

ALFAGUARA

R.H. Moreno-Durán

Cuestión de hábitos



Teatros y públicos en la década

MARINA LAMUS OBREGÓN

Trabajo fotográfico: Ernesto Monsalve

EN la década de los años noventa el país vivió una de las manifestaciones democráticas más importantes, la redacción de la nueva Constitución Política de 1991, liderada por grupos políticos y de intelectuales progresistas. En este marco surgieron algunos conjuntos teatrales e individuos ligados al arte escénico, algunos de los cuales se perciben hoy como hijos de ese hecho relevante, y todavía mantienen su actividad teatral. Los noventa también fueron los años del reconocimiento de los performistas dentro de los Salones Nacionales de Arte, y para finales del siglo (1998), el Festival de *Performance* en Cali alcanzó su consolidación, lo cual significa que la teatralidad invadió los terrenos de las artes plásticas, caracterizadas por su estatismo, y las impregnó de su carácter efímero y de la especial comunicación del teatro. En la primera década del presente siglo ambas artes siguen haciéndose mutuos aportes.

Por lo anterior, y por otros conceptos que las artes comparten y se trasladan de un arte a otro (música, danza, etc., incluyendo la arquitectura), se habla de la transversalidad y del mestizaje de las artes, lo cual parecería una redundancia en este país, históricamente caracterizado por su mestizaje étnico y cultural. Así mismo, la hibridez en las artes escénicas ha pasado a ser una categoría que facilita el diálogo entre el centro y las culturas y las artes periféricas.

Por otra parte, es evidente que distintos desarrollos del teatro tienen que ver con la evolución de las estéticas vanguardistas, de las cuales se fueron apropiando los artistas; primero de manera modesta en la primera parte del siglo xx, y luego, de manera amplia, en la segunda parte del siglo. Todo ello ha influido para que en los últimos veinte años se hayan favorecido las ideas sobre el espectáculo, a veces en detrimento de los contenidos. Ahora se habla más del teatro en sí mismo, de los niveles de excelencia que debe tener una puesta en escena, de carencia de recursos técnicos, de timidez en la utilización de nuevas tecnologías y muchos otros temas relacionados. Igualmente se ha vuelto a hablar de la poesía vinculada de manera estrecha al teatro, lo cual cuestiona la teatralidad y privilegia el estatismo y la palabra; se reviven y reinterpretan mitos occidentales y mitos indígenas; se está ampliando el concepto de teatro de la memoria; resurge la danza en el teatro bajo distintas modalidades, pero agrupadas en el amplio rótulo de danza teatro, lo cual no informa sobre la variedad de las propuestas; renace el carácter lúdico del teatro a través del lenguaje, el juego de palabras y la puesta en escena, entre otros. Tal vez por estas ideas sobre la lúdica, se ha extendido el concepto, al punto de converger en el escenario practicantes de teatralidades cómicas, modernas, y destrezas físicas: risa, ingenio y habilidad corporal, ingredientes que el teatro de hace más de un siglo ya había mezclado o superpuesto, con éxito, en un espectáculo.

Página anterior:
Moreno-Durán, 2004.

De igual forma, varios teatrístas rompieron con algunos recursos dramáticos privilegiados durante la segunda parte del siglo, e introdujeron otros procedimientos retóricos, técnicos, estructurales, con el objeto de dar una imagen contemporánea del sujeto y de la sociedad colombiana actual, y renovar el sujeto de la práctica teatral. Muchas de las anteriores rupturas se vienen cobijando bajo distintos rótulos, entre ellos el de teatro posbrechtiano, posdramático o posmoderno. Independientemente de cual sea el distintivo, esos lenguajes tienen en común involucrar otros lenguajes artísticos: el minimalismo, el *collage* (formas culturales híbridas), la multimedia, géneros performáticos y distintas formas de intertextualidad dentro de nuevas relaciones; de esta forma el teatro puede mostrar diéresis e individuos fragmentados, correlatos de la nueva visión del mundo.

No desconozco que esas etiquetas enunciadas atrás, han causado cierto prurito y rechazo, sobre todo la de posmodernidad, pues diferentes estudiosos consideran el concepto como un saco en donde cabe todo, en especial fórmulas que, según su parecer, tienen en común la falta de rigor. Pero traigo esa palabra porque informa, de manera inequívoca, sobre cambios en las estéticas, producidas en los últimos decenios; además puntualizan esos cambios, producto de las influencias de nuevas teorías filosóficas, de las actuales condiciones históricas y del resultado de las posiciones de los creadores frente a la sociedad. En este país diverso, por fortuna, convergen distintas formas de hacer teatro: mientras algunos artistas incursionan en los lenguajes propios de la posmodernidad, otros siguen cultivando el realismo, el naturalismo y formas costumbristas rurales y urbanas; mientras que varios directores están interesados en las nuevas escrituras dramáticas del repertorio occidental, Antón Chéjov (1860-1904) sigue siendo uno de los preferidos para mostrarse como un director de avanzada en el siglo XXI. Mientras unos cuantos teatrístas continúan buscando el personaje paradigmático del teatro colombiano, otros hablan de la fragmentación del personaje o del fin de la coherencia del personaje; mientras unos encarnan un personaje, otros deconstruyen la representación, y así sucesivamente.

Todo lo cual significa que a comienzos del siglo XXI persisten en el teatro las estéticas desarrolladas a lo largo de las últimas décadas del siglo anterior, se profundizan algunos lenguajes vanguardistas y se vislumbran interesantes experiencias estéticas, con base en los nuevos rumbos que están tomando algunas propuestas. Por tanto, citaré varias tendencias y ejemplos, que darán una visión de lo ocurrido en la década que está por terminar.

EL TEXTO DRAMÁTICO

El texto dramático sigue siendo objeto de cambios por parte de los escritores del teatro. La producción de algunas teatralidades, consideradas como de alta elaboración estética en décadas pasadas, pertenecientes a cánones europeos, tienen una producción menor, en tanto que otras del mismo origen han ido tomando su lugar (Heiner Müller, por ejemplo). Es el caso de las teatralidades derivadas del absurdismo, que habían alcanzado importantes elaboraciones en textos (breves, por lo general), pero que ya no ocupan sino un flaco lugar en nuestros mapas textuales. Sí se pueden apreciar tonos absurdistas, pero estos tonos como otros (melodramáticos, trágicos, fársicos, etc.) están presentes en distintas obras, sin que se les pueda catalogar dentro de los géneros tradicionales.

Lo anterior también está ocurriendo con el drama histórico. Por lo general, esta dramaturgia ha servido a los dramaturgos para dar su punto de vista sobre procesos

históricos y para criticar, indirectamente, situaciones presentes. Igual acontece con los montajes de los autores clásicos, pues en los años setenta, este drama pretendió partir de cero, esto es, dar una perspectiva distinta a la oficial, crear un nuevo discurso teatral sobre hechos del pasado. En esta década la dramaturgia histórica dejó de tener vigencia, es casi inexistente. Ante este hecho cabe preguntarse si hay una evolución escritural en la serie, o si fue desplazada por otros lenguajes teatrales que persiguen similares objetivos, o si se trata de un mudo cuestionamiento a esta forma dramática, prestigiosa en el pasado inmediato. Recuérdese que unas cuantas obras del periodo ocupan el honroso lugar de clásicas del teatro moderno colombiano (*Guadalupe años sin cuenta, I took Panamá*, entre otras). O si ya cierto olor a naftalina ha caído sobre el género y los dramaturgos para evitar que sus obras sean entendidas como históricas, utilicen estrategias para distanciarlas. Un ejemplo es la obra de Carolina Vivas, montada con Umbral Teatro, *Cuando el zapatero remendón remienda sus zapatos. Una historia policíaca* (2004), cuyo subtítulo, de entrada, propone un acercamiento determinado. Según su autora no es teatro histórico, aunque se base en crónicas de la vida social y bélica colombiana de finales del siglo XIX y comienzos del XX. A Vivas le interesa examinar ciertas prácticas sociales, repetitivas, generadas por la guerra y la miseria, como la servidumbre y el enrolamiento forzoso.

Una de las escasas obras históricas producidas en el decenio es *El Alacrán*, escrita y dirigida por Camilo Rodríguez. Su título hace referencia al periódico político El Alacrán, redactado por los periodistas y literatos Germán G. de Piñeres y Joaquín Pablo Posada, a mediados del siglo XIX. La obra trata sobre los eventos acaecidos a los dos periodistas cuando fueron encarcelados, y se adentra en varios hechos del mundo político y social bogotano de entonces.

La creación colectiva sigue siendo practicada, pero también ya tiene menor incidencia dentro del teatro nacional. Me parece que ella forma parte de la cultura teatral colombiana, y cuando algún grupo la requiere como parte de una búsqueda, la utiliza dentro de distintas variantes que se han ido transmitiendo a través de algunos directores, de talleres o de montajes de sus tradicionales cultivadores.

Históricamente el teatro breve ha sido una de las propuestas de escritura más consolidadas en el país. Esta modalidad tuvo una característica experimental y, a pesar de su brevedad, las piezas no se constituyeron en ensayos de obras de mayor extensión; son concretas, las acotaciones son poquísimas o inexistentes, tiene pocos personajes y, por lo general, imágenes impactantes. La estética del absurdo, utilizada desde los años ochenta para mostrar a la sociedad colombiana, encontró en la brevedad una de sus estructuras preferidas, y en las últimas décadas algunas obras de mayor aliento están organizadas por una suerte de piezas breves, unidas por un tema o por situaciones internas de los personajes, lo cual permite la reflexión desde diversas perspectivas. Uno de los indicios de su importancia es la cita al Primer Encuentro Internacional de Teatro Breve (2007), convocada por el Teatro Estudio Calarcá (Tecal), grupo que, además, lo ha cultivado y en los últimos años llevó a formato breve una serie de piezas mayores, pertenecientes al canon europeo (obras de Brecht, por ejemplo).

Se ha ido abriendo una cantidad importante de resemantizaciones de géneros tradicionales, a través de un trabajo de hibridación artística y de puesta en escena no convencional. Uno de esos ejercicios es el realizado por el dramaturgo y director Sandro Romero Rey con la obra *El purgatorio de Margarita Laverde* (2004). Romero Rey toma estrategias del melodrama clásico y de sus cristalizaciones en el

Ojos abiertos para ver el paraíso

Laura García presenta hoy y mañana el monólogo 'Yo, pobre ignorante, ciega', en el Museo de Santa Clara donde vivió, en el siglo XVII, la monja que inspiró la obra.

LILIANA MARTÍNEZ POLO
Redactora de EL TIEMPO



Cristo la abrazaba, a ella, una monja clarisa. Gerónima Nava y Saavedra había nacido en Tocha, en 1669, a los 14 años había ingresado al Convento de Santa Clara (ahora museo bogotano) y tenía visiones místicas. "Pobre ignorante, ciega", le decía Jesucristo. Ella lo escribió en uno de los 64 relatos que, a lo largo de 20 años, le entregó a su confesor, Juan De Olmos.

Los textos quedaron y son la base del monólogo teatral que Laura García presenta hoy y mañana en el mismo lugar donde Gerónima pasó gran parte de sus días, hasta su muerte en 1727. La pieza se titula, precisamente, *Yo, pobre ignorante, ciega*.

"Correspondía -dice García- al ideal barroco de las mujeres y especialmente de las monjas, que se consideraban a sí mismas ignorantes, no dignas de nada. La mayoría de las mujeres se casaban o se iban al convento. Y como Gerónima, muchas tenían que sentirse pobres o estar enfermas, para considerarse dignas de nuestro señor Jesucristo".

De Olmos, creyente, le encar-



Laura García encarna a Gerónima, una monja clarisa que tenía visiones místicas, enterrada en el Templo de Santa Clara.

Foto: Oscar Mosquera

gó a Gerónima que le ofreciera su corazón a Cristo en cuanto volviera a verlo. La monja cuenta que, efectivamente, ofendió el corazón del confesor y el de ella. San Francisco Javier estaba presente y le dijo: "Sácatelo del pecho". La mística obedeció y sacó una víbora que cayó al piso. Unas veces le decían que la matara, pero el santo la recogió y le ordenó a ella que la mezclara con su corazón para sacar uno nuevo.

Es esa la visión que más impactó a García en cuanto las memorias de Gerónima llegaron a sus manos. "Hay mucho erotismo subliminal a lo largo del libro -cuenta la actriz-. Es muy de los místicos, muy de la época. Las monjas entraban al convento vírgenes y así terminaban sus años, tenían que liberar de alguna manera el erotismo que tenían guardado, ya fuera en lo que escribieran, en los cantos o en la manera como se

relacionaban con Cristo, que era su amigo, su hermano, su esposo, el hombre de su vida".

Al lado del altar del Templo de Santa Clara las enterraban a todas. "Gerónima está allí, en una lápida con cuatro argollas", agrega García. Precisamente en ese lugar, le dará voz a la mística.

A los 58 años Gerónima murió, aparentemente, de un cálculo renal. Aunque se sabe que durante diez años sufrió de ahogos -posiblemente asma- y le daban fuertes dolores de cabeza. Su confesor nunca le vio la cara en vida, solo pudo admirarla muerta y escribió que era una mujer muy hermosa. El convento transcribió sus visiones y hace muy pocos años, una profesora de literatura, Angela Inés Robledo, editó un libro con su autobiografía.

Fue el libro que recibió García cuando la directora del museo, Constanza Toquica, le sugirió hacer una pieza teatral para inaugurar una exposición el año pasado. Ambas seleccionaron los textos y agregaron otros. El monólogo resultante, de 50 minutos, se presentó una sola vez para invitados especiales. Esta noche y mañana el público podrá ver a García convertida en Gerónima y, a su lado, al pintor Carlos Lersundi, elaborando un retrato de la monja, que evoca el que le hicieron cuando murió.

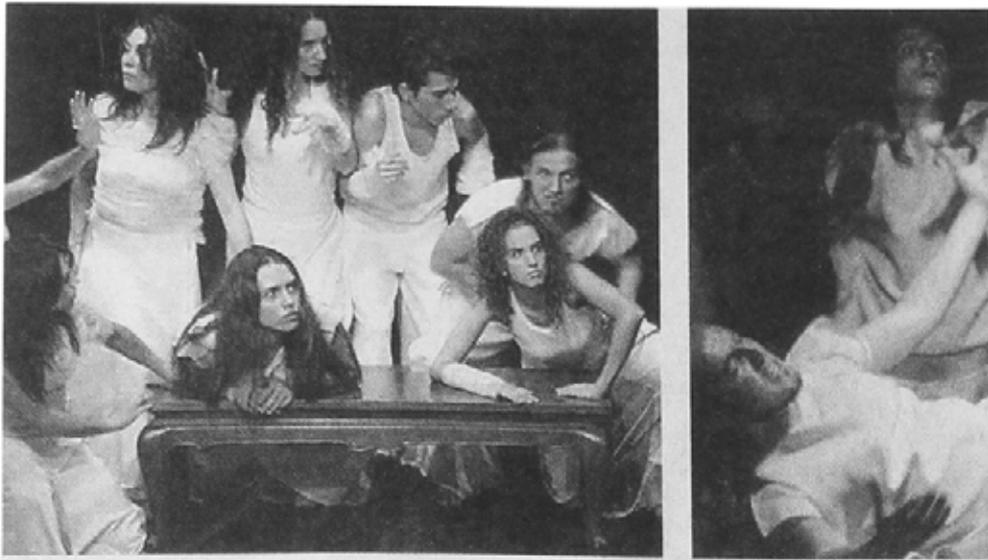
"Es la única pintura de monja coronada que tiene los ojos abiertos -explica García-. Según cuenta la leyenda, ella advirtió que si al morir no se le podían cerrar los ojos, se iría para el paraíso".

YO, POBRE IGNORANTE, CIEGA. FUNCIONES, JUEVES Y VIERNES SANTOS, 7 P.M. BOLETA, 20.000 PESOS. SE CONSIGUE EN EL TEMPLO DE SANTA CLARA (CARRERA 8 CON CALLE 9). ANTES DEL ESPECTÁCULO.

Yo, pobre ignorante, ciega. Laura García, 2003.

cine mexicano de la primera parte del siglo xx. Como se recordará, este difícil género teatral ha cargado con una triste historia de descréditos, por el uso y el abuso de sus elementos más emocionantes y emocionales, el más reciente de ellos la variación melodramática de los libretos de televisión. El trabajo de Romero resulta ser una obra con lenguaje moderno, con luces muy contrastantes y oscuros; mejor aún, es una obra en blanco y negro, para utilizar el referente cinematográfico, en la que el autor hace evidente lo melodramático a través del humor. Humor que el melodrama tradicionalmente conlleva, y de la mirada alegre e irónica que Romero Rey hace del género mismo. Por esta conjunción, en algunos momentos la puesta en escena adquiere tonos farsescos.

Otro tipo de teatralidad es la basada en el teatro religioso o en el hagiográfico. No me estoy refiriendo a los tradicionales autos sacramentales de la pasión de Cristo, o del ciclo del nacimiento del Niño Jesús, que todavía hoy ocupan su tiempo y su espacio durante las festividades correspondientes en algunas poblaciones del país. Hago alusión a varias obras que en esta década han hecho su aparición, bajo estéticas distintas. Parecería ser el comienzo de una serie de búsquedas sobre la espiritualidad y sobre el cuerpo místico, que se presta para experimentaciones corporales (representación o no representación) y de relaciones distintas con el público. La primera de estas obras es la compuesta por uno de los escritores de mayor



Durante el desarrollo de 'El cangrejo rojo', teniendo de fondo un escenografía sobria, los actores y actrices se intercambian los personajes principales al ritmo de la música. / Archivo particular

El cangrejo rojo. Teatro de la Memoria, dirección Juan Monsalve Pino, 2006.

cultura literaria: Rafael Humberto Moreno-Durán, cuyo título es *Cuestión de hábitos*. Premio Ciudad de San Sebastián (España, 2004), sobre sor Juana Inés de la Cruz, y que no ha sido llevada al escenario. En cierto sentido es un drama histórico por el trasfondo de la época, pero el autor inventa una biografía paralela de Sor Juana, basado en la información sobre la vida social mexicana de entonces, con el objeto de reflexionar acerca de la censura a los intelectuales y poner de relieve cierta lascivia del clero virreinal. El personaje de Sor Juana protesta y muestra rebeldía a través de su cuerpo. El autor declaró en su momento que es una obra de teatro que puede leerse también como una novela; yo agregaría que Sor Juana forma parte de la galería de féminas ficcionales creadas por este vigoroso autor.

