

Trayectoria con versatilidad

Hacia una dramaturgia nacional: cinco autores del Teatro Libre

CLAUDIA MONTILLA Y RICARDO CAMACHO (Compiladores)
Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Bogotá, 2013, 348 págs., il.

EL TEATRO en Latinoamérica hirvió de fervor político en los años sesenta y setenta del siglo anterior. Fueron los años del surgimiento del Teatro del Oprimido, de Augusto Boal que buscaba empoderar a los sujetos; del teatro campesino de Víctor Zavala Cataño en Perú, aliado de la lucha política y que convierte al mismo Zavala en miembro del directorio de Sendero Luminoso; del teatro campesino de Luis Valdez enseñando a los trabajadores chicanos en los Estados Unidos, y en Colombia es el momento del desarrollo del teatro colectivo de Enrique Buenaventura y de La Candelaria. Todos con afán de denuncia, de sacar el teatro como arte de las élites y llevarlo a sectores populares en los que la búsqueda estética se aunaba a un ideal de reivindicar derechos. Objetivos similares animan a diversas agrupaciones de arte dramático que surgen, algunas con método y arte, otras con solo exaltación, algunas se consolidan, muchas desaparecen. Hacia 1973 y en contravía con las tendencias teatrales de construir teatro en comunidad surge el Teatro Libre, un grupo que en sus inicios no escapa a la suprema politización del arte, pero en contravía con la tendencia que marcaba el sello de nuevo teatro en Colombia, la creación colectiva, se enfoca en un teatro de autor. “La verdadera estructura de una obra está amarrada, a través de un dramaturgo, a un acto de creación personal” afirmó Ricardo Camacho, en una entrevista que le concedió a Patricia Jaramillo. Ricardo Camacho, quien ha sido fundador y parte integral de la historia del Teatro Libre desde sus inicios, actúa aquí como compilador, junto con Claudia Montilla, de este libro que ofrece un panorama de los logros y trasegar por diferentes estéticas de un grupo que ha mantenido fuerte presencia en el teatro bogotano.

El título del libro puede desorientar un poco al lector, pues aunque se habla de cinco autores el texto contiene siete obras: *Los inquilinos de la ira* (1975), *La agonía del difunto* (1977), *Episodios comuneros* (1981), *Un muro en el jardín* (1985), *Sobre las arenas tristes* (1986), *Gato por liebre* (1991) y *Algún día nos iremos* (2013). Los autores que cuentan con dos obras publicadas a través de este texto son Piedad Bonnett y Jorge Plata. Como antología, se ve un esfuerzo por presentar variedad: cubre un periodo de producción de 1975 a 2013, diversos métodos de producción, y diferencias en el manejo dramático a que da lugar la obra: desde monólogo (*Gato por liebre*) hasta una obra para presentar en plaza pública con personajes que intentan representar pluralidad mediante personajes “coro” y “narradores” (*Episodios comuneros*). Estas obras en su particularidad dan fe del recorrido de la agrupación por el tiempo, las estéticas, los actores (entre los cuales se cuentan artistas de no baja envergadura como Carlota Llano, Consuelo Luzardo, Laura García, Héctor Rivas, César Mora, etc.) y las preocupaciones sociales de los diferentes dramaturgos, porque a pesar de la variación, la constante sigue siendo el uso del teatro como género con gran historia política en Latinoamérica.

Dentro de las obras que se presentan, dos hacen referencia directa a hitos de la historia política y cultural del país y se crearon con motivo de conmemoración o aniversario. *Episodios comuneros* logra una puesta en escena dos siglos después del acontecimiento que se reconoce como la Revolución Comunera, antecedente de la independencia de Colombia. Diseñado para una plaza pública, esta pieza mantiene un dejo muy popular y es la más didáctica de todas las que aparecen en el libro. Con los tonos heroicos casi patrioterros envuelve la figura de José Antonio Galán mientras el papel de malvados corresponde al rey, al enviado del rey, Francisco Gutiérrez de Piñeres, el negociador Berceo y el arzobispo, esbozados con perfil de traicioneros (“De oveja en tigre se cambia”). Llama la atención el uso de antilogías (discurso contrapuesto entre dos personajes) que sirve para mostrar contraste de opiniones,

y darle protagonismo a la multitud en muchos apartes, en vez de a un personaje singularizado. Además, ese diálogo que se antoja alalimón, le da un aspecto singular a la obra que, vista con los ojos del siglo XXI, pierde más que ganar con el afán propagandístico del que hace gala.

