



Teatro colombiano, 2011-2020: la reinención del futuro

SANDRO ROMERO REY

Ilustraciones: Lina María Moreno Restrepo

“Yo pienso en la manera que tienen los koguis de concebir el pasado, el presente y el futuro. Consideran que el pasado es lo que uno tiene enfrente, lo que uno puede ver hacia delante. El presente es lo que uno tiene aquí. Mi presente es aquí, el Teatro La Candelaria. Y lo que más me interesa es el futuro, es lo que tengo atrás, lo que no puedo ver. Ese oscuro pasado, que es adonde voy?”

Santiago García, en *El Teatro La Candelaria, 50 años. Recreación colectiva*, 2006.

SER O ESTAR

Cada cierto tiempo, las artes escénicas en Colombia regresan a sus preguntas esenciales. ¿De qué hablamos cuando hablamos de teatro? ¿Qué son “las artes vivas”? ¿Es necesaria la representación presencial? ¿El teatro es un divertimento o un instrumento de la reflexión? ¿Cuáles son los temas que reclama el público del nuevo milenio? ¿Qué significa hacer “teatro popular”? ¿De qué manera convive el teatro con la “audiovisualización” del mundo? ¿Qué lugar ocupa el teatro en tiempos de la “corrección política”? ¿Hay una suerte de autocensura velada en las experiencias escénicas de contacto físico? ¿El teatro se estudia o es una habilidad natural? Así, en desorden, saltan y se atropellan las voces de los creadores, de tal manera que los antiguos foros de los escenarios latinoamericanos regresan como herramientas esenciales de la escena. Lo que otrora estaba destinado a la discusión hoy también forma parte de la dramaturgia interna de un espectáculo. A partir de la segunda década del nuevo milenio se enfatizó, por ejemplo, el debate entre la *presentación* y la *representación*, entendiendo la primera como la presencia del actor en la escena, despojado de los artificios de los personajes, mientras que en la segunda se ha considerado que el intérprete es un instrumento vital transformado sobre el espacio para crear, a través de convenciones aceptadas por el espectador, roles y situaciones. Esto es, la configuración de una historia o una atmósfera, más allá de la imitación de la vida. He aquí una de las cuestiones de los nuevos tiempos. Pero, por supuesto, no es la única.

Escritor, director de teatro, realizador, guionista y productor de radio, cine y televisión. Ha combinado estas actividades con la docencia y el periodismo cultural. Licenciado en teatro por el Instituto Departamental de Bellas Artes de su ciudad natal, Cali; máster en artes escénicas de la Universidad de París VIII y doctorado en la Universidad de Barcelona con la tesis *Género y destino: la tragedia griega en Colombia*, publicada en 2015. Profesor de planta y coordinador del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes (ASAB), de la Universidad Francisco José de Caldas de Bogotá. Profesor invitado de la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha dirigido más de cuarenta montajes teatrales, participando activamente en el desarrollo del trabajo audiovisual en su país. Ha recibido distintos premios y menciones por su obra cinematográfica, literaria y teatral.

La palabra “crisis” está a la orden del día. “El teatro es crisis”, decía Heiner Müller. Pero no solo la crisis coyuntural, histórica, que se consolidó en el teatro colombiano, por ejemplo con la muerte de la actriz y gestora cultural Fanny Mikey (1930-2008), verdadera impulsora de la escena nacional y complemento para las discusiones irresolubles entre el llamado “teatro comercial” y el “nuevo teatro”. La crisis, a su vez, es un tema, un instrumento de la creación. Así como el dramaturgo irlandés Samuel Beckett afirmó, en su momento, que “un verdadero artista es aquel que se atreve a fracasar”, así mismo el fenómeno del teatro, en el *nuevo* milenio, corrió el riesgo de mirarse en el espejo cóncavo del escepticismo y empezó a reconfigurar su rostro, aunque la reinvencción implicase su propio suicidio. Un ejemplo significativo de lo anterior es el Teatro La Candelaria, que después de cumplir 40 años de actividad ininterrumpida en el año 2006, de ser el paradigma de la llamada creación colectiva; después, en fin, de ser un grupo con claras intenciones políticas y contestatarias, decidió quemar sus naves y arriesgarse con una experiencia que se llamaría, de manera paradójica, *A título personal* (estrenada, para mayores coincidencias, en el simbólico 2008). Pareciera que el grupo, para garantizar su supervivencia, necesitase de una búsqueda de la individualidad y así definir su condición gregaria. Dos años después la idea seguiría flotando sobre sus escenarios cuando estrenaron un nuevo trabajo titulado *A manteles*, el cual sería una suerte de triste canto del cisne para Santiago García, director y símbolo de la historia del teatro moderno en Colombia, quien entraría en el lento y travieso silencio de su vejez hasta morir, en medio de los primeros confinamientos por la pandemia fatal del coronavirus, el 23 de marzo de 2020¹.

