

LA DRAMATURGIA EN EL NUEVO TEATRO

Conferencia dictada en Medellín en septiembre 20 de 1980.

Maestro ENRIQUE BUENAVENTURA. **Numero 60**

Durante muchos años la dramaturgia colombiana se desarrollo en dos sentidos opuestos que corresponden a dos tradiciones culturales de nuestro país.

Por un lado y hundiendo sus raíces en la conquista, la colonia y la trata de esclavos, hay una tradición de teatro marginal, campesino, que en Antioquia da origen al sainete o mojiganga y en las dos costas da origen a representaciones carnalescas o de otro tipo. Por otro lado en las aldeas que legalmente, - y en los últimos treinta años con un ritmo cada vez mas vertiginoso y caótico- se van convirtiendo en ciudades, va surgiendo una tradición sin mucha continuidad que no es mas que una imitación de lo que se hacia primero en España, después en Francia y mas tarde en Estados Unidos.

Mientras los campesinos mestizos o mulatos, En su mundo cada vez mas aislado, ignorado y deformado, siguen transmitiendo formas de representación de padres a hijos durante siglos – y muchas de estas formas están desapareciendo- en Bogota, en Medellín, en Popayán y en Cartagena se hacen representaciones familiares o publicas que imitan el sainete urbano Español o la comedia madrileña o la zarzuela y mas tarde la comedia francesa o italiana.

A las ciudades, especialmente a Bogota, llegaban las compañías españolas con los melodramas del romanticismo o los dramones del naturalismo y los autores criollos hacían versiones nacionales de esas obras con la esperanza de que esas compañías los estrenaran y cuando lo lograban sentían que habían sido colmadas sus aspiraciones.

Los aficionados criollos a la condición de actor, aspiraban por su parte, a convertirse en “partiquinos” de esas compañías, ya que las mismas solo podían traer a las figuras principales, a la “actriz de carácter”, al “actor de carácter” a “la dama joven” y al “galán joven”.

Un puente entre las dos tradiciones lo constituía el teatro llamado “costumbrista” que todavía sobrevive en Antioquia especialmente y que mezcla estructuras de la comedia romántica y aun del drama naturalista con elementos populares nativos y, a veces, con elementos más o menos folclóricos.

Hubo en el siglo pasado y en la primera mitad de este muchos intentos de formar compañías estables a la manera de las que nos visitaban y los proyectos de formar una compañía oficial tampoco faltaron. Nunca lograron esos intentos convertirse en realidad. Entre los años cuarenta y cincuenta el intento más duradero y exitoso fue el de Luis Enrique Osorio, valioso en muchos aspectos y, especialmente porque se trataba de un hombre de teatro, director, actor, cantante, coreógrafo y empresario, amen de crítico teatral y columnista de “El Tiempo”.

Dentro de la tradición citadina se concebía la dramaturgia como el texto literario y se concebía al texto literario como la base del espectáculo teatral. Yo mismo me forme en esa tradición. Las primeras compañías con las cuales anduve, que eran medio teatro medio circo giraban alrededor del texto literario. A decir verdad utilizaban dos textos verbales: el que decía el apuntador y “las morcillas” o sea el que intercalaban los actores a fin de lograr una relación directa con los espectadores por encima o por debajo del texto propiamente

dicho o sea del texto del apuntador. los apuntadores desarrollaban una extraordinaria habilidad para hablar y callarse a tiempo, permitiendo la “morcilla”.

Después, cuando trabaje en Buenos Aires en el Teatro Independiente, me encontré con una tradición sólida en la cual se habían formado “grupos”, la mayor parte a manera de cooperativas, es decir que no dependían de una empresa y en los cuales se formaban actores, directores y escenógrafos. Para mi esto era una revelación y una revolución. Se discutía, se estudiaba a Stanislawski, se hablaba de Brecht, se montaba a los clásicos de manera audaz y se llevaban a escena los nuevos textos de autores extranjeros y nacionales, aquellos que no interesaban a las compañías tradicionales comerciales ni al teatro oficial. Estas audacias que a mi me parecían –repito- radicales, atrajeron un nuevo publico.

Entre tanto en Colombia. “la violencia” había cambiado profundamente el país, había acelerado la emigración del campo a las ciudades y había convertido a miles de campesinos en proletarios y en guerrilleros. Con el país más o menos aldeano se había esfumado ese teatro que mezclaba la estructura de la comedia y el sainete español con la temática de nuestros viejos partidos y sus querellas, tan ingenua e ingeniosamente escenificadas en “El Doctor Manzanillo” en “Ay sos camisón rosado” o en las charadas imitaciones y astracanadas de campitos.

Los que empezamos en la ultima década del cincuenta en Bogota y en Cali, especialmente, a hacer teatro, veníamos, de diferentes lugares a renovar el teatro.

