a Brecht”. Por el contrario, en varios países europeos y en Estados Unidos el director alemán contaba con un enorme prestigio. Su teatro, caracterizado por ser político, particularmente desde la primera posguerra, expresa de manera diáfana la correspondencia con el marxismo (Brecht, *Diarios 1920-1922* 195-96). Se marca por una firme intención de llevar a escena las relaciones económicas propias del sistema capitalista (Jameson 28-29), asunto central de cualquier manifestación artística a la hora de contribuir a las transformaciones sociales en el mundo contemporáneo. Este es el principal rasgo para la definición del teatro épico de Brecht: un teatro que lleve al entendimiento de la conflictiva situación actual a través de un juicio crítico sobre sus causas reales.

Empero, esgrimir el propósito no es suficiente. Brecht y su grupo pensaron en una serie de estrategias para conseguirlo, entre las cuales se destaca el extrañamiento o distanciamiento. Si la habituación y la rutina conducen al adormecimiento de la percepción, una forma de forzar el pensamiento para comprender de otro modo pasa primero porque exista la intención de querer percibir justamente de otro modo. Esto solo se logra si se hace extraño lo familiar, si se historiza. La historización permite entender el mundo social como producto de la creación humana, susceptible de transformación (Brecht *Diario de trabajo II* 264).

El distanciamiento, denominado por Brecht “Efecto V”, *Verfremdungseffekt*, impide la identificación sentimental de los espectadores con los actores en la escena y con las circunstancias que estos atraviesan. Los ubica en posición de alerta permanente ante la imagen que aparece en el escenario al romper con la creencia en un destino inexpugnable. El teatro ya no busca limpiar el alma a través de emociones particulares como el temor y la compasión. Trata de reconstruir hechos para establecer sus causas y, en últimas, hacerlos “extraños e inhabituales (un estado de cosas u objetos) por su modificación

o alterando su forma acostumbrada (desfiguración deliberada) para ponerlos de relieve y atraer la atención sobre ellos” (Bloch 114).

Sin embargo, esta nueva forma de apreciación del mundo no se aleja de sensaciones placenteras. Todo lo opuesto: busca retenerlas y ampliarlas, pero de manera cualificada. Con cada nuevo descubrimiento y el aumento del conocimiento, el placer resulta más intenso. Es la emoción que emerge con el control de algo que antes parecía desconocido o insondable. El distanciamiento en Brecht es la renuncia a la participación afectiva en aras del esfuerzo cognitivo que implica comprender adecuadamente la realidad (Brecht, *Escritos sobre teatro* 3 107-41). García defendía estas ideas al considerar que en el escenario debería aparecer no hechos históricos sino historizados:

[o] sea que los acontecimientos representados en la escena, aunque fueran hechos históricos deberían aparecer relacionados con la realidad presente para que su significación tuviera el carácter de signo transformador de la realidad y no solo como reflejo de la misma. Esta técnica de revelar el gesto subyacente transformador de la realidad fue llamada por Brecht “efecto de distanciamiento”. Su objetivo fundamental, conservando su carácter artístico, era el de presentar en el escenario el carácter de las relaciones entre los hombres no como inmodificables o eternas, sino transformables por el hombre mismo, o sea mostrar el carácter transitorio de los acontecimientos y de los conflictos entre los hombres. (“Sobre Bertolt Brecht”, García 148)

Cuando se habla de compromiso y distanciamiento, surge la imagen de estar tratando con dos ideas contrarias. Sin embargo, el uno no puede existir sin el otro, como dos opuestos de una sola relación. Se trata mejor de un balance cambiante entre el esfuerzo por distanciarse para conocer un objeto en sus propios términos, lo cual a su vez permite adquirir un mayor control sobre el mismo, junto con el compromiso de buscar nuevos conocimientos que permitan alcanzar una convivencia humana más llevadera para todos los individuos en su conjunto (Eliás *Compromiso*). La capacidad de aplazamiento permite proceder de manera reflexiva, incrementándose entonces no solo la oportunidad de acción adecuada sino también el conocimiento adquirido generacionalmente alrededor de ámbitos específicos. El distanciamiento también es un progresivo control adquirido sobre las emociones básicas, en especial sobre aquellas que llevan a respuestas inmediatas frente a un suceso y aquellas que orientan la práctica artística. Sin un compromiso más elevado no es posible entender por qué tienen los seres humanos la obstinación en realizar obras de arte que en apariencia no tienen una utilidad inmediata o

material. Tampoco se puede comprender su persistencia en intentar construir nuevas realidades que permitan pensar futuros distintos.

