

Notas para una aproximación histórica al teatro colombiano

Xavier Borràs

El teatro colombiano, como el de toda Latinoamérica, se inició con la influencia dejada por Castilla en el período colonial, que se mantuvo hasta la mitad del siglo xx. Las características de las obras respondían a los entremeses del teatro castellano y se complementaban con la presencia de compañías de zarzuela, provenientes muy esporádicamente de la península.

Hasta los inicios de la década de los años cuarenta del siglo pasado no se generó lo que se denomina el nuevo teatro colombiano, que creció bajo la orientación de maestros extranjeros (Seki Sano, Jerzy Grotowski, entre otros), y se caracterizó por el montaje

El teatro colombiano, como el de toda Latinoamérica, se inició con la influencia dejada por Castilla en el periodo colonial, que se mantuvo hasta la mitad del siglo xx. Las características de las obras respondían a los entremeses del teatro castellano y se complementaban con la presencia de compañías de zarzuela, provenientes muy esporádicamente de la península.

Hasta los inicios de la década de los años cuarenta del siglo pasado no se generó lo que se denomina el nuevo teatro colombiano, que creció bajo la orientación de maestros extranjeros (Seki Sano, Jerzy Grotowski, entre otros), y se caracterizó por el montaje de obras europeas. Este periodo fue el inicio de una dramaturgia que reflejaba en sus argumentos aspectos de la problemática social y histórica del país. *Monte Calvo*, de Jairo Aníbal, *Niño, la agonía del difunto*, de Esteban Navajas, *Guadalupe años sin cuenta*, creación colectiva del Teatro Candelaria y *Los papeles del infierno*, de Enrique Buenaventura, son las piezas más representativas de este periodo.

Este nuevo teatro colombiano posibilitó la creación de grupos estables como el Teatro Candelaria, Teatro Experimental de Cali, Teatro Libre de Bogotá, que le han dado identidad teatral al país y lo sitúan entre los países latinoamericanos con una producción teatral prolija y de un aceptable nivel estético.

En el teatro actual colombiano se identifican tres corrientes bien definidas: una primera de grupos de teatro con una producción que responde a una estética y a una cuidada puesta en escena, con obras representadas correspondientes a la dramaturgia colombiana y a la dramaturgia mundial, ya sean obras clásicas o contemporáneas; una segunda corriente que corresponde a lo que se denomina en el país «teatro comercial», caracterizado por el montaje de obras de fácil producción y los argumentos de las cuales se basan en historias banales que buscan gustar a un público sin muchos afanes estéticos; y una tercera corriente incluye la mayor cantidad de grupos escénicos del país, que operan en pequeñas salas con escasos presupuestos y con montajes que a menudo son trabajos experimentales, con un público —que es considerado ocasional—, de estudiantes, empleados, niños, ancianos, etc.

Des de sus inicios, pues, en el espacio colonial, hasta su consolidación en la segunda parte del siglo XX, pasando por los diferentes momentos del siglo XIX, el teatro colombiano se ha constituido en un campo de tensiones entre la inscripción dentro de la tradición del teatro europeo y la afirmación de una particularidad vinculada con su condición sociohistórica. Este proceso no ha estado exento de frustraciones, pero a la vez ha sido un largo aprendizaje que ha acabado por configurar un campo teatral con particularidades y riquezas propias. En la reflexión sobre el teatro colombiano actual, como se ha configurado a partir de los años cincuenta y hasta nuestros días, destacan como condiciones de su conformación la constitución de un público propio y masivo, la identificación y exploración de problemáticas propias de la Colombia moderna, la interlocución y el diálogo con las propuestas más relevantes del teatro moderno europeo y la implementación de prácticas de difusión específicas que involucran la «colonización» de nuevos espacios para la difusión del trabajo teatral.

El teatro de la segunda mitad del siglo XX se desarrolla desde dos perspectivas: en primer lugar, la interacción y el diálogo entre las necesidades temáticas y expresivas locales y las influencias del teatro europeo moderno, que determinan la producción de obra dramática; y, en segundo lugar, la interacción de los creadores con los públicos, interacción que describe el acercamiento del teatro a las localidades y sus prácticas de presentación.

El desarrollo del teatro colombiano

El movimiento teatral colombiano ha tenido —según la percepción de la mayoría de críticos y ensayistas— un notable desarrollo en la segunda década del presente siglo y, en particular, durante las tres últimas décadas del siglo pasado, en las cuales se han consolidado grupos, així como escuelas, festivales, encuentros, talleres y giras nacionales e internacionales, lo que ha permés una positiva confrontación e intercambio del teatro colombiano con otros movimientos de América Latina y de la Sido español.

A partir de un quehacer empírico, y a pesar de muchas dificultades y carencias, el teatro en Colombia ha superado la etapa del juego de aficionados, del sainete costumbrista y del teatro literario, sin un claro concepto de la acción dramática, escrito por poetas, novelistas y, en general — insistimos—, escritores sin experiéncia en la praxis escénica.