¿Cuál podía ser, en esa época y con la formación que teníamos, esa renovación? consistía, en primer lugar, en abrirnos a “lo Universal”, en romper con la aldea. Montamos textos clásicos, modernos y contemporáneos y nos volvimos hacia lo nacional con otra óptica, con un deseo de ir a las raíces, al autentico folclor a las genuinas expresiones populares. Así nace “A la Diestra de Dios Padre” que intenta ingenua y todavía torpemente –en su primera versión- recoger el lenguaje popular recreado por carrasquilla y fundirlo en la forma de “mojiganga”y con un brechtianismo mal digerido.

En Bogota la audacia y la fiebre renovadora lleva hasta el teatro del absurdo y hasta las impactantes agresiones de Arrabal. En Medellín no faltan tampoco los intentos –un poco mas esporádicos- de “ponerse al día”.

Cae la dictadura de Rojas Pinilla y los viejos partidos tradicionales tratan de paliar su profunda e interminable crisis con el “Frente Nacional”.Aparentemente mantienen el status y dominan la situación pero no solamente no sofocan sino acrecientan la inconformidad. Son años de transformación cualitativa de la guerrilla, de auge del movimiento obrero y de radicalización del movimiento estudiantil. A este nuevo contexto responde el teatro con gran empuje y vitalidad.

Esto no es extraño. Entre todas las expresiones artísticas el teatro es lo que mas depende de una relación viva y directa con su público. En los momentos cruciales, en los momentos en que la sociedad es sacudida por movimientos y corrientes de profunda transformación el teatro es, quizá la expresión artística que mas se compromete o, dicho de otra manera, la expresión artística que se ve mas cuestionada mas obligada a responder. (Mas adelante tratare de sustentar mejor esta afirmación que por ahora puede parecer muy interesada, muy poco objetiva.)

Nosotros podíamos pensar y efectivamente pensábamos que la apertura hacia lo universal nacía de una necesidad nuestra, de un impulso puramente artístico, de un deseo y una necesidad de renovación estéticas. Lo que no podíamos saber y ahora si podemos considerar es que ese impulso era mas vasto, mas profundo y mas complejo.

Era todo el país el que se movía en ese sentido. Los viejos partidos que sentían que el país se les iba de las manos apretaron la tuerca. Dentro de la represión cayo el teatro y fuimos expulsados del campo oficial en el cual aparecíamos, ya, como conspiradores,

Estos acontecimientos nos señalan nuestro verdadero rol, nuestro verdadero trabajo.

Así surgen los grupos independientes, dueños de sus precarios medios de producción y en los cuales la responsabilidad del espectáculo no es ya del director sino de todos los integrantes del grupo. Semejante situación no es sostenible sino se lucha por un nuevo publico, un publico que entienda esa situación, que la comparta.

He aquí como se van dando las condiciones objetivas y subjetivas para que se produzca un movimiento teatral. Como todo el mundo sabe, un movimiento no es la suma de compañías y grupos de teatro reunidos en un momento y en un lugar. Para que haya un movimiento se necesita que existan algunas constantes, algunos elementos comunes que le den organicidad, tales como el hecho de compartir una cierta noción de la función del teatro dentro del contexto cultural en un momento dado, un determinado manejo de los elementos fundamentales del lenguaje teatral: el espacio el tiempo el uso de los objetos, las soluciones escenograficas, los personajes, las situaciones, el trabajo con mascarar, el maquillaje u otras formas de caracterización y la utilización de la música, etc.

No quiere eso decir, por supuesto, que todos los grupos que constituyen un movimiento han conseguido una especie de milagroso acuerdo sobre esos y otros aspectos del lenguaje. La formación de un movimiento, como he tratado de mostrarlo en el somero recorrido histórico que he intentado, no es, fundamentalmente, un acto voluntario. La mayor parte de esos acuerdos es impuesta por las condiciones objetivas. Dueños de nuestros mínimos recursos tuvimos que hacer de la pobreza una virtud y hasta una categoría estética. Necesitados de un nuevo público tuvimos que inventar las formas de consultar sus gustos sus ideas, sus aspiraciones. Si echamos una ojeada a movimientos teatrales del pasado, al isabelino o al del teatro barroco del siglo XVII en España o al movimiento de teatro político en la republica de Weimar, vemos que se dan las características señaladas. La manera como una nueva relación con un nuevo público produce una revolución en las formas y contenidos del teatro es fácil de comprobar en estos casos ejemplares, incluso con documentos históricos como "El Arte Nuevo de Hacer Comedias" de Lope de Vega. Ahora bien, acuerdos tácitos, cumplimiento mas o menos inconsciente de ciertas constantes, no significan unanimidad, ni siquiera buenas relaciones entre los grupos.