Los artistas de las sociedades contemporáneas tienden a percibirse como personas altamente individualizadas, con la potestad absoluta sobre su creación. No obstante, cada artista debe lograr establecer una comunicación, por más íntima que parezca, con una serie de espectadores anónimos. El distanciamiento artístico se caracteriza entonces por conseguir que las obras hablen su propio lenguaje y obtengan como respuesta la comprensión y el placer. En últimas, la autorregulación emotiva se alcanza cuando una persona como el artista, con altos niveles de individualización, logra materializar sus fantasías personales en símbolos comunicables a otros seres humanos, una especie de “desprivatización” de la fantasía (Elias, *Mozart* 93).

Esta visión del arte no puede separarse de lo que en cada momento histórico se ha considerado la función social del artista. En Brecht, García halló el soporte que le permitió expresar en el escenario ciertas problemáticas por las que ha atravesado la sociedad colombiana, con el convencimiento de que un conocimiento más realista permite una acción más adecuada sobre el entorno. Este tipo de teatro no es un producto intelectualista que anule las emociones; persigue por el contrario cualificarlas al configurar un público más interesado y apasionado. Brecht ideó algunos ejercicios en escena para el desarrollo del “Efecto V”: por ejemplo, hablarle de manera directa al público, en tercera persona; no manejar una sola línea de tiempo; enunciar las acotaciones y comentarios en voz alta; y hacer uso de música o de carteles con información de tipo histórico (Brecht, *Escritos I* 41-128). No se trata de nada misterioso, solo de direccionar la mirada hacia algo que se muestra en el escenario como si fuera desconocido.

El distanciamiento en el teatro de Santiago García: dos momentos I

En 1965 García dirigió y protagonizó *Galileo Galilei* de Brecht con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia. En los seis meses que pasó en el Berliner Ensemble, presenció los ensayos del repertorio del grupo durante las mañanas, mientras en las noches revisó cuidadosamente el archivo del artista alemán. Allí, un aspecto particular llamó pronto la atención de García: la necesidad de establecer un diálogo crítico desde la escena, diálogo que no solo generara una opinión en la mente del espectador, sino que además le obligara a tomar posición frente a lo observado (Duque y Prada 122-31).

En 1962, en el mismo grupo, García había dirigido *Un hombre es un hombre*. En este montaje contó con parte de las indicaciones técnicas propias para el “Efecto V” pues allí trabajó con actores no profesionales, quienes se dirigían directamente a los espectadores entre la pantomima y la mímica con la voluntad de demostrar sus conocimientos sobre la historia de los sucesos narrados. La obra además le dejó una fascinación por los antihéroes, fascinación materializada de manera recurrente en su dramaturgia. Gali Gay encuentra eco en Pablos de *El diálogo del rebusque*, Aldo Tarazona Pérez de *Maravilla estar* y Eucario de *Manda patibularia*, antihéroes que se caracterizan por la incapacidad circunstancial de entenderse a sí mismos.

Pero fue la producción de *Galileo* para el Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia lo que marcó un punto de inflexión en la trayectoria artística de García. Más allá de la propia trayectoria del científico italiano, García expuso públicamente los reparos sobre el uso social de la ciencia, ya señalados por el mismo Brecht, con un texto anexo al programa de mano titulado “El Caso Oppenheimer”. El asunto no cayó muy bien en un momento en que se transitaba por una reforma universitaria, apoyada por el gobierno estadounidense, en el marco del programa Alianza para el progreso. A tal punto llegaron las desavenencias entre el grupo de artistas y las directivas que García terminó por abandonar la universidad y, junto con algunos de sus compañeros, creó La Casa de la Cultura.

En un momento de efervescencia política en varios sectores de la sociedad colombiana, *Galileo* marcó el inicio de una nueva etapa del movimiento teatral impulsado por los grupos estudiantiles. Ellos desarrollaban de manera conjunta una labor artística y de militancia de izquierda (Ruiz 16). Tal actividad terminó por crear el estereotipo del estudiante como subversivo en el periodo en que surgían o se fortalecían los grupos armados más importantes que ha tenido el país en la segunda mitad del siglo XX² y crecía la oposición legal al régimen³ durante el llamado Frente Nacional (1958-1974).