Las motivaciones principales —como menciona el escritor y dramaturgo Carlos J. Reyes en «Las últimas décadas en la producción teatral colombiana: de los años 20 a finales de siglo» [véase la BIBLIOGRAFÍA, PP. 32]—, surgirían de influencias de moda, en particular del teatro comercial castellano de la primera mitad de nuestro siglo, como sucedió en general en América Latina con la influencia de autores como Benavente y Casona. «También existió —afirma Reyes—, es cierto, una influencia del lirismo dramático de Federico García Lorca y de Rafael Alberti, pero se produjo en autores que ensayaron el género dramático como una parte de la literatura poética, como fue el caso de Jorge Zalamea (*El retorno de Eva*, 1926, o *El rapto de las Sabinas*); Arturo Camacho Ramírez (*Luna de arena*, 1943, o *Doncel de amor*, 1945).»

Hay que hacer notar que los dos autores más importantes y fecundos de la primera mitad de esta centuria, Antonio Alvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, se vincularon al teatro como autores y, también, como directores y promotores de la actividad escénica. Alvarez Lleras creó y dirigió la compañía teatral Renacimiento, y Osorio varios grupos escénicos, entre los cuales el más constante fue la Compañía Bogotana de Comedias.

A pesar de todo, al final de los años cincuenta surgió un movimiento más amplio y ambicioso que alcanzó los más variados aspectos de la producción del espectáculo teatral. Esta nueva etapa acogió varios factores en su génesis, que le permitieron hacer pasos más sólidos en la búsqueda tanto de las herramientas técnicas del trabajo del actor, como en la dirección escenográfica y en otros aspectos del lenguaje mixto y complejo del teatro. Entre estos factores cabe destacar las escuelas de arte dramático, los festivales, la creación de grupos estables y la vinculación de un importante sector de la cultura (artistas, escritores, dirigentes) con el trabajo escénico. Figuras de la política, intelectuales del grupo de la revista *Mito*, dirigida por el poeta y ensayista Jorge Gaitán Durán, pintores como Enrique Grau, David Manzur, Alejandro Obregón y músicos como Luis Carlos Figueroa, Fabio González Zuleta, Roberto Pineda Duc y, más tarde, Blas Emilio Atehortúa, contribuyeron al desarrollo de un arte interdisciplinario más complejo y enriquecedor. Estos diferentes aspectos se consolidaron a finales de los años cincuenta y inicios de los sesenta.

Los primeros festivales nacionales adquirieron una gran importancia, reunieron a muchos actores y directores que trabajaban de forma aislada en la radio y en la naciente televisión y que tenían plena consciencia de la necesidad de convertir una actividad hasta entonces empírica y de actores aficionados —que montaban obras sólo como un divertimento familiar—, en un trabajo profesional de un nivel de calidad, a la altura de lo que se desarrollaba en otros países de América Latina, como podían ser Chile y Argentina.

En efecto, la influencia de estos países sobre personas, grupos e instituciones, fue evidente. Las escuelas de teatro en formación, tanto en Bogotá como en Cali, constatan que

el avance de la enseñanza y la práctica teatral independiente en Chile y Argentina podía ser tenido en cuenta para un mejor desarrollo de la propia experiencia colombiana. Uno de los primeros gestores de la Escuela Nacional de Arte Dramático, en la década de los años cincuenta, aneja al Teatro Colón de Bogotá, fue Juan Peñalosa, que se inspiró para crear la Escuela de Arte Dramático en la evolución que en aquellos días tenía el teatro chileno. La idea le vino de cuando estuvo en Chile, entre 1942 y 1945, y conoció el teatro experimental creado por Pedro de la Barra, una de las más robustas personalidades del teatro en América Latina en el siglo xx. La fundación de la escuela se decidió cuando Juan Peñalosa fue nombrado director del Teatro Colón, el 1950. La escuela fue inaugurada el 24 de abril de 1951, con la asistencia del presidente de la República, Laureano Gómez. El teatro en miniatura (El Palomar) fue construido aquel año para las tareas prácticas de la Escuela.

Entre los diferentes profesores extranjeros (castellanos, brasileños y de otras nacionalidades), trabajó el profesor argentino Eduardo Cuitiño, que llevó a escena la obra *El veranillo de San Juan*, de Betty Byden Beecher, con alumnos de la escuela. En el caso de Cali, la Escuela Departamental de Teatro nació en 1955; su primer director fue el maestro español Cayetano Luca de Tena, aunque no permaneció mucho tiempo al frente de la Escuela, ya que después de montar *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, volvió a España. En su lugar fue nombrado como director Enrique Buenaventura, que se había vinculado a la naciente institución después de su viaje por Suramérica, durante el cual había conocido de cerca los teatros de Brasil y Argentina. Bien pronto, Buenaventura invitó a trabajar a varios actores y directores argentinos, surgidos del movimiento de teatro independiente. Así nació el TEC (Teatro Escuela de Cali), como grupo profesional, integrado en un principio por alumnos de la Escuela. Entre los profesores de Argentina y Chile que trabajaron con Buenaventura, a finales de los años cincuenta y primeros sesenta, se encontraban Pedro I. Martínez, actor y director, que fue el primer director artístico del TEC; Fanny Mickey, que desde entonces, y durante más de treinta años, se vinculó al movimiento teatral colombiano, como actriz y dinámica organizadora; y, también, otros directores, maestros, escenógrafos y coreógrafos, como Boris Roth, después actor y director en la televisión colombiana; Giovanni Brinatti, Roberto Arcelux y Amadeo Petralía. Muy pronto Fanny Mickey destacó en la promoción cultural, tanto en el TEC, su grupo de base al inicio, como en la organización de los Festivales de Arte de Cali, que a lo largo de los años sesenta tuvieron un papel importante en el desarrollo cultural colombiano.