En 2003 Laura García puso en escena *Yo, pobre ignorante, ciega*, monólogo basado en textos de la monja clarisa Gerónima Nava y Saavedra (siglo XVII), que trata sobre sus visiones místicas. La puesta en escena se realizó en la iglesia Museo de Santa Clara, escenario barroco por excelencia, para mostrar los ideales perseguidos por las monjas que vivieron durante dicho periodo. Este mismo Museo sirvió de escenario a Juan Monsalve Pino, director del Teatro de la Memoria, para poner en escena *El cangrejo rojo* (2006), obra basada en episodios de la vida de san Francisco Javier, durante sus viajes por el Oriente y su enfrentamiento con los conquistadores europeos. La obra tampoco es histórica. Al director le interesaba poner de relieve aspectos espirituales subyacentes en las religiones. A esta intencionalidad correspondía una puesta en escena que fusionaba técnicas teatrales orientales y occidentales. El montaje se presentó, así mismo, en escenarios convencionales.

Los últimos ejemplos son dos obras de Felipe Vergara. La primera, *¿De dónde vino ese animal?*, está basada en las *Confesiones* de san Agustín, en *Vita brevis* de Jostein Gaarder, en la biografía de *San Agustín* (de Hipona) de Giovanni Papini y en otros textos. El autor toma elementos del teatro hagiográfico y de las formas místicas de la literatura, pues se trata de un viaje interno y externo, dividido en etapas, en el cual el personaje pasa de una vida juvenil apasionada al reposo reflexivo y místico. Si en esta obra Vergara incursiona en lenguajes literarios y teatrales de origen culto, en *Kilele*, la siguiente obra, parte de un ritual sincrético



Antígona, Teatro La Candelaria, dirección Patricia Ariza (cortesía Teatro La Candelaria).

religioso, de base africana, para realizar una metáfora sobre uno de los sucesos de violencia más dolorosos del país ocurrido en Bojayá (Chocó) el 2 de mayo de 2002. Como se puede apreciar, con excepción de la obra de Moreno-Durán, las de los teatristas de tiempo completo (García, Monsalve y Vergara), incursionan en las teatralidades místicas y sus manifestaciones corporales.

Aunque la obra de José Domingo Garzón, *La procesión va por dentro*, debe ser analizada también desde otras perspectivas, la incluyo en este apartado porque su estructura y puesta en escena, retoma y resemantiza estructuras medievales del teatro religioso y, a su vez, las fusiona con un formato actual, ya utilizado por el teatro y otras artes, como las plásticas (instalaciones y *performances*) y la danza contemporánea (Mónica Gontovnik, Kore Danza Teatro), al delimitar los espacios con base en sus sentidos profundos. La obra de Garzón está compuesta por varios monólogos de mujeres, particularizados, que en forma temporal abarca en su conjunto una amplia diacronía, iniciada en la Colonia. El espectador escoge el recorrido a través de las habitaciones de una casa derruida, mientras escucha el toque de una campana, cercano o lejano según su ubicación en la casa, que técnicamente indica el comienzo y el final de cada acto teatral, pero que tiene un claro referente ritual, pues recuerda las estaciones del viacrucis, con su peculiar tañido. Cada espectador permanece cerca, muy cerca, de las actrices, convirtiendo el teatro en una comunicación íntima e individual.

Como viene ocurriendo desde las últimas décadas del siglo pasado, se siguen cuestionando los grandes discursos, en especial los relacionados con el sujeto creador y su "genialidad"; por tanto, en la práctica dramatúrgica se utilizan distintos procedimientos intertextuales y se apropian estéticas de diversa índole: la fragmentación, el *collage*, la desjerarquización de códigos tradicionales —como se ha visto en varios de los ejemplos anteriores—, que han permitido superar categorías genéricas y teatralidades tradicionales, y hacer posible una nueva construcción dramática, con el objeto de recabar los significados y buscar otros tipos de relación con el público. Así mismo, varios teóricos han dicho que los anteriores



Antígona, Teatro La Candelaria, dirección Patricia Ariza (cortesía Teatro La Candelaria).

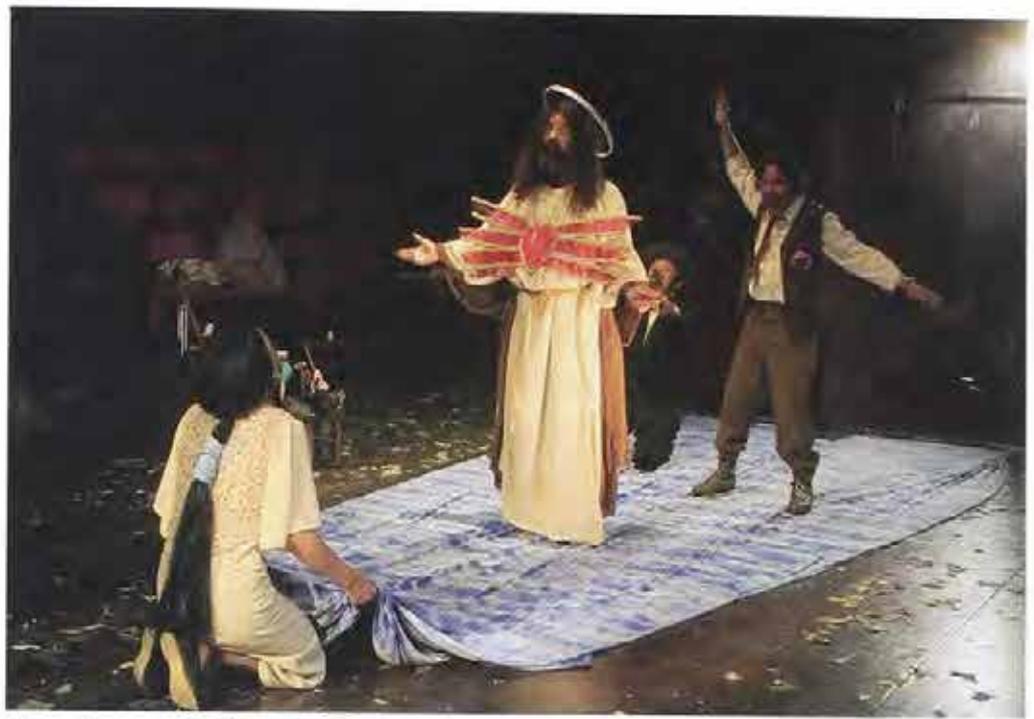
procedimientos deconstruyen las convenciones artísticas y dejan al descubierto la forma como fue organizada la obra. Así el *collage*, forma ecléctica por excelencia, ha sido uno de los procedimientos usados para componer obras y para su puesta en escena. En la forma de utilización del *collage*, entre uno u otro creador, es donde radica la diferencia; algunos llevan el procedimiento a su máxima consecuencia, para producir de una manera consciente la desintegración y fragmentación, acorde con la percepción que tienen de la realidad. Otros mantienen el *collage* dentro de la lógica de la obra, porque es un ejercicio textual de síntesis, de varios textos, y manifiesta una sola voz. Aquí podría citar a *Antígona* del Teatro La Candelaria, con dramaturgia y dirección de Patricia Ariza, quien se basa en los textos de Eurípides, Jean Anouilh, Bertolt Brecht y Griselda Gambaro.

El lenguaje

En el teatro colombiano algunos creadores siguen teniendo en el lenguaje verbal el sistema de signos para dar sentido, y una de sus privilegiadas herramientas para crear la realidad escénica. Otros desconfían de él, cuestionan su extremada validez y se adentran en distintos códigos. Sin embargo, lo importante para resaltar en este aspecto es que, inclusive, grupos tradicionales apegados al verbo y otros que ya venían desconfiando de él, se han adentrado en propuestas innovadoras para incursionar en lenguajes contrarios¹. Allí está *Nayra. La memoria* (2003), creación colectiva del Teatro La Candelaria, pieza en la cual prevalecen las imágenes, y en donde cada uno de los espectadores tiene una relación distinta con el espectáculo, de acuerdo con su ubicación dentro del círculo que rodea el espacio de la representación. Este círculo está asociado con la maloka indígena.

El idioma utilizado en las obras es el español estándar, sobre todo en su práctica oral. Tiene una mayor elaboración en algunas traducciones y en obras que se basan en textos narrativos o poéticos. Otras obras muestran el origen regional de sus autores, por las variaciones dialectales en el léxico y en la fonética, sin que llegue a ser tan notorio dentro de ese estándar nacional, como sí ocurre en la comunicación

1 Es importante recordar que uno de los experimentos más radicales en este sentido fue el del director Enrique Vargas (hoy radicado en Barcelona), quien en 1990 con *El hilo de Ariadna*, premio en artes plásticas (no en teatro) introdujo al espectador en una serie de encuentros personales, basados en sensaciones y juegos, que le permitían cotejar experiencias vitales y adentrarse en un rico mundo de intertextualidades. Parecía como si Vargas quisiera quitarle al espectador esta nominación, para dejarlo en su dimensión individual. Ir más allá del *happening* (años sesenta), que el bien conocía.



Nayra. *La memoria*, Teatro La Candelaria, creación colectiva, 2003 (cortesía Teatro La Candelaria).

cotidiana, afuera del teatro. Los lenguajes locales, de origen campesino, hablados por personajes con esas mismas condiciones, han sido asumidos por algunos teatristas en piezas que combinan con el estándar y, además, con hablas barriales de las grandes urbes. Estos lenguajes corresponden, a su vez, a una estructura dramática donde coexisten, a veces de manera poco armoniosa, lenguajes modernos, costumbristas y míticos, con tonos trágicos y cómicos con tintes farsescos. Aunque son pocas las piezas con estas características, sí recuerdan aspectos de obras del pasado, en las cuales cada uno de los personajes hablaba notoriamente de acuerdo con su nivel cultural y social. Varios teatristas buscan en los dialectos barriales, en los de un grupo social específico o estudiantil, la forma verbal de comunicación. Por lo general, estos dialectos están acompañados de lenguajes corporales característicos de esos grupos, o de una actuación expresionista. Si los lenguajes verbales tienen correspondencia con los lenguajes corporales, dicha característica se mantiene cuando se emplean lenguajes de otras culturas y de las tradiciones orientales. Por este motivo, en los escenarios se pueden apreciar desplazamientos con influencia del Butoh japonés y formas inspiradas en el Tai Chi Chuan, o en los teatros de la India. Estas teatralidades orientales se refuerzan con el vestuario, o con estilizaciones de la indumentaria escénica.

Reescrituras: el teatro y la literatura

La teoría radical de que el teatro no tiene nada que ver con otros géneros literarios y goza de una completa autonomía, ha repercutido para que los estudios enfaticen sobre algunos aspectos y se ignoren otros, como la escritura misma; la realidad está demostrando que varios dramaturgos realizan, de manera expresa, intertextualidades con textos poéticos, narrativos, o están influidos por escritores cuyo mérito literario es reconocido; o dichos dramaturgos escriben también novela o ensayo. Con el anterior preludeo no planteo nada distinto a que estas relaciones se hallan establecidas, de manera sólida, desde hace varias décadas, lo cual significa que hay un interesante mundo para explorar dentro de esas relaciones escriturales. En otras épocas, la relación fue con la historia. Pero ello parece pertenecer al pasado, como lo he expresado



La actividad teatral en Bogotá tiene una historia que aún no ha sido contada. Ella no está compuesta únicamente por las obras representadas en los diversos escenarios. Es la historia de un movimiento amplio, con grandes y pequeños protagonistas, con sus períodos de crecimiento, evolución, crisis, decadencia y nuevos resurgimientos. La multiplicidad de sus formas no se deja reducir a unos pocos conceptos. Con sus propuestas estéticas e ideológicas diversas, es signo de una vitalidad no siempre reconocida. Esta sección de la revista, igualmente plural, permite reconocer un panorama general de lo que ha sido el desarrollo de cerca de cuarenta años de trabajo teatral en Bogotá. Y de lo que hoy ofrece como producción escénica. Los autores de los artículos han vivido esta experiencia, ya sea desde la práctica artística o bien desde la crítica y el análisis.

Pandemia, Teatro Tierra, dirección Juan Carlos Moyano, 2005.

antes. En el mismo sentido, en la actualidad contados teatrístas interactúan o mantienen estrechos lazos, por ejemplo, con la música o con el cine.

De una u otra manera, la práctica reescritural basada en la literatura ha sido asumida por la mayoría de los teatrístas, agrupados o no, en un momento largo o corto de su existencia creativa. Desde la década pasada, las series literarias preferidas han sido la colombiana y latinoamericana. Aquí sólo menciono unas cuantas muestras representativas. Teatro Tierra, dirigido por Juan Carlos Moyano, es uno de esos grupos que asumió de manera más sistemática esta práctica, y sus referentes culturales son variados. Entre las obras que Moyano montó en esta década están: *El nombre del mundo es bosque*, basado en la novela de ciencia ficción de la escritora californiana Ursula Kroeber Le Guin; *Pandemia* (2005) inspirada en *Ensayo sobre la ceguera* de José Saramago; *La vorágine* (2006), versión libre de la novela homónima de José Eustasio Rivera, con alumnos de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB). De las versiones teatrales de latinoamericanos dos ejemplos: *Anacleto Morones*, basado en el cuento de Juan Rulfo (autor favorito de los teatrístas), con dramaturgia de Arquímedes Gelves, dirección de Raúl Santa con el Círculo Colombiano de Artistas (2000); *La fiesta del chivo*, de Mario Vargas Llosa, adaptada por Verónica y Jorge Alfí Triana, dirigida por este último, Teatro Nacional (2003).

Ahora bien, nuestro nobel García Márquez ha sido el narrador preferido para llevarlo al escenario, y el resultado es un dramaturgo que lleva quinquenios inmerso en su obra: Misael Torres, de Ensamblaje Teatro, e innumerables puestas en escena de varias agrupaciones, cuyo inicio se dio hace decenios; despegaron con la adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba* (1970) del Acto Latino. Muchos

EL MONTAJE LO HACEN ALUMNOS DE ÚLTIMO AÑO DE LA ASAB

'La vorágine', a las tablas

Por primera vez se lleva al teatro la novela de José Eustasio Rivera

WILLIAM CAMBERRA PINZÓN
 periodista de El Tiempo

"¿Cómo hago para meter en el escenario la selva?" fue la pregunta que muchas veces se hizo el escritor y director de teatro Juan Carlos Moyano en los seis meses que duró el proceso de adaptación teatral de la novela.

"¿Cómo hago para hacer sentir la selva de una manera sencilla?", se repetía Moyano, mientras trabajaba en el montaje de la obra con los alumnos de quinto año de la Escuela Superior de Artes de Bogotá (ASAB), como parte del trabajo de grado de estos.



Doce tablas del actor Amarello Casquet sirven de escenografía para ambientar esta versión de 'La vorágine'. "Somos de la escuela de inventar universos expresando lo máximo con lo mínimo", dice Moyano.

de respeto a la esclavitud en las caucheras - agrega el director - porque los aldeanos decidieron que ese era el duelo para apaciguar el dolor". Además de Bogotá, donde se presentará desde hoy (ver recuadro), *La vorágine* viajará a otros lugares de Colombia. "Nos vamos a presentar en Rivera (Huila), el pueblo natal del autor, estamos invitados a San José de Guaviare y gostonamos una visita a Pasto, es como si la misma obra nos pudiera seguir las rutas de Rivera, quizá porque la obra aunque está terminada aún no se ha acabado", finaliza Moyano.



Juan Carlos Moyano dirige esta adaptación de 'La vorágine'.

DESDE LA SELVA

'La vorágine' en esta versión libre, se presenta en Bogotá, desde hoy al 30 de septiembre, y del 11 al 22 de octubre. A las 7:30 p.m. en la sede de El Teatro El Local, calle 12 No. 278.

Entradas: Particulares: \$22.000; estudiantes: \$6.000; grupos de más de 20 personas: \$4.000.

Teléfono: (049) 990 1284/0000.

En el Teatro Jorge Eliécer Gaitán el 26 de septiembre se realizará una función para colegios, a las 4:00 p.m. y 7:00 p.m.

La vorágine, alumnos ASAB, dirección Juan Carlos Moyano, 2006.

motivos inducen a los teatristas a embarcarse en esta aventura creativa, además del orgullo que nos produce a los colombianos el Nobel, del cariño que se le profesa y del homenaje tácito que implica cualquier versión, adaptarlo al escenario sin duda alguna comporta grandes retos. De igual manera, existen otros motivos con sustanciales a la obra de García Márquez que estimulan a los teatristas, como son la base mítica de los relatos, su teatralidad y oralidad, la exuberancia de las situaciones y los vigorosos personajes ficcionales. No obstante lo anterior, en los últimos tiempos el tema está suscitando interesantes cuestionamientos². La coyuntura se presentó a raíz de la puesta en escena de *La casa*, basada en *Cien años de soledad*, proyecto de Esteban García Garzón (Grupo Experimental Uno) con el director georgiano David Gurji.

El género epistolar, que en la literatura tiene importantes realizaciones, estuvo presente en el teatro a través de la autorrepresentación, en versiones de textos poéticos o narrativos. Una de ellas fue la de Manuel Orjuela, quien adaptó la novela corta del escritor austriaco Stefan Zweig, *Carta de una desconocida*. Orjuela efectuó esta reescritura a través del monólogo de una mujer, en diferentes etapas de su vida. El montaje procuró un ambiente íntimo y la representación estuvo a cargo de cinco actrices. La otra versión fue *Cartas de sal* (2002), basada en *Cartas de mujeres*, de Marcel Prévost, proyecto del Teatro Luna bajo la dirección de Catalina Lozano Moskowicz.