La crisis de la idea del teatro² se puso en marcha a partir del desconcierto producido por las representaciones cuyo principal objetivo giraba en torno a la agitación política. En los años ochenta, con el advenimiento del fenómeno del narcotráfico y, a nivel internacional, con la caída del Muro de Berlín, junto a la llamada “muerte de las ideologías”, el terremoto conceptual se dio alrededor de la búsqueda de soportes originales que le proporcionaran al universo de la escena una nueva razón de ser. Los lenguajes no verbales, los espacios no convencionales, el *performance*, el videoarte, la danza-teatro o la interdisciplinarietà convirtieron los escenarios en una rica fuente de experimentación y de agresivo renacimiento. Por otra parte –lo que antes se concebía como una vergonzante claudicación ante el mercado del entretenimiento–, en el teatro colombiano se combinaron distintas formas expresivas, de tal suerte que quienes hacían radio, teatro, cine, video o televisión pudiesen ubicarse, no en territorios enemigos, sino en espacios creativos complementarios. Para no ir más lejos, la actriz y gestora Alejandra Borrero (Popayán, 1962), verdadera *star* de los escenarios y las pantallas, decidió abrir un espacio cultural en el barrio La Soledad de Bogotá y adquirió para ello una hermosa casa diseñada en 1952 en el llamado Park Way, construcción declarada patrimonio arquitectónico de la ciudad y conocida en su momento como “la casa del millón de pesos”. Para que las coincidencias en el año 2008 uniesen la casualidad con el destino, el mismo día en que murió Fanny Mikey, Alejandra Borrero estrenó su nueva sede con la puesta en escena de la obra *Pharmakon*, escrita por el desaparecido director de cine Carlos Mayolo y protagonizada por Borrero. Dicho espacio no era “un teatro” *avant la lettre* sino una vivienda de ambiciosa factura, la cual serviría para crear microespacios de representación de toda índole, desde obras que no excedieran los quince minutos de duración, hasta traviosos melodramas como *A 2,50 la Cuba libre*, que duraría casi diez años en temporada con un desconcertante éxito de público. El espacio creado por Alejandra Borrero se llamaría Casa Ensemble (luego, por

1. Sobre la creación desde la madurez del oficio, ver *Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano* (2014), de Catalina Esquivel (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona). Disponible en <https://ddd.uab.cat/record/127479>
2. El actor y director del Teatro de la Memoria, Juan Monsalve, publicaría un libro compilatorio bajo el título *La idea del teatro* (Bogotá, 2017). Aunque el concepto cambia de experiencia en experiencia, hay aquí una aproximación específica al oficio del creador escénico.

problemas de derechos, terminaría llamándose Casa E) y tendría su esplendor a lo largo de la segunda década del siglo XXI, hasta que la pandemia de 2020 puso a tambalear sus cimientos, como en buena parte de los escenarios del mundo.

Si algo define el teatro de la segunda década del siglo XXI es la coexistencia de múltiples tendencias, desde las más audaces, provocadoras y *anticomerciales*, hasta las comedias “picantes” hijas de la televisión y del chiste de primera mano. Si el final del siglo XX estuvo marcado por los nuevos formatos, por las búsquedas originales y por las posibilidades de monetizar el teatro sin necesidad de ceder ante los cantos de sirena del mercado, a partir de 2010 los escenarios comenzarían a pensarse *desde adentro* poniendo incluso en tela de juicio la noción misma del *grupo* como factor esencial para la existencia del oficio. Podría considerarse que, en Colombia, existen aún conjuntos simbólicos como el Teatro La Candelaria en Bogotá o el Colectivo Teatral Matacandelas de Medellín. Si bien es cierto que se consolidan conjuntos estables como Umbral Teatro, La Maldita Vanidad o el Teatro Varasanta en Bogotá, así como el Teatro del Presagio en Cali o el Teatro Itinerante del Sol en Villa de Leyva, solo por citar algunos ejemplos, en realidad han sido agrupaciones que giran en torno a uno o dos artistas fundadores, quienes invitan a otros intérpretes para que participen con ellos en proyectos específicos. De manera similar, en casos como el Teatro Libre de Bogotá o los colectivos derivados de la Universidad del Valle en Cali, las agrupaciones se apoyan en sus proyectos pedagógicos para combinar experiencias profesionales con el trabajo académico de sus actores. La idea del grupo, por consiguiente, está articulada al fantasma de la crisis, entendida esta última como una forma de redención. No existe la posibilidad de lanzarse al abismo del juego sin ningún tipo de salvavidas. El teatro del nuevo milenio debe servir de instrumento de supervivencia y, al mismo tiempo, de laboratorio de creación.