En contraposición a esta quizá se encuentra la obra de Eduardo Camacho Guizado, *Sobre las arenas tristes*, que se estrenó en 1986 y también es un homenaje a la figura histórica de José Asunción Silva a los noventa años de su muerte (falleció en 1896). En esta obra prima una juiciosa investigación sobre la vida del poeta y de artesanía verbal al entretejer poemas del bardo en los diálogos dramáticos, mientras se reflexiona paralelamente sobre una vida a la que acucian asuntos de arte y estética, mientras que los temporales, prosaicos, ahogan. Ambas obras pertenecen a un tipo de teatro documental, aquel amigo de la historia y de la investigación, pero hacen evidente cómo la temática y la puesta en escena de estas puede divergir en grado sumo, los grandes gestos grandilocuentes que se piden en la primera, se olvidan en el trabajo con la sutilidad del diálogo y las emociones de la segunda. La primera épica y la segunda relacionada con la subjetividad.

También se encuentran obras tempranas que surgieron de los talleres de escritura teatral impulsados por el grupo mismo. Estas obras denotan un uso del elemento cómico de manera más aventajada que en cualquiera de las otras de la antología: *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas, la que más ha representado el Teatro Libre y que muestra el problema de la tierra y del poder, pero cambiando el paradigma: desde el principio son los pobladores los que tienen el poder y controlan la situación, pero el terrateniente (Agustino Landazábal) y su mujer (Carmen Zuleta) son los protagonistas de las incidencias en las que por última vez quieren engañar a los campesinos. Como es común a la comedia, se juega con equívocos y engaños, pero a la vez se mantiene una fuerte voz política. Otra obra que también surgió de los talleres y también trata el problema de la tierra es *Los inquilinos de la ira*, de Jairo Aníbal Niño. Quizá la característica que más

RESEÑAS		TEATRO
<p>habría que señalar es la capacidad de Niño de usar buena parte del tiempo dramático para presentar cinco imágenes, cinco grupos de personajes-tipo: el maestro pobre, el chofer de bus, el propietario de una ‘zorra’ que acarrea trasteos, dos hermanos campesinos despojados de su tierra, dos recién casados en busca de oportunidades. Aquí Niño crea unos diálogos caracterizadores que construyen una imagen con visos de un costumbrismo (en el mejor sentido del término) puesto que reconstruye el habla popular y ciertos caracteres populares, pero que a la vez lo mezcla con elementos poéticos, dándole gran vivacidad a los personajes e imprimiendo la obra de detalles familiares de manera que muchos personajes se hacen entrañables, lo suficiente para que la tragedia que sobreviene luego del desalojo, procure causar un efecto de conexión emotiva en la audiencia. Finalmente es la obra más temprana del repertorio que presenta esta antología y la que inauguró el primer local que ocupó el Teatro Libre de Bogotá en el centro (1975).</p> <p>Las tres obras que restan reflexionan de un modo directo con la crudeza de la violencia en el país y son testimonio del acontecer violento, del accionar paramilitar, sobre todo, y de una cultura que lo alienta, principalmente en relación con la desigualdad de género. <i>Un muro en el jardín</i>, la segunda obra que aparece de Jorge Plata (inédita antes), y dos obras de Piedad Bonnett: <i>Algún día nos iremos</i> (primera publicación) y <i>Gato por liebre</i>. Las dos primeras funcionan dentro de la alegoría de la familia: <i>Un muro...</i> pone de frente la imagen de un padre alcoholizado, quien se complace con las audacias de su hijo Laureano, el ‘verraco’ (la ortografía de esta palabra aquí obedece a una concordancia con su uso en el texto dramático), mientras que desprecia a Roberto, un profesor. El contraste entre los hijos será centro de conflicto: mientras Laureano ha ido por el camino del dinero fácil, tal como encomia aquel padre, Roberto recibe el desdén de su progenitor por su trabajo de ‘pega-ladrillos’ ejemplificado en aquel muro que Roberto eleva con miras a mejorar sus condiciones de vida. Así, en la obra el padre exalta el ansia de poder, el método violento de resolución, el atropello y ese “loco,</p>	<p>insoponible deseo de ser más fuerte que todos” [pág. 133]. El conflicto entre hermanos es esencial, alegórico, en cuanto Laureano representa una de las primeras imágenes de lo paramilitar en escena. Los personajes femeninos aquí, a pesar de no ser los encargados de avanzar la acción dramática durante la mayor parte de la obra, y de estar relegadas a un puesto de obediencia y de encierro, a callar el abuso en escena, son las que cargan con el peso de la resolución, lo que les da una preponderancia excepcional en el cierre de la trama.</p> <p>Por su parte en la obra de Bonnett nos sumerge en los años noventa, en el sobresalto que reciben cinco hijos ante el aviso de la muerte de su padre, un hombre de actividades oscuras. Entre la remembranza de una violencia previa y la que surge entre los hermanos, quienes deben responder de una u otra forma frente al precedente dejado por su padre, surge el argumento. El trauma toma la figura de un fantasma que sigue como presencia en la casa y es denotado después de una pelea ambigua (¿mero juego o enfrentamiento real?) entre los hermanos:</p> <p>Creímos que habíamos enterrado el fantasma. Sentíamos que ya no habría más temblores, ni más murmullos aterrorizados, ni más manos extendidas pidiendo perdón, <i>papacito, ni quise hacerlo, yo no fui...</i> Ya no oíríamos más el trueno de los carramplones a medianoche, cuando llegaba de La Magdalena, ni me levantaría a servirle el <i>brandy</i> con leche...</p> <p>Ese fantasma de una violencia que ha afectado a todos, recordado en los gestos de terror que origina, extiende su influencia en el contraste entre los dos hermanos: un Jacobo que da “poesía y lora” además de haber sido en la escuela “el mejor alumno”, y un Marcos, el de los “cojones” [pág. 191], que se mezcla con un grupo de matones. Las hermanas son las que luego se verán confinadas esperando a saber de sus hermanos que han huido o se han ido cazando fortunas y las que sueñan con liberarse, con irse algún día: ya sea mediante el matrimonio, la libertad sexual o el estudio. Es importante ver los puntos de coincidencia de estas obras: la fuerte imagen de lo patriarcal que alienta la violencia; una cultura</p>	<p>que favorece al vivo, al verraco, al cojonudo; la pasividad de la mujer o su relegamiento dentro de una sociedad machista que la somete a la violencia sexual o a la dominación masculina, y construcción del drama dentro del contraste dentro-fuera. Aunque el espacio visible para la audiencia es el interior, el confinamiento al que se ven sometidos los personajes (espacio escénico), lo externo está muy presente, solo a manera de rumor, de historia contada (espacio diegético), pero es justo en la conjunción de ambos en los que se crea una imagen de lo trágico mediante la idea del encierro. Sandra Camacho en su tesis de doctorado presenta el vínculo entre el encierro y la crisis o tragedia en la dramaturgia colombiana. Según ella, el espacio interior se construye como refugio frente a un exterior en el que domina el terror, pero en este caso, considero también hacen patente cómo el interior puede ser catalizador de lo que ocurre en lo exterior, de la violencia a la que los hermanos contribuyen, y en algún momento de cómo “el peligro exterior llega a renacer en el interior” [Camacho, pág. 16].</p> <p>La última obra es <i>Gato por liebre</i>, surgida por una petición especial a Piedad Bonnett para que adaptara la pieza <i>Jacke wie Hose</i>, de Manfred Karge, a la realidad colombiana. Su trabajo trocó la pieza en un monólogo que no se limita a mostrar el problema de género en la discriminación laboral al enfocarse en la obligación de vestirse como hombre para conseguir el trabajo deseado, sino que el trabajo de Bonnett da varios pasos más allá hacia una visión más panorámica de los problemas de género en un marco más amplio como lo es el conflicto colombiano: redadas del ejército, espasos celosos y golpeadores, violencia sexual, los trabajos mal pagos como opciones para la mujer, todos temas sociales entreverados y puestos en primera plana con una tradición literaria, poética que reflexiona sobre el lugar de la mujer. Fragmentos de textos como <i>Barba azul</i> y <i>Alicia en el país de las maravillas</i>, surgen poéticos a manera de subjetividad en la voz de la actriz que lo mismo relata la prosa de la vida tanto como la riqueza interior de una mujer que se esfuerza por sobrellevar el día a día de restricciones y embates.</p>