Luchando contra el olvido

Para luchar contra el olvido el arte teatral siempre ha tenido sus estrategias ficcionales. En el actual decenio se ha desarrollado una importante cantidad de producciones, las cuales hablan acerca de lo que está ocurriendo en el país: hechos políticos violentos o armados, guerra sucia, desplazamientos forzados, masacres, secuestro y un larguísimo etc. Si se examina la cantidad de propuestas estéticas, se puede deducir que éste es un interesante fenómeno dramático, imposible de reducir a la manida frase de que el teatro colombiano (como el latinoamericano) es eminentemente social y político y, en especial el nuestro, padece una suerte de terquedad artística en estos temas, lo cual lo empobrece. Como se puede encontrar riqueza, si se analizan con cuidado los montajes bajo distintas perspectivas, quisiera enunciar algunos a partir de la idea que conlleva su relación con el público.

Me parece que varios teatristas confrontan y cuestionan, a través de su producción, los imaginarios generados por los sucesivos hechos violentos y de sangre. Además, se les percibe la necesidad que sienten de no dejar olvidar el horror, de testimoniarlo a través de distintas estéticas y dentro de actuales paradigmas artísticos y teóricos. Esto también implica una posición individual política. No estoy utilizando esta palabra con el significado ya conocido de teatro político, ese que quiere transformar al espectador, hacerlo adepto a tal o cual práctica política, o con la característica del teatro que pretende tener respuestas concretas a situaciones empíricas, o aspira a solucionar los problemas desde el escenario, a veces de manera ingenua. Lo estoy utilizando en el sentido de que el teatro seguirá siendo reservorio para la memoria e imagen de los conflictos colectivos. Varias obras del decenio proponen reflexiones maduras, encaran los problemas y se instituyen en memoria cultural, porque muestran visiones marginales, deconstruyen el discurso de los medios oficiales y colaboran en la formación de memorias particulares y grupales (siempre marginales). No lo están planteando de la misma manera que antes, en los años setenta, pues se apartan de los viejos paradigmas políticos y estéticos, y con frecuencia desconfían de la razón y de la "verdad" de ciertos discursos.

2. Sandro Romero Rey el 3 de agosto de 2007, en el blog *Contra Escena*, de eltiempo.com, lo planteó bajo el título de "La maldición de Gabo".



Mujeres en la guerra, Carlota Llano, dirección Fernando Montes, 2001, fotografía Carlos Mario Lema (cortesía Teatro Varasanta).

Como el campo es tan extenso, a continuación reseño algunas obras presentadas en la década: *Raquel, historia de un grito silencioso* (1999), escrita y dirigida por Samuel Vásquez, montada por el Taller de Artes de Medellín, sobre el conmovedor secuestro de una antropóloga y pintora aficionada. *¿Dónde están mis hijos?* (2000) con dramaturgia de Beatriz Camargo (Teatro Itinerante del Sol) y Rosario Jaramillo; dirección de Camargo. Es un virtuoso trabajo vocal y corporal de Jaramillo, basado en cantos tradicionales colombianos que metaforizan un grito histórico de las mujeres de este país, llevado al espacio mítico. Es una suerte de testimonio de lo que ya no existe, dado por una mujer enajenada. En el 2000 la Fundación Índice puso en escena la obra escrita y dirigida por José Domingo Garzón: *¿Quién dijo miedo!* A través del recurso de teatro dentro del teatro, el autor muestra a unos desplazados que huyen de la guerra, pero luego caen en las redes de oportunistas políticos. Lo importante de la propuesta es que Garzón lo hace con mirada irónica, cargada de humor negro, así el espectador no cae en la tentación de la conmiseración. Con su característico sello estético (limpias imágenes, luces, economía escénica), Carolina Vivas escribió y montó con su grupo, Umbral Teatro, *Gallina y el otro* (2001). En esta obra, una gallina y un cerdo son los testigos del terror generado por unos individuos de gran poder, quienes siembran el campo de sangre. Los dos animales son los encargados de contar lo sucedido y de tratar de entender cuál es el rostro de esos individuos, convertidos en sus enemigos de un momento a otro.

Los dos montajes de Carlota Llano y Fernando Montes, *A dónde el camino irá*, y *Mujeres en la guerra* (2001), en especial esta última obra, basada en el libro de Patricia Lara, convierte al espectador en testigo de los testimonios dados por esas mujeres, debido a la propuesta escénica y a la comunicación actoral que establece Carlota. Por el contrario, *Con el corazón abierto* (2002), de Humberto Dorado, dirigida por Nicolás Montero, aunque tiene una temática similar y una puesta en escena en que la actriz, Vicky Hernández, actúa muy cerca al público, éste se entera de los hechos trágicos a través del personaje, una plañidera. Ella induce al espectador a la reflexión, a reparar en hechos que no conocía o no quería ver.

Los actores de El Cartucho

El mito de Prometeo es el punto de partida de la obra de teatro que presentarán alumnos de la Asab y ex habitantes de El Cartucho.

MARTA BELTRÁN
 Redactora de EL TIEMPO

Durante muchos años Angela Moreno pidió plata en la calle. Recibió propuestas de hombres que se la querían llevar a la cama por unos pesos, gambeteó los cuquecos de la droga y en más de una ocasión intentó suicidarse. Ahora, treinta años transcurridos, los padres y vecinos su vida son sencillos íntimos. Es una



LOS ANTIGUOS
 Habitantes de El Cartucho ensayan desde hace tres meses, en la sede de Mapa Teatro.

LA HISTORIA
 de Prometeo se reúne en las experiencias de ninguno de los actores.
 (por Mariana Beltrán / 11/04)

La liberación de Prometeo, Mapa Teatro, dirección Rolf Abderhalden, 2002.

Una de las búsquedas de lenguajes artísticos innovadores es la de Rolf Abderhalden, titulado *C'úndua*; propuesta compleja, de largo plazo, cruzada por varias artes, lo cual le facilitó al autor integrar a Bogotá de manera crítica y hacer una presentación más dinámica. El proyecto fue dividido en cuatro partes. La primera, titulada *La liberación de Prometeo*, es una pieza en dos actos; el primero se presentó en diciembre de 2002 y el segundo al año siguiente. La obra se basa en *Prometeo*, la versión que el dramaturgo alemán Heiner Müller hizo sobre el *Prometeo encadenado* de Esquilo, y se enriquece con la vida de los actores naturales, doce ex habitantes del sector conocido bajo el nombre de El Cartucho (barrio Santa Inés). Los actores interactuaban con las imágenes de archivo que se proyectaban. La idea era que la pieza convirtiera en protagonistas, en sujetos, a quienes “el espectáculo social” había ignorado o les daba un papel de caricaturizados “figurantes”. El segundo acto enfatizaba en los proyectos de vida de los “protagonistas” y, de manera simultánea, se proyectaban imágenes de la demolición. Mapa Teatro desarrolló esta parte con estudiantes de último semestre de artes escénicas de la ASAB. La segunda parte del proyecto: *Re-corrídos* (diciembre de 2003) era una instalación interactiva, dividida en doce “estaciones” de memoria. La tercera parte: *La limpieza de los establos de augias* (agosto-septiembre de 2004) era una proyección, emitida desde el Parque Tercer Milenio hasta las paredes del Mambo, escenario del 39 Salón Nacional. La cuarta y última parte: *Testigo de las ruinas* (2005-2006), era una puesta en escena que combinaba el video, como expresión visual del tiempo, y una performer de la misma zona se representaba a sí misma. Su presencia permitía establecer un diálogo con el video y articular todos los elementos de la puesta en escena. Esto le facilitaba al espectador percibir una problemática actual, de manera distinta a la que está acostumbrado a través de los medios de comunicación, y Abderhalden creaba una dramaturgia híbrida, cuestionaba el teatro en su concepción logocéntrica, a través de la relación de varios elementos: los cambios temporales de un sector, el sonido, el texto, el cuerpo de la performer, para resignificar artísticamente un barrio venido a menos, primero por el comercio de la droga y luego por su demolición. Durante todo el proceso descrito, el artista realizó varias performances en la zona.

En este tema de las performances hay una gran variedad imposible de analizar con los mismos parámetros; por ello una experiencia artística diferente a la anterior, por los acentos políticos y los lenguajes teatrales puestos en dicha práctica, es la que realiza Patricia Ariza en la Corporación Colombiana de Teatro desde los



Los desplazados, Ensamblaje Teatro, 2007.

años noventa, cuando comenzó a montar espectáculos teatrales con personas marginadas de la sociedad: habitantes de la calle, jóvenes raperos de barrios humildes, niños, jóvenes lustrabotas, niños y niñas desplazados, entre otros. Ariza ha continuado con este tipo de propuestas con trabajadoras sexuales y travestis, y algunos *performances* para hacer evidentes las problemáticas femeninas o de los desplazados que llegan a la capital procedentes de todos los rincones del país.

No dejar olvidar, resignificar espacios y espantar la indiferencia, es el fin del Teatro Efímero, nombre que identifica el acto teatral realizado por la Fundación Cultural Rayuela, con jóvenes de barrios populares de Bogotá, en especial de los Altos de Cazucá, orientado a visibilizar el asesinato permanente y sistemático de los jóvenes; se presentaba sin anunciarse en calles, parques, sitios de encuentro.



El tesoro de El Dorado, Teatro Hilos Mágicos, 2006.

Durante el proceso, que se iniciaba con talleres, se ponían de manifiesto los mecanismos que tiene el poder y el autoritarismo para penetrar el cuerpo de los jóvenes. Este teatro retoma como nutriente para la interacción social y colectiva el ritual, se alimenta de elementos del *Teatro del oprimido* de Augusto Boal, de los efímeros de Alejandro Jodorowsky, de la corriente llamada “arte natural”, y se inspira en las enseñanzas de la guardia indígena del pueblo nasa (Cauca), que sin ejercer violencia detiene los actos violentos.

El mito

Las teatralizaciones de los mitos indígenas se iniciaron desde los años cuarenta del siglo xx, en el sur del país, bajo teorías e inspiraciones distintas. En la actualidad mantienen su vigencia, también desde diversas prácticas y, por tanto, sus conceptos sobre memoria tienen matices diferentes, pues algunos teatristas trabajan con la memoria y el espacio mítico, otros con la memoria y las teatralidades vivas. Tienen de común los largos procesos investigativos y el respeto hacia el objeto de investigación, que los lleva a replantear el espectáculo mismo e inclusive la forma como los artistas se relacionan con la sociedad y el público. En este apartado incluyo a Beatriz Camargo, directora del Teatro Itinerante del Sol, para quien el mito se ha convertido en “una voz de vida” y una forma de relación con el universo. Sus últimas obras son: *¿Dónde están mis hijos?*, ya mencionada antes, *María Magdalena*, *Cántico de la mujer sin manos* y *Sólo como de un sueño de pronto nos levantamos*. Para Viento Teatro (Luz Myriam Gutiérrez y Alberto Torres) la máscara mítica y su lenguaje ceremonial ha sido uno de sus objetos de estudio. En los últimos años su encuentro con el pensamiento chamánico los ha llevado a crear el teatro ceremonial. Los títulos de sus obras son: *Pamuri Mashe (Señor de la semilla)*, presentada en el 2000 en el Teatro Leonardus, sobre el mito de la creación de los indígenas desana (Vaupés); *Sei-Nake Haba Sintu (Tierra negra madre universal)* y *Hojas de Luna*.

Otras experiencias tienen que ver con la creación de obras en regiones indígenas, surgidas por iniciativa de artistas que viven en esas zonas y toman materiales míticos.

Tal es el caso de Víctor Sánchez, quien creó *Puméniru la mujer perfumada*, basado en un mito de la cultura curripaco (selvas del Orinoco). Otros trabajos están basados en algún mito, recogido y documentado por antropólogos o etnólogos, como es la de Ciro Gómez, director de Hilos Mágicos, quien llevó al escenario de marionetas, títeres y sombras, una obra basada en la mitología maya y muisca: *El gran Teokikixkli*.

Del repertorio nacional

No es frecuente que los grupos teatrales se interesen por llevar a las tablas obras de autores nacionales, ya sean consagrados o de jóvenes, que no pertenezcan a sus organizaciones. No obstante, en este decenio, como un hecho que no debo desconocer en el presente estudio, se llevaron al escenario obras de maestros consagrados, correspondientes al canon moderno. A continuación sólo algunos de dichos montajes porque su número es superior: de Jairo Aníbal Niño se remontaron *El sol subterráneo* (Teatro La Baranda); *La madriguera* (Casa Vieja Teatro), dirigida por Alfredo Esper Blois en 2003; y *El Montecalvo*, montada por la Compañía Minuto de Dios y por Theo Terrenus Laboratorio, dirigida por Alejandro Rodríguez en 2007. La clásica y siempre bien recordada *I took Panamá*, del maestro Luis Alberto García, fue montada por dos grupos; *Guadalupe años sin cuenta*, también consagrada y clásica creación colectiva del Teatro La Candelaria (1974), fue presentada por la Corporación Colombiana del Teatro, bajo la dirección de Patricia Ariza. Para rendir homenaje al maestro Enrique Buenaventura, Barco Ebrio puso en las tablas en 2004 *La maestra*, y luego *La orgía* bajo la dirección de Beatriz Monsalve.

Después de haber sido redescubierto y reescrito teatralmente por el Teatro Matacandelas, en los años noventa, las obras de Andrés Caicedo se siguen montando. El interés por el autor continúa porque Caicedo plasma el mundo de los jóvenes que acaban de salir de la adolescencia, describe los lazos afectivos con los amigos, la exploración del cuerpo del otro, el erotismo, el vocabulario juvenil para nombrar los ámbitos del sexo y el momento de las primeras relaciones sexuales. Algunos de los montajes de este decenio mantienen intertextualidades con las propuestas de Matacandelas, en sus lenguajes sonoros y visuales, que enriquecieron los personajes caicedianos de los años setenta. Entre los nuevos montajes están los siguientes: *Ahora vengo yo. Variaciones en torno a Andrés Caicedo*, de La Farsa, grupo de la Universidad Autónoma, con dirección de Jorge Prada, y *El atravesado* del Teatro Chiminigagua, cuya dramaturgia mezcla textos de Caicedo con los del libro de Alonso Salazar *No nacimos pa'semilla*; de manera que el lenguaje de los personajes es el actual de los pandilleros de las grandes ciudades, más que el de los jóvenes caleños de los setenta. *Los diplomas*, collage de textos de Caicedo, dirigido por Julián Santamaría y Santiago Merchant, en el 2007.

Para la conmemoración de los treinta años de la muerte de Caicedo, Sandro Romero Rey, amigo de Caicedo y experto en su obra, escribió y dirigió *¡Que viva Andrés Caicedo!* (2007), espectáculo ganador de la convocatoria Bogotá Un Libro Abierto. Para su pieza, Romero utilizó el teatro caicediano y la música, la literatura y el cine del entorno cultural de Caicedo. Como se trata de un homenaje al autor, Romero se lo rindió con humor, alegría y frescura.

El dramaturgo y director José Manuel Freidel, muerto en 1990, ha sido uno de los autores cuyo afecto se continúa ratificando a través de los montajes de varias de sus obras. Para rendirle homenaje, la directora Adela Donadío montó en el 2000, en la Casa del Teatro Nacional, *Las burguesas de la calle Menor*, y en 2003 *Los*

CONMEMORAN 30 AÑOS DE SU MUERTE

'A Andrés Caicedo se le fue la mano'

Sandro Romero presenta un libro y una obra de teatro.

Al mediodía del 4 de marzo de 1977, Sandro Romero vio al escritor Andrés Caicedo almorzando, en el emblemático restaurante Los Turcos, en Cali. A la distancia, nada indicaba que esa tarde el autor de *Angelitos empantados* se tomaría una alta cantidad de pastillas de Seconal, con las que acabaría su vida, a los 25 años.

Desde entonces, la carrera de Romero ha estado marcada por el desconcierto que le generó el inesperado deceso del hombre al que conoció vagamente en los cineclubes de Cali.

"Teníamos muchas cosas en común", dice Romero, para explicar por qué en estos 27 años ha dictado innumerables conferencias y ha montado piezas teatrales basadas en el autor de *¡Que viva la música!*. Con la publicación del libro *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego* y el estreno de la obra de teatro *¡Que viva Andrés Caicedo!* (ver recuadro), Romero dice que pondrá fin a su trabajo sobre el caleño.

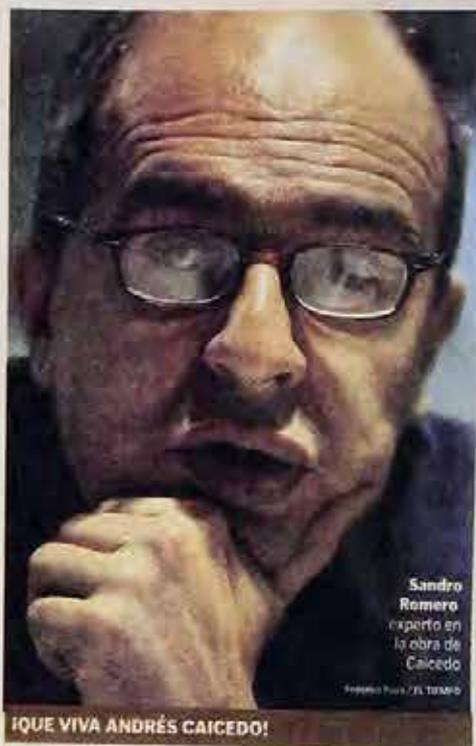


Este libro profundiza en las cosas que inspiraban a Caicedo.

se media alta de Cali a la que no le interesaba la cultura y que más bien veía eso como un problema. Le importó después de que murió, pero ya era un poco tarde".