Por otra parte, la proliferación de escuelas y programas universitarios de formación escénica ha obligado a que los espacios de representación se diversifiquen y acojan la gran oferta de actores, técnicos, gestores y directores, quienes salen de los centros aducativos lo suficientemente calificados para ayudar a enriquecer las producciones independientes. En la segunda mitad del siglo XX se destacaban como instituciones formativas la Escuela Nacional de Arte Dramático, la Escuela de Teatro del Distrito en Bogotá, la Escuela Departamental de Teatro de Cali y unas pocas más. En la segunda década del nuevo milenio casi todas las universidades de las principales ciudades colombianas cuentan con programas de pregrado o especializaciones en oficios específicos de las artes escénicas (la Facultad de Artes ASAB - Universidad Distrital, la Universidad Javeriana, la Universidad El Bosque, la Universidad Antonio Nariño, por ejemplo, con programas que, sumados a las maestrías en Artes Vivas de la Universidad Nacional, Dirección Escénica de la Universidad del Valle, o Dramaturgia y Dirección de la Universidad de Antioquia, complementan el abanico de posibilidades para el estudio formal del teatro).

Ahora bien, el gran desafío de todos (experimentales, académicos, institucionales, comerciales o contestatarios) gira en torno a la consolidación de un público. En los años sesenta, el gran triunfo de grupos como el Teatro Experimental de Cali o el Teatro La Candelaria de Bogotá se sostenía en el *voz a voz* de la boletería agotada en sus representaciones. La búsqueda de “un público popular” se hizo realidad al concebir espectáculos de fácil acceso económico para todo tipo de espectadores y que, al mismo tiempo, brindaban la posibilidad de reflexionar sobre los grandes temas de la realidad contemporánea. En la segunda década del

siglo XXI, por el contrario, la dialéctica es ambigua: el espectáculo debe bajar a los niveles primarios de un público desinformado o, por el contrario, necesita arriesgarse a que los asistentes se exijan para llegar a niveles de complejidad más profundos, menos complacientes, donde el arte no pierda sus principios creativos, experimentales y, por qué no, de seducción ideológica.

En la actualidad, la digitalización de las comunicaciones ha puesto en entredicho la existencia misma del mundo audiovisual. Cada vez se abren más las fronteras entre el cine, la televisión, el video, internet o el *streaming*. A pesar de que los festivales tradicionales insisten en que una película³ debe pasar por una sala de proyección oscura para que se considere como tal, la pandemia de 2020 obligó a cerrar todos los espacios de proyección y el triunfo de las producciones para las plataformas de transmisión fue casi total. De la misma manera, el teatro se ha fusionado con otras formas de expresión para que su lenguaje se enriquezca, gane en complejidad o simplemente se libere del fantasma de la obsolescencia.

Los modelos para la formación teatral son variados. Si bien es cierto que hay instituciones dispuestas a marcar sus especificidades (como el Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital, que en un principio fusionaba el teatro con la danza y, a partir del año 2011, decidió concebir el llamado Programa de Arte Danzario, para crear un peculiar “grito de independencia”), la tendencia a lo largo de la década 2010-2020 es la de estrechar cada vez más las fronteras entre las disciplinas del arte, de tal suerte que los videoartistas trabajan en experiencias presenciales, los actores son bailarines y cantantes, y los cineastas estrechan sus vínculos con las artes plásticas, entre otros ejemplos. El público, por consiguiente, se diversifica, y su capacidad de percepción se amplía. En Bogotá, por ejemplo, ya no solo se mantienen firmes escenarios como el Teatro Colón o el Jorge Eliécer Gaitán, sino que se construyen nuevas salas como el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo (inaugurado en 2010), o antiguas casonas acogen grupos como Mapa Teatro; el antiguo Teatro Popular de Bogotá ha sido, a partir del año 2011, el nuevo Espacio Odeón, denominado así para recuperar el nombre que tuvo como sala de cine desde los años treinta hasta su destrucción durante el Bogotazo del 9 de abril de 1948. En 2021, el Espacio Odeón sigue siendo un centro de creación interdisciplinar donde las exposiciones de artes visuales se mezclan con las experiencias escénicas, las instalaciones conviven con los *performers* y la expectativa de una nueva arcadia se dibuja en su entusiasta horizonte. Simultáneamente, proliferan los espacios no convencionales en distintas localidades de Bogotá, donde se destacan verdaderos *falansterios* creativos, como el del Edificio Los Ángeles, en la calle 19, el cual ha acogido agrupaciones como Umbral Teatro, Changua Teatro, la Sala Vargas Tejada o Casa TEA. Por su parte, la localidad de Teusaquillo no solo ha contado con ambiciosos espacios (la citada Casa E), sino que ha propiciado la aparición de viviendas adaptadas para las representaciones como el Teatro Petra⁴, el Teatro La Sala o La Maldita Vanidad. Un espacio no convencional implica la consolidación de un grupo considerable de espectadores que crea el hábito de asistir al teatro, de la misma manera que existen espectadores para la música clásica, la ópera, el ballet, la zarzuela, las ferias del libro, los encuentros literarios o los festivales de cine. La creación de un público es un misterio que luchan por develar, todos los días, los artistas del mundo entero. Si hubiese una fórmula para mantener las salas llenas, el asunto sería muy sencillo. Pero no existe institución educativa que lo enseñe ni espacio teatral que lo garantice. Así que, en la segunda década del siglo XXI, la estrategia para la seducción (crítica o no) de los espectadores es

3 La palabra “película” es, en sí misma, una expresión cuyo soporte real tiende a desaparecer. Como el *film* que tiene sus orígenes en el celuloide, cuya existencia comercial es cada vez más escasa.