Para finalizar, quisiera regresar a la idea de caminar “hacia” la dramaturgia nacional o a las ideas que hablan de la ausencia de dramaturgia previa a la segunda mitad del siglo XX. En el teatro se sigue afirmando de manera repetida que no tenemos tradición dramática, que hay demasiado provincialismo, que nuestra falta de adelantos dramáticos o de captar audiencias grandes se debe al subdesarrollo en que vivimos. ¿No sería más productivo cambiar la mirada y reconocer la historia teatral que va más allá del siglo XX, y pensar que si nuestra dramaturgia no refleja la evolución, autores u obras con tonos calco de lo que ha ocurrido en el Viejo Continente se debe precisamente a que nuestra realidad, nuestro público y cultura divergen? Parece más provechoso empezar a mirar más presencias en vez de añorar las ausencias, a reconocernos hijos de Luis Vargas Tejada, Soledad Acosta de Samper, Antonio Álvarez Lleras, Luis Enrique Osorio tanto como de Enrique Buenaventura, de La Candelaria y del Teatro Libre de Bogotá. Ello facilitará la labor de reconocer una rica tradición teatral *nacional* que dé paso a su divulgación y ampliación. Solo reconociendo una historia del teatro, en vez de plantear lo reciente como excepcional paso inicial hacia un futuro, se puede llegar a lograr tanto un lugar más predominante en la historia cultural colombiana, como la creación y reconocimiento de un canon en los espacios educativos que faciliten a los jóvenes experimentar con este género para que se siga constituyendo como una opción cultural. Así, el sólido trabajo de artistas y grupos como los del Teatro Libre tendrán más oportunidades de hacerse conocer, de abrirse a un público más amplio y presentar ese, su dedicado arte, ventana a la sociedad y a la historia estética, social y cultural de nuestro país.

Laissa Melina Rodríguez