La salida de García de la Universidad Nacional, y la posterior fundación de la Casa de la Cultura como un espacio independiente, permitió sostener una labor continua con personas interesadas en un proyecto común. La experimentación que en sus inicios se dio bajo el fuerte influjo de los presupuestos políticos brechtianos obligó a ir un poco más allá de los montajes de las obras escritas por el autor alemán o del uso de las técnicas sugeridas para conseguir el efecto de distanciamiento. El siguiente paso fue el afán mancomunado por crear una dramaturgia que le hablara al público colombiano, en especial a los sectores más vulnerables y desfavorecidos, de su propio entorno y que

fuera expresión de los conflictos humanos como producto de un desarrollo histórico susceptible de ser modificado por los propios individuos.

Si bien La Casa de la Cultura se proyectó como un espacio de encuentro de personas cuya actividad se desarrollara desde diversas tendencias y áreas artísticas, tempranamente el teatro copó el mayor espacio de creación y difusión. En todo el país se había incrementado el número de colectivos teatrales y de eventos de intercambio entre los artistas mismos y entre estos y el público. La obra que dio apertura a la sala fue *Soldados*,⁴ bajo la dirección de Carlos José Reyes, cuyo tema refiere a la “Masacre de las Bananeras” ocurrida en el país en 1928. Antes del estreno se programaron funciones para estudiantes y obreros, quienes pagaban menos de la tercera parte del valor de la entrada, todo con el ánimo de acercarse a lo que ya se empezaba a denominar “público popular”.

Durante los primeros meses de funcionamiento de La Casa de la Cultura, García concentró su papel de director en obras de la vanguardia mundial, como *La manzana* de Jack Gelber y *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representado por el grupo teatral de los reclusos del Asilo de Charenton y dirigido por el Marqués de Sade* de Peter Weiss. En 1967 se dio un intercambio entre el director bogotano, quien viajó a Cali para dirigir *La trampa* de Enrique Buenaventura con el Teatro Escuela de Cali, y el director caleño, es decir Buenaventura, quien en la Casa de la Cultura estuvo a cargo del montaje de *Macbeth* de Shakespeare.

Después de este intercambio, el trabajo de García presenta ciertas variaciones. Años después insistió en que para aquel momento ni el grupo ni él mismo tenía una línea política o una ideología particular, con una mayor preocupación sobre los asuntos estéticos. Sin embargo, era materia común entre varios intelectuales latinoamericanos, la mayoría bajo el influjo de la Revolución Cubana, acoger los propósitos sociales del arte a finales de los años 1960. Por eso, las principales discusiones del momento giraron en torno a las posibilidades de un arte popular y revolucionario (Gilman 13-14). Parte del compromiso asumido por García se expresó en la gestión cultural y política por él adelantada desde la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), fuerte gremio creado en 1969 que agrupó a gran parte del sector teatral colombiano durante un par de décadas (Mejía 421).

Uno de los objetivos cardinales de la CCT fue la ampliación del público hacia los sectores populares, para lo cual los grupos se movilizaban a diversos espacios no convencionales (colegios, cárceles, plazas, etc.). Con ahínco se gestionó el acercamiento a las organizaciones obreras. Así se pactaron al-

gunas alianzas con sindicatos, en especial con la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSCT), y jornadas como los Sábados Obreros en el seno de La Casa de la Cultura, de la mano de funciones en los barrios populares. Las labores llevadas a cabo superaron el marco de lo estrictamente artístico en el acompañamiento al sector obrero, estudiantil y campesino, un acompañamiento proporcionado en marchas, huelgas o cualquier acto que expresara la solidaridad del movimiento teatral.

Hasta 1972, año en que La Casa de la Cultura pasó a llamarse Teatro La Candelaria, García optó por la vanguardia mundial, si bien ya se orientaba por obras de contenido realista y popular. Por ese mismo periodo, en Bogotá se habían dado algunos estrenos bajo el proceso de creación colectiva, obras valoradas por García como de “avanzada”. Entre ellos fueron *Bananeras* del Teatro Acción, de nuevo con el tema de La Masacre de las Bananeras, y *El abejón mono* del Teatro La Mama, a propósito de las luchas comunistas campesinas durante el periodo denominado “La Violencia” (1946-1953). La creación colectiva, forma de producción artística en la que participan todos los miembros del colectivo desde la concepción de la obra hasta su presentación ante el público, fue el mejor mecanismo encontrado hasta el momento para propiciar la emergencia de una dramaturgia nacional y latinoamericana dirigida a los sectores populares.

