
Sobre la Urgencia de una Nueva Dramaturgia

Santiago García*

Hacer arte hoy en nuestros pueblos no es ni un lujo, ni un abnegado esfuerzo del espíritu, es simplemente una necesidad. Pero una necesidad cuyo carácter de **urgencia artística** le impone un aventuroso derrotero de experimentación y búsqueda de soluciones en situaciones la mayoría de las veces inéditas.

Este rasgo de innovación es el característico del teatro de nuestros días en Nuestra América. Marcha a la par de las innovaciones políticas, sociales y económicas que exige nuestra sociedad. De ninguna manera puede contentarse con ser un teatro de reproducción o continuación de modelos de la cultura europea o el traslado mecánico de principios estéticos de otras latitudes. En esa urgencia por el desarrollo de nuestro propio lenguaje teatral tenemos que **inventar** nuestros propios métodos de búsqueda y lograr nuestros propios hallazgos.

Pero, con este hecho, el de buscar y encontrar nuestro propio lenguaje, no queremos decir que nos oponamos dogmáticamente a los aportes de las otras culturas y a los hallazgos de otras experiencias. Se ha pretendido asegurar que quienes nos empeñamos en buscar esos nuevos caminos para una dramaturgia nacional y preconizamos los principios de una independencia de nuestros procesos de experimentación, nos oponemos al aporte de los grandes clásicos o la participación de experiencias contemporáneas en el desarrollo de nuestro teatro actual. Esta afirmación solo sirve para justificar la actitud ideológica de sometimiento a los patrones culturales de las grandes metrópolis o al simple desgano parasitario de quienes sin tener las "agallas" del artista quieren aparecer o continuar como detentores del Teatro.

Es evidente que un 'nuevo teatro' tiene que nutrirse del viejo. Que en general los grandes clásicos y el acervo cultural de la humanidad son los que posibilitan la aparición de nuevas expresiones artísticas. Pero en esa relación dialéctica entre lo viejo y lo nuevo, lo nuevo es el elemento dinamizador de la contradicción. Lo viejo es un sustento, un apoyo necesario, pero no es el elemento determinante de la creatividad. Esta aclaración es más que válida para América Latina donde la presencia de la heredad clásica no tiene el paso apabullante que en occidente.

Voy a poner un ejemplo que no por lo sorprendente deja de ser casi una norma en el proceso de creatividad de estas culturas nuestras.

En el altar mayor de la iglesia de San Francisco de Bogotá hay un soberbio retablo, labrado en el siglo XVIII, en fechas imprecisas y según los datos, o mejor la falta de ellos, de autor anónimo. Haciendo algunas averiguaciones entre los entendidos parece haber sido ejecutado por un colectivo o taller de monjes que durante unos cincuenta años, al mando de uno o varios maestros, labraron esta maravillosa proeza del arte criollo. Si uno pregunta a los viejos franciscanos del convento le dicen que la obra es de un lego anónimo, pero que los posibles datos de su personalidad no se pueden encontrar pues los archivos desaparecieron en su totalidad después de un incendio. Bien, lo cierto es que fue realizado por el setecientos y que su ejecución duró unos cincuenta años.

¿Qué es lo sorprendente y aleccionador de este retablo?



La obra que cubre en su totalidad el frente y las paredes laterales del altar consta de una serie de nichos con estatuas de santos y veintiocho cuadros en alto relieve en dos pisos cada uno de catorce cuadros cuyas dimensiones, de aproximadamente 1,50 mts. de ancho por 2,50 de alto, constituyen la parte más relevante del conjunto. Al fijarse bien en ellos sobre todo en los que conforman el primer piso se ve que hay una progresión en su factura que no obedece a un orden temático, sino más bien al desarrollo de un estilo. Me explico. Si se toma como primero de la serie el que se encuentra al lado derecho del altar, que representa la aparición de Jesús a San Francisco, se verá por su forma y estilo que parece una copia o que imita de muy cerca a la pintura italiana del siglo XV, especialmente al Giotto y a Simone Martine y precisamente a sus frescos de la aparición de Cristo a San Francisco. Una perspectiva incipiente, pero de indudable ingenio, la composición de las figuras y el "ambiente" de la aparición, son rasgos característicos de la pintura del renacimiento que encontró tantos seguidores en España y en este caso en la Orden Franciscana.