A pesar de ser un especialista en la obra de Caicedo, Romero no tiene claro el motivo de su suicidio. Pero se atreve a especular: "Su muerte no fue planeada. Yo creo que a él se le fue la mano", dice.

Además del diario de Caicedo que publicaron sus hermanas en abril de este año, titulado *El cuento de mi vida*, Romero asegura que hay varios escritos del caleño que aún no han salido a la luz.



Sandro Romero experto en la obra de Caicedo

Franco Pardo / EL TIEMPO

¡QUE VIVA ANDRÉS CAICEDO!

Tres niños de la burguesía caleña, aparentemente inocentes, son los personajes de esta obra, que escenifica partes de algunos textos de Caicedo. En el montaje, son proyectadas imágenes de la única entrevista que se conserva del caleño y de *Angelita* y *Miguel Ángel*, su película inacabada.

"¡Que viva Andrés Caicedo!" es un recordo por la música, la literatura, el cine y el teatro que apasionaba a este autor", dice Sandro Romero, director de la



Aníbal Martínez

obra. Será presentada en Bogotá, el lunes a las 7 p.m., en la Casa del Teatro Nacional, y el martes, a las 7:30 p.m., en el Teatro Colón. Este proyecto fue uno de los ganadores de la convocatoria 'Bojotá, un libro abierto'.

¡Que viva Andrés Caicedo!, dirección Sandro Romero, 2007.

infortunios de la Bella Otero y otras desdichas, cuyo contexto histórico es la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Otras puestas en escena en el decenio fueron: *Monólogo para una actriz triste*, del grupo Actores en Escena, dirigida por Leonardo Arias Escobar; *Las arpias*, de Avatares Teatro; *Las tardes de Manuela*, dirigida por Manolo Orjuela con la ASAB. *El oloroso caso de la manzana verde*, es una pieza que ha estado en cartelera en muchas oportunidades, dirigida por Guillermo Castañeda y Fabián Acosta. Castañeda tiene algunos otros montajes de Freidel con grupos universitarios.

La risa goza de buena salud

La comedia en diferentes formas y estructuras tradicionales, de humor fino y grueso, de cierta profundidad y lugares comunes, continúa siendo del agrado de un vasto público, y por ello la cartelera muestra a lo largo de la década dinámicos cambios o largas temporadas con la misma exitosa y taquillera pieza. Se aprecian desde los montajes costumbristas y saineteros, dentro de la larguísima tradición colombiana de personajes que se mueven entre el mundo rural y el urbano, hasta las recientes apropiaciones culturales, como el *stand up comedy*, pasando por el repertorio clásico español y el francés, con Molière, comediógrafo apreciado en el país desde el siglo XIX. Ditirambo Teatro ha incursionado en la creación de un personaje femenino que se halla en ese límite entre lo rural y lo urbano popular.



Juego para dos, Teatro R-101, 2007.

En varias regiones del país se presenta una gran variedad de obras costumbristas, y en el sur del Cesar un festival le da visibilidad al género. En obras presentadas allí ya se han involucrado temas tabú como el aborto y las problemáticas sociales vigentes. El Águila Descalza, la compañía con más experiencia en la comedia urbana, y uno de los ejemplos de la técnica de la improvisación teatral, continúa con obras paródicas y comedias de crítica a ciertas costumbres nacionales y regionales.

A la orden del día están las comedias de enredos, situaciones y equívocos; los temas que más piezas convocan son las relaciones de pareja y el matrimonio; el amor perdido y el amor hallado entre lágrimas y risas, las infidelidades, los solteros y las damas maduras, recatadas o fogosas, quienes buscan el amor, siempre el amor, y otras cosillas más; los problemas conyugales de las parejas modernas y las novedosas relaciones amorosas a través del *chat*, como parte de los nuevos escenarios para el acercamiento amoroso. En varias de estas comedias se muestran piernas, ropa interior, indumentaria y vocabulario picante. En Bogotá, los escenarios privilegiados para la risa están en el Teatro La Carrera, La Baranda, Teatro Nacional, Teatro Santa Fe, Teatro Patria y unos cuantos más. Lo anterior no quiere decir que toda la producción esté centrada en la capital, pero sí son esos los tabladillos donde se presentan producciones de fuera de la ciudad.

Las piezas de nuevo cuño estarían representadas en la mezcla de géneros o en la yuxtaposición de ellos en un mismo espectáculo. El *stand up comedy* se integra con la comedia de humor cotidiano, de circulación fácil, escritas por personas vinculadas al teatro o a la televisión. Otros realizan el *stand up comedy* con dos o más comediantes en escena, para evocar situaciones familiares, y otros más adoptan alguna estructura cómica, de gran éxito transnacional, como los *Diálogos prostáticos* (no fue la única que se compuso), como respuesta a los *Diálogos de la vagina*.

Un teatrista de larga trayectoria en el mundo del teatro experimental, de los muñecos y las máscaras, Carlos Parada, compuso la obra *Alucinación*, que pertenece al grotesco festivo y a la sátira política, interesante rumbo de las teatralidades farsescas. Algunos jóvenes directores y grupos estables, también integrados por jóvenes, estudian nuevas posibilidades para la risa a través del humor negro, de situaciones absurdas, la muerte y el fracaso en la vida. Teatro sarcástico fue el nombre de un ciclo organizado por la Corporación Luna, Gonzalo Valderrama, Ku Klux Clown y Beto Urrea. Avatares Teatro (Manizales) y R-101 (Bogotá) están incursionando en obras que hacen reír al público y exploran distintas expresiones cómicas. Avatares montó *El guardaespaldas*, de Reynel Ramírez, dirigida por Luis W. Garcés. Su objetivo era que el público riera a carcajadas con los temas recurrentes del país y un fuerte trabajo físico de los actores. R-101 plantea nuevas relaciones con el público, a partir de la risa, con obras como la farsa *Mi lucha* (2006), a partir del texto de George Tabori, y *A mi manera*, basada en la obra *Nobody Here But Us Chickens*, de Peter Barnes, dirigidas por Hernando Parra.

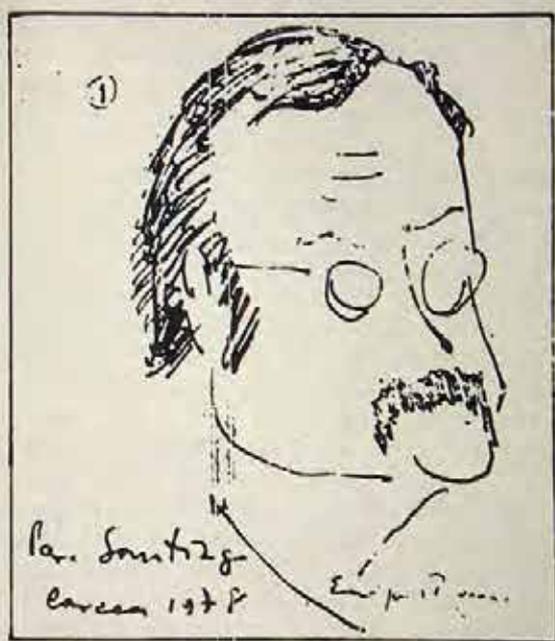
LOS DRAMATURGOS

Continúa en el panorama nacional el autor que al mismo tiempo es director y actor y, por qué no decirlo, también escenógrafo de sus espectáculos. Son creadores que abordan esa pluralidad de funciones y sus textos están relacionados con dichas circunstancias. De igual manera, la figura del escritor de teatro prosigue emergiendo y tomando fuerza desde el decenio pasado, debido a distintas valoraciones. El dramaturgo retoma el lugar de donde había sido desplazado, aunque es posible que no vuelva a ocupar el sitio de rey asignado en anteriores siglos. Se puede apreciar también que grupos estables, que en el pasado habían guardado la figura del autor individual como uno de sus bienes preciados, después de haber incursionado durante muchos años en los autores clásicos han vuelto a cultivar escritores propios. El ejemplo más relevante es el Teatro Libre de Bogotá, que al inicio de su proceso grupal produjo no menos de diez obras, de las cuales *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas, se reveló sobre las demás. Pues a partir de los años noventa ha vuelto a la producción de obras propias con autores como Jorge Plata, Piedad Bonnett, Armando Múnera, José Domingo Garzón, entre otros.

Dentro del discurso de los teatristas ha pasado el tema de la búsqueda de una identidad latinoamericana o colombiana (pocos lo mantienen), para centrarse en las experimentaciones artísticas de lenguajes modernos, variados, de distinta procedencia. Esto se debe en parte a que por fin caducaron las ideas peyorativas decimonónicas sobre los sincretismos y sobre los anhelos de uniformidad cultural. En la actualidad, lo sincrético en las artes muestra riqueza y no impureza, y este concepto se ha extendido. Del mismo modo, la utilización de las estructuras dramáticas de origen brechtiano, junto con la coherencia en el mensaje de la obra, han venido decayendo de manera sustancial desde el decenio pasado.

Estos primeros años del milenio han sido los del reconocimiento al perseverante y obstinado trabajo artístico del maestro Santiago García, director del Teatro La Candelaria, quien recibió el Premio Nacional Vida y Obra 2006, otorgado por el Ministerio de Cultura. También el maestro Gilberto Martínez, con sobradas razones dada su incansable labor artística, fue homenajeado en su natal Medellín por las autoridades municipales. Otros dramaturgos que obtuvieron reconocimientos fueron: José Domingo Garzón, premio Teatro para el Nuevo Milenio, en el 2000, de la Alcaldía Mayor de Bogotá, con la obra *¡Quién dijo miedo!*; luego recibió el

SANTIAGO GARCÍA: EL TEATRO COMO CORAJE



Caricatura de Santiago García dibujada por otro célebre director y autor colombiano: Enrique Buenaventura, 1978.

Caricatura de Santiago García dibujada por Enrique Buenaventura, 1978.

Premio Nacional Vida y Obra 2006
Ministerio de Cultura

BEATRIZ GONZÁLEZ
SANTIAGO GARCÍA
GERMÁN TÉLLEZ

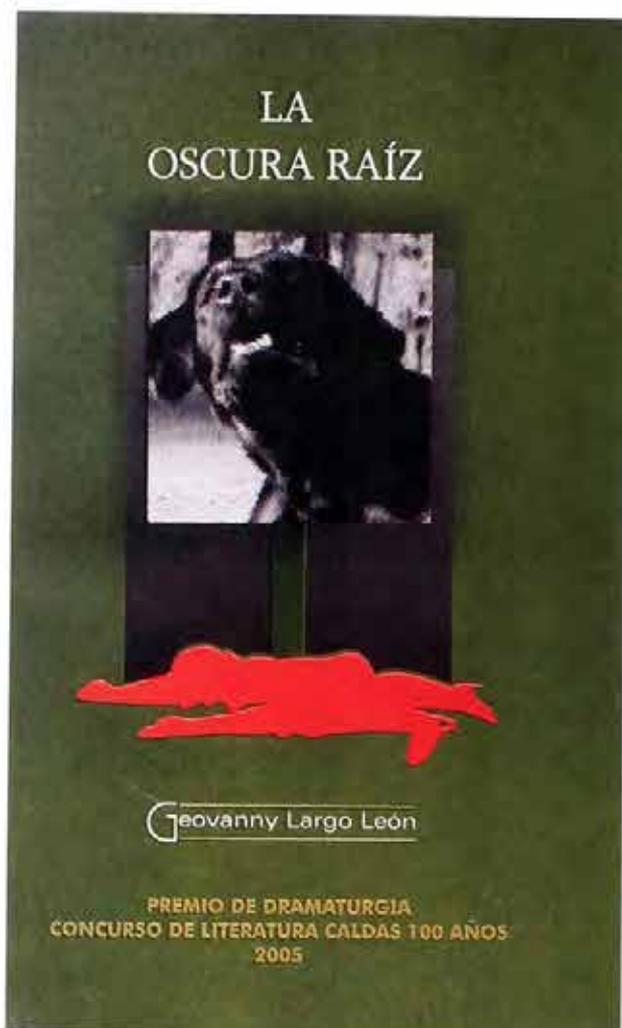


Cubierta. Premio Nacional Vida y Obra 2006. Beatriz González, Santiago García y Germán Téllez, 2006 (cortesía Teatro La Candelaria).

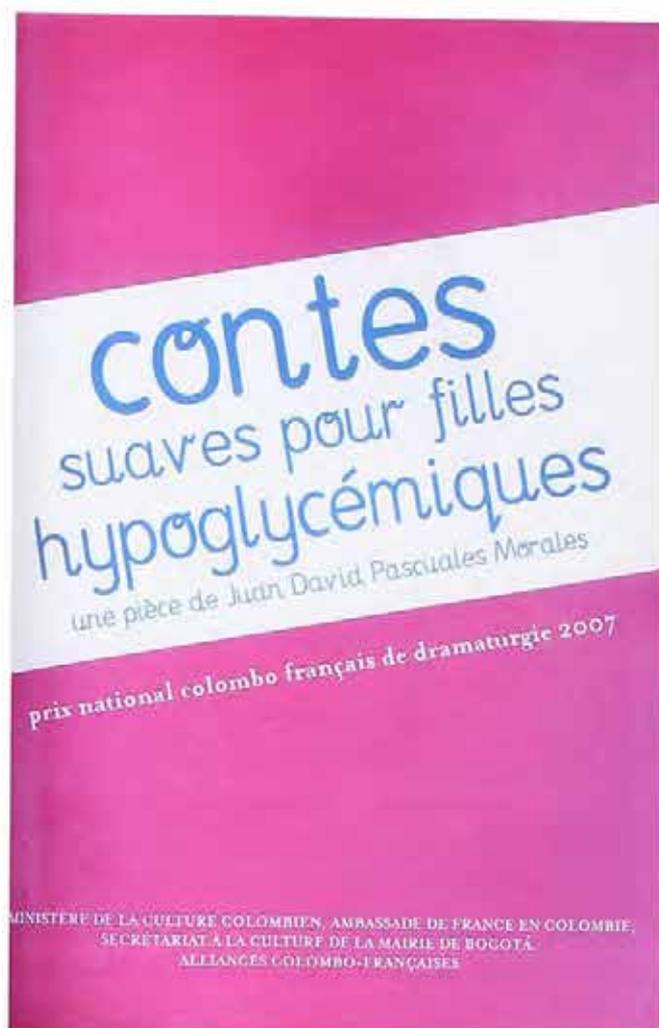
Premio Nacional de Dirección 2005, del Ministerio de Cultura, por *La procesión va por dentro*, realizada con Proyecto Pirámide, y al año siguiente fue Premio Nacional de Dramaturgia 2006, de la Universidad de Antioquia, por *Emisiones de medianoche*. Este mismo reconocimiento había sido otorgado a Fabio Rubiano en 1999, por *La última cena*. Otro premiado fue el dramaturgo, director y docente Geovanny Largo León, quien logró el premio de dramaturgia (2005) del Concurso de Literatura Caldas 100 años, de la Gobernación de Caldas, con *La oscura ratz*. El infatigable escritor de teatro Henry Díaz Vargas, con *Carruaje de viejos con látigo verde*, ganó la VII Convocatoria de Becas de Creación Ciudad de Medellín, 2006, obra que al año siguiente sería publicada por Transeúnte Editores. De esta manera, Díaz Vargas continúa su ejercicio creador iniciado en 1970.

Los debutantes

Erik Leyton Arias, dramaturgo y realizador de cine, ganó en 2003 el XVIII Concurso de Textos Teatrales Marqués de Bradomín, del Instituto de la Juventud del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales de España, con la obra *Como la lluvia en el lago*. Infortunadamente pocas personas conocen la edición, porque fue impresa en España y no ha tenido una amplia distribución en Colombia. Se espera que la Biblioteca Luis Ángel Arango la rescate y la ponga al servicio de sus lectores. La primera obra escrita por Leyton fue *Cielo mi cielo* (1998), que también obtuvo importantes menciones en Colombia y Uruguay. Por su parte, Enrique Lozano ganó en 2006 el Premio Nacional Colombo Francés de Dramaturgia con la obra *Los difusos finales de las cosas*. Lozano, además, años atrás había escrito *Días*



Largo León, 2005.



Pascuales Morales, 2007.

impares, la cual fue premiada en distintos festivales del sur del país, entre ellos el de Autores Vallecaucanos Jorge Isaacs, en 1998. El sugestivo título *Cuentos dulces para niñas hipoglicémicas*, corresponde a la siguiente obra ganadora del Premio Nacional Colombo Francés (2007), escrita por Juan David Pascuales Morales. Este premio incluye la publicación del texto en español y en francés.

Además de los anteriores dramaturgos premiados, se hallan otros jóvenes con menciones en concursos, y otros no tan jóvenes en edad, pero sí noveles en el ejercicio de la escritura para el teatro, surgidos a partir de finales de los años noventa; entre otros, están los siguientes: Boris Akiba de Greiff, Laura Álvarez, Santiago Bejarano Chau, Obeida Benavides, Juliana Carabalí, Enrique Carriazo, Esther Celis Franco, Carolina Cuervo, Dubián Darío Gallego, Javier Gutiérrez, Luz Peña Tovar, Carlos Ramírez, Camilo Ramírez, Juliana Reyes, Pedro Miguel Rozo, Felipe Vergara.