En la década del 70 se propugnaba en La Candelaria por un arte popular y nacional. El buen teatro pasó entonces a ser evaluado de acuerdo a los compromisos que asumiera frente a los problemas del pueblo colombiano, a la vez que fue adquiriendo su impronta en el manejo de la sátira y el humor con el ánimo de contribuir a la construcción de una visión crítica de la realidad. Tales ideas empezaron a ser difundidas por García. Sin dejar de lado las discusiones sobre la calidad estética, dedicaba buena parte de su producción teórica a la búsqueda de los mecanismos que facilitarían la configuración de una “conciencia” en el espectador sobre la urgente labor de impulsar la transformación social.

De ahí en adelante el grupo, con cada nuevo proyecto, se propuso exponer ante los considerados sectores dominados la forma y las causas de las condiciones de explotación que los mantenían bajo el yugo de la opresión. Algo de esto ya se había manifestado en montajes previos, como *El cadáver cercado* de Kateb Yacine y *La orestiada* de Esquilo (1970), dirigidas por García y Carlos José Reyes, respectivamente, obras en las que, al intentar resolver ciertos problemas en el montaje, los actores se vieron abocados al uso de la improvisación. Esto no solo hizo de cada actor un creador más, sino que a

su vez determinó la indagación hacia nuevos lenguajes tanto en el contenido como en la forma de las obras. De la mano de la improvisación empezaron a aparecer las primeras obras de creación colectiva de La Candelaria, todas bajo la dirección de García.

La primera de ellas, *Nosotros los comunes* (1972), surgió por petición de parte del sector obrero para conmemorar la Rebelión de los Comuneros (1781) y, en concreto, para homenajear a su principal líder, José Antonio Galán. El optar por un hecho acaecido dos siglos antes se tomó, de nuevo, como una forma de distanciamiento en la comprensión de los conflictos contemporáneos generados por la subyugación de los sectores productivos de la sociedad. Además, funcionó en las obras venideras que exaltarían las luchas populares contra los grupos dominantes (Teatro La Candelaria 13-57). Al igual que toda creación colectiva, su producción requirió de una profunda investigación histórica, con apoyo en especialistas, para que los actores crearan por medio de las improvisaciones las imágenes que permitirían hilar el texto escrito final de la obra.

La dificultad más grande para el grupo fue hallar el anhelado enfoque popular. La historia de América Latina, difundida académicamente hasta entonces, giraba en torno a figuras heroicas sin mayor mención al pueblo. En el caso de los comuneros, este fue representado por los carniceros, campesinos, esclavos, revendedores e indios. Son ellos, y no Galán, quienes aparecen en la obra de La Candelaria. El pueblo ocupa entonces el centro de la narración. Se convierte en el protagonista y logra establecer la comunicación con el público a través de gestos más que con diálogos, tal como lo permite la tradición oral, medio privilegiado de entendimiento popular (Arcila 189-90). Los montajes que siguieron retuvieron buena parte de estos objetivos. *La ciudad dorada* (1973), por ejemplo, versa sobre la migración forzada de miles de campesinos a las ciudades y el crecimiento desordenado de estas sin condiciones básicas para la población desplazada.

La distinción entre estética y política empezó a diluirse cada vez más. La creación colectiva se extendió en Colombia así como por varios países de la región que vieron en ella la posibilidad de creación de dramaturgias nacionales orientadas a públicos específicos, en la lógica de las posibilidades de la reforma social gracias a la acción humana (*Recopilación* 7-9). El asunto no podía reducirse a la buena voluntad de llevar “cultura” al pueblo, sino de contribuir a la formación de una actitud crítica de los explotados con el fin de dotarles de mejores herramientas en sus luchas emancipadoras. Esta es una de las razones de mayor peso que permitieron la vinculación de la

creación colectiva y las técnicas brechtianas, como estudio distanciado de los acontecimientos sociales susceptibles de transformación.

En la línea de este proceso se realizó la obra que mayor reconocimiento le trajo al grupo: *Guadalupe años sin cuenta* (1975). En el transcurso de múltiples viajes a la zona de los llanos orientales, varios miembros de La Candelaria se interesaron por las autodefensas campesinas liberales del guerrillero Guadalupe Salcedo Unda y los Llanos durante el conflicto colombiano en la parte suroriental del país en la década del 50. El grupo llevó a cabo una profunda pesquisa sobre el movimiento armado campesino hasta su desarme con la amnistía otorgada bajo la presidencia de Rojas Pinilla. Con la ayuda de académicos, investigadores, protagonistas y pobladores que habían retenido en la tradición popular el “sentir del pueblo”, el grupo tomó un asunto de no más de dos décadas atrás para reactualizar un problema del presente: la amnistía, el perdón y la traición por parte de las fuerzas gubernamentales y militares sobre los insurgentes que entregan las armas (N. Buenaventura 145-52).