4 Antes acogió las experiencias escénicas de la actriz Carlota Llano, al igual que el Teatro Varasanta y, por algunos años, el Programa de Artes Escénicas de la Universidad Distrital. Una más entre las diversas “casas del teatro” que proliferan en Colombia.



un desafío en el cual se ven inmersos todos y cada uno de los creadores que se arriesgan a la invención sobre las tablas.

Hay batallas específicas que cada época impone a los artistas. Entre los años 2010 y 2020 los cambios en el ejercicio de la creación escénica fueron tan grandes, abruptos, inesperados y contradictorios, que resulta pertinente hacer un viaje en la máquina del tiempo para observar, con la calma de la distancia, de qué manera se ha dado esta transformación.

Un punto de partida pertinente, para organizar un balance como el que se busca en este texto, se puede establecer en la programación local del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (FITB). Creado en 1988 por la citada Fanny Mikey, el monumental evento liderado por la gestora de origen argentino se mantuvo durante veinte años y convirtió a Bogotá en una fiesta de la representación, un encuentro donde había espacio para todos: el teatro callejero, las obras clásicas, los grandes espectáculos en coliseos, plazas de toros o gimnasios deportivos, el baile, la fiesta, los cuenteros y los *stand-up comedians*, las vanguardias y las nuevas aventuras escénicas, el teatro infantil, el teatro de muñecos, todos a una, con representaciones ejemplares de los cinco continentes. En este orden de ideas, “el Ibero”, como se le conocía coloquialmente, tuvo una sólida identidad, puesta en tela de juicio por el llamado Festival de Teatro Alternativo que, desde las primeras ediciones de la gesta de Fanny Mikey, decidió independizarse y concentrarse en una muestra que le diera énfasis a lo local, sin poner trampas ni a las denuncias ni a la dimensión poética de la representación. El divorcio entre el Festival Iberoamericano y el Alternativo (hubo otros festivales de pequeños formatos que decidieron programar sus funciones en la misma época –la Semana Santa– sin necesidad de comprometerse con ninguno de los dos) tiene una tácita explicación política en la que aún se mantiene la vieja discusión del arte en contravía del entretenimiento. Ambas tendencias se pelean la propiedad de la palabra “popular”. Una mirada panorámica podría ofrecer al curioso o al analista una aproximación posible a las categorías, tanto la de los espectadores como aquella de las producciones artísticas.

BITÁCORA DEL CONVIVIO

En el año 2010, el FITB estrenó aventuras de alto riesgo creativo como la denominada *Adentrolacasafuera*, del creador escénico Javier Gutiérrez. Con él se consolidó la presencia de la estupenda directora de arte Laura Villegas, un nombre que comenzó a figurar, a veces en la dirección, a veces como colaboradora, en buena parte de los espectáculos de ambicioso formato (óperas, musicales, teatro clásico, montajes contemporáneos) que se gestaron en la Bogotá de los años consecutivos. Ese mismo año, el citado Javier Gutiérrez lideró la trilogía *Cien días*, tres espectáculos diferentes dirigidos por Fabio Rubiano (alma y nervio del Teatro Petra), Ricardo Sarmiento y el mismo Gutiérrez. La tendencia que aquí se consolida es la provocación, la travesura, la ambigüedad y la invitación al espectador a hacer parte de las trapisondas del escenario. De alguna manera, estas experiencias tienen una conexión con las primeras aproximaciones de los años ochenta en las que videoartistas como José Alejandro Restrepo o María Teresa Hincapié decidieron tirar la casa por la ventana con nuevas formas de expresión que, con el tiempo, se convertirían en dispositivos frecuentes para las vanguardias de escenarios y galerías de arte.

Ahora bien, si en 2008 el Teatro La Candelaria concibió la obra *A título personal*, con su el renacimiento el monólogo, las experiencias de cuentería y las

muy populares *stand-up comedies* se convertirían en alternativas frecuentes para los nuevos tiempos. Hablar en soledad sobre los escenarios se vio en la citada *Pharmakon*, en *Columpio de vuelo* (experiencia autobiográfica de la actriz Carlota Llano), *Los adioses de José* (del actor Fernando Pautt, a partir de un texto del dramaturgo y director Víctor Viviescas), *Un sabor a Boris Vian* (versión de Ricardo Leguizamón), *A solas* (única experiencia escénica de la actriz de cine y televisión Margarita Rosa de Francisco) o *El malo de la película* (protagonizada por el actor y clown Mario Escobar). Estos son algunos ejemplos de espectáculos individuales que irían en contravía de una tendencia, no exenta de polémica, representada por el llamado peyorativamente “teatro comercial”. Tanto los denominados cuenteros (hijos de la tradición popular de los narradores callejeros) como los *stand-up comedians* (herederos del humor televisivo de fácil complicidad con la audiencia) se constituyeron en alternativas para que los teatros redujeran sus gastos y aumentaran sus ganancias. La tensión entre los espectáculos de exigencias presupuestales y “los espacios vacíos” de los narradores orales terminó diluyéndose y se alcanzó la sana convivencia.