A la vez que las escuelas contribuían a consolidar la actividad escénica, los festivales nacionales de teatro fueron el punto de encuentro, de evaluación y de difusión del teatro colombiano. En los años sesenta se consolidaron dos importantes encuentros de esta naturaleza: el Festival Nacional, celebrado en el Teatro Colón y organizado por una corporación cultural creada para la ocasión, y los festivales de teatro universitario. La Corporación Festival Nacional de Teatro, estuvo dirigida al principio por el profesor húngaro Ferenc Vajta y, posteriormente, por el director, actor y maestro de actores Bernardo Romero Lozano. Estos festivales abrieron un espacio decisivo para que el teatro colombiano diera un paso adelante. Este festival nacional se desarrolló entre los años 1957 y 1966, un período en el que cabe citar el primer teatro experimental independiente de Bogotá: el Teatro El Búho, creado y dirigido por el actor y director español Fausto Cabrera, alrededor del cual se creó una significativa corriente de teatro de vanguardia, de donde surgieron nombres como Santiago García, Paco Barrero, Abraham Zalzman, Joaquín Casadiego, Mónica Silva, Carlos José Reyes y otros. El teatro en Bogotá contó con otros directores de impor-

tancia, que hicieron un valiosa aportación a la formación de actores y de grupos, como es el caso de la directora brasileña Dina Moscovici que, o bien desde la Escuela Nacional de Arte Dramático, o bien desde varios centros educativos, como la Universidad de América y la Universidad Nacional, que contribuyó a formar a muchos de los creadores del teatro colombiano, inculcándoles un elevado sentido poético del arte dramático.

El Teatro Estudio de la Universidad Nacional jugó un importante papel en este desarrollo. En su primera etapa, con el montaje de obras como *El jardín de los cerezos*, de Anton Chéjov, o *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, dirigidas por Santiago García, y, después, con las obras dirigidas por Dina Moscovici, Carlos Duplat, Carlos Perozzo, Joel Otero y otros. Tanto Duplat como Perozzo han sido actores, directores y autores dramáticos. El primero, con obras cómo: *Un hombre llamado Campos* (1962) y *El basurero* (1966), y el segundo con varias obras, que todavía permanecen inéditas en cuanto a su montaje escénico. En tiempos más recientes, la universidad ha contado con el trabajo del Taller de la Imagen, dirigido por Enrique Vargas, que ha explorado los temas del cuento popular en piezas como *Sancocho de cola*.

A partir de 1966, tuvieron lugar los festivales nacionales de teatro universitario, organizados por la Asociación Colombiana de Universidades (ASCUN), con el apoyo del ICFES (Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación). Estos festivales vincularon los estudiantes de las Universidades a la actividad escénica como actores y también como público y fueron el origen del Festival de Manizales, que en un principio tuvo un carácter latinoamericano y universitario hasta convertirse en la vanguardia y el punto de encuentro del teatro del continente y en el decano de los numerosos festivales que se realizan desde entonces en varios países. Se podría decir que con el Festival Internacional de Manizales se rompen el aislamiento y la incomunicación que hasta entonces vivía el teatro de América Latina. Esta apertura significó un valioso incremento de los intercambios, conocimientos de autores y métodos, estilos y tendencias, que han permitido que Colombia disfrutara de un amplio panorama continental y rompiera el estrecho ámbito provinciano que la caracterizaba hasta entonces.

Con posterioridad a los festivales de Manizales en su primera etapa, el movimiento universitario adoptó una posición radical en el aspecto político. Influyeron varios factores, como las teorías de Marcuse, la «revolución cultural» china y el movimiento estudiantil del mayo de 1968 en Francia, particularmente en París. Estos acontecimientos repercuten sobre el teatro universitario colombiano de manera determinante. Ya no se trata sólo de montar obras de Brecht o de Peter Weiss, sino, sobre todo, de intervenir en las actividades políticas de una manera directa mediante el teatro.

La búsqueda de la calidad pasa a un segundo lugar, puesto que se defiende una supuesta preeminencia de los contenidos sobre las formas. En muchos de los intentos —que encubren una ilusa e infantil realización de deseos— lo importante es decir las cosas, aunque no se tenga ningún cuidado en la manera de decirlas. No obstante, no todo lo que se hizo en esta etapa, a principios de los años setenta, fue negativo.

