

Los años ochenta en Colombia: El derecho a ser distintos

Fernando González Cajiao

Panorama general

La década teatral de los noventa se inicia en Colombia bajo el signo de la pluralidad. Nuestro tiempo, guardadas importantes proporciones, se asemeja al de los inicios del llamado teatro "experimental," es decir, a los comienzos de los años sesenta, en que ahora una nueva promoción de teatristas, muchos de ellos ya egresados de planteles profesionales, irrumpen en los escenarios probablemente para derribar la forma tradicional de concebir el teatro. El teatro quiere abrirse a nuevas formas de escritura y de representación, de manera algo similar a los años sesenta, en que lo nuevo estaba representado por el teatro del absurdo, el de Bertold Brecht, el teatro-documento estilo Peter Weiss y, finalmente, la creación colectiva.

Las dos siguientes décadas, pero muy particularmente la de los años setenta, presenciaron la consolidación de esos nuevos conceptos en figuras--hoy ya reconocidas--como las de Enrique Buenaventura o Santiago García, y la desaparición casi total del teatro comercial. Se percibió entonces una amplia tendencia hacia la uniformización del modo de hacer teatro, correspondiendo a una generalización del modo de ver el mundo: el teatro ya no era principalmente un medio para hacer dinero, como en los tiempos de Alvarez Lleras o Luis Enrique Osorio, pero sí una herramienta para alcanzar un fin que parecía muy noble: cambiar el mundo a partir de una ideología. La búsqueda, sin embargo, y, demasiado a menudo, la representación repetida y evidente de esa "verdad," impuesta muchas veces como absoluta y válida para todos los artistas dedicados al teatro, sin importar sus antecedentes ni sensibilidad, entró ya, a comienzos de los noventa, en una reconocida controversia, cuya semilla, sin embargo, ya había sido plantada en el teatro de los ochenta. La sed de certeza, como en la Edad Media, había conducido a simplificar la realidad y a uniformar la sensibilidad. El teatro dominante, cediendo al autoritarismo, caía en un esquematismo doctrinario que ahora

parece definitivamente mandado a recoger. La creatividad, fue una experiencia bastante dolorosa, se anuló en la fórmula. Como expresa el crítico Eduardo Gómez en 1988:

Si el teatro moderno se inicia en Colombia estimulado e influido de diversas maneras por la firme esperanza de una próxima revolución, o al menos por una expectativa en torno a cambios estructurales muy probables, hoy se percibe cierto escepticismo o una expectativa más serena respecto a las cuestiones puramente políticas.¹

La vida social colombiana, de la que no escapa la vida teatral, bulle ahora, sin embargo, en una desconcertante complejidad. Nos ofrece realidades a veces apabullantes de fuerzas en conflicto no claramente delineadas, plenas de contradicciones, de violencia, terrorismo, de equívocos, paradojas y aún misterios, que seguimos empeñados en desentrañar, pero, sobre todo, en expresar. El teatro comercial ha renacido con un vigor inesperado, sin duda porque gratifica la necesidad de olvido de una realidad casi insoportable que padece un público que llena las salas donde se presentan variedades entretenidas, mujeres bonitas y famosas vestidas de lentejuelas, caballeros de cubilete y bastón, música pegajosa y rítmica, argumentos de alcoba y azules ilusiones que permiten escapar de la pedestre vida cotidiana, llena de peligros y dificultades, amenazas y escasez. Se trata pues de un teatro reconocidamente alienante, frívolo y ligero, irreal, que no niega sus intenciones deslumbrantes y a la moda. Este es el que llamamos teatro comercial más característico, fenómeno que no esperábamos revivir en nuestra historia teatral desde la época de Campitos y Luis Enrique Osorio.

Pero hay felizmente un público, educado en las décadas precedentes, que desearía no solamente que el teatro no lo distrajera alienándolo completamente, sino iluminando su vida cotidiana gris y confusa, expresando las inquietudes que vive, ampliando su capacidad para entender e incluso cuestionar el mundo que le rodea. Sólo el hecho de que un dramaturgo sea capaz de representar sus inquietudes más profundas, porque el teatro raramente puede ofrecerle soluciones, constituye ya una luz. Por ello este teatro que indaga, que irrespeta, que expresa, que realmente crea subvirtiendo los estereotipos con que nos apabullan los medios, sobrevive con menos relumbrón pero con mucha mayor substancia en su camino a veces difícil y solitario. Además de los antiguos grupos, cuyo número sigue siendo respetable, nuevas salas de este tipo se abren, para fortuna de Colombia, nuevos dramaturgos surgen, nuevas formas se intentan en una proliferación nunca antes vista: teatros de sala, teatros de calle, marionetas, títeres, teatro

infantil, narradores orales, mimos y pantomimos, hasta teatro indígena, formas todas éstas que desean adelantarse al próximo siglo o indagar en las fuentes primigenias.

Pero nadie se atreve a decir ahora, eso sí, que alguna de estas formas dramáticas no sea legítima, como en los años setenta. Todas las diversidades se admiten e incluso se estimulan. Es muy probable que hasta se logre obtener síntesis interesantes entre unas formas y otras, aunque parezcan irreconciliables, para concebir una nueva dramaturgia y una nueva representación, pues también la música viva, la danza, la acrobacia, el circo, que no son exclusivamente recursos comerciales, se suben a las tablas aún en los teatros experimentales, en la búsqueda, quizás del anhelado teatro total. El objetivo es el que da la diferencia: en unos casos consiste en lograr que el público se agolpe en la taquilla y ello se hace evidente en la función; en otros, expresar un mundo que se nos ha vuelto desconcertante y complicado.

En nuestro mundo actual se ha hecho necesario, en efecto, apartarse de las evidencias confortables, para no fallarle a ese rico hervidero que debe ser capaz, más bien, de despertar nuestras inteligencias adormiladas o de estimular nuestras reflexiones. Cada diversidad es capaz de enriquecer la comprensión que podamos tener de los demás. Cada diferencia es capaz de cerrarle el paso a ese otro veneno de la cultura contemporánea, que también nos bombardea con insistencia comercial desde los medios de comunicación masivos, ya mundiales: la información-espectáculo-publicidad, que no parece tener otro propósito que el de desorientarnos con imágenes interesadas que banalizan nuestra experiencia y uniformizan el pensamiento y el gusto, declarándose, tal vez, como el más velado pero mortal enemigo de la auténtica creación.