Con todos esos acuerdos básicos los isabelinos se atacaban entre ellos y competían sin misericordia y de todos ustedes es conocida la violencia, la crueldad y a veces la sevicia con que se trataban entre ellos los teatreros del barroco español o las disputas sin cuartel entre los grupos en la Alemania de los años 20. Nosotros no somos, precisamente un caso aparte. El Nuevo

Teatro, desde sus albores abre una controversia sin concesiones en cuanto a las relaciones teatro política y en cuanto a problemas formales, una polémica que poco a poco se va convirtiendo en una teorización de la práctica que cada vez va ganando mas niveles en profundidad y amplitud. La teorización es otra de las características de un movimiento. En Francia, Moliere teoriza a través de sus impromptus en su polémica contra los cómicos de las compañías Italianas y contra la herencia estética de Corneille y Racine, Shakespeare introduce sus opiniones estéticas en varias obras y la polémica de los años 20 en Alemania engendra la teoría teatral mas sólida de nuestros tiempos, los “Escritos” de Bertold Brecht. Un movimiento necesita la reflexión rigurosa sobre su practica so pena de estancarse y morir.

Es así como esta reflexión nos lleva, en el Nuevo Teatro a cuestionar nuestra propia formación, nuestra forma de producción de los espectáculos, nuestra relación con el publico, nuestra función en el contexto cultural en el cual trabajamos y nuestra posición frente a la política cultural oficial.

Seria largo y dispendioso dedicarme en estas notas a reseñar el cuestionamiento que nuestra práctica teórica ha realizado en todos y cada uno de esos aspectos. Como hemos escogido uno, a ese nos vamos a dedicar, es decir nos vamos a limitar al tema de la dramaturgia y sus relaciones con el Nuevo Teatro.

En las historias del teatro, en general, la dramaturgia aparece como una colección de textos escritos en distintas épocas para ser representados, los cuales supuestamente constituyen un género que se suele denominar género dramático o literatura dramática.

A partir mas o menos del siglo XVII se fue poco a poco estableciendo en la tradición europea la idea de que, en teatro, lo fundamental, lo esencial, es el texto literario-dramático de que el “el resto” –el proceso de montaje- no es mas que la “interpretación” de ese texto.

Esto, para nosotros, cuando empezamos el teatro y aun después de trajinar bastante con el, era un axioma. Fue difícil desprendernos de esta arraigada convicción y aun hay muchos autores, directores y actores del Nuevo Teatro que siguen convencidos de su vigencia. Para nosotros ese problema ya no es tal, ya no es cuestión de polémica. Es una cuestión teórica que necesita desarrollarse apoyándose en la lingüística y en la semiótica contemporánea por un lado y, por otro, en un mayor numero de trabajos prácticos.

La cuestión se plantea así: El teatro – no- es un género literario. Muchos textos escritos para el teatro en distintas épocas y lugares hacen parte de la literatura tan legítimamente

como los textos que, convencionalmente pertenecen al género lírico, épico o novelístico.

El teatro es una relación viva y efímera entre los actores y los espectadores en un lugar

dado y en un momento dado. Como dice Rossi Landi, (1) fuera de ese momento no hay teatro. Ni el edificio teatral ni los actores, ni el texto literario son teatro fuera de ese momento, fuera de ese acto de representación. No se trata, por supuesto, de un acto de representación cualquiera. la relación que establece el teatro entre actores y espectadores es distinta de la que establecen otros tipos de representaciones como los rituales religiosos, los

partidos de fútbol o los mítines políticos. En el teatro se representa una imagen de la sociedad a través de una historia ensayada por los actores con el objetivo primordial de divertir a los espectadores induciéndolos a enfrentar la vida cotidiana con todos los aspectos significantes que reúne la ficción que transcurre en el escenario.

Todos ustedes saben que no siempre hubo un texto literario que debieran decir los actores en escena. Desde la pantomima romana hasta el “acto sin palabras” de Becket, ha

existido un teatro mudo, un teatro de imágenes que si bien utiliza un texto tácito, no importa, en el, la “literatura”. En la Comedia Dell Arte, sobre la base de un código de personajes arquetípicos y de situaciones más o menos pautadas, los actores improvisaban el texto. Esta condición aleatoria del texto literario ha permitido, en el teatro una lucha contra la censura que otras artes no podrían dar de la misma manera.

En el music hall ingles de los siglos XVIII y XIX los actores, avisados por ciertas señales, cambiaban el texto cuando llegaba la policía y en la España de Franco y en el Chile de hoy se entrega un texto a la censura y se dice o se sugiere otro – con ciertas claves secretas que el publico entiende.