La obra empieza y termina con la misma escena, un actor que representa a Guadalupe abatido. En la primera, es asesinado al oponer resistencia y en la final es ultimado por la espalda. Guadalupe no aparece en el resto de la obra, solo la reconstrucción de los acontecimientos sobre el telón del bipartidismo tradicional colombiano en medio de la desestructuración de cualquier forma de organización social que hiciera peligrar el poder de las elites tradicionales (Garavito 5-16). Ya en el montaje, la centralidad que toma la música, además de recoger la tradición popular, sirve como elemento de ruptura de la linealidad. En los cambios de escena, los actores interpretan canciones llaneras para invitar al público a reflexionar sobre lo acontecido o para anunciar los hechos contradictorios que pronto van a presenciar.

Así el espectador, al conocer de antemano el final y escuchar varias versiones, logra rehacer los hechos bajo su propio criterio. Como ya se ha mencionado, en la primera parte, tal como se reconstruyen los acontecimientos, Guadalupe aparentemente es asesinado por resistirse a una indagación policial. Esta versión es presentada por las autoridades militares, de justicia y los medios de comunicación. Cuando Guadalupe cae abatido de nuevo al final de la obra; está claro que no ofreció resistencia. Se trató de otro insurgente más que, después de entregarse bajo la ley de amnistía, cayó asesinado por la espalda en manos de sus “antiguos” enemigos. En esta creación colectiva se siguió una vez más la lógica del distanciamiento brechtiano.

Guadalupe ha sido central en la comprensión de la historia reciente del conflicto colombiano. Los artistas lograron penetrar “La Violencia” antes que

los investigadores sociales. Lo hicieron en su momento pintores y escritores (Pedro Nel Gómez, Alejandro Obregón, Débora Arango, Hernando Téllez, Jorge Zalamea, Eduardo Caballero Calderón, entre otros), pero uno de los mejores resultados se obtuvo en el teatro con la obra de *La Candelaria* (Sánchez 17-32). Hablar de la amnistía al iniciar la década del 70 era mantener la pregunta sobre cómo contener la guerra sucia de la derecha al momento de la entrega de los grupos insurgentes y su vinculación a la lucha política.

A esta altura, la posición de García frente a la función social del teatro mantenía la línea de desarrollo de un arte propio de la “era científica”, arte que resultaba a sus ojos del proceso seguido por tres momentos inseparables: el cognoscitivo (relación arte-ciencia); el ideológico (ubicación histórica del artista) y el estético (materialización en la obra de arte). Con estos momentos era posible crear y difundir obras de arte orientadas a la intervención sobre el ámbito socio-humano. Para esto se hacía necesario combinar los medios de producción del artista, las formas organizativas entre artistas así como su vinculación con otros sectores, con la ampliación y renovación del público. Desde allí García pretendía el desarrollo de una nueva estética (García, “Un actor” 21-26). En base a esta premisa se crearon varias piezas teatrales, entre ellas *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977), basada en el libro homónimo de John Reed y producida a petición de la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC) para conmemorar el 60° aniversario de la Revolución de Octubre, y *Golpe de suerte* (1980), cuyo tema es el fortalecimiento del fenómeno del narcotráfico con la conversión del capital sucio de la mafia en el capital limpio de la burguesía (*Teatro La Candelaria* 321-414).

II

Con el cambio de década, después de más de 20 años de experiencia entre la actuación, la dirección y la teorización, García decidió lanzarse a la dramaturgia. Su primera obra parecía, en principio, alejada de los propósitos que había mantenido *La Candelaria* al igual que de los temas de las últimas creaciones colectivas. *El diálogo del rebusque* (1981) —basada en varios libros de Francisco de Quevedo, en especial *La vida del buscón llamado Don Pablos*— ya no presentó la historización de hechos puntuales claramente conectados con las luchas populares de diversos sectores en territorio colombiano. La puesta en escena se distinguió por suscitar la sensación de un mundo sucio en decadencia del que Pablos, el protagonista de García, gracias a una revuelta en el infierno, logra escapar para llegar a un escenario y reconstruir el significado de su existencia. En su tercera venida al mundo los