Si todo esto es cierto, abrámosle entonces los brazos a la diversidad de nuestro mundo social y teatral, al fin lograda. Todo parece indicar que sólo por medio de esta actitud los creadores podrán redescubrir una nueva forma de mirar, y, en consecuencia, nuevas verdades y nuevas formas de expresarlas, Habrá que asumir de nuevo--como siempre--ese ánimo desprejuiciado, atento, libre, abierto a las diferencias, que caracterizó en un principio el teatro de los años sesenta.

Escuelas y centros de enseñanza teatral

Es posible que, por lo menos en el área del teatro, Colombia ya haya aprendido la difícil lección de atacar prioritariamente lo esencial de la vida social: la educación. No hay duda que la actitud asumida por gran parte de los teatristas de la década es, en gran medida, el resultado de una visión menos ingenua y menos fácil de la realidad. A diferencia de los años sesenta,

en los cuales--a excepción notable de la Escuela Departamental de Teatro de Cali--no había planteles de educación exclusivamente teatral, hoy existen ya auténticos profesionales del teatro. Hagamos pues una breve memoria de las escuelas existentes en los años que aquí nos ocupan.

Para la formación de los niños en el teatro, la música y la danza folclórica, existe ya desde 1963 el Teatrino Don Eloy, fundado por la hoy fallecida Sofía de Moreno y su marido Angel Alberto. Esta escuela, en el sur de Bogotá, con recursos siempre modestos, posee también un minúsculo escenario donde no solamente se presentan los alumnos, sino otros grupos invitados; pero fue, prioritaria y sentimentalmente, el escenario más apropiado a la dramaturgia fundadora.

La Escuela Distrital de Teatro, existente desde 1970 en una segunda época, ha sido dirigida en los ochenta, sucesivamente, por Jairo Aníbal Niño, Rafael Moreno y, finalmente, por Amparo Suárez. Su recorrido es hasta ahora muy irregular, sus resultados discutibles. Es de esperar que a partir de 1991, en que podrá otorgar, al fin, un diploma de profesionales a sus alumnos, concedido por la Universidad Distrital, adquiera nueva vida y se vincule con decisión al desarrollo del teatro colombiano. Forma parte ya de la Academia Superior de Artes, pomposo nombre que ojalá corresponda a una realidad.

La Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, es quizás la institución educativa con mayor prestigio en la década, tanto por sus montajes como por el profesionalismo adquirido por sus alumnos. En la década la dirección fue asumida sucesivamente por Giorgio Antei, Alvaro Garzón Marthá y Arturo Alzate, quienes, sin duda, supieron captar bien la nueva atmósfera teatral para llegar a colocarse, en ocasiones, a la vanguardia de las nuevas tendencias con montajes como *Rashomon*. En 1991, por primera vez desde su fundación, obtienen títulos profesionales expedidos por la Universidad de Antioquía quince de sus actores y pedagogos.

El Teatro Libre de Bogotá establece en 1988, igualmente, una escuela de formación de actores. Sus frutos ya se han visto en 1991 con la obra *Fulgur y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, dirigida por Germán Jaramillo.

La Universidad del Rosario abrió, a finales de la década, cursos de dramaturgia y crítica teatral. Desgraciadamente no se han continuado, posiblemente por los precios exorbitantes para estudiar áreas teatrales que necesitan aún mucho perfeccionamiento.

En Medellín mencionemos la Escuela Popular de Artes que dirigía el fallecido dramaturgo Manuel Freidel, la Escuela de Universidad de Antioquía, dirigida por Gilberto Martínez, presente en los Festivales de Manizales, y, desde 1981, la Academia Teatral de Antioquía, dirigida por el dramaturgo Henry Díaz.

En Cali sigue funcionando en la década la escuela de la Universidad del Valle, anexa al Departamento de Humanidades. En 1985 la institución se hacía presente en Manizales. También existen las escuelas que dependen del Instituto Popular de Cultura, desde 1970, y la del Instituto de Bellas Artes, desde 1955. En Neiva se instaló, en 1989, una Escuela de Arte Escénico, dependiente del Instituto Huilense de Cultura y, finalmente, en Manizales, desde 1987, la de la Universidad de Caldas, dirigida por Oscar Jurado.

Otros centros de formación, de carácter privado, existen en todo el país. Mencionemos, en calidad de ejemplo, el creado recientemente por Ronald Ayazo, que ya mostró su primer fruto con la obra *El inspector* de Gogol en 1991, con resultados satisfactorios dentro de parámetros algo naturalistas.

Publicaciones

No forzosamente dentro del marco de las escuelas, desgraciadamente, hay que poner de relieve la labor investigativa de los años ochenta. En efecto, quizás como nunca, se publicaron obras y ensayos de suma importancia. En los noventa, pues, hacer teatro sin apoyo documental será inconcebible. Se reseñarán aquí los trabajos más significativos.

Primero fue, como era inevitable, la minuciosa búsqueda de los materiales, que se hallaban desperdigados sin ton ni son en los lugares más insospechados. En este momento existen ya el Centro de Documentación Musical de Colcultura, que recibió la donación de la Biblioteca de Autores Dramáticos Colombianos de la antigua Sociedad de Autores de Colombia, el Centro de Documentación Teatral de Dimensión Educativa, y el Centro de Documentación de la Corporación Colombiana de Teatro. La *Bibliografía del teatro colombiano* de Héctor H. Orjuela, publicada por el Instituto Caro y Cuervo ya en 1974, parece haber sido el punto de arranque de posteriores trabajos de complementación y enriquecimiento. Le siguen, efectivamente, los *Materiales para una historia del teatro en Colombia* de Carlos José Reyes y Maida Watson Espener, en 1978. En los ochenta la actividad investigativa está bien caracterizada primero por *El nuevo teatro en Colombia* de Gonzalo Arcila, de 1983, que abarca el período más reciente del teatro colombiano, libro que es acompañado el mismo año por *Teoría y práctica del teatro* de Santiago García quien allí pone en orden sus ideas y experiencias. Luego, en 1985, aparece un volumen con cuatro ensayos recopilados por Misael Vargas Bustamante, *Teatro colombiano*. En Medellín, en 1986, sale otro libro de tipo teórico práctico, escrito por Gilberto Martínez, *Teatro, teoría y práctica*. La *Historia del teatro en Colombia*, que abarca desde los orígenes indígenas hasta el teatro colombiano actual, del suscrito, aparecida en 1986, mereció elogiosos

comentarios. En 1987 María Mercedes Jaramillo de Velasco publica un importante título, *El nuevo teatro colombiano* y Beatriz Rizk otro sobre la misma área de estudio pero ampliado a la América Latina *Nuevo teatro latinoamericano*. Ambas son investigadoras colombianas muy calificadas que residen y trabajan en los Estados Unidos. En 1989 aparece el volumen, de tipo antológico, *Las rutas del teatro*, de Giorgio Antei, que ofrece un útil diccionario colombiano y algunos artículos de interés universal. La década culmina con la ambiciosa realización del Ministerio de Cultura de España en 1989, *Escenarios de dos mundos*, con detallados capítulos sobre el teatro colombiano de este siglo en el volumen I. Señalemos, ya en 1991, la aparición del muy útil *Directorio teatral colombiano*, aparecido con los auspicios de Dimensión Educativa y el Instituto Colombiano de Cultura.