LOS DIRECTORES Y SUS PROPUESTAS

Varias puestas en escena de algunos directores tienen un fuerte carácter autorreferencial, esto es metateatral, como se ha visto antes con algunos ejemplos. En ellas quedan al descubierto las reflexiones sobre el acto espectacular en sí mismo y su relación con diferentes textos escénicos. Otros directores han adoptado la práctica de presentar sus trabajos de manera inacabada, y en la medida en que

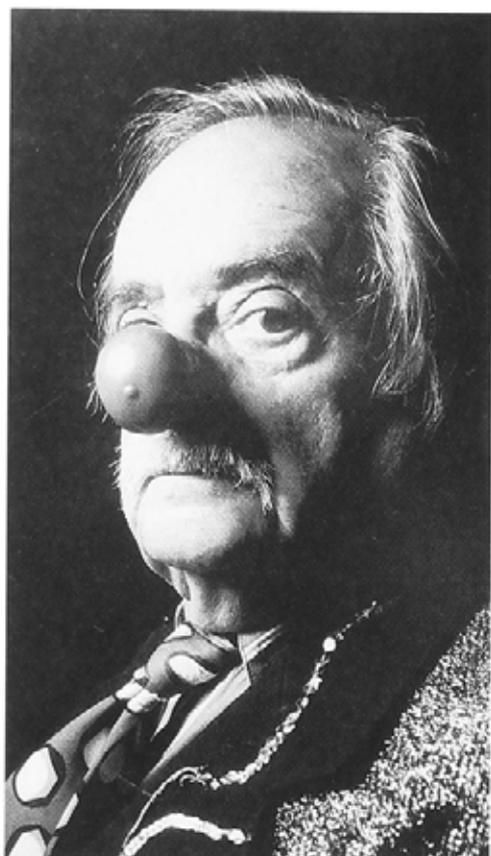
avanza la comunicación con el público el espectáculo es sometido a ajustes. En las propuestas de otros directores se aprecian procedimientos de deconstrucción, en obras pertenecientes a repertorios clásicos y canónicos; personajes de envergadura mítica y heroica son llevados a planos cotidianos. En esta nueva codificación se pueden apreciar códigos contemporáneos.

Las innovaciones en el espacio teatral, esto es, los cambios en las relaciones entre espectáculo y espectador han surgido de algunos estudiosos directores, quienes en su mayoría ostentan un recorrido sólido y son conocedores de los protocolos artísticos. Son artistas que desde el comienzo de sus carreras se han preocupado por la experimentación. Algunos de ellos son: Santiago García (Teatro La Candelaria), Rolf Abderhalden (Mapa Teatro), César Badillo "Coco" (con Proyecto Teatro de Esquina), Beatriz Camargo (Teatro Itinerante del Sol), José Domingo Garzón (con Índice Teatro y Proyecto Pirámide), Fernando Montes (Teatro Varasanta), Fabio Rubiano (Pequeño Teatro Petra) y Javier Gutiérrez, entre otros. El director Cristóbal Peláez y su grupo Teatro Maticandelas, se han caracterizado por el rigor y la coherencia en sus búsquedas estéticas. En este periodo se han aplicado a la profundización de varios lenguajes propuestos por las vanguardias históricas, como las poéticas simbolistas, los lenguajes teatrales fragmentados, lúdicos y surrealistas, y la Patafísica de Alfred Jarry. Al mismo tiempo, Maticandelas montó aspectos de la vida y obra del filósofo colombiano Fernando González, con el mismo cuidado por la imagen teatral que siempre ha caracterizado al colectivo. Pero además de esto, el hecho es importante por los valores simbólicos culturales que conlleva la puesta en escena de este pensador. Es, por lo demás, bastante novedoso que un grupo se preocupe por explorar la vida y obra de un intelectual nacional, que dada sus características, a primera vista podría resultar una aventura teatral bastante complicada. No obstante, hasta el momento de escribir este balance (junio de 2008), el público ha ratificado el espectáculo con aplausos y favorables comentarios.

Teatro y nuevas tecnologías

Desde la antigüedad griega la tecnología ha acompañado al teatro (máquinas e invenciones, mecanismos del movimiento, etc.) y también varias tecnologías han encontrado en éste su campo de experimentación (teléfono, gas, electricidad, cinematógrafo, entre otros). En la actualidad, los sistemas analógicos, digitales y las tecnologías audiovisuales, se han integrado de manera tímida al teatro. Estos recursos han entrado al servicio del espectáculo para potenciarlo, ponerlo al servicio de la imagen teatral y renovar la dramaturgia. Sin embargo, no se puede afirmar que el teatro colombiano haya involucrado alta tecnología en sus creaciones, y a veces ni siquiera la tecnología necesaria, lo cual podría atribuirse a cierta tradición, a temores por la poca familiaridad con estos medios o a la endémica falta de recursos económicos. Ya hablé de un proceso creativo de Rolf Abderhalden, que incluyó tecnología audiovisual; pues otros igualmente han incursionado en el lenguaje de la multimedia, por ejemplo, en 1998 los directores Fabio Rubiano y Javier Gutiérrez, la utilizaron junto con sonido, música en vivo e iluminación contundente, en el montaje de *Hienas, chacales y otros animales carnívoros*, con dramaturgia de Rubiano. Esto les permitió realizar una metáfora del país, expresiva y fragmentada. De la misma forma, en el montaje que está preparando Javier Gutiérrez para estrenar a finales de este año (2008), volverá a utilizar medios informáticos y audiovisuales.

Ana María Vallejo y Patricia Aguirre también se adentraron por esos caminos. Para extender el espacio de la representación teatral real y además el espacio mental y de los imaginarios de los personajes, Ana María Vallejo, en *El ángel de la*



Santiago García (archivo Teatro La Candelaria).



Velada metafísica, Teatro Matacandelas, dirección Cristóbal Peláez, 2007.

gasolinera (2004), de Edward Thomas, utilizó un video de fondo y lo integró al escenario a través del tratamiento estético y plástico y de una iluminación sugerente. Todo ello permitió crear una atmósfera poética. A su vez, Aguirre propuso con *Pieza para morir en dos actos* (2000) una relación distinta con el espectador. Éste podía pasearse por entre los seis personajes e interactuar con la obra a su antojo: oler, mirar, caminar, detenerse, escuchar los poemas sobre la incomunicación. Según algunos críticos, la propuesta de Aguirre estaba más cercana a los *performances* desarrollados por las artes plásticas, que al teatro. Pues de eso se trataba, de intervenir el espacio con música, cables, televisores, para facilitar la interacción con los actores y los objetos, y utilizar medios expresivos de distintas artes. Esto forma parte de las exploraciones e intercambios que ambas artes están realizando, como lo expresé al comienzo. Ahora es más frecuente que los artistas plásticos busquen el escenario, todo lo cual va a requerir de marcos teóricos distintos para entender mejor, para disfrutar y analizar.

El género

Los sistemas binarios y las oposiciones en los que descansaban algunos procesos epistemológicos han cambiado; al lenguaje verbal ya no se le atribuye la suficiente solvencia para crear sentido, y tanto el hombre como la mujer ya no son las entidades sociales fundamentales. Todo esto se ha reflejado en el léxico, en la gramática, en las formas de relación social, en las leyes y en el teatro, que con sus lenguajes quiere desvelar esos cambios, mostrar a un ser humano que busca nuevas ideas y otras formas de expresión, de acuerdo con su individualidad y su cultura. En consecuencia, emergieron en la sociedad y en el teatro otras voces, de una manera más auténtica, sin las mediaciones políticas anteriores. Voces de mujeres, homosexuales, indígenas y comunidades afrodescendientes.

Ahora bien, desde tiempos inmemoriales el travestismo de hombres y mujeres ha estado ligado de manera estrecha al teatro. Grandes dramaturgos han utilizado este recurso, con profundas repercusiones, y algunos géneros dramáticos han abusado de él. Pero hoy el travestismo es por completo distinto del anterior, debido al cuestionamiento que se le está haciendo a las entidades genéricas como únicas. Todo ello no significa que ahora no se abuse del travestismo, pues la industria del entretenimiento ha convertido algunas de sus formas actuales en recurso trillado, así han ido apareciendo subgéneros para presentar en espacios nocturnos de rumba (espectáculos de *drag queen*, por ejemplo), además de las ya históricas parodias de género de mayor aliento. En el teatro, el travesti a veces es una suerte de nuevo “gracioso” (recuérdese el personaje del teatro español), que se desempeña como ayudante en distintas labores: domésticas, de peluquería y, en general, de centros de cosmética. Es el personaje que asegura el “éxito” de la obra. Así mismo, existe un interés por montar obras con hombres vestidos de mujer —homosexuales o no— como disculpa para mostrar lindos actores, rica indumentaria, joyas, dentro de los parámetros de cierta estética, popularmente calificada de *gay*, sin buscar formas experimentales en la actuación. Se reproducen estereotipos (grotescos y paródicos) del travesti y de la mujer. Esto no quiere decir que el homosexual o el travesti, como personajes, no estén siendo objeto de profundizaciones dramáticas y de acercamientos a un teatro más humano y menos superficial. Por ahora hay que esperar.

Relaciones director y texto dramático

Como se ha visto, algunas y algunos directores buscan de manera continua rumbos, equilibrios y una clave básica en la puesta en escena. Esto ha permitido una vida escénica con cierto nivel en la ejecución y no monocorde, en las principales ciudades del país. También ha permitido dar a conocer dramaturgias propias y de otras culturas teatrales, lo cual ha ido renovando el canon nacional y ampliado, de manera un tanto relativa todavía, las interculturalidades. Tal vez la mirada más interesante y renovadora se ha dado en la relectura que algunos directores han hecho de textos antiguos y clásicos, pertenecientes al canon occidental, como Molière, Calderón de la Barca, Bertolt Brecht, entre otros. Cito el montaje de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, dirigida por Alejandro González Puche (Corporación Teatro del Valle), porque el lenguaje del Siglo de Oro encontró un buen asidero en el lenguaje, la dicción, la riqueza cultural y las creencias religiosas del Pacífico colombiano.

También, es importante resaltar la incursión que González Puche y la directora china Ma Zhenghong hicieron al repertorio romántico colombiano (siglo XIX), con el montaje de *Paulina Lamberti*, drama (o más bien melodrama) de Jorge Isaacs, nunca antes representado. Su publicación fue igualmente tardía, lo hizo en 1900 la Revista Bolívar. Los dos directores decidieron montarla guardando el formato de época y sin modificar el texto. Dicha posición puede ser calificada de valiente o de arqueológica aventura, como se quiera interpretar, debido a las grandes dificultades que presenta el género, y de lo poco estudiado que está. Como se sabe, en el país no existe una tradición en el montaje de este tipo de obras, y al no tener esa tradición, no se poseen los necesarios referentes culturales. Los teatristas no los tienen y el público tampoco. De todas maneras, fue una interesante experiencia.

Mitos clásicos occidentales

Los acercamientos al repertorio de la antigüedad griega, a los clásicos europeos y a las obras de Shakespeare, se han incrementado, desde las últimas décadas del

siglo pasado, bajo parámetros modernos. Este hecho, junto con los títulos seleccionados y su concreción en el escenario, merecen un estudio desde la perspectiva estética y la teatral sociológica; son ya insuficientes las clásicas explicaciones sobre la funcionalidad de los mitos recogidos en esas obras, como la de que en épocas de conflicto e incertidumbre social este repertorio contiene explicaciones a enigmas del comportamiento humano, poseen reciedumbre dramática y pertenecen al canon más prestigioso, a la vez que permiten una mirada singular sobre hechos contemporáneos. Además de estas explicaciones teóricas, debemos explorar o considerar nuevos parámetros de análisis que abarquen las reescrituras, las puestas en escena y algunos referentes propios del campo teatral, que puedan dar respuestas más precisas dentro de nuestra realidad. Sólo un ejemplo puede dar interesantes indicios, pues éste no es el objetivo del presente balance. A comienzos de la década de los noventa, *Edipo rey*, *Medea* y *Hamlet* fueron los preferidos para llevar a las tablas. A medida que se acerca el nuevo siglo *Antígona*, *La Orestíada* y los reyes shakesperianos que representan los prototipos clásicos de la tiranía (Macbeth, Ricardo III, Tito), de las luchas por el poder y su ejercicio, han sido los escogidos. En ambos decenios el telón de fondo son obras clásicas sobre mujeres que protestan y padecen debido a las situaciones generadas por la guerra y el abandono.

Esto debe arrojar preguntas, puntos de partida, por demás apasionantes, para analizar el hecho, porque, como es obvio, las obras tienen que ver con la política, ejercicio del poder por excelencia, tema que de manera histórica ha estado encariñado con el teatro, porque éste ha captado muy bien las filosofías escondidas detrás del poder. Entonces, me pregunto, ¿cuáles son las causas teatrales y sociales que se están moviendo en el país, en relación con las filosofías del poder y su ejercicio? ¿Cómo es éste (el poder) a propósito de las dinámicas sociales y cómo los teatristas lo perciben y lo elaboran poéticamente? Respecto a los espectadores, ¿en qué posición se ponen los directores? Dichas dinámicas e interrelaciones son lo importante, el núcleo del análisis, porque la filosofía del poder, por sí sola, interesa a los politólogos, sociólogos o filósofos. No obstante, insisto, lo estoy planteando en el sentido de los títulos escogidos en un decenio y otro, porque es obvio que todas estas obras indagan el mundo en que vivimos, por lo tanto, existe una relación entre nuestra tragedia cotidiana y las tragedias teatrales, entre las teatralidades artísticas y las teatralidades sociales.

Ya planteada la anterior curiosidad teatral, debo agregar que las relaciones entre el texto original y su concreción en la escena, se podrían dividir en dos (por ejercicio práctico), pero en ambos campos hay variaciones y matices: las propuestas que respetan, en un alto porcentaje el texto literario inicial, para lo cual hacen un importante ejercicio de traducción o de adaptación al español estándar actual; y aquellas de corte experimental, cuya estructura dramática es modificada, a veces de manera radical. El vestuario, el tipo de telas, los colores, la utilería y la puesta en sí misma, son relevantes características en ambos grupos, para recavar en los sentidos profundos y consolidar la propuesta estética.

A continuación, algunos de los montajes realizados en esta década. Termina el siglo pasado con una aventura más que encomiable y monumental: la trilogía de Esquilo, *La Orestíada*, del Teatro Libre de Bogotá, con dirección de Ricardo Camacho, que trata sobre el nacimiento de la democracia. Siguen *Las suplicantes* (2000), de Theo Terrenus Laboratorio, dirigido por Alejandro Rodríguez; *Antígona*, de Sófocles, coproducción croata colombiana (2000), para el VII Festival Iberoamericano, dirigido por el italiano Paolo Magelli y asistencia de



Paulina Lamberti de Jorge Isaacs, director Alejandro González Puche y Ma Zhenghong, Teatro del Valle, 2006.

dirección de Ana María Vallejo; *El viaje de Orestes*, adaptación de varias obras sobre el mito de los Tantálidas, realizada y dirigida por Dubián Gallego (2001); *Edipo rey*, de la Fundación Camarín del Carmen, dirigida por Pawel Nowicki (2001); *Antígona*, versión dramatúrgica y dirección de Patricia Ariza, Teatro La Candelaria (2006); *Medea*, versión de Séneca, por el Teatro Maticandelas, dirigido por Luigi María Musati. El grupo La Silla Turca también hizo su versión de *Medea* y la presentó en el escenario de R-101, adaptada y dirigida por Luis Daniel Abril (2007); *Antígona incorpórea*, versión y dirección de César Castaño, del grupo El Mal Paso, de Pereira. Las escuelas de formación actoral, y no sólo por razones pedagógicas, han llevado al escenario un número considerable de obras de este repertorio, entre ellas *Las Fenicias*, adaptación y dirección de Ana María Vallejo (2004), Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional; *Antígona*, adaptación de Ana María Vallejo, dirección de Adela Donadío, Casa del Teatro Nacional (2005).

Como ya lo había expresado, Shakespeare es el autor clásico más revisitado. Éstos son los grupos que se acercaron al autor inglés: Mapa Teatro (2000), Teatro Libre de Bogotá (2001), Pequeño Teatro Petra (2002), Casa del Teatro (2005), Hora 25 (2005), Coproducción (2006), DECA (2006), Proyecto Cultural de Occidente (2007), entre otros.

Debutantes y veteranos

Los directores que han recibido algún premio o mención, durante el decenio, han sido: el antes citado dramaturgo y director, José Domingo Garzón; Farley Velásquez, director antioqueño, quien recibió el Premio Nacional de Dirección 2007, por el montaje de *Electra* de Eurípides. En el mismo año, el Festival de Teatro de Cali otorgó a Diego Fernando Montoya el premio como mejor director por la obra *Acéfalos*, del Grupo Cali Teatro.

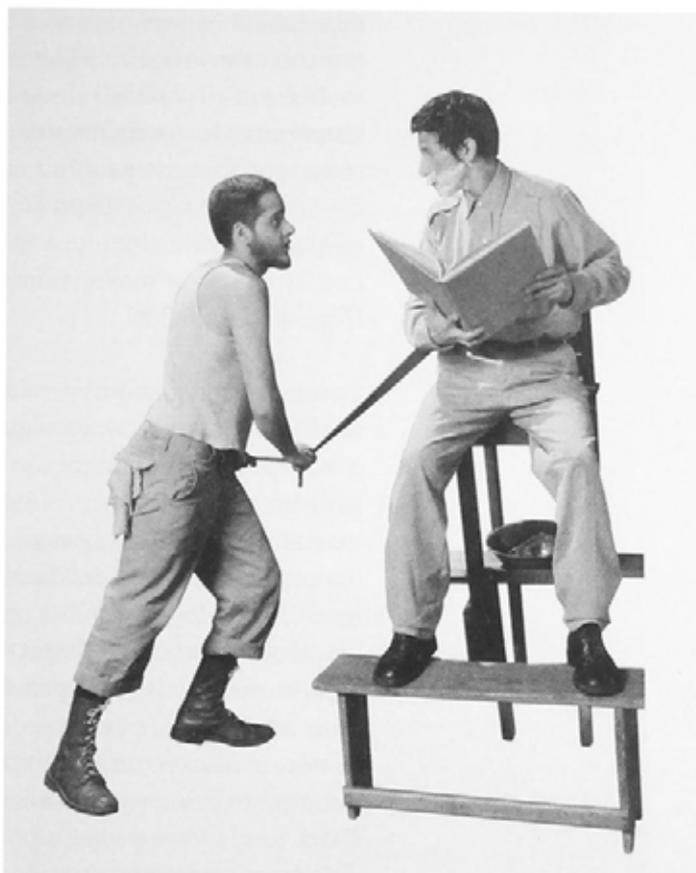
En los últimos años de la década del noventa y en este comienzo de siglo, varios actores y actrices de amplia trayectoria artística hicieron su debut en la dirección escénica. César Badillo (Coco), reconocido en el país como estupendo y estudioso actor del Teatro La Candelaria, uno de los pocos artistas dedicados a la reflexión teórica sobre su oficio, combina ahora la actuación con la dirección. Su último trabajo de dirección ha sido el más notable: se trata de *La aclaración*, con el Proyecto Teatro de Esquina (2007), puesta en escena cruzada por varias artes (plásticas y música), por la deconstrucción de los personajes y la actuación que va más allá del distanciamiento brechtiano. Por su parte, Nohora Ayala del Teatro La Candelaria, dirigió una propuesta titulada *Próxima estación*, con el tema de la ruptura amorosa, desde la perspectiva femenina.