De otro lado, grupos como el Teatro Itinerante del Sol, de la dramaturga y directora Beatriz Camargo (afincada en la pequeña población de Villa de Leyva), el Colectivo Teatral Matacandelas de Medellín, Umbral Teatro (sólidamente liderado por la dramaturga Carolina Vivas y el polifacético actor y compositor Ignacio Rodríguez), Mapa Teatro (firme proyecto de los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden) con su experiencia multidisciplinar, los incansables protagonistas del Teatro Petra (fundado por la actriz Marcela Valencia y el dramaturgo y director Fabio Rubiano), el Teatro Varasanta (hijo natural del director Jerzy Grotowski, del Odin Teatret, y de la antropología teatral), La Maldita Vanidad (gestada por el director antioqueño Jorge Hugo Marín) con su dinámica creativa, cada uno desde su particular trinchera, han iluminado los escenarios del nuevo milenio con diversos juegos de efectivas y plurales aventuras entre la acción y la palabra. Sin embargo, es preciso recordar que, en el siglo XXI, la idea del grupo estable se combina con la creación de colectivos coyunturales que nacen para creaciones específicas. Creaciones efímeras que tienen su momento de esplendor en los meses que duran las jornadas de ensayos (por lo general, no muy largas) y la temporada de estrenos. En los primeros años de la segunda década del nuevo milenio se destacaron montajes como *El atolondrado* de Molière, según la versión clown del creador argentino Ricardo Behrens. Por su parte, el director colombo-polaco Pawel Nowicki regresó al mundo de las tablas con una nueva versión de *El casamiento* de Witold Gombrowicz, montaje que tuvo su apogeo y huida de acuerdo con las dinámicas de los nuevos tiempos. En ese orden de ideas, las visitas a los clásicos (contemporáneos o no) estuvieron de la mano de grupos como El Anhel del Salmón y sus viajes hacia *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, o Umbral Teatro y su lectura de la *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht (haciendo un alto en el camino dentro de su ya tradicional viaje a las obras de la dramaturga Carolina Vivas), mientras el director Pedro Salazar, formado juiciosamente en escenarios de Europa y Estados Unidos, se lanzó al ruedo con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, para luego seguir con una exitosa carrera tanto en el mundo de la ópera como en el de los musicales, la visita a dramaturgos contemporáneos y la creación de ambiciosas puestas en escena de los grandes títulos del repertorio universal.

En 2010 se había celebrado el segundo centenario de la Independencia nacional. La coyuntura fue el detonante para que distintas agrupaciones o creaciones se concentrasen en la reflexión sobre el acontecimiento histórico. Ejemplos de las



que respondieron a tal temática son *El último viaje del Libertador* de Ensamblaje Teatro, *Fragmentos de libertad* del Teatro Varasanta, o *Bolívar: fragmentos de un sueño*, esta última a cargo del exitoso director colombiano radicado en Suiza, Omar Porras. Tras una intensa carrera llena de aventuras europeas, Porras se había convertido en una suerte de “leyenda viva”, con sus montajes de *La visita de la vieja dama* o *Bodas de sangre*, entre muchas otras experiencias memorables. Finalmente, regresó a su país natal para “quemar sus naves” creativas y arriesgarse con una nueva inmersión en el mundo de lo impredecible. Hoy por hoy, sigue siendo protagonista de la escena contemporánea del Viejo Continente. De alguna manera, la senda de Porras ha sido, guardadas las debidas proporciones, similar a la del creador Enrique Vargas, quien con su Teatro de los Sentidos ha tenido una exitosa existencia en diversos países, con juegos íntimos, individuales, de honda factura e intensa sensibilidad. Cabe destacar que, en 2015, Enrique Vargas estuvo en Colombia presentando en la Casa del Teatro Nacional su memorable *Oráculos*, una de las experiencias más importantes, desconcertantes y originales en toda la historia de las representaciones en Colombia.

EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

Desde los tiempos en los que se comenzó a hablar de la “danza-teatro”, Colombia no se ha quedado atrás en las indagaciones interdisciplinarias. Quizás uno de los mejores ejemplos es el de la compañía L’Explose liderada por el bailarín y coreógrafo español Tino Fernández, quien con espectáculos como *Diario de una crucifixión* (2012) o *A flor de hiel* (2019) consiguió crear una intensa fusión entre los diversos lenguajes de las artes de la presencia. Fernández murió en 2020, en plena euforia creativa, dejando una sede y una generación de intérpretes que siguen su senda, liderados por Juliana Reyes, su más estrecha colaboradora. Por su parte, otro creador español, Marc Caellas, tuvo un dinámico periplo en Colombia con espectáculos iconoclastas, únicos y provocadores, como *Haberos quedado en casa*, *capullos*, *Las listas* y *El paseo de Robert Walser*. Por fortuna, en el siglo XXI ha habido un continuo diálogo entre las experiencias locales y las propuestas creativas de diversos creadores que han llegado de otras latitudes, listos para enriquecer el universo escénico colombiano.