Si de revistas y publicaciones periódicas se trata, también la década ofrece realizaciones importantes. Aunque hay que lamentar la desaparición de la revista *Teatro*, editada por muchos años en Medellín por Gilberto Martínez, único apoyo documental con que contamos por largo tiempo, se reanudan, simultáneamente con los Festivales de Manizales, las publicaciones de *Textos*, otra valiosa fuente de información. La revista *Actuemos*, de Dimensión Educativa, cuyo editor es Jairo Santa, nos acompaña con regularidad durante toda la década, tanto con materiales de tipo pedagógico como con obras de teatro completas, no accesibles en otra forma y en ocasiones de la mejor calidad, aunque en formato modesto. Ultimamente comienza a aparecer el órgano de difusión de la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, con el título de *Gestus*, al que auguramos muchos años de prosperidad por su gran cuidado de edición y calidad de materiales. Mencionemos, para terminar, aunque no se trata de una revista especializada, el favorable cambio sufrido por el *Boletín Cultural y Bibliográfico* de la Biblioteca Luis Angel Arango, que acoge con regularidad estudios teatrales y comentarios de libros sobre el tema. La *Gazeta* de Colcultura, igualmente, acoge de vez en cuando artículos teatrales.

Festivales

La década está también salpicada por la múltiple realización de encuentros, muestras, seminarios, lo que nos convence de que cada vez más se afianza la necesidad de adquirir mayor conciencia del teatro en nuestro contexto histórico, en circunstancias específicas y dentro de individualidades particulares. Entre ellos mencionemos el Festival de Teatro del Caribe, de realización anual en Santa Marta, el Escolar de Cali, desde 1986, el Departamental de Manizales, en agosto todos los años, el Universitario que

se lleva a cabo en Bogotá y en Ocaña, el de Teatro Costumbrista en Antioquia, el Juvenil "Encontrémonos" de Bogotá y el Estudiantil de Sogamoso, en octubre, sin pasar a complementar nuestra lista con los de títeres y marionetas y teatro callejero que se han realizado en varias oportunidades. A pesar de esta abundancia, tenemos que lamentar la interrupción del Festival Nacional de Nuevo Teatro que, hasta no hace mucho, organizaba la Corporación Colombiana de Teatro. Ahora se habla, sin embargo, de la imperiosa necesidad de volverlo a realizar, lo que seguramente habrá de ocurrir inevitablemente, no sólo para tener un indispensable lugar de encuentro nacional a todos los niveles, ya tan variados, sino también la oportunidad de evaluar los grupos que merecen concurrir tanto al Festival de Manizales como al Iberoamericano de Bogotá, dos importantes eventos que pasaremos a detallar en seguida. En efecto, el acontecimiento clave de los ochenta, a nivel general, puede ser la resurrección, contra todas las expectativas, del hasta entonces bien enterrado Festival de Manizales. En 1984, tras una aparente muerte que duró once años, causada, en gran medida, por las graves heridas ideológicas que había sufrido en los años setenta, los grupos afiliados a la Corporación Colombiana de Teatro, más de ochenta, habían manifestado su oposición a la reanudación del Festival; no colaboraron, así, con los miembros de una Junta Nacional creada para el efecto, la cual sostenía que los tiempos habían cambiado ya irremediablemente y que la Corporación no representaba las tendencias teatrales colombianas de ahora. De manera que sólo hasta 1987 pudo reabrirse el Festival, demostrando que, en efecto, la tendencia era hacia la convivencia pacífica de las tendencias más diversas, desde los espectáculos decididamente "comerciales," pero de calidad, hasta los más experimentales y vanguardistas.

El último Festival, sin embargo, el XIII, realizado en agosto de 1991, planteó varias inquietudes; la primera, una búsqueda, por parte de la mayoría de los grupos allí presentes, de lenguajes no verbales que involucran dentro del espectáculo las últimas técnicas audiovisuales, pero que parecen no llegar a conformar obras dramáticas unitarias, privilegiándose, quizás en exceso, la forma. Como expresa Gilberto Bello:

En el Festival se evidenció que es más fácil asimilar la técnica que proponer ideas. Estas últimas escasean y, cuando se han visto, parecen cojear o, en otros casos, determinarse por la confusión y la falta de claridad.

Por otro lado, se habló de una crisis en el teatro nacional. *La trifulca*, del Teatro La Candelaria, grupo líder por el que parecen medirse las denominadas

"crisis," no satisfizo totalmente al público. Tampoco lo lograron los demás grupos como el Ex-Fanfarria, de Medellín, con la pieza *Avatares* del tristemente fallecido Manuel Freidel, asesinado algunos meses antes. Ante hechos como éste, que desgraciadamente se nos han hecho el pan cotidiano, dice Bello:

En términos de propuestas argumentales, los directores son elusivos frente a los acontecimientos que nos afectan. Es como si la vida hubiera desaparecido de los escenarios, para darle paso a la comedia superficial o a los dramas sin mayor profundidad. Los que se meten a luchar a dentelladas con la realidad no parecen tener sus dientes muy afilados, su piel es muy delicada y se desangran con bastante rapidez.²

Este comentario, sin embargo, parece precipitado. Es claro que el teatro no es periodismo. Los sucesos acaban de pasar. Los temas de las obras no han de ser forzosamente los mismos de los diarios; tiene que ocurrir, necesariamente, un período de decantación, de asimilación de lo que pasa, de comprensión de lo que ocurre. A todos nos afectan los hechos violentos. Ello no quiere decir que hay que subirse de inmediato al escenario a desentrañar su significado. Volveríamos a los setenta.