El hecho de mirar hacia los problemas del país, aunque en muchos casos de forma esquemática y simplista, influyó sobre la mayor parte del movimiento teatral, que adoptó una posición favorable en la búsqueda de una dramaturgia nacional, para encontrar un lenguaje propio, con situaciones y personajes creíbles, para presentar los temas históricos y sociales sobre el escenario. Surgen varios títulos sobre la violencia como *Los papeles del infierno*, de Enrique Buenaventura, estrenada el 1968, o *La agonía del difunto*, de Esteban Navales, presentada en el Teatro Libre de Bogotá en 1977.

Sobre la huelga de la zona bananera acontecida a finales de 1928, que ha sido tema de la narrativa contemporánea en la obra de autores de la importancia de Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, existen varios títulos de piezas teatrales, entre los cuales podemos mencionar: *Soldados*, versión de Carlos José Reyes de algunos capítulos de la novela *La casa grande*, de Cepeda Samudio, con la cual se estrenó la Casa de la Cultura (posteriormente Teatro Candelaria), en junio de 1966; *Bananeras*, del Teatro Acción de Bogotá, presentada en 1971 bajo la dirección de Jaime Barbín; *La denuncia*, de Enrique Buenaventura, de 1974, o *El sol subterráneo*, de Jairo Aníbal Niño, presentada por el Teatro Libre en 1978, que enfocan el tema desde la sensibilidad y estilo de cada autor, con un cierto lirismo en unos casos y una mayor objetividad documental en otros.

El aspecto importante de esta exploración dramática —como lo hicieron los novelistas desde su propia perspectiva— lo constituyó el hecho de acercar los problemas de la realidad política y social a una forma dramática verosímil de evocar los tiempos y construir personajes.

Otros temas históricos, como el levantamiento comunero o la insurrección guerrillera contemporánea, generaron todo un ciclo de piezas: *La gente del común*, de Joaquín Casadiego, de 1968; *Nosotros los comunes*, creación colectiva del Teatro Candelaria, estrenada en 1972; *El grito de los ahorcados*, de Gilberto Martínez, escrita el 1967; *Guadalupe años sin cuenta*, del Teatro Candelaria, estrenada en 1974, o *El abejón mono*, de Eddy Armando, presentada con el grupo La Mama en 1973, son algunos de los títulos más significativos.

El estilo de los festivales cambia durante los años sesenta. La primera etapa del Festival de Manizales culmina en 1973, y después siguen los Festivales Nacionales del Nuevo Teatro. Entre otras modificaciones, estos acontecimientos se descentralizan y se elimina su carácter competitivo. Tanto el teatro universitario como el profesional independiente, toman en sus manos las riendas de la organización, la concepción y la imagen de cada festival. Los mismos grupos hacen la evaluación y la selección de los mejores trabajos; se efectúan muestras regionales antes de llegar al festival propiamente dicho.

En estos años se crean también las organizaciones gremiales, como la Corporación Colombiana de Teatro (CCT, 1969) —la única que ha conseguido sobrevivir hasta el presente—, la Asociación Nacional de Teatro Universitario (Asonatu, 1971) y otros intentos de dar a los grupos teatrales un tipo de organización que les permita luchar unidos por sus reivindicaciones sociales. Aunque en algunos casos se hayan producido enfrentamientos ideológicos y adoptado posiciones sectarias, desde hace más de veinte años, el movimiento teatral colombiano ha buscado el respecto a esta actividad artística como una profesión digna que exige del Estado, y de sus organizaciones culturales, una política clara y definida de apoyo y protección con el fin de que esta actividad tan necesaria, espejo crítico de la vida social, pueda sobrevivir a sus contingencias y limitaciones, sobre todo en el aspecto económico, que suele entenderse como un «gracioso donativo» que convierte el arte dramático en una actividad mendicante.

En los últimos tiempos han tenido lugar ya varias ediciones del Festival Iberoamericano de Bogotá, organizados por el Teatro Nacional con la dirección de Fanny Mikey. Estos festivales han constituido un gran acontecimiento por la cantidad y calidad de grupos internacionales invitados, los cuales han permitido al público y a los hombres de teatro de Colombia, conocer algunas de las mejores muestras del arte dramático que se llevan a cabo en el presente en las más diversas latitudes. Esta importante evolución permite que el movimiento teatral colombiano tenga una comunicación permanente con significativas

actividades escénicas que se organizan en otros países. Otro proyecto de coproducciones lo planteó el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit), y consiste en invitar a varios grupos profesionales de amplia trayectoria en América Latina para llevar a escena versiones teatrales de textos literarios de alto nivel de calidad y representatividad en este continente.