Diego Sánchez, destacado actor del Teatro Matacandelas, dirigió *Los bellos días* (1998) de Samuel Beckett, y ha continuado con este ejercicio dentro de su grupo. De la misma ciudad de Medellín es Jaiver Jurado, quien ha codirigido obras en Matacandelas y es el director del Teatro Oficina Central de los Sueños. Ana María Vallejo y Adela Donadío (Casa del Teatro Nacional), ya nombradas antes, mantienen una importante producción cada año. Nicolás Montero, también reconocido actor, comenzó a dirigir en el Teatro Nacional en 1999 y lo ha seguido haciendo hasta el presente. Manuel Orjuela se inició como asistente de dirección en el Teatro Nacional y en los últimos años lo ha hecho de manera individual; su debut fue en 2005 con *La impaciencia del corazón*, basada en la novela homónima de Stefan Zweig. Carlos Sepúlveda Medina es precisamente un director joven que ha estudiado la dimensión política y las poéticas teatrales ya consagradas por Occidente, motivo por el cual ha escogido para estudiar y montar títulos de dramaturgos, desde Esquilo hasta Müller.

Juan Carlos Agudelo, alumno de Marcel Marceau y director de La Casa del Silencio, regresó al país y abrió nuevos espacios para la renovación del teatro gestual, tal como lo demostró con su último montaje *Woyzeck. Un lamento en el silencio* (2006), versión inspirada en la obra de Georg Büchner, con dramaturgia y dirección suya. Agudelo logró comunicar de manera poética los matices de la historia, sin palabras, a través de simbolismos, contrastes de humor y dramatismo, y personajes con interesantes desarrollos. De la Escuela del Teatro Libre de Bogotá y vinculados de manera profesional a esta agrupación son Ramsés Ramos y Nelson Celis, talentosos actores, quienes en la actualidad ya tienen varias obras dirigidas en distintos géneros teatrales. Ernesto Benjumea, perteneciente a una familia de destacados actores, y él mismo actor de teatro y televisión, está encargado en la actualidad de la dirección de Índice Teatro. La actriz Liliana Díaz perteneció al Grupo Tich durante siete años; es cofundadora de Actores en Escena (1994) y en estos años ha dirigido varias obras, entre ellas *El animador* (2002), del dramaturgo venezolano Rodolfo Santana. También de Manizales es Augusto Muñoz Sánchez (Tuto), cofundador del Teatro Punto de Partida (1996), quien después de ser actor del Teatro Libre de Bogotá, ahora dirige montajes de la agrupación. Anselmo Parra del mismo grupo está además en la dirección y escribe para el teatro.



Electra, Teatro Hora 25, dirección Farley Velásquez, 2008.



Woyzeck. Un lamento en el silencio, Teatro La Casa del Silencio, 2008.

De las prácticas de algunos de los directores más jóvenes se aprecia que realizan una lectura radicalmente distinta de las obras que van a montar, hasta el punto de considerarlas abiertas, sin los sentidos y contextos que por tradición se les han atribuido. Se trata de un proceso más radical del que venía ocurriendo en las últimas décadas; mantienen, por ejemplo, algunas de las imágenes propuestas por las acotaciones escénicas o de montajes paradigmáticos del pasado, y cambian el sentido del texto, lo cual significa que el director asume tareas de escritor o encarga a un dramaturgo esta radical cirugía.

Entre los más jóvenes en la dirección escénica se hallan: Hernando Parra (R-101); Luis Daniel Abril (*La Silla Turca*); Christian Ballesteros; Daniel Calderón (DECA); Vilma Castillo (*Esperanza de los Remedios*); Esther Celis Franco; Juan Manuel Combariza (*Jácara Teatro y Títeres*); Marlon Eraso (Auditorio 4); Dubián Gallego, William Alfonso Guevara (*Púrpura*); Nelson Hernández, Catalina Lozano Moskowitz; William Martínez (*Dedos Tao*); Santiago Merchant (*Santagalatea Teatro*); Carlos Ossa (*Jóvenes Libres*), Pedro Miguel Roza, Juan Carlos Sierra; Carolina Torres (Organismo Creativo de Artistas, OCA); Luis Alberto Urrea y Felipe Ortiz (*Compañía La Gata*); John Velandia (*Cuarto Vagón*); Ana Clara Gallo (Teatro del Instituto Universitario, TIUN, Manizales), José Alberto Santacruz (*Acto Único Teatro*).

Otros caminos para la improvisación como espectáculo

En la historia del teatro occidental la palabra improvisación forma parte esencial de su vocabulario por encontrarse en la base misma del teatro, desde los mimos romanos. Uno de los momentos más brillantes de la improvisación como

espectáculo se remonta a la *Commedia dell'arte* italiana, cuyo influjo se extendió por toda Europa. En la historia reciente del teatro colombiano hablar de improvisación, por lo general, alude a una técnica cara a muchos teatristas, la cual ha sido sistematizada, teorizada y puesta en práctica de diferentes maneras, como herramienta de investigación y de construcción de un espectáculo teatral (texto dramático y puesta en escena). Pero en el actual decenio, decir improvisación es aludir adicionalmente a otras modalidades que se están practicando en el país. Los artistas con mayor número de propuestas se encuentran en ciudades como Bogotá y Medellín³.

Comienzo con la improvisación como espectáculo, que se ha ido extendiendo desde mediados del siglo xx en algunos países europeos y latinoamericanos, y ya cuenta con un público acostumbrado a ver estupendos actores, improvisando un espectáculo distinto cada noche, en una suerte de juego directo con el público. La técnica más extendida, considerada uno de los pilares para el entrenamiento de los actores-improvisadores, es la del dramaturgo inglés Keith Johnstone. Esta improvisación, al igual que la de los cómicos *dell'arte*, tiene reglas precisas que se deben seguir para desarrollar las escenas improvisadas, lo cual requiere de una formación y entrenamiento específicos. La improvisación como género espectacular tiene varios formatos y los más conocidos y extendidos son los formatos deportivos, entre ellos el *Match de improvisación*, un juego colectivo creado en Canadá por Robert Gravel e Ivone Leduq. Los primeros practicantes de esta orientación fueron Alberto Urrea y Felipe Ortiz, fundadores de la Compañía La Gata, y a través de ella y de talleres han difundido las técnicas y sus amplias posibilidades espectaculares. Urrea y Ortiz tuvieron su primer acercamiento a la técnica de una manera intuitiva, cuando eran integrantes del teatro de la Universidad de los Andes, en 1997; su director artístico, Fernando Montes, los acercó a la bibliografía y a las técnicas de Johnstone. Luego viajaron a Holanda donde se familiarizaron con otros formatos, y de allí en adelante, con una técnica propia en la cual prima la parte física, se empezaron a dar a conocer a través de giras por países europeos, entre ellos Francia y Noruega.

Hacia 1997 Luis Fernando Zafra y Ángela Gómez conformaron el grupo Arí de Colombia y se dedicaron a experimentar las metodologías del teatro de improvisación, basados en las herencias de la creación colectiva colombiana y en “técnicas propias”, según sus declaraciones. Bajo el formato de Teatro a la Carta han presentado varios espectáculos, entre ellos los siguientes títulos: *No venga por favor*, *Un cuento tamaño ballena*, *Historias sin fin*. El público participa de manera activa y libre formulando los temas que actores y actrices desarrollan o exteriorizan. Las propuestas se acompañan de música en vivo. En la actualidad existen en el país varios conjuntos que trabajan en esta rutina, entre ellos las Juventudes Titiriteras, JUTI, Acción Impro (Medellín), La Solución. Así mismo, se han realizado varios *match* de improvisación, con el formato deportivo, en la Casa del Teatro Nacional con actores de teatro y de televisión.

En los últimos años el Teatro Varasanta ha trabajado sobre otro tipo de improvisación frente al público, radicalmente distinto a los anteriores, con el tema del actor como creador. La experiencia al inicio tuvo como base *Esta noche se improvisa* de Pirandello. Se trataba de ir más allá de la obra, adentrarse en las preguntas que ella suscitaba en el grupo. Así que el público era testigo de un espectáculo distinto cada noche. Después el ejercicio se desligó de la obra de Pirandello y se tomó a Kantor como inspirador. Entonces, el problema se dirigió a preguntarse sobre los límites del actor dentro del espacio escénico, con luz, música y los otros elementos que lo acompañan en el escenario. Durante el espectáculo, actores y actrices podían relacionarse

3. Es probable que existan más formatos dentro de los espectáculos de improvisación, a los cuales no he podido acceder por falta de información en los medios de comunicación o porque su práctica no ha sido sistemática.

de manera más directa con el público, sin olvidar, ante todo, que eran los creadores de lo que ocurría en el escenario; por tal motivo debían moverse en una zona interna que oscilaba entre lo personal (sin caer en lo privado) y lo público. Esta relación público y actores y actrices se ha ido tornando más compleja con la presencia de un artista proveniente de otras artes, como un músico, o un pintor, o una cantante, quien está presente e interactuando con todos durante el espectáculo.

PÚBLICOS Y MÁS PÚBLICOS

De los apartados anteriores se desprende que de acuerdo con las propuestas teatrales, la comunicación entre espectáculo y público cambia, se cuestiona, a veces de manera sustancial, con la finalidad de tener un espectador individualizado y reflexivo. Del mismo modo, por la cantidad y variedad de espectáculos, se puede colegir que existen, en consecuencia, pluralidad de espectadores. Unos cuantos pueden ser fácilmente reconocibles: primero que todo se hallan los más asiduos a los teatros, quienes escogen el espectáculo de acuerdo con sus expectativas y sus intereses lúdicos y artísticos. Son los permanentes acompañantes de compañías y grupos experimentales, quienes siguen la trayectoria de sus artistas y de sus propuestas, ya sea dentro de búsquedas tradicionales o, por el contrario, novedosas, no convencionales. Tal vez el público más fiel sea el que busca reír con las comedias de situaciones y de humor cotidiano, y siempre habrá compañías dispuestas a complacerlo. Algunos grupos jóvenes están dando todo de sí para hacerse a un público propio, que los apoye y crea en ellos, a través de una cartelera renovada y continua, gracias a sus propios montajes y a convenios con sus pares. Varios ya lo están logrando y otros se están adentrado por los caminos del repertorio cargado de humor. Es de esperar que directores y elencos logren encontrar los equilibrios necesarios entre la risa fácil, que enamora a elencos y público, y las teatralidades festivas críticas, pero también, que no se anclen en ese sabroso coqueteo con su público y sigan incursionando en otros lenguajes.

Está, además, el público que ha ido cambiando con los artistas, y lo que ayer le gustaba hoy le disgusta y con frecuencia le aburre; está el público de siempre, susceptible a la mercadotecnia y a las figuras más reconocidas en el ámbito artístico nacional. Está el nuevo público, el inmerso en la globalización, el espectador transcultural, que consume infinidad de productos visuales, se alimenta a velocidades extraordinarias con las imágenes difundidas por el cine, el video, la Internet y la televisión. Es posible que de manera mayoritaria éste sea el público que apoya los festivales internacionales y otras producciones con el sello de lo cultural internacional. Aunque tampoco se puede olvidar que un sector de estos espectadores quiere hacerse partícipe de espectáculos en los cuales se expongan sus preocupaciones más cercanas.

En esta época en que ha venido tomando fuerza el carácter artístico del teatro, también se habla de ruptura de los grandes discursos, de la pérdida de las certezas y del florecimiento de discursos, que por igual tienen validez. Esto obliga a reparar en un conjunto de ciudadanos de zonas marginales, que antes eran tenidos en cuenta, de vez en cuando, por grupos de teatro experimental y por tal cual programa gubernamental. Ahora están visibilizados como artistas y como espectadores, lo cual hace cambiar la percepción que la sociedad en general tiene de ellos. En algunos casos los artistas están insertos en el tejido social de la comunidad misma, y esto les permite una interacción menos ajena y fomentar la creación de grupos teatrales. Algo similar ocurre con los directores que vienen trabajando en reclusorios; ellos conocen los problemas de sus "artistas", quienes a su vez tienen su doble

carácter de espectadores y colaboradores en la construcción del espectáculo. Estas son situaciones muy conocidas por el director Jorge Armando Gil, conocido entre sus alumnos como el Profe. Gil lleva quince años de actividades teatrales en las cárceles de Bogotá, femeninas y masculinas.

Otros son los espectadores de algunos poblados y ciudades intermedias, que están más familiarizados con los montajes escolares, cuyos directores se toman en serio su trabajo, no hacen fáciles concesiones por el hecho de pertenecer a un centro educativo. John Jairo Delgado, director de Evocación, grupo escolar del Socorro (Santander), es uno de ellos. Desde hace veinte años fomenta la cultura teatral y controvierte con su entorno, a través de montajes de obras de autores como Bertolt Brecht, Oscar Wilde y Shakespeare.

De igual forma está el público de Lerma, corregimiento del Cauca en el macizo colombiano, que sabe muy bien que el teatro no hace ninguna revolución, ni sana ninguna enfermedad social, pero sí es una buena alternativa de entretenimiento y reflexión. Porque en Lerma había tantas cantinas y borrachos que los pobladores vivían en la zozobra, diariamente se protagonizaban duelos, tiroteos, cobros de sangre y venganzas. Sin otra solución a la vista, el alcalde impuso la ley seca permanente y con ella la búsqueda de actividades para las horas nocturnas. Esas actividades fueron la música, la danza y los montajes de obras de William Shakespeare. Sin duda, siempre serán mejores las venganzas de la ficción teatral, recitadas en hermosas frases.

Así sucesivamente puedo seguir detallando públicos y artistas, que están ubicados en ámbitos distintos a los teatros urbanos más importantes. Están en su entorno, con sus referentes culturales y con sus peculiares intereses. Puedo aludir también a los grupos que trabajan frente a sillas vacías y a épocas en que el público no asiste al teatro.

ORGANIZACIÓN ARTÍSTICA

En el país siguen existiendo varias formas de asociación para la producción espectacular, las cuales agruparé en tres tipos, que son las más visibles en la actualidad. En primera instancia están los grupos estables con mayor o menor tradición, poseen sede, mantienen gran independencia ideológica y crítica frente al establecimiento, cuentan con un elenco de trayectoria, están arropados por el nombre y prestigio de un director o de un director-dramaturgo y su financiamiento sigue siendo relativamente precario. Por lo general, se interesan por la investigación estética y tienen como patrimonio su repertorio y un público fiel; son los representantes en el exterior del teatro colombiano a través de giras artísticas o de invitaciones a festivales internacionales. Estos grupos alimentan las carteleras de las ciudades con obras y temporadas de repertorio, aunque entre ellos existen varios conjuntos que mantienen una misma obra durante años (dos, tres y cuatro), lo cual significa que su renovación es bastante lenta. Por el contrario, algunos grupos jóvenes surgidos en los años noventa y que ya cuentan con sede, están mostrando una importante actividad con dos montajes al año. De esta manera conviven en varias ciudades del país grupos de diez, quince y más años, hasta llegar a cuarenta y cincuenta años de ejercicio artístico.

Con frecuencia surgen preguntas acerca de la renovación en los elencos de los grupos tradicionales y estables, pues más de dos están dando señales de anquilosamiento, ya sea por falta de jóvenes en sus filas o porque varios de los veteranos

actores y actrices han perdido interés por mudar de piel. Es posible que esta falta de renovación sea por el poco interés que muestran algunos conjuntos en abrir sus puertas a nuevas generaciones, o porque a los jóvenes los asuste el tema económico y busquen otros medios, como la televisión. Las agrupaciones sin sede propia entran en esta modalidad, así tengan algunas dificultades de orden pragmático.

Así mismo se viene presentando la práctica, entre artistas de grupos estables, de asociarse temporalmente con otros actores y actrices para incursionar en lenguajes estéticos de corte posmoderno, o en lenguajes que no están dentro de los proyectos inmediatos de sus grupos de base. Estos flamantes grupos se presentan en espacios alternativos en los primeros días de la semana, cuando sus integrantes no tienen otros compromisos laborales. Todo lo cual redundará en una mayor riqueza de búsquedas conceptuales y artísticas.

Se da también una organización intermedia entre el grupo estable y la compañía. Se trata de grupos que ganaron prestigio por sus realizaciones en el pasado y en la actualidad sus integrantes fundadores están dispersos; sin embargo, cada cierto tiempo se vuelven a unir para realizar algún proyecto. Se podría decir que cuando estos grupos surgieron tenían los paradigmas del TEC, La Candelaria, el Teatro Libre de Bogotá, entre otros, y todos soñaban con la estabilidad de esos referentes. En la actualidad sus directores no han querido dejarlos extinguir precisamente por ese imaginario, para poder regresar a esa suerte de útero creador, de gran significado epocal.

La segunda práctica asociativa, ya esbozada antes, son las agrupaciones creadas para un espectáculo específico, las cuales dependen de las gestiones que realice el director para el montaje. Dentro de esta modalidad se halla una amplia gama de acuerdos y de prácticas artísticas, que van desde uniones para hacer un montaje con lenguajes actuales, hasta la producción de espectáculos con actores y actrices ampliamente conocidos en el medio espectacular y televisivo. No se puede hablar en sentido estricto de actores o actrices que trabajen bajo el sistema de *free lance*, porque los directores y directoras llaman a sus artistas preferidos, de acuerdo con los repartos.