A pesar de todo, es un hecho cierto que se hace necesario confrontar más de cerca a los propios grupos colombianos en un encuentro exclusivamente nacional. De allí surge la idea, sin duda realizable, de hacer nuevamente un Festival Nacional de Teatro que se ha interrumpido en el momento menos indicado.

Pasando al Festival Iberoamericano de Teatro, que se realiza cada dos años en Bogotá desde 1988, ha sido una nueva ocasión de poner a los colombianos en contacto con las tendencias mundiales. Hay que decir que la selección de los grupos invitados ha sido, en ambas oportunidades, de la mayor calidad casi siempre. Su realización, por otro lado, ha sido sencillamente espectacular. Aunque a él se opusieron al principio algunos eclesiásticos que no veían con buenos ojos que coincidiera con la Semana Santa, como si el teatro fuera cuestión de herejes, la respuesta multitudinaria del público descalificó sin más esa actitud. Los espectáculos, como en Manizales, no sólo se han llevado a cabo en las salas de la capital--con boletería inaccesible para muchos--sino también en las calles, plazas y parques, de manera que el ambiente teatral se ha tomado realmente a la ciudad entera, que ya es una gran metrópoli. Comentar todos estos espectáculos podría dar objeto a otra reseña completa, de manera que digamos, simplemente, que este Festival es

otra estupenda ocasión para que el público y los teatristas de la capital y el país tengan al fin la oportunidad de sentirse parte del mundo. El apoyo decidido que hay que seguirle dando al Iberoamericano no puede ser objeto de discusión.

Las agrupaciones teatrales

El tema de las agrupaciones teatrales de los años ochenta da para tanto, que sería realmente pretencioso pretender dar cuenta de todas ellas. Dejo de lado, definitivamente; los títeres y las marionetas, que merecerían un capítulo aparte, tal es su diversidad.

Las "compañías"

Abordemos, para empezar, el panorama de lo que hemos llamado teatro "comercial," género de todas maneras no muy fácil de definir. El establecimiento, en la segunda mitad de la década de los setenta, del primer café concierto de la capital, el de la Gata Caliente, de Fanny Mickey, que acababa de abandonar el TPB, culminó, a mi modo de ver, con el estreno del Teatro Nacional en 1981. Este puede representar, en forma característica, lo que entiendo por teatro comercial, un teatro que nuestra situación social probablemente exige en este momento y que es capaz de sostener financieramente a quienes a él se dedican; su calidad puede en ocasiones llegar a ser sobresaliente, porque es exigente, puede incluso plantear problemas de fondo, como el caso de *Bent*, de Martin Sherman, presentado con gran profesionalismo y aceptado por la generalidad del público bajo la dirección de Gustavo Londoño. Hoy, a comienzos de los años noventa, otras instituciones teatrales parecen irse acomodando a una fórmula similar de producción, las cuales tras haber formado parte en los setenta del movimiento, digamos, "comprometido," representado en la Corporación, han debido preocuparse ahora por sobrevivir en costosas sedes a veces todavía grandemente hipotecadas. Así parece irse dando forma a una nueva manera de hacer teatro que podríamos llamar "de compañía," aunque tampoco se trata exactamente de eso, porque la institución carece de personal teatral estable con sueldo fijo; se organiza, más bien, alrededor de un montaje particular, contratando un director específico y los actores necesarios, siempre profesionales consagrados o en vías de serlo. El propio Teatro Nacional ha podido, en 1990, inaugurar otra sede en el teatro La Castellana, y así opera también, según entiendo, una institución como la Fundación Teatral, de Julio César Luna, quien se ha

presentado en el mismo teatro con obras como *Educando a Rita*, de William Martin Russell o *Trampa morta* de Ira Levin.

En esta vertiente "comercial," sin embargo, también hay diferencias. Los montajes anteriormente mencionados son de obras de dramaturgia seria, importante, acabada. Sin embargo, desde el éxito de *Las Leandras*, un drama musical dirigido por Manuel de Sabatini en 1989 y auspiciado nada menos que por la Alcaldía de Bogotá, pasando por *Sugar*, basada en el argumento de Broadway *Some Like it Hot*, por *La mujer del año* de Peter Stone en 1990, *Doña Flor y sus dos maridos* en 1991 y, finalmente, *La jaula de las locas*, todos éstos musicales con atracción de un público que producè miles de millones de pesos, la tentación ha sido muy grande y el teatro "comercial" ha derivado hacia la más increíble frivolidad, como el del último espectáculo *Sor-prendidas*, de larga temporada en 1991. No todo el teatro "comercial," claro está, es de este tipo.

De manera que podemos pasar a considerar otras instituciones que, indudablemente, necesitan el respaldo de la taquilla, del comercio y del Estado, pero que desean producir teatro de mayor trascendencia. Sin pretender ser rigurosos ni encasillar las instituciones, podríamos empezar por el Teatro Popular de Bogotá, TPB, pasar por el Teatro Libre, seguir con el Teatro Actores de Colombia y culminar con La Baranda, solamente en la ciudad de Bogotá. Otras compañías, claro está, se han formado en la década, pero su vida parece haber sido más bien efímera.

El Teatro Popular de Bogotá, TPB, enfrentaba serios problemas, tanto financieros como de personal, al iniciarse la década, en 1980, ya que muchos de sus antiguos integrantes "de planta," es decir, con salario, habían tenido que abandonarlo por razones económicas. Poco éxito tuvieron *Volpone* de Ben Johnson, con la dirección de Saín Castro, en 1981, y otras obras enseguida presentadas; pero, con la vinculación del uruguayo Juan Gentile y de la actriz Lucy Martínez, pareció que la institución recibiera nuevo impulso en *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill. Carlos José Reyes se vinculó en 1982, después de la desintegración de su grupo el Alacrán, escenificando *Romance de lobos* de Valle Inclán con bastante acierto y en 1991 *Orinoco* del mexicano Carballido. Luego entró en remodelación el antiguo edificio y sobrevino un largo intermedio, hasta que ocurrió la reinauguración en 1987 con *Romeo y Julieta* de Shakespeare, regreso a los clásicos que recordaban las mejores épocas del TPB, pero donde lo más notorio fue, esta vez, la inexperiencia de los jóvenes actores. En este momento el TPB parece funcionar en forma parecida al Teatro Nacional, con actores y directores invitados, encargándose de la administración, ya muy compleja, a finales de

1991, una de las principales organizadoras del Festival de Manizales, Ana María Vidal.