Otro factor del desarrollo del teatro colombiano, desde finales de los años cincuenta, ha sido la apertura de salas teatrales, por iniciativa de los propios grupos, posibilitando de esta forma la realización de temporadas de varios meses, los ensayos estables en el mismo escenario de la representación y la consolidación para cada sala de elencos más o menos estables —almenos en una importante etapa de la estructuración de los grupos y de un público cada vez más constante. La primera de estas salas estables fue el teatro El Búho, de Bogotá, alrededor de 1958, y después vinieron la Casa de la Cultura, en 1966 (posteriormente grupo de teatro Candelaria), e inmediatamente nuevos espacios como el teatro La Mama, el Teatro Popular de Bogotá (TPB), El Alacrán (integrado con el anterior en los últimos años), el Teatro Nacional, el Teatro Libre de Bogotá, La Baranda y otros grupos sin sala que han conseguido una continuidad y un desarrollo a base de tenacidad y de esfuerzo. Esto con respecto a Bogotá. Otras ciudades también han contado con un movimiento teatral estable, especialmente Cali y Medellín, aunque igualmente han surgido grupos en Manizales, al calor de los festivales; en Cartagena, Barranquilla, Cúcuta, Bucaramanga, Neiva e Ibagué. En Cali destaca la tarea del Teatro de Cali (TEC), el grupo estable más antiguo del país, dirigido por Enrique Buenaventura, mientras en Medellín se ha desarrollado un movimiento muy valioso e importante, gracias a la acción constante de pioneros como Gilberto Martínez o Mario Yepes, que han organizado grupos, creado escuelas y formado actores a lo largo de varias décadas.

En la actualidad, en Medellín existe una Facultad de Teatro en la Universidad de Antioquia, y grupos como la Casa del Teatro o La Fanfarria —este último dirigido hasta 1990 por el dramaturgo José Manuel Freydel (1951-1990), que fue asesinado por causas desconocidas, en medio de la oleada de violencia que asola esta ciudad en los últimos años. José Manuel Freydel fue un autor prolífico y de notable interés, durante su breve existencia. Entre sus obras, la mayor parte de las cuales fueron escritas después de 1980, destacan: *Las medallas del general*, *Las arpías*, *El romance del bacán y la maleva*, *Hamlet en este país de ratas retóricas*, *Los infortunios de la bella Otero y otras desdichas i Amantina o la historia de un desamor*. Su universo es esperpéntico, crítico y sarcástico. Sus personajes se debaten entre el temor y la muerte, el bajo mundo y los sueños, casi siempre fallidos. En el II Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, el 1990, pocos meses antes de su muerte, presentó una de sus últimas piezas: *Las tardes de Manuela*, inspirada en la soledad y los sueños de Manuela Sáenz, en su última época en Paita. También destaca en Medellín el teatro de Gilberto Martínez Arango, actor, director, deportista, médico cardiólogo, ensayista y dramaturgo. Su obra plantea temas de carácter social y político, como *Los mofetudos* (1965), *El interrogatorio y Zarpazo* (1972), y las comedias *El horóscopo* (1966) y *El poder de un cero* (1974). Martínez también ha escrito ensayos sobre teatro, y fue el creador y director de la revista *Teatro*, una de las publicaciones que logró una mayor cantidad de ediciones en Colombia. Además de Freydel y de Gilberto Martínez, han surgido en Medellín otros jóvenes autores como Henry Díaz o Víctor Viviecas, las piezas de los cuales tienen un aliento vital y renovador.

A parte de los conjuntos estables con sede propia, otros han conseguido sostener una actividad constante en medio de las dificultades, y llegan a resultados positivos en muchos de

sus trabajos. Grupos de teatro de calle, como el Teatro Taller de Colombia, La Papaya Par-tía o el Tecal, han logrado interesantes resultados en calles y plazas públicas, a través de un lenguaje que integra música, mímica y actuación, en las cuales actores montados en zancos con mascarones y otros elementos, irrumpen con humo y fantasía en el espacio público. También han tenido un gran desarrollo los grupos de títeres y marionetas, que emplean las más variadas técnicas, como el títere de guante, la marioneta, el títere javanés de varilla y otros sistemas, como las sombras chinas o muñecos con el sistema de los ventrílocuos. En algunos trabajos de carácter experimental, se combina el trabajo de los títeres con el actor a la vista, con teatro o sin, como el del bunraku japonés, consiguiendo resultados de un notable valor poético, tanto para niños como para adultos.

En cuanto a la dramaturgia, los autores más importantes de las últimas décadas han tenido una vinculación directa con la práctica escénica y el contacto con el público. Desde finales de los años cincuenta surgió una corriente, tratando de ponerse al día con los hallazgos y búsquedas del teatro contemporáneo en otras latitudes, especialmente en Europa y en Estados Unidos. El teatro del absurdo, por ejemplo, tiene sus representantes en la obra de Arturo Laguado, Antonio Montaña, Fernando González Cajiao o Gustavo Andrade Rivera, y más recientemente en el teatro de Santiago García, José Assad o Víctor Viviescas. Uno de los primeros ejemplos lo constituye *El gran guiñol*, original de Arturo Laguado. Esta obra fue seleccionada el 1950 por la compañía española Lope de Vega para ser representada durante su gira por Latinoamérica.