Si continuamos el recorrido de derecha a izquierda vamos viendo como en cada cuadro las influencias de las distintas épocas de la pintura europea de los doscientos cincuenta años precedentes va siendo fácilmente reconocida hasta terminar, en los últimos cuadros del lado lateral izquierdo del altar, con una decidida marca de los grabados flamencos y holandeses del siglo XVIII, en un derroche de dinamismo barroco en el cual la presencia de Rubens es innegable.

Un entendido de las artes plásticas, y en especial en el barroco colonial, reconocería por un lado todas estas influencias y el trayecto de su origen (por ejemplo el de la pintura flamenca, dada la presencia de los españoles en esta época en los países bajos y la llegada, por lo tanto, de estos grabados hasta Santa Fe de Bogotá) y por otro, tal vez esa sería su observación más interesante, como la influencia es rápidamente asimilada y transformada con la intervención de elementos propios, tanto en lo ornamental como en lo temático.

Pero lo más interesante es que a pesar del aparente desfile de estilos e influencias en la serie de los cuadros estos conservan una unidad y una profunda marca de autor. La obra en su totalidad tiene una unidad. Yo pienso que le viene del espíritu de innovación que está por encima de las asimilaciones que pierden su carácter de imitación y resultan para el artista (o el colectivo de artistas) un acicate en su afán de creatividad e invención. Este rasgo, la dominante de la invención, es el que se desprende de un análisis más o menos detenido de esta asombrosa obra del ingenio criollo. Lo lamentable es que no podamos encontrar estudios e investigaciones más profundas que arrojen más luces sobre este problema de nuestra estética americana.

Y con ese propósito es que he traído este ejemplo hasta el teatro porque pienso que puede aclararnos algo sobre el debate que planteamos anteriormente: nuestra actitud hacia los clásicos y nuestra actitud en relación al arte teatral contemporánea europea o de otras latitudes.

Lo que podría caracterizar al movimiento teatral latinoamericano actual es ese rasgo fundamental del arte criollo del siglo XVIII, su asombrosa capacidad de asimilación de otros elementos culturales para transformarlos hasta romper con los moldes matrices y encontrar el propio vuelo espontáneo y vital.

Es difícil encontrar ese camino y la historia de nuestro teatro reciente está llena de amargas equivocaciones pero también de excelentes aciertos.

Antes de pasar a hablar sobre este problema de las asimulaciones en una experiencia personal me voy a permitir hacer algunas aclaraciones sobre dos conceptos muy debatidos entre las gentes de teatro no sólo en ámbitos de carácter particular sino en general en el teatro latinoamericano. Se trata de conceptos a los que nos referimos anteriormente: el de *dramaturgia nacional* y el otro tan polémico de *movimiento teatral*. Con ello no pretendo incentivar una discusión para aumentar la vacuidad de esa polémica sino por el contrario tratar de allanar el camino hacia una práctica teatral que no se limite solamente a la teorización de sus problemas sino que contribuya con la reflexión de su propia práctica.

Aunque en el pasado, en el siglo XIX o en las primeras décadas del nuestro se hayan dado casos aislados de obras o de representaciones de autores teatrales con algunos rasgos de originalidad, como sistema o como movimiento de gran número de experiencias que permitan vislumbrar un tejido de interrelaciones e intercambios, solo lo podemos apreciar desde hace apenas unos treinta o a lo sumo cuarenta años. La aparición de este tejido en nuestro continente o en los países que lo conforman es lo que puede darnos la posibilidad de hablar de una dramaturgia latinoamericana, constituida obviamente de dramaturgias nacionales. ¿Y qué entendemos en este punto como dramaturgia?