El Teatro Libre de Bogotá estrenó durante la década dos sedes, una en el centro de la capital, en el viejo barrio de la Candelaria, en 1980, con la obra *El Rey Lear* de Shakespeare, en excelente traducción de Jorge Plata, después publicada; y otra sede en el antiguo Teatro de la Comedia, en 1988, con *Noche de epifanía* del mismo autor; sus directores más destacados siguen siendo Germán Moure y Ricardo Camacho, aunque también allí acuden otros directores. Entre los montajes mejor recordados pueden estar *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Sobre las arenas tristes*, sobre el poeta José Asunción Silva, *Pantagruel*, sobre Rabelais, y *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, representaciones que hablan bien de la calidad profesional de esta institución. Ciertos altibajos, sin embargo, llaman la atención de los críticos. Veamos el resumen de las opiniones de Eduardo Gómez, por ejemplo, a este respecto:

En estos momentos el Teatro Libre se halla ante el desafío de iniciar una nueva etapa en la que recupere y profundice sus tendencias más vivas, críticas y experimentales, que le dieron renombre y en hacer frente así, al mismo tiempo, a las seducciones de la televisión comercial, que, como en el caso del Teatro Popular de Bogotá, puede atraer a los mejores actores.³

El Teatro Actores de Colombia nace también en la década que nos ocupa, en 1985, bajo la dirección de Jaime Arturo Gómez. Funciona en el antiguo cinema Santa Fe, en Chapinero, presentando, al principio en el teatro Patria, *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, *Tartufo* y *El avaro* de Molière, *Yerma* de Lorca y, finalmente, en una nueva sede que ocupa en el antiguo cinema San Carlos, también en Chapinero, *Cosas de papá y mamá*. Este grupo, quizás por estar conformado casi siempre por estrellas de la televisión--que atraen al público--demuestra, sin embargo, cierta inexperiencia cuando del escenario se trata. Los montajes, aunque sean de clásicos, tienden fuertemente hacia el naturalismo ingenuo, el humor hacia el apunte simplemente chistoso, el drama hacia el melodrama. Dedicado en principio a autores de indudable categoría, para los cuales apenas daba la medida, deriva poco a poco hacia la comedia ligera de taquilla.

Hablemos en esta "categoría" un poco ambigua, como decimos, del Teatro La Baranda, fundado en 1986 por el antiguo actor del TPB Antonio Corrales, fallecido en 1991, quien también se dedicó por algún tiempo a la televisión. En esta antigua casa de Chapinero, nunca concebida para teatro pero que se espera llegue a ser pronto propia, esta institución intercambia



Jardín de otoño de Diana Raznovich. Teatro La Baranda. Rebeca López, Orlando Pardo y Ana María Arango.

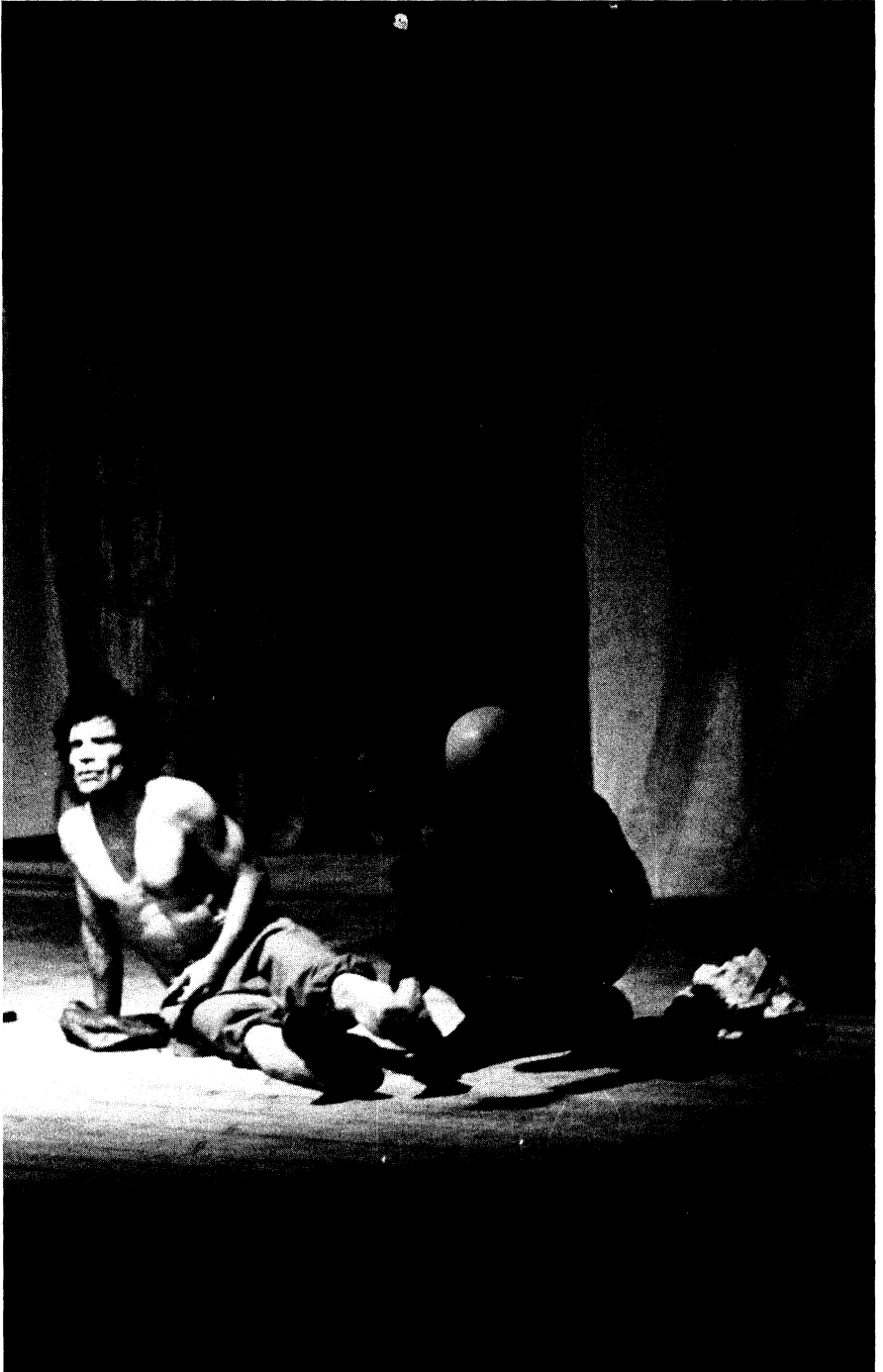
también sus actores y directores según el montaje, con cierta tendencia a buscarlos en la televisión. Ha presentado obras como *Entreteniendo a Mr. Sloane* del inglés Joe Orton, *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams, *Orquesta para señoritas* de Jean Anouilh, *O.K.* del venezolano Isaac Chocrón, *Dos gallinas sentadas hablando pura mierda* de John Ford Noonas, y, ya en 1991, *Jardín de otoño* de la interesante autora argentina Diana Raznovich, dirigida por Mario Sastre con discreción y seriedad. Debido seguramente a la estrechez del escenario, de la que el público, sin embargo, no se resiente, a la pequeñez del auditorio y a los límites que ello impone en la escogencia del repertorio, La Baranda se halla, a mi modo de ver, en el límite del café concierto, el teatro comercial y el teatro de cámara, pero ha demostrado satisfacer las expectativas de un público que le permanece fiel, aún después de la sentida muerte de su principal animador. La sala indudablemente se prestaría a montajes de tipo más osado, más experimental, de pronto hasta de autores colombianos, que nunca se han escenificado allí, pero es posible que los compromisos financieros no permitan arriesgarse demasiado en la escogencia de las obras.