diablos no dejan de sorprenderse, pues ¿quién quiere retornar tantas veces a un lugar donde imperan el engaño, la violencia y el sufrimiento? Pero Pablos siempre responde lo mismo: “Señores, yo quiero volver no por tornar a la vida, que es bien sufrida, sino por saber, y perdonad mi obstinación, cuál es su razón y porqué” (*El diálogo* 114). Con su insistencia en la necesidad de vivir la vida, pues es en la vida y no en la muerte donde se puede cambiar el curso de los acontecimientos, Pablos obliga a su reconstrucción, por más tormentosos que hayan sido los mismos, todo para poder comprenderlos y actuar sobre ellos (Uris).

El tránsito de la década del 70 al 80 fue para América Latina el paso de las dictaduras en declive al resurgimiento de los regímenes democráticos. Para Colombia significó, por el contrario, la intensificación de la lucha contra el enemigo interno que, en últimas, era todo aquel que de alguna manera se asociara con el comunismo. Julio César Turbay Ayala (1978-1982) mantuvo al país bajo el Estatuto de Seguridad con las atribuciones extraordinarias otorgadas a las Fuerzas Armadas para el manejo del orden público. Su gobierno llevó a un desborde inconmensurable de la violencia, violencia exacerbada por el impulso que tomó el narcotráfico y el apoyo desde allí a diversos grupos armados, legales e ilegales (Angulo 51-57). El terrorismo de Estado se ejerció a través de la persecución, tortura, asesinato y/o desaparición de aquellos que, por alguna razón, caían bajo la categoría de “enemigo interno”.

En este periodo de zozobra, con la izquierda en la mira, García escribe *El diálogo*. Aquí aparece el intento por lograr cualificar la capacidad reflexiva frente a la realidad, única vía posible de alcanzar una alternativa útil para quienes se encuentran en las posiciones más vulnerables del orden social. La desfamiliarización llevada a cabo por el artista bogotano llevó a este “distanciamiento elaborado” (Baycroft 178). La obra no se ubica en un solo periodo histórico ni en una sola sociedad —va desde la España del XVII a un escenario colombiano contemporáneo. Pablos, considerado el “pícaro”, quiere entender su vida por él mismo. Esto es tarea imposible, porque constantemente es asediado y maltratado por aquellos que se auto exhiben a través de unas cualidades supuestamente superiores, entre quienes se cuentan hidalgos, curas y eruditos. Sin embargo, es siempre Pablos el que termina en el infierno, en la cárcel o en el exilio.

La obra de García muestra la condición de decadencia material y moral de una sociedad cuyo único esfuerzo ha sido ocultar su condición de pobreza en todo orden. Pablos, como un antihéroe, en circunstancias críticas sigue inquiriendo el mundo con la ingenuidad propia de lo desconocido, *sine qua*

non de una postura distanciada (Ginzburg 26). La guerra sucia que siguió a las negociaciones de paz con los grupos insurgentes durante el gobierno de Belisario Betancur Cuartas (1982-1986) enterró cualquier esperanza de acceso al poder por vía democrática. El magnicidio de la Unión Patriótica (UP), fundada en 1985 como aglutinante de varias agrupaciones de izquierda, así como de aquellos cansados del bipartidismo, mostró el lado más oscuro de las élites colombianas. Con grupos armados de diversa índole, ellas adoptaron de nuevo el manido discurso anticomunista que puso en jaque a las organizaciones populares tanto como a los sectores intelectuales de izquierda (Sánchez, *Huelga* 123).

En *La trifulca* (1991) —obra posterior a *El paso* (1988) y a *Maravilla estar* (1989), la primera de creación colectiva y la segunda de García— siguen apareciendo estas fuerzas de incontenible violencia. Sin embargo, esta vez el protagonista, El niño Beni, retorna después de múltiples asesinatos, si bien no es un retorno a la vida misma. El niño Beni se encuentra enfrentado a la violencia, el miedo y la muerte, pero a través de la música y la fiesta, expresión de la esperanza, siempre se salva del olvido. Se convierte en un héroe o un mártir, imposible de matar. La obra fue escrita justamente después del asesinato de Bernardo Jaramillo Ossa Escobar, senador y candidato a la presidencia por la UP. Sin embargo, *La trifulca* también fue un exorcismo a otros tantos asesinatos —el de Jaime Pardo Leal o el de Carlos Pizarro Leongómez—, exorcismo como burla a la permanente muerte (García “El oficio” 128-29).