Empecemos por decir que no entendemos como dramaturgia el ejercicio de la creación de textos literarios destinados a la configuración de espectáculos teatrales. Eso lo hemos dejado bien claro en seminarios, encuentros y debates realizados en años anteriores sobre dramaturgia nacional. Entendemos como dramaturgia un concepto mucho más amplio y profundo. Dramaturgia es el conjunto de textos que conforman el espectáculo teatral en su confrontación con el público, uno de los cuales es el texto literario. La dramaturgia pues da cuenta de todo lo relacionado con la escena y de la relación de ella con el público, como lo definiera con tanta precisión Ferruccio Rossi-Landi.

La dramaturgia es un lenguaje.

Ese **todo**, entonces, en su carácter de creación artística, está en una permanente evolución y relación compleja con otras dramaturgias lo cual le da una dinámica especial y le permite desarrollarse con más eficacia en cuanto esas relaciones sean más estrechas, este aspecto es precisamente el que le da a la dramaturgia, en cuanto a su eficacia y calidad, el carácter de **nacional**. Una dramaturgia para desarrollarse plenamente tiene que tener una amplia red de comunicación interna con **todas** las experiencias que la están conformando en su interior y en su exterior. Piensese en la dramaturgia isabelina por ejemplo. El teatro de Shakespeare no se hubiera desarrollado como lo fue si no hubiera contado con todo un complejo tejido de interrelaciones, con otras dramaturgias que en ese momento aparecían en Inglaterra: John Ford, Marlowe y centenares de autores y salas que existían no solo en Londres sino en otras ciudades y países. La dramaturgia isabelina era una dramaturgia nacional con su carácter de Movimiento Nacional que abarca un todo experimental en un determina-

do momento y en un determinado espacio pero en la más amplia relación con su exterior, también en el tiempo y el espacio.

Lo mismo si analizamos la dramaturgia española del siglo de oro, o la dramaturgia norteamericana de post-guerra o si entramos en nuestro terreno a ver objetivamente el teatro colombiano de estos últimos treinta años como movimiento artístico.

En este sentido hablamos de una dramaturgia nacional, o de una dramaturgia latinoamericana. Y por eso decíamos anteriormente que consideramos que la aparición de una dramaturgia nacional en nuestro país es un fenómeno relativamente nuevo, de hace apenas unos treinta años, pero que indudablemente ha dado ya sus primeros resultados. Esos resultados por lo tanto deben ser evaluados, analizados y, lo más importante, cotejados con otros resultados de otras dramaturgias. Por eso resaltamos la importancia de los Festivales como el de Manizales o este Primer Iberoamericano de Bogotá, pero en la medida que cumplan ese objetivo capital que es el de confrontar experiencias de carácter eminentemente latinoamericano, puesto que en ese terreno encontramos los resultados más fructíferos.

De ninguna manera descartamos la confrontación con dramaturgias occidentales u orientales como las japonesas o las indues, las chinas, etc., sería absurdo hacer una discriminación tan malsana para el arte. Hablamos en términos de relaciones naturales y de practicidad. Si bien es cierto que la asimilación de algunos aspectos del teatro europeo de los últimos tiempos han beneficiado el desarrollo de nuestra dramaturgia nacional, tales como el contacto con las teorías de Grotowski o de Eugenio Barba, el conocimiento de los maravillosos resultados de Peter Brook y tantas otras manifestaciones apreciadas a través de contactos directos durante Festivales, seminarios y talleres, ello no va a negarnos el hecho de que la interrelación de nuestras dramaturgias latinoamericanas tiene un carácter más profundo y más dinámico.



En primer lugar estas dramaturgias nuestras, a nivel nacional han surgido en estos últimos treinta años en condiciones sociales e históricas muy particulares en las cuales se destaca la lucha creciente, en unos casos más y en otros menos, de nuestros pueblos contra el imperia- lismo. En estas últimas décadas nuestro continente ha sufrido cambios enormes que de todas maneras afectan y tienen que afectar profundamente la creación artística.