Algunos años más tarde, el teatro dicho «del absurdo» tiene un brillante exponente en Antonio Montaña Nariño. Escritor de amplia formación humanística, Montaña combina un concepto del absurdo existencial con un fino lirismo. Sobre sus piezas existen influencias notorias, como las de Samuel Beckett o Christopher Fry, pero este tipo de experiencia significa una ruptura con el naturalismo provinciano o el costumbrismo de las décadas anteriores al medio siglo. Dándole al absurdo un carácter local, y trabajando temas relacionados con la violencia, se destaca en los años sesenta el teatro de Gustavo Andrade Rivera, con piezas como: *Remington 22* (1962); *El Camino* (1963); *Historias para quitar el miedo* (1963) y el guión de la película de Julio Luzardo *El río de las tumbas*, de 1964. También destaca la pieza de Fernando González Cajiao *El globo*, una divertida sátira sobre las relaciones de familia.

El autor más prolífico del nuevo movimiento teatral es, sin duda, Enrique Buenaventura. En su obra dramática confluyen varios propósitos y búsquedas, como las raíces populares, expresadas tanto en la narrativa de autores como Tomás Carrasquilla y especialmente su cuento *A la diestra de Dios padre*, del cual Buenaventura ha hecho más de cinco versiones a lo largo de treinta años de representar la pieza, como los cuentistas vernáculos, las historias de la costa pacífica y el Caribe, el tema de la violencia y las luchas sociales, la crítica de la historia oficial, las dictaduras y la represión y en los últimos años una nueva mirada sobre el absurdo, visto desde la sensibilidad y la cultura de América Latina. Entre sus obras destacan las piezas sobre la violencia, reunidas bajo el título de *Los papeles del infierno*. Son obras que tratan sobre diferentes aspectos y personajes de la violencia, un poco a la manera de *Terror y miseria durante el III Reich*, de Bertolt Brecht, sobre el nazismo en Alemania. Las obras tratan desde el tema campesino, en *La maestra*, hasta temas urbanos como *La tortura* y *La audiencia*. Sin duda, la más lograda de estas pequeñas obras es *La orgía*, que después fue concebida como un espectáculo completo. En 1990, Siglo XXI publicó un volumen con las piezas más representativas de Buenaventura, que incluye, aparte de *Los papeles*

del infierno, otros títulos como: *Un réquiem por el padre Las Casas*, *El menú*, *Se hizo justicia*, *Crónica* y *El ánima sola*.

Tomando como base la experiencia de los grupos, surgen varios sistemas de trabajo colectivo. Candelaria y el TEC, La Mama o Acto Latino indagan esta nueva posibilidad de creación escénica para la actor colombiano, que tiene ricos antecedentes en otras épocas de la historia, en las cuales el juego del intérprete abarcaba la totalidad del espacio creativo, como fue el caso de la Commedia dell'Arte italiana. En este género, basado en un sistema de improvisaciones que exige contar con un grupo estable y largos períodos de búsqueda e investigación, se han destacado trabajos como los elaborados por el teatro Candelaria, bajo la dirección de Santiago García. son títulos representativos de la creación colectiva obras como *Nosotros los comuneros* (1972); *La ciudad dorada* (1973); *Guadalupe años cincuenta* (1975); *Golpe de suerte* (1980) y *El paso (parábola del camino)* (1988). Otros grupos también desarrollaron obras importantes con el sistema de creación colectiva, como es el caso de la peça *I Took Panamá*, del Teatro Popular de Bogotá, (TPB), con dramaturgia de Luis Alberto García y dirección de Jorge Alí Triana, o *El abejón mono* (1972), *Joselito Carnaval buscando su cosa latina* (1977) y *Los tiempos del ruido* (1986), del Teatro La Mama, dirigidas por Eddy Armando.

Otros autores han estrenado sus piezas después de 1980, como el propio Santiago García, que ha escrito *El diálogo del rebus-que*, inspirada en la vida de *El Buscón llamado don Pablos*, de Quevedo, *¡Corre, corre, Carigueta!* y *Maravilla Star*. En estas obras se observan interesantes búsquedas que exploran los ámbitos de la literatura, la historia y el teatro, consiguiendo resultados originales que aportan nuevos caminos al teatro colombiano. Otros grupos de carácter estable, como el Teatro Libre de Bogotá, han contribuido al desarrollo de la dramaturgia colombiana. Varias de las piezas de Jairo Aníbal Niño, que se caracterizan por sus preocupaciones sociales y su alto lirismo, han sido llevadas a escena por este grupo, dirigido por Ricardo Camacho. Entre ellas, *Los inquilinos de la ira* y *El sol subterráneo*, esta última escrita sobre los sucesos de la matanza en la zona bananera en 1928.