Consideraciones finales

A lo largo de su producción artística Santiago García se acercó a varias tendencias, escuelas y teóricos, no solo del teatro sino también de diversas disciplinas —semiología, física o psicoanálisis, por mencionar algunas— a la hora de resolver los asuntos que aparecían con cada montaje. Aun así, siempre consideró que la teoría brechtiana era la más completa y acabada de las existentes para el arte dramático, en particular para el tipo de teatro que él mismo buscaba realizar. La influencia de Bertolt Brecht puede resumirse en cuatro aspectos:

— El desarrollo de una dramaturgia nacional que, sin dejar de lado los asuntos estéticos, ha privilegiado la indagación y presentación crítica de los acontecimientos sociales para transformar las relaciones entre los seres humanos, en particular aquellas adversas a la población en condición de vulnerabilidad.

— El esfuerzo de teorización como decantación de una práctica. Esto permite superar obstáculos, minimizar errores, y lograr mejores resultados frente a los objetivos propuestos en la ya señalada función social del arte que García pensó para buena parte de su creación artística.

— La exploración en las herramientas proporcionadas por Brecht, específicamente aquellas destinadas a conseguir el “Efecto V”, pues el distanciamiento ha sido un mecanismo para la formación de un juicio crítico que permita entender los conflictos humanos y sus causas y, así, actuar de una manera idónea para intervenir sobre aquellos.

— La formación de un actor de “nuevo tipo” que va más allá de la interpretación para convertirse en un creador de todo el acto artístico, además del control administrativo y la difusión de las obras. En La Candelaria surgieron así directores y dramaturgos, gracias a la creación colectiva, todos reflexionando alrededor de su práctica (García “A cien años” 143).

Para García, al igual que para Brecht, la principal función del arte es divertir, lograr generar placer, pero un placer elevado, el cual solo es posible cuando se descubre algo que antes no aparecía como pregunta o que simplemente se consideraba inescrutable. Solo con el conocimiento se pueden transformar las relaciones adversas entre los seres humanos, aquellas que causan sufrimiento. Según García, el arte es “un medio de que disponen el hombre y la sociedad para el conocimiento, la aprehensión y la transformación de la realidad [. . .] en la transformación de la sociedad se incluye la transformación del hombre transformador de la realidad” (“La aculturación” 11).

Pero por supuesto, como cualquier relación entre los hombres, esta no descansa en la voluntad de cada ser humano involucrado. Lo que resulta tiene que ver con condiciones históricamente estructuradas que limitan o posibilitan la acción humana. Si el distanciamiento, o rodeo intelectual, permitió orientar la creación artística en una dirección específica, el intercambio con el público interlocutor exigió de otras condiciones. En el caso colombiano, el anhelado público popular de las décadas del 60 y 70 no llegó a conformarse en un país con precaria industrialización, en medio de una creciente inequidad, que sigue arrojando a amplios sectores de la población a la pobreza y el abandono.

A la vez, las organizaciones sociales más sólidas con las que pensaban contar los distintos colectivos artísticos del periodo se fueron debilitando con la guerra sucia, cuyo punto más alto se dio en la década del 80 y los primeros años de la siguiente. En la década del 90 el avance del neoliberalismo —con la liberalización y flexibilización laboral— complicó aun más la situación, frente

a unas organizaciones estudiantiles y campesinas cada vez más debilitadas (Sánchez Ángel *Las izquierdas* 165-76). Aun así, si el teatro en Colombia no llegó a ser popular, García con *La Candelaria* mantuvo siempre como centro la perspectiva de la gente del común, con un variado público, en su mayoría de procedencia no elitista, aquel que tendría que verse obligado a considerar críticamente sus propias condiciones de existencia.

Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá, Colombia

Notas

¹ Este artículo desprende de una investigación titulada “El teatro de Santiago García. Trayectoria intelectual de un artista”. Un libro del mismo título actualmente está en prensa.

² Con las nacientes guerrillas, entre ellas el MOEC (Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino), el ELN (Ejército de Liberación Nacional) y las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia).

³ Liderada por partidos políticos como el MRL (Movimiento Revolucionario Liberal) y la ANAPO (Alianza Nacional Popular).

⁴ Adaptación de la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio.