El tercer tipo de asociación es el que cuenta con respaldo institucional y su producción es el de compañía, con contratos de trabajo, cláusulas precisas en relación con el tiempo, las presentaciones, los viajes, etc.; se preocupan por la mercadotecnia teatral y desarrollan estrategias empresariales. Sus empresarios (con frecuencia directores también) toman las decisiones más importantes como el repertorio, el elenco, los estilos y las actividades en general. Sus éxitos dependen de las alianzas económicas con otros sectores, la fuerza de la propaganda y con la mayor visibilidad que tengan actores y actrices. En este sector es donde se ven más artistas bajo el sistema *free lance*, quienes deben audicionar para ser escogidos. Si bien, las primeras figuras, las de mayor salario, siempre serán llamadas por productores y directores, de acuerdo con coyunturas mediáticas.

En los últimos años, en varias ciudades del país se han incrementado de manera importante los grupos pertenecientes al sector comunitario; esto es, conjuntos surgidos en barrios populares que funcionan bajo cualquiera de las modalidades de asociación ya descritas. Algunos son profesionales y otros podrían caer dentro de la clasificación de aficionados o semiprofesionales. Los grupos más estables y con objetivos similares conforman una red, la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, que congrega a veinte instituciones, aproximadamente; otras tienen un trabajo

diseñado de acuerdo con sus circunstancias y otras más realizan actividades de manera intermitente o se reagrupan para participar en festivales. Este crecimiento en ciudades como Bogotá, Medellín, Cali, Manizales, se debe en parte a los programas concertados con entidades del orden nacional, departamental o municipal.

La anterior clasificación o cualesquiera otras que se hagan en los modos de producción teatral, puede arrojar características homogéneas, pero según las circunstancias particulares y sociales ellas adquieren matices distintos.

Profesionalizar, especializar

Ambas palabras que ya se venían escuchando en el ámbito teatral desde hace varios decenios, en el actual adquirieron mayor relevancia. Se habla de especialización en la escritura dramática y en cada uno de los trabajos artísticos y técnicos que rodean la puesta en escena, junto con una mejor preparación académica del actor y la actriz. Esto se debe a influencias externas, a los desarrollos en la educación artística del país y a que en la actualidad la academia y su discurso ha encontrado validación social y artística, en parte porque hay un número mayor de creadores activos en ella. Antes el discurso académico estaba alejado de la práctica y del movimiento teatral; ahora, los creadores vinculados a las aulas deben someterse a los claros protocolos académicos para ser avalados, lo cual estimula la formación y la investigación. Los planteamientos anteriores no tienen un ámbito de certezas para todo el país, pues los interrogantes persisten en algunas universidades y regiones, y no se pueden sacar conclusiones generales; no obstante, se están produciendo transformaciones y en las regiones más apartadas los artistas quieren formalizar sus conocimientos.

Igualmente, es claro que hay una alta valoración del trabajo del actor y la actriz, de su sensibilidad, de su trabajo físico, de su capacidad para interpretar textos complejos y para responder a nuevas exigencias, de una manera distinta al pasado reciente, cuando los artistas, al afiliarse a un grupo lo hacían por un discurso estético determinado y también por una ideología política. La mayoría de los directores de hoy prefieren artistas que respondan a cualquier exigencia del repertorio y no estén ligados a uno determinado, dentro de la vasta paleta actual: repertorio clásico, del absurdo, comedia, nuevos lenguajes, *performance*, entre otros. En concordancia con lo anterior, entre las agrupaciones y directores jóvenes (surgidos a partir de los años noventa), hay una tendencia a separar las funciones artísticas de las administrativas, y dentro de las primeras las del director escénico, diseñador y productor del espectáculo, y entre las segundas, las de las personas encargadas de las tareas económicas y de difusión de las actividades. De esta manera existen equilibrios al interior y pragmatismo en el tema económico. Las gestoras y productoras ejecutivas tienen en el presente conceptos más amplios y sólidos de su labor, en temas administrativos y artísticos, en formas de divulgación y autogestión, y se han convertido en hábiles mediadoras al momento de relacionarse con el Estado. Así que ellas establecen y mantienen estructuras organizativas sólidas, se preocupan por llevar la memoria visual y literaria de su grupo y atribuyen una real importancia a los archivos. Entre estas nuevas gestoras se hallan: Margarita Rosa Gallardo (Ditirambo Teatro), Luz Stella Gil (Domus Teatro), Jacqueline Salazar (Ateneo Porfirio Barba Jacob), Catalina Guzmán, Yamila Wahba (R-101), Carolina Santos (Casa del Teatro Nacional), entre otras.

Esos cambios descritos se producen en los nuevos grupos, los organizados en los últimos veinte años que, con diferencias de época, prolongan la tradición de los

formados en los decenios sesenta y setenta, los cuales siguen siendo un referente. Por lo general, quienes se interesan por esta modalidad de producción teatral son artistas salidos de la Academia Superior de Artes, de las escuelas de formación de los grupos que las tienen, de ex integrantes de los conjuntos más estables. Dentro de este panorama existen grupos con una trayectoria de cinco y diez años, y otros que no se han mantenido más allá de uno o dos montajes.

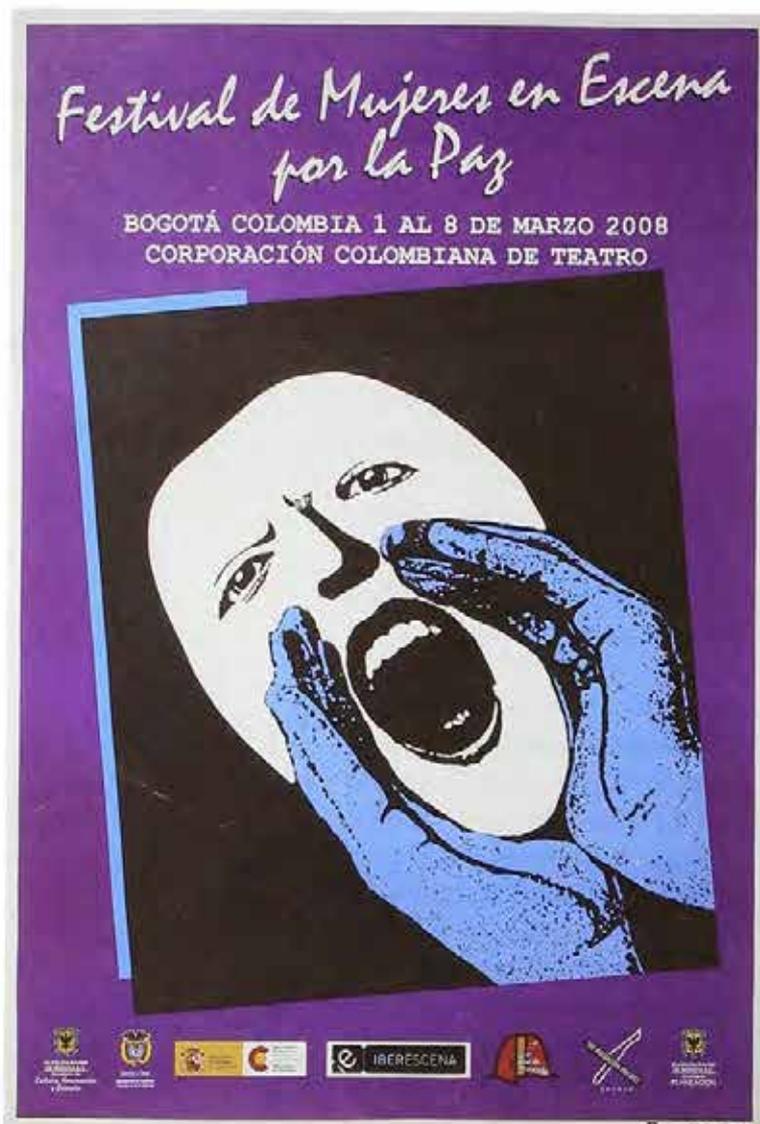
Los más jóvenes teatristas, aquellos que iniciaron sus trabajos en el último decenio y son menores de treinta años, ya han promovido sus propios encuentros con la idea de estrechar lazos nacionales y latinoamericanos, y con el objeto de hacer circular sus obras. Hasta el momento han realizado dos convocatorias, a la segunda de ellas, celebrada en el 2007, respondieron cuarenta grupos colombianos y diez extranjeros, lo cual da un indicio del incremento de la población teatral. Estos jóvenes tienen en común el gran respeto por los maestros, aunque estén distanciados artísticamente de ellos y tengan grandes convicciones sobre sus trabajos. Se informan por Internet sobre festivales regionales, premios, convocatorias y en la medida de las circunstancias gestionan su participación.

Las distancias entre directores, actores y actrices de teatro y los de televisión ha disminuido. Ya no se mira con tanto recelo a muchos de los artistas del medio televisivo. Es probable que cuando se abra el tercer (y cuarto...) canal de televisión y se desarrolle de manera sostenida la producción cinematográfica nacional, también las fuentes de trabajo aumenten y se minimicen los monopolios, los dramatizados no tengan personajes repetitivos y sean interesantes. Esto produciría un cambio, tal vez sustancial, en las formas de enfrentar el trabajo y en las relaciones gremiales. La frase "tengo grabaciones" se oír con más frecuencia y será una prueba para el mismo movimiento teatral. No obstante las presuposiciones anteriores, en la presente década ha ocurrido que directores, actores y actrices de televisión, con mayor trayectoria en las tablas y que han caracterizado personajes robustos, han buscado regresar al teatro cansados de que los guiones televisivos no mantengan largo tiempo la coherencia, y a los pocos capítulos los personajes pierdan el desarrollo inicial, se modifiquen o sencillamente se acaben. Así que esta incursión en las tablas cada cierto tiempo, ya por añoranza, ya por necesidad actoral o por el tipo de propuestas, muestra distintas prácticas y niveles. La mayoría de estos artistas termina por regresar a la televisión, pero algunas de dichas incursiones permiten enriquecer la cartelera con obras de autor.

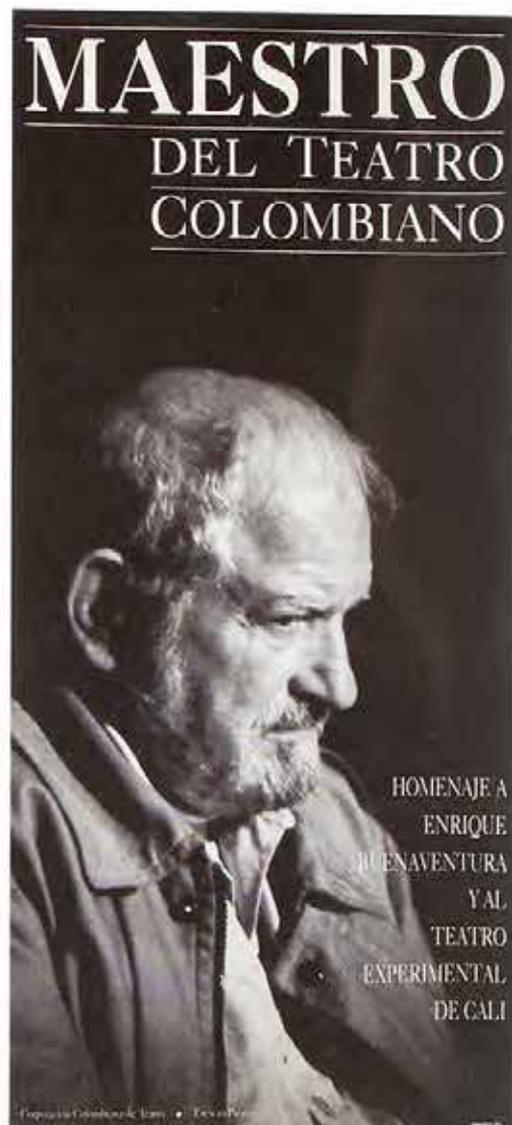
De nuevo se cerró el telón

El 21 de diciembre de 2000 murió Marina García, a los 74 años de edad. Estaba dedicada a la actuación en las tablas desde 1943, en especial en papeles cómicos, aunque en 1965 recibió el premio a mejor actriz dramática, en el Festival de Teatro de Bogotá, con la obra *Café amargo*, escrita y dirigida por el dramaturgo valluno Marino Lemos. Fue también creadora de algunos personajes muy recordados en radionovelas y en la televisión. En los últimos años participó en películas dirigidas por Ciro Durán. Cofundadora y miembro activo del Círculo Colombiano de Artistas.

Mónica Silva, nombre artístico de Luz María Flórez y también cofundadora del Círculo Colombiano de Artistas, murió el 19 de enero de 2001. Desde muy joven Mónica se interesó por el arte. Estudió pintura y música en Bellas Artes de Medellín y luego artes escénicas en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Estudió en Roma dirección y producción de cine en la Universidad Internacional Prodeo, y producción y montaje en el Instituto Superior del Estado para la



Afiche publicitario del Festival de Mujeres en Escena, Corporación Colombiana de Teatro, 2008 (Cortesía Corporación Colombiana de Teatro).



Enrique Buenaventura. Cortesía Corporación Colombiana de Teatro.

Cinematografía. Fue cofundadora del Teatro El Búho y profesora de actuación en la Escuela del Distrito. Se vinculó a la televisión en 1956 en el programa *Teatro de Cámara*, y desde entonces permaneció en este medio hasta unos días antes de su muerte.

Una de las actrices de gran fuerza actoral y mayor recorrido en la televisión fue la colombo-argentina Margarita Beatriz María Felletti García Alonso Cobas, más conocida como Delfina Guido. Se radicó en el país a comienzos de los años sesenta y murió en abril de 2002, a la edad de 65 años. En sus últimos tiempos estaba dedicada al teatro. En 2001 dirigió la obra *La importancia de llamarse Ernesto*.

También en 2002 murió una incansable y persistente artista, actriz y directora, pionera del teatro de género, la caleña Aída Novoa, a los 44 años de edad. Durante doce años perteneció a Esquina Latina y cuando se retiró de este colectivo formó otro llamado Tashinave (Madre Tierra). Dio vida al encuentro iberoamericano Mujeres en Escena, y en los últimos años estaba vinculada al teatro en zonas populares y marginales de Cali. Su última obra fue *Danzando sobre los huesos* (2001), creada junto con Juan Carlos Moyano y dirigida por éste. En ella Aída interpretaba a varios personajes femeninos.

Helios Fernández, el veterano y admirado actor de teatro, murió en Bogotá el 2 de octubre de 2004. Había nacido en Barcelona el 16 de agosto de 1940 y desde niño residía en Cali (1955). Durante 35 años fue actor del Teatro Experimental de Cali y uno de sus emblemáticos integrantes, pues estuvo con el maestro Enrique Buenaventura en los montajes más aplaudidos del TEC, entre ellos, *A la diestra de Dios Padre*. La llegada de Helios a la televisión fue tardía, pero se le recuerda en este medio por importantes papeles de seriadados nacionales; el último de ellos en *El vuelo de la cometa*. Intervino también como actor en la película *Rosario Tijeras*.

Pedro Montoya (Belén de Umbría [Risaralda] 1948-Bogotá, 2004) fue locutor y actor de teatro y de televisión, perteneció al Teatro Popular de Bogotá. El público lo recuerda más que todo por su papel de Simón Bolívar, en la serie de televisión *Bolívar, el hombre de las dificultades*, dirigido por Jorge Alí Triana, que formaba parte del programa *Revivamos nuestra historia*.

En el escenario del legendario Teatro Experimental de Cali, TEC, y con el telón de fondo de su última obra, fue velado el maestro Enrique Buenaventura. Murió el 31 de diciembre de 2003, a los 78 años de edad. El maestro Buenaventura pertenecía a una familia de intelectuales y artistas; siempre será reconocido como uno de los padres del teatro moderno colombiano y de la creación colectiva. Fue actor, dramaturgo, director, pintor y poeta, y con el TEC viajó a innumerables países del mundo. Fue uno de los embajadores culturales más importantes de los colombianos, su nombre es conocido y citado por teatristas, académicos, historiadores e investigadores del arte en general, de distintos lugares del mundo. El maestro Buenaventura deja un legado de innumerables obras dramáticas, poemas y pinturas, una teoría teatral y un buen número de artistas a quienes formó. También será recordado por sus largas conversaciones con el público después de las representaciones, por su hermosa figura y sonora carcajada. A lo largo y ancho del país se le han rendido homenajes. Sus cenizas reposan junto al palo de mango del patio del TEC.

Talentoso actor fue Blas Jaramillo. Sus trabajos en teatro, cine y televisión fueron destacados. Murió a los 39 años, un jueves de agosto de 2007. Entre sus últimos papeles en teatro se recuerda el de *sir William Catesby*, en *Ricardo III* (1998), obra dirigida por Heidi Abderhalden; en *Las burguesas de la calle Menor* (2000), dirigido por Adela Donadío, y el de Pastor Góngora en el monólogo *Divino Pastor Góngora* (2006), dirigido por Pedro Salazar. Sus últimos trabajos en largometrajes fueron: el padre Ernesto en la película *Satanás*, cinta dirigida por Andi Baiz y *Perro come perro*, ópera prima de Carlos Moreno.

Insertos informativos

El teatro de títeres sigue tan vivo y creativo como ha sido tradicional en los últimos decenios. Los grupos que tienen mayor representación en la cartelera son los tradicionales y estables, cuyo nombre es garantía de cualquier espectáculo. Este sector continúa realizando un Festival Internacional de Títeres, al que asisten grupos de Latinoamérica.