El mutuo intercambio de esas experiencias en el aspecto de la invención artística, es fun- damental porque tal como vemos la dramaturgia latinoamericana, compuesta a su vez de dra- maturgias nacionales, se nos aparece como un enorme tejido en el cual las múltiples redes de comunicación, aunque le dan una evidente dificultad de análisis, por otro lado constituyen la riqueza innegable de cada uno de los procesos creativos que la conforman. Pero el hecho de presentarse con semejante complejidad no nos puede detener en el afán de examinar ese sis- tema de intercambios y de mutuas influencias, pues de su conocimiento, o al menos en el interés de reconocer la necesidad de conocerlo, depende en gran medida su vitalidad y capa- cidad de desarrollo en el futuro. Es hora pues de conformar múltiples centros de documenta- ción, información e investigación de las dramaturgias nacionales para entrar a explorar aque- llo de lo cual muchas veces se ha negado su existencia: la dramaturgia latinoamericana.

Es evidente, dada la definición que hemos dado a esta acepción de dramaturgia, que no exista como una unidad con características claramente diferenciadas sino que tiene que pre- sentarse, lo repetimos, como un “conjunto” de dramaturgias nacionales cuya interrelación la constituye.

El análisis y la investigación de ese conjunto es lo que debe ser nuestra preocupación futu- ra y la implementación de medios que puedan permitirlo. (tales como talleres, seminarios y festivales). Hay veces que una dramaturgia nacional, o tendencias importantes de una drama- turgia, privilegian determinados aspectos o textos de la dramaturgia como podría ser el de la **actuación** o la imagen plástica y para ello recurra –como ha sucedido en varios casos conoci- dos– a aprehender elementos de dramaturgias de otras latitudes, europeas o asiáticas, y que esos aportes, bien asimilados, posteriormente constituyan valiosas conquistas en el proceso de la invención del lenguaje particular que nos ocupa. El trabajar con esos elementos, en los que repetimos, puede estar incluido cualquiera de los que constituyen el todo del espectácu- lo, no garantiza de ningún modo que el hecho teatral aparezca como representativo de una dramaturgia nacional sino que está dentro del proceso de búsqueda, dentro de la gradación de hallazgos para encontrar la propiedad del lenguaje. Por ello es tan aparentemente difícil definir un determinado espectáculo como representativo de una dramaturgia nacional que de una u otra manera está impregnado de otros textos, de elementos de otras dramaturgias a veces exóticas. Pero esa dificultad evidente no puede ser la excusa para presentar como inde- finible una dramaturgia nacional o por el contrario por el hecho de poseer uno de sus textos, por ejemplo el literario, con evidentes características nacionales, garantizar esa calidad como propia.

Yo diría que se define como dramaturgia nacional un espectáculo en el que la mayoría de sus textos se presenta con características nacionales, es decir, ellos son el **resultado** de un pro- ceso particular de investigación en el campo teatral que arroja rasgos de identidad reconoci- bles como nacionales. Los demás aportes a niveles secundarios pueden presentarse como

colaboradores, asimilados de otras culturas, de otras experimentaciones, de otras dramaturgias. Su rasgo dominante tiene que tener un carácter nacional. Pero ese rasgo dominante en el conjunto de los textos en la gran mayoría de los casos no puede aparecer espontáneamente, desvinculado de procesos de experimentación, o sea desvinculado de un movimiento. Esta es una apreciación general en el arte. Pongo un ejemplo. El Cubismo como escuela o movimiento pictórico que conmovió profundamente las vías de la plástica universal a comienzos de nuestro siglo, no aparece de repente en manos de un pintor o de unos cuantos pintores aislados de los procesos experimentales e inventivos que venían sucediéndose en Francia y España, y posiblemente otros países desde mucho tiempo atrás. Estos procesos estaban estrechamente ligados a los acontecimientos sociales, a la evolución de una visión de la realidad de cada país, con sus peculiares características, con sus innegables huellas de carácter nacional. Los investigadores de arte más serios nos presentan el Cubismo, no como el espontáneo resultado de las investigaciones de Picasso o de Matisse, sino como el **conjunto encadenado** de interrelaciones de múltiples tendencias que tenían lugar principalmente en Francia desde hacia más de treinta años y que encuentran la cristalización de esos intentos primero en unos pocos ingenios y después en todo un movimiento que a su vez desencadena otros resultados. Y para nuestras cuentas, los rasgos característicos del Cubismo, se presentan con definidas tendencias nacionales, es decir pertenecientes a un determinado movimiento puntualizado en la historia y en la geografía que posteriormente encuentran un asiento en el ámbito universal.