Uno de los mayores éxitos del Teatro Libre lo constituyó el montaje hecho por Jorge Plata de la obra de Esteban Navajas *La agonía del difunto*. Esta pieza, de carácter esperpéntico y un aguzado humor negro, trata el tema de los conflictos entre los campesinos y los terratenientes de la costa atlántica, y plasma sobre la escena personajes vivos y creíbles, en un ambiente de picardía y diversión que concluye en una tragedia risible, cuando el pícaro que se finge muerto es castigado y llevado a enterrar, después de haber sido clavado su ataúd a pesar de sus protestas.

En los últimos años la producción teatral se ha diversificado. Ha surgido un importante movimiento de teatro comercial y de revista musical, promovido sobre todo por Fanny Mickey y el Teatro Nacional, llevando a escena revistas de éxito como *Sugar*, y la pieza *Some Like It Hot* (1959), que inspiró la famosa película de Marilyn Monroe: *Una Eva y dos Adanes* (o *Con faldas y a lo loco*), y *Doña Flor y sus dos maridos*, basada en la novela homónima de Jorge Amado. Por otro lado, muchos grupos montan piezas clásicas o modernas de otras latitudes, como es el caso del Teatro Libre de Bogotá, que ha llevado a escena piezas de Shakespeare, Tirso de Molina o Molière, así como importantes autores contemporáneos como Arthur Miller.

Por descontado, el movimiento todavía plantea problemas de diferente índole; la dramaturgia colombiana requiere de estímulos para continuar desarrollándose. La profesión de actor se debate entre la atracción de la televisión, que cuenta con una mejor remuneración, y las dificultades inherentes al teatro vivo. La competencia de las diferentes salas, los

costes de la publicidad y la necesidad de una mayor calidad técnica en el trabajo de actores, directores, escenógrafos e iluminadores, son factores que han incidido en el desarrollo de l arte escénico colombiano ante las expectativas de la última década, en los umbrales del siglo XXI.

Los nuevos tiempos del teatro colombiano

El teatro colombiano de la actualidad es uno de los más diversos, heterogéneos y prometedores de su historia. La vitalidad de la escena colombiana —según Erik Leyton Arias [véase la BIBLIOGRAFIA EN LA P.32]— «se puede apreciar no sólo en las salas del teatro comercial, sino también en los pequeños espacios que se han convertido en escénicos con el transcurso de los años, en la aparición de actores, directores, gestores y dramaturgos más calificados e interesantes, en la constante y variada producción dramática, de investigación y crítica que pulula en varias ciudades del país, en la consolidación de proyectos de formación escénica en varios niveles y direcciones, en la supervivencia de festivales, coloquios, charlas, foros y encuentros escénicos, y en la constante oferta teatral que empieza a verse en las ciudades principales, todo ello sin que hayan variado mucho las tremendas dificultades que todavía implica hacer teatro en un país tan congestionado como Colombia».

En las últimas tres décadas en Bogotá han surgido una serie de grupos semiestables, con propuestas basadas en la calidad dramática de sus textos y en el riesgo escénico de sus directores. El Teatro Petra, dirigido por Fabio Rubiano, quizás sea el responsable de las experiencias escénicas más interesantes de los últimos años. Aprovechando el huracán dramático que son los textos de Rubiano, él mismo se ha puesto a la tarea de construir en el escenario imágenes teatrales modernas, retadoras, divertidas y hermanadas constantemente con la tecnología y los nuevos lenguajes.

Un poco más conservadoras, pero con dignidad y gran calidad, las propuestas de Carolina Vivas y su Umbral Teatro indagan en la realidad colombiana para crear puestas en escena intensas, necesarias e inteligentes.

Por su lado, el dramaturgo, director, investigador y maestro Víctor Viviescas, revive cada cierto tiempo su Teatro Vreve y monta piezas modernas en su contenido, arriesgadas en su escenificación y muchas veces desconocidas para el público, tanto suyas como de escritores europeos. Mapa Teatro, dirigido por los hermanos Rolf y Heidi Abderhalden, han sido los responsables de interrelacionar el elemento escénico y el plástico, con puestas en escena teatrales, lecturas dramáticas, acciones, intervenciones y exposiciones. La sede del teatro es un moderno laboratorio de artistas incrustado en una vieja casa del centro de Bogotá.

En otras ciudades la actividad no ha prosperado tanto como en la capital. En Medellín encontramos el trabajo del Teatro Matacandelas, bajo la dirección de Cristoóbal Peláez. Sus montajes, apasionados e imaginativos, son una referencia obligada y han tenido gran trascendencia nacional e internacional. Con ellos, el Pequeño Teatro de Medellín también ha desarrollado un trabajo importante. En Cali, Orlando Cajamarca dirige el Teatro Esquina Latina, que conjuga la labor escénica con la pedagógica. La Escuela de Teatro de la Universidad del Valle también ha ingresado en la producción escénica estable en los últimos años, con montajes que equilibran la indagación, la formación y la experiencia.