Quizás por ello si alguien le preguntase a algún estudioso del teatro colombiano cuál fue la tendencia predominante entre 2011 y 2020, no sería extraño escuchar como respuesta que la principal tendencia es que no hubo una tendencia principal. Hubo experiencias circenses (La Gata Cirko), intensos viajes regionales (La Hora 25, el Barco Ebrio, Jóvenes Creadores del Litoral Pacífico, experiencias dancísticas hijas de El Colegio del Cuerpo de Cartagena), adaptaciones de grupos consolidados (la novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero, realizada por el Teatro Tierra, o *El crimen del siglo* de Miguel Torres, otrora director del Teatro El Local, convertido en importante narrador), todos ellos en un mapa de expectativa política donde la esperanza de la Paz, con mayúscula, sería la bandera principal en los escenarios de la vida. Podría decirse que, si se busca un denominador común en el laberinto de las artes colombianas, la constante estaría en la unificación alrededor del tema de los acuerdos y la posible reconciliación entre el Estado y la insurgencia. Durante los ocho años del gobierno de Juan Manuel Santos (2010-2018) el conflicto central en el gran teatro del mundo local fue el de los diálogos de paz que finalmente se consolidaron en 2016 y se sellaron con un simbólico Premio Nobel al presidente, no exento de polémica y pretexto para reforzar la polarización ideológica. El planeta entero tiende a dividir sus opiniones políticas entre los extremos de la balanza y Colombia no ha sido la excepción. Con un país de enorme tradición conservadora, la “verdad, justicia y

reparación”, que rezan los acuerdos de paz, no ha sido fácil. El arte, por consiguiente, ha debido radicalizar las banderas de la política y, de una forma u otra, se ha visto inmerso en las discusiones sobre cómo implementar la coexistencia sin el fantasma de la confrontación.

Este tipo de actitudes se manifiestan en formatos que tradicionalmente se consideraban “escapistas” o mero instrumento para la diversión. Tal es el caso del musical *María Barilla*, escrito por Leonardo Gómez y dirigido por el prolífico Pedro Salazar, que intentó articular la música y las coreografías locales con las grandes preguntas de nuestra sociedad. *María Barilla* fue un ejemplo de continuidad con la reflexión de los escenarios de los sesenta y setenta, pero el contacto con la vida no solo se presenta a través del diálogo directo con la realidad sino que, en la gran mayoría de los casos, las preguntas se las hacen los artistas y los espectadores por las vías de la metáfora. Así se siente en casos como el Teatro R101, que a lo largo de los años ha conseguido consolidar un público fiel en su sede del norte de Bogotá, alternando el repertorio de autores representativos de los siglos XX y XXI con nombres que comienzan a destacarse en el panorama local, como el del actor y dramaturgo Felipe Botero (*El ausente*, *Ositos de goma*).

El “formato” del Teatro R101 se puede considerar una tendencia. Es un modelo concebido a través de salas de pequeña capacidad donde, mediante las representaciones de cámara, las obras establecen un estrecho vínculo con sus testigos. En una línea similar, durante años, se ha mantenido el mimo Juan Carlos Agudelo, discípulo de Marcel Marceau que a través de las distintas sedes de su Teatro del Silencio ha batallado por consolidar una ética del oficio. La llamada “mística” en los protagonistas de los escenarios (conocidos coloquialmente en Colombia como “teatros”) nació y continúa consolidándose gracias a las escuelas, programas y facultades de formación escénica. Tanto en los medios audiovisuales como en las artes presenciales creció el fantasma de los actores “profesionales” frente a los llamados “actores naturales”. Ese desafío ha sido enfrentado de manera inteligente y creativa por directores como Ma Zhenghong, Alejandro González Puche o Everett Dixon, quienes desde la Universidad del Valle en Cali han formado generaciones de actores que articulan el color local con textos clásicos del Siglo de Oro español. Tras el auge y desconcierto del Teatro Experimental de Cali (TEC) han surgido nuevas generaciones de teatristas, alrededor de grupos como el Teatro del Presagio, La Máscara, Cali Teatro o Esquina Latina, que se fortalecen con obras de pequeño formato. La misma ética de tercios habitantes de las tablas se puede sentir en agrupaciones de Medellín, donde se destaca el Colectivo Teatral Matacandelas que, entre 2011 y 2020, puso en escena obras de impactante belleza como *Las danzas privadas* de Jorge Holguín, o *La casa grande*, sin contar su amplio repertorio infantil y la reposición de sus montajes de repertorio que alcanzan hasta tres décadas de representación. Junto a estos ejemplos, se destacan también agrupaciones como la compañía Sankofa de Rafael Palacios, el tradicional Pequeño Teatro, los jóvenes de Teatriados y Acción Impro, la intensa experiencia de La Hora 25, la exitosa dupla de El Águila Descalza, el polémico Teatro El Trueque, la Oficina Central de los Sueños o Elemental Teatro. La Universidad de Antioquia, por su parte, mantiene encendida la llama de la formación para las tablas, junto a escuelas e instituciones privadas que complementan la aventura de la creación en la capital antioqueña.