No hay la menor duda de que estos grupos "de compañía" existen también en la provincia. De ellos el que tuvo quizás mayor resonancia en la prensa fue el Aguila Descalza, de Medellín, con la obra *País paisa*, de 1987, y luego, no con tanto relumbrón, *Todo Medellín* en 1988. Pero, a riesgo de equivocarme, quizás podríamos identificar en este grupo al Pequeño Teatro de Medellín, que dirige Rodrigo Saldarriaga y creado en 1979, que ha intercambiado directores con el Teatro Libre de Bogotá y que posee sede propia. Lo expresado, muy al estilo antioqueño, por Saldarriaga para un diario capitalino, puede dar idea de su posición frente al problema "comercial":

El buen teatro es proporcional al estado económico y por eso cobramos la boleta. Para nosotros se acabó eso de que hay que ser marginal para ser inteligente.⁵

Coloquemos también aquí al Teatro Popular de Medellín, a El Triángulo, con sede en la Casa del Teatro, que dirige el veterano Gilberto Martínez. Con mayor dificultad, tal vez, incluyamos a la Escuela Popular de Arte, dirigida por Víctor Viviescas, premio de dramaturgia de la Universidad de Medellín con la obra *Prométeme que no gritaré*, a la *Ex-Fanfarría*, que, hasta su muerte, dirigía Manuel Freidel y, finalmente, a la Academia Teatral de Henry Díaz.

En fin, se hace necesario insistir en que el carácter "comercial" de las instituciones que hemos mencionado no forzosamente implica una condescendencia fácil frente al público o una disminución de la calidad. Más



El diálogo del rebusque de Santiago García.

bien lo contrario podría ser cierto en la mayoría de los casos, ya que las urgencias financieras pueden fomentar un real y acabado profesionalismo. Todo depende del respeto que se tenga por el público. Las categorizaciones, hay que repetir, son necesarias aunque siempre algo arbitrarias.

Lo que vale la pena señalar aquí, porque es una característica predominante en los años ochenta, es el cambio de actitud asumido por la mayoría de los teatristas: hacer dinero con el teatro, considerado ya como una profesión respetable que requiere estudios e inversiones sustanciosas, no debe ser más la ocasión de remordimientos de conciencia, como sí ocurría en los años setenta. Al contrario, el dinero es necesario para seguir funcionando con cierta calidad.

Los "grupos"

Otra vertiente del teatro colombiano sigue siendo la del "grupo," la de instituciones que han mantenido, ya por largo tiempo o en su organización actual, un determinado conjunto de actores estable, muchas veces obligado a ganarse la vida, económicamente hablando, en forma distinta al teatro. Tampoco se puede decir que una institución, por el hecho de ser "grupo," tenga obligatoriamente calidad. También aquí el respeto por el público parece ser el factor determinante. Quizás podríamos decir, incluso, que la calidad depende del respeto que el grupo tenga por sí mismo y su oficio.

El caso más antiguo es el del TEC, de Cali, con su director y dramaturgo Enrique Buenaventura. Por consenso casi unánime de los amantes del teatro, sin embargo, el TEC parece haberse estancado en su evolución. Comenzó la década con *Una bala de plata*, pieza que, a pesar de haber obtenido un galardón de la Casa de las Américas de Cuba, vuelve a acudir a ciertos convencionalismos de obras anteriores del mismo autor. Sigue con *A la diestra de Dios Padre*, en una nueva versión, como era de rigor, luego con *Largo viaje de la mentira y la verdad*, una parábola algo interesante sobre tradiciones del Tercer Mundo, y luego con *El encierro y La estación*. Ultimamente ha estrenado, en 1991, *Programa piloto*, que aún no hemos visto en Bogotá.

La escena caleña, sin embargo, que tantas glorias ha dado al teatro colombiano, podría reanimarse con las actividades de otros grupos, como Esquina Latina, que tiene dramaturgos como Orlando Cajamarca Castro, cuyo *El enmaletado* obtuvo muchos comentarios a su favor.

Otro grupo inmancable dentro de nuestra categoría es el de La Candelaria de Bogotá, dirigido por Santiago García, el cual parece seguir marcando el paso. Inició los ochenta con *Golpe de suerte*, un montaje no muy bien acogido por los críticos. Pero sorprendió pronto con *El diálogo del*