A decir verdad el termino “interpretar” un texto – con todos esos falsos problemas de fidelidad o infidelidad- no da cuenta de las operaciones significantes que tienen lugar durante la practica del montaje. Esta practica es una practica significativa que, en relación con el texto literario, con el espacio los objetos, la música y otras materias significantes crea el texto del espectáculo el cual es el verdadero texto teatral siempre y cuando en el participe el publico, porque sin esta participación el texto no existe. En el siglo XVIII en algunos teatros de Paris o de Londres se cerraban las cortinas de los palcos al comenzar el espectáculo y las actrices que no actuaban proporcionaban otros entretenimientos a los espectadores. El teatro no era, en ese caso, mas que una coartada

En cambio, casos como el conocido con el nombre de “la batalla de hernani” son ejemplos de una apasionada participación de los espectadores .La batalla entre románticos y classicistas hizo, en esa ocasión, imposible la representación de la obra de Víctor Hugo. En el teatro naturalista esa participación fue a menudo, muy significativa.

En una escena de “Antes del Amanecer” de Hauptmann, un medico enfurecido arrojó unos fórceps al escenario mientras se suponía que se llevaba a cabo un parto doloroso

e interminable entre bastidores. En bogota, durante una representación de un dramon español, un personaje masculino increpaba a uno femenino llamándole mala madre, mala esposa y mala hija. Un cachaco guasón agrego desde el palco: ¡y mala actriz!

De tal manera el texto literario es uno de los elementos del espectáculo que no se le puede concebir fuera de unas convenciones teatrales dadas, fuera de de una estructura convencional que comprende la relación con los espectadores, el espacio, el tiempo, el

ritmo, el concepto de personaje, de argumento, de verosimilitud, de decorados, objeto, etc. Es cierto que un texto literario convencionalmente inscrito en cualquier género nace también de convenciones establecidas con los lectores y de otros textos literarios o no.

Es lo que llama Julia Kristeva el “geno-texto”, la matriz compuesta por varios tipos de textos donde se engendra un nuevo texto. Pero la matriz del texto teatral esta compuesta por textos específicamente teatrales como el texto de una gesticulación establecida, de una proxemia dada, de una topología del espacio teatral tradicional, etc, etc.

Un texto literario inscrito convencionalmente –repito- en un género cualquiera nace de una matriz de textos bien para sumarse a la tradición y desarrollarla, bien para cuestionarla y transgredirla engendrando una nueva tradición, unas nuevas convenciones. Un texto teatral, en cambio, reafirma o cuestiona o trasgrede unas convenciones teatrales.

Una de las dificultades mayores en la traducción de un texto Shakesperiano es la relación orgánica, es decir de expresión y contenido, que ese texto tiene con el espacio teatral isabelino. Escenas enteras pierden muchísimo de sus imágenes y de su poesía en las traducciones porque estaban escritas con relación a ese espacio específico. Las escenas de exteriores, por ejemplo, debían realizarse en la boca del escenario, las de interiores en el segundo plano, abriendo las cortinas y las de fantasmas y apariciones en el plano elevado. Las palabras y las imágenes aludían a esa topología espacial pues habían sido engendradas por ella y al traducirlas sin tener en cuenta ese hecho se perjudican o, sencillamente, se destruyen. En el caso de Valle Inclán, ocurre lo contrario. sus textos violentan, agreden y trasgreden las convenciones espaciales, la estructura de argumentos y personajes, las costumbres de maquinaria y decorados del teatro de su tiempo.

Para terminar quiero plantear, pues , que el Nuevo Teatro – al menos esa parte del Nuevo Teatro en la cual estamos inscritos nosotros – tuvo que enfrentarse a un nuevo concepto de “Dramaturgia”, tuvo que llegar-difícil y lentamente- a entender que dramaturgia es el texto del espectáculo, compuesto de muchos textos incluido el texto de la relación con los espectadores. Eso incluye, también, aceptar un nuevo concepto de “texto”, elaborado por la semiótica contemporánea, es decir que un texto es, también, un comportamiento o un objeto en la medida en que tiene una estructura orgánica que le otorga una cierta autonomía. De ese modo un cuadro es un texto para una semiótica de las imágenes icónicas.

En conclusión, la dramaturgia que ha creado el movimiento del Nuevo Teatro con la nueva relación con un nuevo publico, con la nueva concepción del espacio escénico y de la escenografía, con sus investigaciones en la actuación, ligada a su concepción del personaje y de la acción teatral, todo eso que constituye la verdadera dramaturgia, esta engendrado en esa matriz, de textos literarios cada vez mas orgánicos y cada vez mas teatrales en el sentido de estar imbricados, de estar orgánicamente interrelacionados con los otros textos escénicos. Sobre este proceso práctico teórico hacen falta todavía, teorizaciones más rigurosas, a fin de que se vuelva plenamente conciente al menos como modo de producción significativa.

(1) Semiótica y Estética de Ferruccio Rossi Landi

(2) Texto Contexto de Julia Kristeva.

Nota: transcripción y corrección textual realizada por el profesor MARIO YEPES L.