Obras citadas

Aldana Cedeño, Janneth “Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960”. *Aisthesis*, vol. 53, 2013, págs. 185-202.

Angulo Novoa, Alejandro “¿Dos años de democracia?”. *Controversia*, vol. 90, 1980, págs. 51-57.

Arcila, Gonzalo. *Nuevo teatro en Colombia. Actividad creadora y política cultural*. Ceis, 1983.

Baycroft, Bernard Kent. *Brecht in Colombia*. Stanford UP, 1986.

Bloch, Ernst. “Alienación y extrañamiento”. *ADE Revista de la asociación de directores de la escena teatral de España*, vol. 70/71, 1998, págs. 114-19.

Brecht, Bertolt. *Diarios 1920-1922 Notas autobiográficas 1920-1954*. Traducido por Juan J. Del Solar B., Crítica, 1980.

---. *Diario de trabajo II 1942-1944*. Traducido por Nélida Mendilahazru de Machain, Nueva Visión, 1977.

---. *Escritos sobre teatro 1*. Editado y traducido por Jorge Hacker, Nueva Visión, 1983.

---. *Escritos sobre teatro 3*. Editado por Jorge Hacker, traducido por Nélida Mendilahazru de Machain, Nueva Visión, 1982.

- Buenaventura, Enrique. "De Stanislavsky a Brecht". *Mito*, vol. 21, 1958, págs. 177-82.
- Buenaventura, Nicolás "El 'nuevo teatro' en Colombia. 'Guadalupe años sin cuenta'". *Estudios marxistas. Revista colombiana de ciencias sociales*, vol. 9, 1975, págs. 145-52.
- Duque Mesa, Fernando, y Jorge Prada Prada. *Santiago García. El teatro como coraje*. Ministerio de Cultura, 2004.
- Elias, Norbert. *Compromiso y distanciamiento. Ensayos de sociología del conocimiento*. Península, 1990.
- . *Mozart*. Península, 2002.
- Garavito, Lucía. "Guadalupe años sin cuenta: el lenguaje oral como instrumento de resistencia". *Latin American Theatre Review*, vol. 20, núm. 2, 1987, págs. 5-16.
- García, Santiago. "A cien años de Brecht". *Teoría y práctica del teatro*, vol. 2, Teatro La Candelaria, 2002, págs. 141-47.
- . *El diálogo del rebusque. Cuatro obras del Teatro La Candelaria*. Teatro La Candelaria, 1987.
- . "El oficio de un escritor de obras de teatro". *Teoría y práctica del teatro*, vol. 2, Teatro La Candelaria, 2002, págs. 124-31.
- . "La aculturación en América Latina y los problemas de la identidad nacional". *Conjunto*, vol. 71, 1987, págs. 9-18.
- . "Sobre Bertolt Brecht". *Teoría y práctica del teatro*. Teatro La Candelaria, 1994, págs. 145-52.
- . "Un actor de nuevo tipo para un nuevo teatro". *Cuadernos de teatro*, núm. 7, 1977, págs. 21-26.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI, 2003.
- Ginzburg, Carlo. *Ojazos de madera. Nueve reflexiones sobre la distancia*. Península, 2000.
- Jameson, Frederic. *Brecht y el método*. Traducido por Teresa Arijón, Manantial, 1998.
- Mejía Duque, Jaime. "El nuevo teatro en Colombia". *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Editado por Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Instituto Colombiano de Cultura, 1978, págs. 460-79.
- Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. Casa de las Américas, 1978.
- Ruiz Montealegre, Manuel. *Sueños y realidades. Procesos de organización estudiantil 1954-1966*. Unibiblos, 2002.
- Sánchez Ángel, Ricardo. *¡Huelga! Luchas de la clase trabajadora en Colombia, 1975-1981*. Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- . *Las izquierdas en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, 1996.

-
- Sánchez, Gonzalo “Los estudios sobre la violencia: balance y perspectivas”. *Pasado y presente de la violencia en Colombia*. Editado por Gonzalo Sánchez y Ricardo Peñaranda. La carreta histórica-Iepri, 2007, págs. 17-32.
- Tanaka, Michiko. “Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America”. *Latin American Theatre Review*, vol. 27, núm. 2, 1994, págs. 53-69.
- Teatro La Candelaria. *5 obras de creación colectiva*. Colombia Nueva, 1986.
- Uris, Martina. “Variedad y cambios mostró el V Festival Nacional de Teatro”. *Voz proletaria*, 13 mayo 1982, pág. 16.