EL OTRO “NUEVO TEATRO”

Desde finales de los sesenta se ha hablado en Colombia del “nuevo teatro”, para definir una postura, hija de los postulados brechtianos con respecto a las

actitudes políticas en los artistas de las tablas. Cincuenta años después, el paisaje ha cambiado. Los protagonistas del “nuevo teatro” o han desaparecido o están en permanente renovación, de tal suerte que su actitud esté acorde con la evolución de los tiempos. Es el caso del Teatro La Candelaria, que después de *A título personal* y *A manteles* concibió la llamada *Trilogía del cuerpo*, seguida de una exitosa y particular versión de *Camilo*, sobre la gesta vital del llamado “cura guerrillero”, Camilo Torres Restrepo. *Refracción mientras no se apague el sol* ha sido la última de sus creaciones colectivas, antes de que la pandemia del covid-19 obligara al cierre de los teatros. Sin embargo, La Candelaria, en una valiente actitud de permanencia, ha continuado presentando, de manera presencial y virtual, las obras de su archivo creativo. Con ellos, la pluralidad de formas se multiplicó entre 2011 y los primeros meses de 2020: el Teatro Libre de Bogotá montó una ambiciosa versión del *Marat/Sade* de Peter Weiss con actores, en su mayoría, estudiantes del programa de la Universidad Central, continuando así sus montajes apoyados en una mirada respetuosa de la evolución histórica del teatro. Así mismo, se destacaron *Blackbird* (versión de la obra de David Harrower, en coproducción del Teatro Mayor y Casa E), *El deber de Fenster* (inmersión multimedial en la violencia colombiana), *El rinoceronte* (reposición de la obra de Eugène Ionesco, bajo la dirección de Fabiana Medina), *Sara dice* de Fabio Rubiano, o *No te escupo la cara porque la vida lo hará mejor que yo*, del tándem conformado por Carolina Mejía y Mario Escobar.

En esta pluralidad de formas, se destaca el regreso de un viejo protagonista con nuevos trajes y nuevas imposturas: la figura del dramaturgo. Aunque cada vez es más difícil apostarle a la producción de obras con nuevos nombres, en la segunda década del nuevo milenio la aparición de espectáculos de gran presupuesto se combina con la continua presencia de escrituras individuales, tanto de creadores que trabajan con grupos más o menos permanentes, como con la consolidación de la figura del especialista en la escritura. Quizás el ejemplo más significativo en dicho período se da en 2016, cuando los actores, dramaturgos y directores Felipe Vergara (del grupo La Barracuda Carmela) y César “Coco” Badillo (uno de los actores fundamentales del Teatro La Candelaria) decidieron apostarle a una obra de casi cinco horas de duración, en contravía de los llamados “microteatros” que por aquellos días se habían generalizado en diversos tipos de espacios de representación. La aventura se denominó *Cómo regresa el humo al tabaco* y fue presentada como una propuesta casi única en los teatros Jorge Eliécer Gaitán y Julio Mario Santo Domingo. La experiencia yuxtapuso el aliento colectivo, la instalación hija de las artes plásticas, el videoarte y las indagaciones individuales. Este montaje es un símbolo para definir lo que ha sucedido con la escritura de la escena en la Colombia de los nuevos tiempos. Si bien es cierto que la creación colectiva no ha desaparecido en su totalidad, cada vez más, se destacan nombres que, desde la soledad de sus espacios de escritura, consolidan sus respectivos universos. Aunque el esfuerzo es individual, la pulsión gregaria no desaparece. Algunos dramaturgos se agremian en espacios de lectura y socialización de sus trabajos, como la llamada Clínica Dramatúrgica, donde se gestan nuevas alternativas de escritura que no pasan por los medios audiovisuales, sino que buscan un viaje directo del ordenador a los escenarios. Si bien es cierto que, en la segunda década del nuevo milenio continúan trabajando especialistas de los diálogos y las acotaciones, tales como Patricia Ariza, Piedad Bonnett, Carolina Vivas, Víctor Viviescas, José Assad, Hugo Afanador o José Domingo Garzón, también aparecen nuevos creadores que combinan la escritura para el cine y la televisión con espacios académicos, como los provenientes de la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional

de Colombia, que entre sus líneas tiene justamente los libretos teatrales. Pero hay otros nombres que también han sido protagonistas a lo largo de esta parte del siglo XXI: Pedro Miguel Rozo, Enrique Lozano, Dubián Gallego, Martha Márquez, Tania Cárdenas, Erick Leyton, Sebastián Illera, William Guevara, Verónica Ochoa, Santiago Merchant, Víctor Quesada, Adriana Romero, Matías Maldonado, Piafante Nefelibata, Manolo Orjuela y, acercándose a los tiempos de la pandemia, María Adelaida Palacio, Arley Ospina, Juan David Pascuales o Juan Camilo Ahumada. Un buen ejemplo de cómo consultar este particular boom de dramaturgos se evidencia en la colección Teatro Colombiano, del Programa de Artes Escénicas de la Universidad Distrital de Bogotá, que a lo largo de la década ha forjado cincuenta títulos de dramaturgos de distintas generaciones. En esa misma vía, la editorial mexicana Paso de Gato y el Ministerio de Cultura de Colombia han publicado sendas antologías de los nuevos escritores del país, aunando esfuerzos con los Premios Nacionales de Dramaturgia y con algunas ediciones de pequeños tirajes que dan cuenta de la conservación de la escritura teatral.