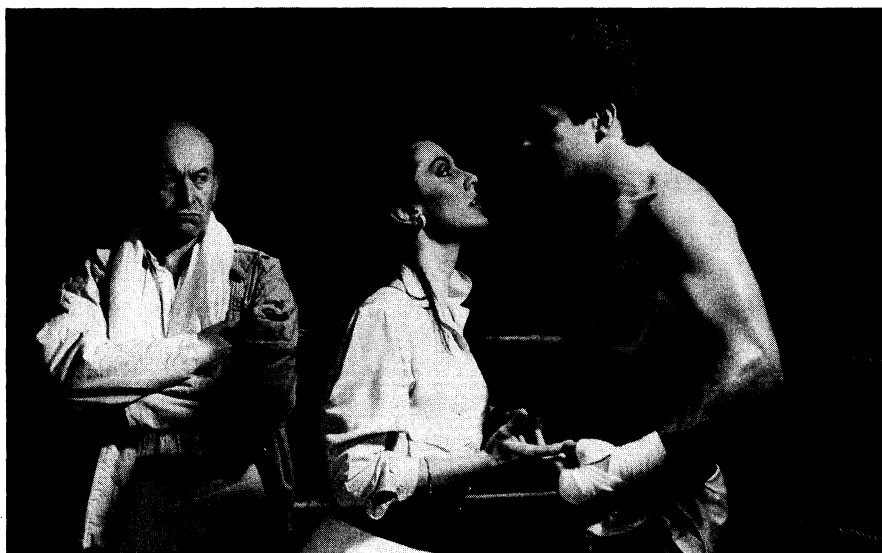
rebusque, primera obra escrita por Santiago García, que iniciaba una preocupación por la dramaturgia de autor en el teatro colombiano, pieza que recrea las peripecias del *Buscón* de Quevedo con incidencias muy a lo Santiago García. El texto, a mi modo de ver, supera a la representación. Con *La trasescena*, de Fernando Peñuela, La Candelaria abandona también los estereotipos, aborda el humor, los conflictos, las contradicciones de la vida misma. La caracterización de esta obra es más fina que en las anteriores, los esquematismos fáciles se rompen con mayor vigor. A ésta le siguen *Corre, corre, Carigüeta*, sobre tradiciones precolombinas, *El viento y la ceniza* de Patricia Ariza, otra dramaturga que surge del seno del grupo en esta obra que versa sobre los últimos años de decadencia de un antiguo conquistador, algo parcializada en contra de él, *Maravilla Star*, nuevamente de Santiago García, y en 1991 *La trifulca*, del mismo autor, que dio mucho de qué hablar en Manizales. Patricia Ariza ha ofrecido, en 1991, un interesante ensayo teatral sobre los jóvenes de la comuna nororiental de Medellín con *Mi parce (Mi compañero, en nuestra habla)*, por medio del monólogo de la víctima de la violencia.

La Mama, otro de los llamados "grupos" que existe desde 1966, tiene una producción bastante escasa en la década. Los montajes sólo fueron *Los tiempos del ruido*, colectivo de 1987, y *La incertidumbre del amor*, del 1991, escrita por Eddy Armando, que surge también como autor individual.

El Local, dirigido por Miguel Torres, ofrece una trayectoria más activa con *La cándida Eréndira*, a comienzos de los ochenta, que augura buenos sucesos; le sigue *Electra* de Sófocles, dirigida por Dina Moscovici, que confirma esas esperanzas, prosigue con *El círculo de tiza caucásico* de Brecht y culmina con *El adefesio* de Rafael Alberit, primera pieza teatral de este poeta español que vemos en Colombia, lograda en forma notable, hace ya varios años, desgraciadamente.

El Centro de Expresión Teatral fue un grupo que, con sede propia en Chapinero, tuvo su momento de gloria con el montaje de *Pedro Páramo*, adaptación de Juan Rulfo, dirigida por el paraguayo Agustín Núñez en 1988, y quien ya no se halla en el país. Las obras anteriores de esta institución habían tenido regular calidad, en ellas preminaba un criterio ciertamente exhibicionista y "comercial," en el mal sentido de la palabra. Sin una discriminación crítica de los textos, esta agrupación no parecía tener mayores perspectivas. Pero *Pedro Páramo* vino a corroborar lo dicho a propósito de las categorizaciones.

El Centro Cultural Gabriel García Márquez funciona desde 1980. Estaba conformado, entonces, por alrededor de cinco grupos teatrales, egresados en su mayoría de la ENAD. Constituyéndose ya en un solo núcleo, dirigido por



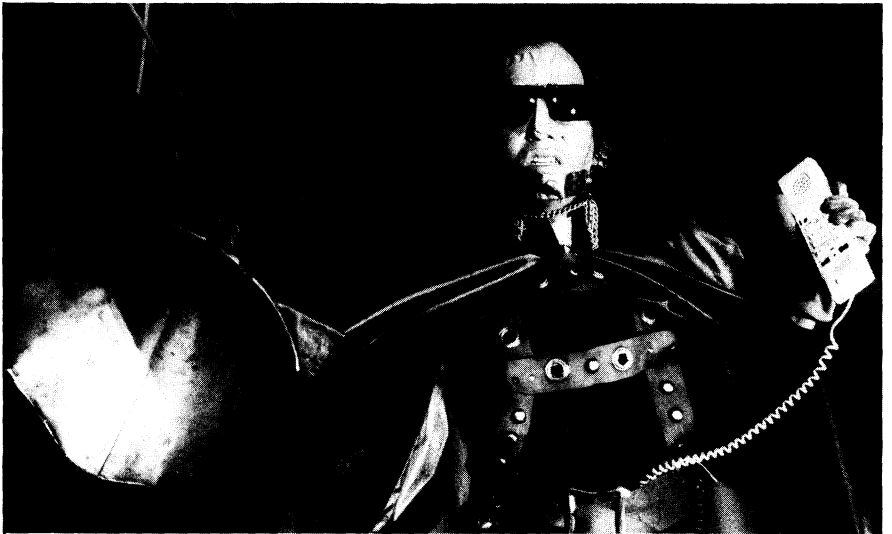
Pelearán diez rounds de Vicente Leñero. Teatro Nacional. Carlos Barbosa, Sandra González y Santiago Bejarano.



Orquesta de señoritas de Jean Anouilh. Teatro La Baranda. Ernesto Aronna y Carlos Gutiérrez.



El viento y la ceniza de Patricia Ariza.



La trifulca de Santiago García.

Hugo Afanador, ha logrado inaugurar una sede propia en el barrio la Candelaria en 1991. Hasta el momento ha presentado allí dos obras: *Cenizas sobre el mar* y *Ascensor para tres*, ambas de José Assad. Este autor había hecho su debut dramático en la década anterior con *Biófilo Panclasta*, sin que pudiera preverse este desempeño posterior. También el director, Hugo Afanador, es autor de *La boda rosa de Rosa Rosas*, presentada durante la década por la misma institución. *Cenizas sobre el mar* sorprende muy favorablemente por la capacidad técnica y conceptual que revela este autor, después de una especialización en España: cuatro naufragos, cuya procedencia y lugar de destino les son siempre inciertos, hilan lenta y angustiosamente una especie de parábola de nuestra historia, esperando continuamente un puerto que nunca aparece, sobreviviendo con lo que la suerte les depara en el mar, viendo visiones, a veces impresionantes; parábola más onírica que documental, claro está, pero más válida, quizás, desde el punto de vista emotivo, que el mejor de los documentos. Su presentación ha dado mucho de qué hablar, ya desde el Festival de Manizales en 1990, donde fue estrenada, porque, justamente plantea, desde una perspectiva original, la anhelada renovación de la dramaturgia colombiana con temáticas algo menos trilladas. Leamos lo expresado por Julio Daniel Chaparro, periodista también fallecido en dolorosas circunstancias:

La anécdota de esta obra, sin duda onírica y plena de imaginación, resulta tragedia: al fin y al cabo, uno logra entender que, en la vida misma, todos comportamos la condición de naufragos.⁵

Aunque resulta algo tedioso e imposible reseñar lo presentado por todos estos grupos, ya tan numerosos, en diez años, terminemos mencionando al grupo Ditirambo, dirigido por Rodrigo Rodríguez e integrado totalmente por jóvenes llenos de idealismo y energía. Esta agrupación no tiene más de dos años y, sin embargo, ha presentado por lo menos dos obras completas: *Siervo sin tierra*, adaptación de la novela de Eduardo Caballero Calderón, y *Metamorfosis*, compleja adaptación de Kafka, en un montaje de peligrosas ambiciones pero lleno de resultados positivos. Los actores, en efecto, demuestran una técnica increíble en muchísimos aspectos: el manejo de los andamios, que hacen las veces de escenografía casi simbólica de múltiples usos, los obliga a realizar auténticas acrobacias, en especial al protagonista, que vive en permanente y agotadora tensión física; saben utilizar la danza, tanto de tipo clásico como moderno, acuden a los payasos con indudable gracia, y, en fin, apelan a la música original, compuesta por uno de los integrantes. Es decir, cuando uno tiene la oportunidad de asistir, casualmente, porque los diarios y críticos no

acostumbran ir a buscar la noticia cultural sino que les llegue encima del escritorio, a una exhibición teatral tan completa, tiene derecho a esperar lo mejor del futuro del teatro colombiano.

Concluyo apenas mencionando los grupos que también se originaron en la década. Es posible que muchos de ellos lleguen a hacer aportes importantes en la que se inicia. El Mapa Teatro presentó en el último Festival Iberoamericano un trabajo realmente notable, la cuidadosa presentación de textos de Samuel Beckett, en un escenario deslumbrante donde llovía todo el tiempo. Se apresta ahora a escenificar la *Medea* de Eurípides, según Heinrich Müller. El Teatro Petra tiene buenas perspectivas con un dramaturgo en producción, Fabio Rubiano Orjuela, quien ha presentado ya, en 1987, *El negro perfecto*, obra acogida con interés, y *Desencuentros* en 1989. El Gangarilla, dirigido por Alvaro Campos, presentó un estupendo trabajo actoral y dramático sobre Juan Rulfo. Aquelarre, de Jairo Santa, produjo muy profesionalmente *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera. Ensamblaje, de Carlos Moyano Ortiz, "sacó la cara por Colombia," según los comentarios que llegaron en 1991 de Manizales. En fin, existen grupos como Quimera, Kerigma, Tecal, Teatrova, Vendimia, sólo en Bogotá. En provincia, comenzando por Medellín, donde hay gran actividad en toda la década, se destaca el Taller de Artes de Samuel Vásquez con los montajes *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal, y *El café de la calle Luna*, un interesante experimento. En la ciudad de Manizales existe el grupo Sátira, que también dio de qué hablar con *El místico burdel* en 1987.

Los locales

No podríamos concluir sin tocar finalmente el punto de los nuevos locales, que en la década se vieron muy incrementados en número, síntoma, igualmente, de la vitalidad de nuestro teatro. Resaltando los más notorios, comencemos por el Teatro Colsubsidio Roberto Arias Pérez, abierto en 1981, con capacidad para 1,023 espectadores y muy buenas especificaciones; sigamos con la primera sede del Teatro Libre del Centro, con capacidad para 210 personas, estrenado ese mismo año; el Teatro Nacional, una sala para 350 espectadores bastante bien acomodados, es del mismo año; en 1982 se inaugura el Teatro Municipal Amira de la Rosa en Barranquilla; en 1984 el Carlos Vieco al aire libre en el cerro Nutibara de Medellín, con capacidad para 3,000 espectadores; nuevamente el Teatro Libre Chapinero inaugura otra sede en el antiguo Teatro de la Comedia, en 1988 y ese mismo año el Gimnasio Moderno abre su sala Ernesto Bein, para 600 personas. A comienzos de 1989 comienza a funcionar la hermosa sala del Camerín del

Carmen, para 500 personas y se adapta el Teatro La Castellana, al norte de Bogotá, para 850 asistentes. El Centro Cultural Gabriel García Márquez, en el barrio la Candelaria, es de 1991, lo mismo que la pequeña sala del antiguo cinema San Carlos, en Chapinero.

Conclusión

De manera que, podemos concluir, que la década de los años ochenta en Colombia, todavía demasiado cerca de nosotros para poder medirla en una perspectiva más adecuada, parece haber tenido bastante importancia, sobre todo en lo que respecta a la ampliación de todas las actividades teatrales y a la diversidad que durante ese tiempo adquiere el teatro colombiano. La tolerancia y el pluralismo inician los noventa. Varios dramaturgos están en plena etapa de producción y puede esperarse que esta área tan importante del teatro logre adquirir mayor respeto por parte de los grupos teatrales, mayor acogida y mayor desarrollo, porque es quizás el aspecto más descuidado de nuestro teatro actual.

Ojalá, sin embargo, que la fuerza demostrada por el teatro que hemos llamado "comercial," sobre todo en su versión más insustancial, no predomine con el poder seductor del dinero sobre la interesante búsqueda en que entra el resto del teatro nacional. Demasiado optimista será quizás advertir que en ello podría ser decisivo el papel de un Estado que se interesara más por lo substancial que por lo que constituye un mero relumbrón momentáneo.

Bogotá

Notas

1. Eduardo Gómez, "Los años ochenta y el teatro colombiano," *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Biblioteca Luis Angel Arango, Banco de la República, Bogotá, No. 15.
2. Gilberto Bello, "Imitando al cine," *El Espectador*, Bogotá, 30 de agosto de 1991.
3. Eduardo Gómez, *op. cit.*
4. "Medellín a calzón quitao," *El Espectador*, Bogotá, 14 de abril de 1990.
5. Julio Daniel Chaparro, "Relato de náufragos," *El Espectador*, Bogotá, 9 de abril de 1990.



Cenizas sobre el mar de José Assad. Fundación Centro Cultural Gabriel García Márquez.