Los festivales siguen teniendo dinámicas y objetivos propios, algunos más consolidados que otros. Pero siempre serán una buena oportunidad para el encuentro y el intercambio de saberes, para mostrar las propuestas a otros públicos, e indicativo de lo que está ocurriendo en el ámbito teatral. El primero de ellos, el Festival Iberoamericano, que cada dos años convoca a la gran fiesta internacional del teatro. El de Manizales, cuya parte académica se ha vuelto temática, lo cual ha

2 ENCUENTRO DE TEATRO SIN SEDE

Medellín
26 de Marzo al 1 de Abril 2006



Auditorio de la Universidad EAFIT
Teatro la Huella

Sala Alianza Francesa
Teatro Seres Waira
Grupo El Figón
Grupo Las Tablas
Walhalla Teatro
Obras Infantiles
Párpado Teatro
Kala Teatro

SI TEATRO CARRERA 43
N. 61-22

Auditorio de Comfama s. San Ignacio
Teatro la Huella
Éxodo Teatro
Teatro Zebra
Safo Teatro
Teatro La Mosca Negra

Parque de San Antonio, Media Torta
Teatro Abierto
Margirreales de la Corporación 12 de Octubre

Teléfono: 5123445

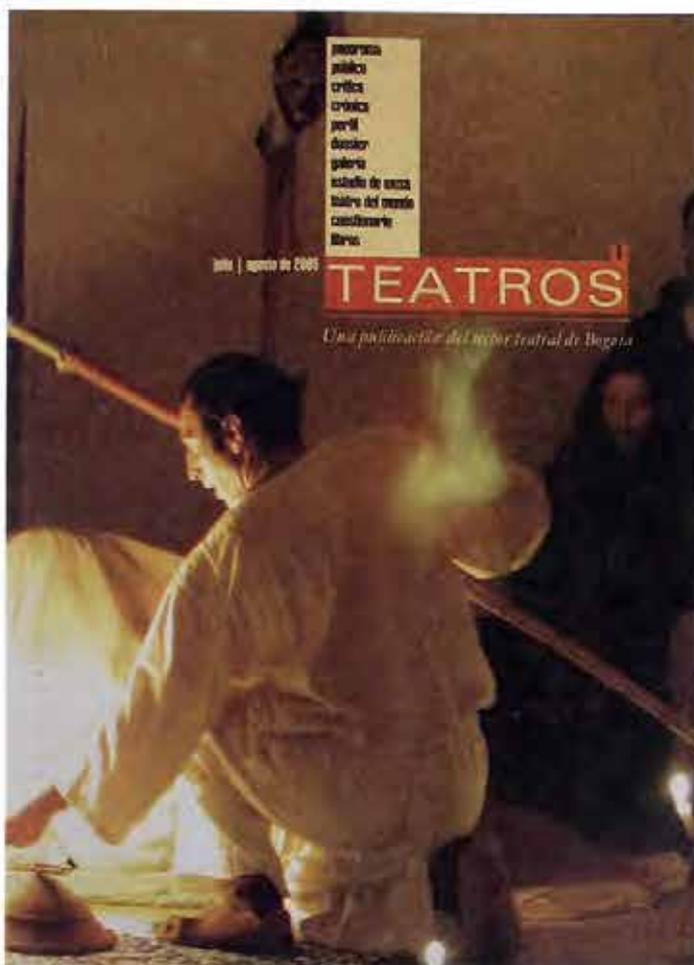
E-mail: muestradeteatro@yahoo.es

Aviso publicitario del Segundo Encuentro de Teatro sin Sede, Medellín, 26 de marzo al 1.º de abril de 2006.

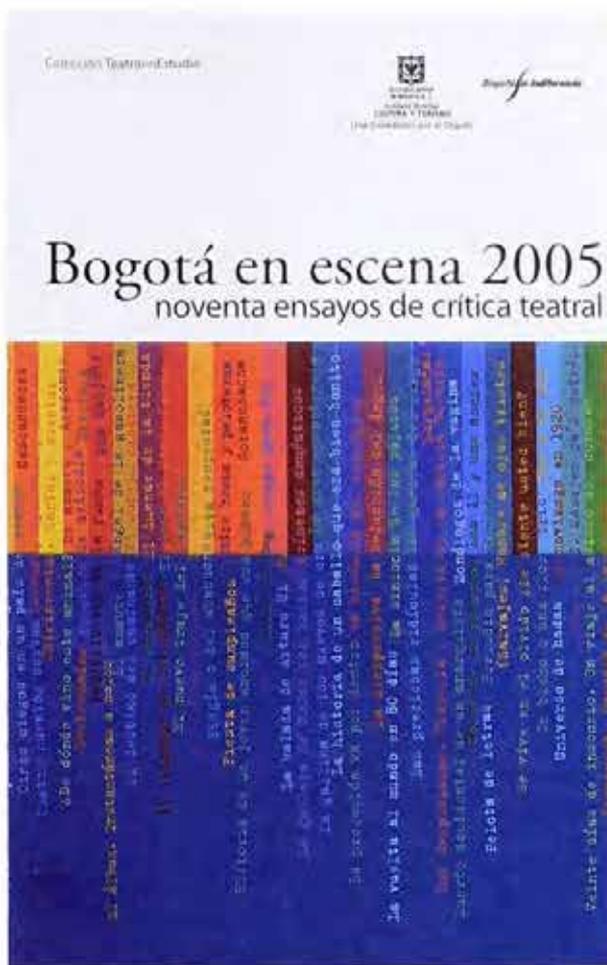
beneficiado a todos, comenzando por el mismo Festival. El Festival Alternativo de la Corporación Colombiana de Teatro ha ido creciendo. Los festivales regionales de Bogotá, dos de Medellín, Carmen de Viboral, Cali, Pasto, Bucaramanga, se han ido consolidando y son un buen escenario para mostrar los trabajos de nuevos grupos. El Festival de Mujeres en Escena ya llegó a su décima versión en 2007, organizado por la Corporación Colombiana de Teatro. Otros festivales son: Internacional de Teatro Callejero (Bogotá), Festival de Teatro para Niños y Jóvenes. Los convocados por agrupaciones como el Antonio Corrales del Teatro La Baranda, el de Autores Colombianos del Teatro Quimera. No se pueden olvidar otros encuentros como el de Creadores de Teatro del Silencio; la Maratón de Teatro Cómico (Ditrambo Teatro), entre otros. Los festivales de arte, también son ámbitos para el teatro: Festival Artístico Infantil (Bogotá), el Festival Artístico Nacional e Internacional de Cultura Popular.

Los festivales de grupos sin sede propia o de grupos que no reciben apoyos gubernamentales, permiten observar el movimiento teatral desde otras perspectivas. Por ejemplo, el Segundo Encuentro de Teatro sin Sede, de Medellín, en 2006 llegó a su segundo encuentro, organizado por Soraya Trujillo (Imagineros Teatro) y José Gabriel Mesa (Teatro Estudio). Participantes en este festival fueron: Kala Teatro, Párpado Teatro, Margirreales, Teatro La Mosca Negra, Teatro Abierto, Teatro La Huella, Walhalla Teatro, Teatro Zebra, Safo Teatro, Teatro Seres Waira, Éxodo Teatro, Grupo El Figón (está cumpliendo 20 años), Grupo Las Tablas y Sí Teatro, entre otros.

El teatro de los universitarios se ha hecho sentir con distintas propuestas y los festivales han sido una prueba de su renacimiento. Estas agrupaciones están dirigidas por profesores que pertenecen a grupos profesionales o que tienen un largo entrenamiento artístico, por lo cual manejan los lenguajes propios del escenario y tienen visión técnica. Entre los grupos con mayor actividad escénica se destaca el Teatro



Cubierta de la revista Teatros, Bogotá, julio-agosto, 2005, núm. 1.



Cubierta *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral* de Gilberto Bello, Carlos José Reyes y Luis Alberto Sanabria, Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006.

Salamandra de la Universidad Nacional, sede Manizales, conformado en 1992 y dirigido por Jorge Mario Henao. Cada año realizan un montaje escénico y presentan un exitoso Programa de Lecturas de Textos Teatrales. Se espera, con gran optimismo, que en el futuro cercano el teatro universitario vuelva a ser experimental, proponga lenguajes innovadores y trascienda las propuestas de un teatro de recreación.

La mayoría de las agrupaciones estables del país tienen páginas en Internet, con información sobre sus montajes y trayectoria, y a veces con importantes artículos de fondo. Del Departamento del Valle es la página teatroencali.com, con información sobre el teatro de la ciudad, página editorial, boletines informativos y semblanzas. Así mismo, estudiantes de la Universidad Nacional diseñaron la página Reflector, en la que se encuentran críticas teatrales y de cine, reseñas, entrevistas, últimas tendencias artísticas, entre otros temas relacionados.

La Gerencia de Artes Escénicas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo está apoyando a la Asociación de Salas Concertadas de Bogotá en la publicación de su revista Teatros, la cual tiene secciones fijas, está ampliamente ilustrada y muestra preocupación por el cuidado en el lenguaje. En la actualidad ya han salido al público ocho números. Es de desear que continúe este esfuerzo porque además de ser representativa del sector en Bogotá, llena el vacío existente en este tipo de comunicación, ha inspirado a otros teatristas a seguir el ejemplo y, por lo menos, iniciar gestiones para poder editar otros impresos.



QUEHACER

c u l t u r a l

Año 13
No 140
Agosto
de 1998



Grupo: Compañía Equilibrio Precario
Obra: «Tres Rosas y un Gavilán»



Grupo: Rapodia. Grupo de Rap «Gotas de Rap» dirigido por Patricia Añez (Bogotá)
Obra: «Opera Rap»



Grupo: Compañía de Teatro Teñocillo (España)
Obra: «Fox el Mar de las Antillas»

JORNADAS JUVENILES
LATINOAMERICANAS

Como abre bocas de esta edición un testimonio de vida de Orlando Mejía Rivera. Premio Nacional de Novela 1998, y la obra reciente de Vicente Matijasevich. Y páginas después. Una y mil miradas a las travesuras de un Gatopardo que se pasea por el fantástico mundo del cine. Entreabrimos la caja de sorpresas que nos depararán las Jornadas Juveniles Latinoamericanas en el próximo mes de Septiembre. Víctor Vesga en el debate del sector cultural. El quehacer sin pausa de los artistas de los municipios vecinos. El 27 de Agosto el Grupo Salamandra de la Universidad Nacional, dirigido por Jorge Mario Henao, estrena su cuarto montaje «Jardín de Pulpos» del dramaturgo argentino José Aristides Vargas. Auditorio Universidad Nacional. 8 p.m. entrada libre.

QUEHACER • QUE

AGRADECEMOS LA COLABORACION DE: BANCO DE LA REPUBLICA. CONFAMILIARES FUNDACION PARA LA CULTURA. IMPRENTA DEPARTAMENTAL DE CALDAS. ALCALDIA DE MANIZALES. CORPORACION RAFAEL POMBO. UNIVERSIDAD NACIONAL. FONDO MIXTO PARA LA PROMOCION DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE CALDAS.

Periódico Quehacer Cultural, Manizales, año 13, núm. 140 agosto, 1998.

La revista Ateatro, publicación de Atrac (Asociación Nacional de Directores Escénicos) y Ande Colombia, con sede en Medellín, en 2008 cumplirá años con su número 15. La celebración comenzó desde el número 14 con la edición de una robusta separata, que recoge un estudio diacrónico de la dramaturgia antioqueña, escrito por Juan Felipe Restrepo.

La Gerencia del IDCT quiso estimular la crítica teatral en la ciudad y convocó a un concurso de reseñas críticas de espectáculos. El resultado fue la publicación de los ensayos ganadores. Posteriormente, con el mismo objetivo, se propuso un ejercicio mucho más sistemático y convocó a dos críticos y un reconocido actor, para que dieran cuenta del mayor número de espectáculos presentados en la capital

durante el segundo semestre de 2005. De este ejercicio surgió el libro *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral*. Estas iniciativas gubernamentales deben ser aplaudidas por la ausencia del cultivo continuo de esta práctica, en la capital y otras ciudades del país. Tal vez la excepción sea Manizales, que mantiene en el periódico Quehacer Cultural (periodicidad mensual) una columna de crítica, escrita entre otros por Rubén Darío Zuluaga, quien para seguir estimulando la crítica en su ciudad convocó a un seminario titulado “Críticos de teatro”, apoyado por el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

Con respecto a este tema, el dramaturgo Víctor Viviescas escribe (Paso de Gato, núm. 24, 2006) que ante la ausencia de crítica, los mejores críticos son los mismos artistas. Y posiblemente no le falta razón; pero ese tipo de debates entre artistas se mantiene la mayoría de las veces dentro de una sola perspectiva y dentro del gremio, y no alcanza repercusiones entre el público o en la comunidad artística en general. Me atrevo a pensar que esta ausencia en los medios de comunicación, no reclamada por un grupo importante de artistas e intelectuales, se deba a que a nadie le hace falta ese importante ejercicio, o a que el género está en vías de extinción, tal vez por las mismas razones. Aunque el problema principal apunta a que las ausencias son varias: ausencia de libros de teatro, ausencia de publicaciones periódicas, dramática ausencia de estudios e investigaciones sobre el teatro colombiano en todos sus campos, falta de interés de la academia por asumir esos estudios, lo cual muestra un desolador panorama. Por fortuna, todavía se mantiene algún interés por la reseña de libros de teatro y en el segundo semestre de 2007 el tiempo.com ya introdujo en su *blog* una columna, titulada *Contra Escena*, escrita por el dramaturgo y director Sandro Romero Rey.

Después de dos años de trámites, en noviembre de 2007 la Corte Constitucional aprobó la Ley del Teatro, la cual reúne una variada reglamentación sobre la formación, práctica, promoción y difusión de las artes escénicas; crea el Festival Nacional de Teatro, con frecuencia bianual; oficializa el programa de salas concertadas en el orden nacional y municipal; establece la Escuela Nacional de Arte Dramático y la cátedra escolar de teatro, que están esperando su implementación por parte del Ministerio de Educación; fija un sistema de estímulos y apoyos a los artistas, entre otros. Infortunadamente, la Ley no considera fuentes definidas de recursos económicos, lo cual le quita efectividad.

BIBLIOGRAFÍA

Imágenes

Afiche publicitario del Festival de Mujeres en Escena, Corporación Colombiana de Teatro, 2008.

Antígona, Teatro La Candelaria, dirección Patricia Ariza.

Archivo Teatro La Candelaria.

Santiago García.

Aviso publicitario del Segundo Encuentro de Teatro sin Sede, Medellín, 26 de marzo al 1.º de abril de 2006.

- BELLO, Gilberto; REYES, Carlos José y SANABRIA, Luis Alberto, *Bogotá en escena 2005. Noventa ensayos de crítica teatral*, Bogotá, Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006.
- Caricatura de Santiago García dibujada por Enrique Buenaventura, 1978. Tomada de Fernando Duque Mesa, Jorge Prada Prada, *Santiago García: el teatro como coraje*, Colección Teatro colombiano: vuelo a la memoria, Bogotá, Investigación Teatral Editores, Ministerio de Cultura, 2004.
- Cubierta de la revista Teatros, Bogotá, julio-agosto, 2005, núm. 1.
- El cangrejo rojo*, Teatro de la Memoria, dirección Juan Monsalve Pino, en *El Tiempo*, Bogotá, 28 de septiembre de 2006.
- El tesoro de El Dorado*, Teatro Hilos mágicos, en revista Teatros, Bogotá, núm. 4, octubre-diciembre 2006.
- Electra*, Teatro Hora 25, dirección Farley Velásquez, en revista Teatros, Bogotá, núm. 7, noviembre 2007-enero 2008.
- Enrique Buenaventura. Cortesía Corporación Colombiana de Teatro.
- Juego para dos*, Teatro R-101, en revista Teatros, Bogotá, núm. 6, abril-junio 2007.
- La liberación de Prometeo*, Mapa Teatro, dirección Rolf Abderhalden, en *El Tiempo*, Bogotá, 29 de noviembre de 2002.
- La vorágine*, alumnos ASAB, dirección Juan Carlos Moyano, en *El Tiempo*, Bogotá, 20 de septiembre de 2006.
- LARGO LEÓN, Geovanny, *La oscura raíz*, Manizales, Gobernación de Caldas, Secretaría de Cultura, 2005.
- Los desplazados*, Ensamblaje Teatro, en revista Teatros, Bogotá, núm. 6, abril-junio 2007.
- MINISTERIO DE CULTURA. *Premio Nacional Vida y Obra 2006. Beatriz González, Santiago García y Germán Téllez*, Bogotá, 2006.
- MORENO-DURÁN, Rafael Humberto, *Cuestión de hábitos*, Bogotá, Alfaguara, 2004.
- Mujeres en la guerra*, Carlota Llano, dirección Fernando Montes, 2001, fotografía Carlos Mario Lema (cortesía Teatro Varasanta).
- Nayra. La memoria*, Teatro La Candelaria, creación colectiva.
- Pandemia*, Teatro Tierra, dirección Juan Carlos Moyano, en revista Teatros, Bogotá, julio-agosto, 2005, núm. 1.

PASCUALES MORALES, Juan David, *Cuentos dulces para niñas hipoglicémicas = contes suaves pour filles hypoglycémiques*, Bogotá, Ministerio de Cultura. República de Colombia, 2007.

Paulina Lamberti de Jorge Isaacs, director Alejandro González Puche y Ma Zhenghong, Teatro del Valle, Cali, 2005, en revista *A teatro*, publicación de Atræ y Ande Colombia, núm. 11, año 11, Medellín, diciembre, 2005, ene-marzo 2006.

Periódico Quehacer Cultural, Manizales, año 13, núm. 140, agosto, 1998.

¡Que viva Andrés Caicedo!, dirección Sandro Romero, en *El Tiempo*, Bogotá, 27 de octubre de 2007.

Velada metafísica, obra de Fernando González, Teatro Matacandelas, dirección Cristóbal Peláez, 2007, en revista *Teatros*, Bogotá, núm. 8, febrero-abril 2008.

Yo, pobre ignorante, ciega, Laura García, en *El Tiempo*, Bogotá, 8 de abril de 2004.

Woyzeck. Un lamento en el silencio, Teatro La Casa del Silencio, publicado en la revista *Teatros*, Bogotá, núm. 7, noviembre 2007-enero 2008.