La danza, entre tanto, ha irrumpido en los teatros con una fuerza inusitada. El español Tino Fernández dirige con gran acierto la todavía joven compañía Explose Danza Contemporánea. Sus montajes llenos de luz, de fuerza, de vísceras y de energía, ensamblados con la dramaturgia de Juliana Reyes, han conseguido convertirse en un paradigma que

viaja constantemente por todo el mundo. De manera similar, el Colegio del Cuerpo, de Álvaro Restrepo, ha logrado transmutar un futuro incierto para una gran cantidad de jóvenes cartageneros en interés artístico, grandes dosis de creatividad, de rigor y de entrega profesional.

Además de estos dos nombres, cada año surgen y desaparecen una serie de colectivos que llevan a escena una buena cantidad de propuestas de buen nivel. Como nunca, la programación dancística en varias ciudades es constante.

En el listado de lo positivo, aún hace falta hablar de la aparición de una nueva hornada de dramaturgos con creaciones tan variadas como sorprendentes. Además de los ya nombrados Rubiano y Viviescas, han empezado a aparecer nombres de escritores noveles de manera creciente, la mayoría influidos por las escuelas castellana, francesa, inglesa y argentina. Contrariamente a lo que pasa en otras áreas, la nueva dramaturgia aporta un trabajo constante y fértil en todas las regiones del país.

Sin embargo, más allá de la eterna preocupación por la financiación, por los reducidos presupuestos con los que se tiene que trabajar, por la desbandada del público año tras año, y por lo que tendría o no tendría que ser el apoyo estatal, «uno de los problemas más complejos que afronta el teatro colombiano es —según Erik Leyton Arias—, paradójicamente, la consolidación del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá», acontecimiento anual que en 2008 cumplió veinte años.

Gracias al ingente esfuerzo que implica, en una sola semana se pueden encontrar espectáculos de Peter Brook, de Tomaz Pandur, de Paolo Mageli, de Oliver Py, y de Luís Pasqual, o de grupos tan emblemáticos como la Royal Shakespeare Company, el Teatro Mladinko, el Teatro Malayerba, la Düsseldorf Shauspielhaus o el Théâtre des Bouffes du Norte. Todo un lujo que pocas ciudades del mundo pueden darse.

Pero el problema tiene dos caras, según Erik Leyton. «En los meses siguientes al festival, saturada quizás del ambiente teatral, la gente abandona las salas casi por completo. La actividad de los grupos locales se ve seriamente “tocada” por la ausencia de espectadores, incluso la de sus más asiduos visitantes. Lo peor es que parecería que la inactividad teatral se extendiera casi por un año entero, mientras llega el próximo festival. El público llega a sentir que la producción escénica es casi nula, sencillamente porque no hay compañía, temporada o muestra que tenga el poder de convocatoria del Festival Iberoamericano.»

Y, evidentemente, después de la inmensa cantidad de obras y propuestas teatrales del Festival, la comparación del público —y de los propios artistas— es inevitable. Pocas veces encontrarán espectáculos de la envergadura que es capaz de ofrecer el Festival, no sólo en cuanto a sus costes de producción sino también con respecto a su calidad. La demanda local no supera las altas expectativas del público, que decide guardar su dinero hasta el próximo festival donde, con toda seguridad, podrá deslumbrarse.

Con todo, el imaginario del colombiano medio ha empezado a identificar a su país como una nación teatral, donde sus creadores tienen cierto mérito y pueden encontrarse con artistas de todo el mundo de manera constante.

Cada año un grupo creciente de montajes, grupos, directores y dramaturgos están invitados a festivales internacionales para mostrar lo que se hace en Colombia. Desde hace unas cuantas décadas la representación colombiana no es exclusividad del Teatro Candelaria, que continúa activo creando puestas en escena con fuerza y rigor. El colombiano es un nuevo teatro. Uno que está aprendiendo a autogestionarse, que evoluciona, que es permeable a lo que pasa en otras partes pero que es capaz de reflexionarse, de mirar su entorno y de

(re)presentar su realidad. Es un teatro que se sobrepone a las limitaciones históricas y que ya se reconoce en sus producciones.

Uno de los grandes retos que el movimiento teatral colombiano tiene que superar en el presente es, sin duda, el de la comunicación con el público. El desarrollo de las ciudades, la situación de los teatros, los medios masivos de comunicación y otros factores que convocan a los grandes sectores de la sociedad, no pueden ser limitantes ni obstáculos para la actividad escénica. De hecho, el crecimiento de una metrópoli como Bogotá cambia sus centros de atención por diferentes causas, entre las cuales están los desplazamientos de las zonas residenciales hacia el norte, el miedo que la gente tiene de salir por la noche debido a la inseguridad y el terrorismo, y el cierre de la gente que vive en barrios como guetos con videocámaras y vigilancia armada.

Estos factores que parecen limitadores, no lo son tanto si el teatro consigue una comunicación eficaz con sus espectadores, puesto que se ha comprobado en los más variados países y culturas que, a pesar de los avances de la técnica de los medios de comunicación, no existe una forma más próxima, viva y contundente de expresar que la presencia viva del actor sobre el escenario.