La crisis se ha manifestado, a veces, como el cierre de un ciclo y, en otras ocasiones, ha sido fuente de estímulo para la creación. Entre 2010 y 2020 murieron muchas de las figuras emblemáticas de toda una generación de protagonistas de los escenarios: cuatro actores del Teatro La Candelaria (se destaca la pérdida irremplazable del director y maestro Santiago García), sumando a ellos un buen grupo de representantes del viejo Teatro Experimental de Cali, o nombres esenciales del teatro en Medellín (Gilberto Martínez, Rodrigo Saldarriaga, Diego Sánchez, Farley Velásquez). La muerte se ha instalado en la vida, pero también ha sido tema de reflexión sobre la escena, como la que ha planteado la joven directora Sofia Monsalve, heredera del Teatro de la Memoria que consolidaron sus padres en la década de los ochenta. Ella, tras diez años de experiencia en el Odin Teatret de Dinamarca y en el núcleo internacional denominado El Puente de los Vientos, regresó a Colombia para correr sus propios riesgos creativos con obras como *Candyland* y, sobre todo, la aventura titulada *El último suspiro de Daniel Quebrada*, puesta en escena durante diez meses en los tiempos del confinamiento. Todo un desafío para reflexionar sobre el suicidio desde la poesía y la presencialidad.

La vida y la muerte, la paz y la guerra, la realidad y la virtualidad, la presentación y la representación, la formación y la intuición. Dicotomías constantes en el teatro colombiano del siglo XXI. Artistas como Doris Salcedo se saltaron los formatos y realizaron obras en espacios concebidos para perpetuar la memoria de los desaparecidos por la violencia. Jóvenes creadores como Johan Velandia, quien ha construido alrededor de once títulos a lo largo de la década, se convierten en protagonistas del teatro colombiano. De igual forma, saltaron a la vista procesos como *The Gessell-Niklauss Project*, el *Corruptour* de Verónica Ochoa (obra concebida en un bus que recorre la ciudad, denunciando la corrupción y rindiéndole homenaje al asesinado periodista y actor Jaime Garzón), *Antígonas: tribunal de mujeres* (con las madres de las víctimas de los llamados “falsos positivos” como actrices de la experiencias, dirigidas por Carlos Satizábal), el clamoroso éxito de *Labio de liebre* del Teatro Petra (con llenos totales durante varias semanas en el Teatro Colón, entre otros), la contundente trilogía de Mapa Teatro denominada *Los incontados*, junto a títulos que, de un extremo a otro, conforman el calidoscopio de la nueva escena nacional: *Omaira 11/85*, *El país de las mujeres hermosas*, *Los cinco entierros de Pessoa*, *La historia del señor M*. Con ellos, grupos sin residencia fija pero con la creación a flor de piel como



La Navaja de Ockham, el Teatro del Embuste, La Congregación, Polymnia, el Centro García Márquez, Rueda Roja, Quinta Picota, Púrpura Creativo, El Hormiguero...

EL AÑO DE LA PESTE

A todos ellos, a los colectivos y las iniciativas individuales, a los comerciales y a los contestatarios, a los jóvenes y a los viejos, sin excepción, en marzo de 2020 los atacó la pandemia y, como en el resto de los escenarios del mundo, tuvieron que cerrar las puertas... Lo sucedido en el año del coronavirus no tiene antecedentes que puedan servir de referencia para los destinos del Arte. No obstante, en el año de la peste, tercios artistas como Matías Maldonado, Sofía Monsalve, Johan Velandia, María Adelaida Palacio, Jimmy Rangel, Myra Patiño o Santiago Lugo concibieron sendos espectáculos para números reducidos de espectadores. De igual forma, eventos como el Festival de Teatro Alternativo o el Festival de Mujeres en Escena mantuvieron su actividad de manera virtual. Se hicieron obras a través de plataformas digitales y los teóricos comenzaron a hablar de las diferencias entre el “convivio” y el “tecnovivio”. Las escuelas, programas de estudio y facultades de “artes vivas” se vieron obligados a seguir con su actividad desde la virtualidad y, poco a poco, en medio del desconcierto, la rabia y la esperanza, el teatro colombiano continúa su quehacer, preparándose para el nacimiento de un nuevo espectador, un nuevo modelo y un nuevo destino.