Esta observación me parece de gran interés en cuanto se refiere muy precisamente al momento actual de nuestra evolución, en lucha por encontrar un lenguaje teatral con características de propiedad, como hablamos en un comienzo.

Porque si bien es cierto que se toman elementos de otras dramaturgias, a veces con inusitado entusiasmo al punto de creer o hacer creer, que son invenciones propias, los rasgos dominantes tienen que alcanzar niveles de originalidad, como siempre sucede en el arte, que la distingan de otras dramaturgias, que le den, en su conjunto un carácter de autenticidad a los elementos fundamentales de la invención, y con ello pueda distinguirse como dramaturgia nacional. Esa, la dificultad en el análisis que tienen que hacer los críticos y los investigadores de nuestro teatro y en general del teatro latinoamericano.

Quiero ilustrar estas apreciaciones con un ejemplo que se refiere a una experiencia personal, como dramaturgo, y por ello aunque no puede verse como el más apto para esclarecer estos complejos problemas que planteamos al menos es ampliamente conocido por mí. Se trata de una de las últimas experiencias de nuestro grupo La Candelaria: "Corre, Corre Carigüeta". Se partió de un conjunto de elementos que venían de otras dramaturgias. Se partió, por ejemplo, de un texto literario, "La Tragedia del fin de Atawalpan" que pertenece a un conjunto de textos de autor anónimo, aparecidos en las primeras décadas de la conquista en el Perú, de los cuales conocemos muy pocos, pero que sin lugar a dudas estaban ligados a la síntesis de las dos culturas. Son reconocibles los aportes del teatro español del siglo XVI y la estructura general debe tener su origen en un teatro precolombiano, transmitido por transmisión oral, del cual tenemos muy precarios testimonios. El texto se decía en quechua y solo hasta hace poco se hizo posible una traducción al castellano. Al tomar como punto de partida este texto lo vinculamos a la cadena de experimentaciones de nuestro grupo. Por esa época estábamos haciendo una investigación sobre el fenómeno de la **aculturación** o choque cultural



entre Europa y América. En su elaboración entraron a jugar elementos propios de montajes anteriores como "El Diálogo del Rebusque" y "Vida y Muerte Severina" del brasileño Joao Cabral de Melo Neto. Cuando entramos al proceso de montaje se nos presentó la necesidad de enmascarar la obra, es decir de encontrar, para lograr un efecto de distanciamiento de las características rituales y trágicas del espectáculo, un elemento que le permitiera su movilidad en el doble terreno en que se debate la obra que intentábamos realizar: la narración por un lado y por otro la dramatización de los hechos ocurridos. Determinamos que ese elemento era la máscara. Recurrimos pues a las experiencias de mayor autoridad en esa disciplina y tratamos de apropiarnos de algunas técnicas orientales, sobre todo japonesas, del teatro Kabuki, para un manejo apropiado. En ello nos colaboró el francés Jean Marie Binoche. Para el vestuario y escenografía, cuyas propuestas fundamentales surgieron de las experiencias internas del grupo en su juego de improvisaciones, nos apoyamos en los grabados del inca Guamán Poma de Ayala y en otros testimonios gráficos de la época que fueron interpretados dentro de su mundo imaginativo por el pintor Pedro Alcántara Herrán. Por otra parte, basados en las investigaciones de antropólogos colombianos especialmente las de Guillermo Roza Gauta, referentes al mundo-visión de los chibchas y actualmente de los Cogui, herederos de esa concepción de universo, trazamos la estructura de apoyo de todos los movimientos de la obra. La orientamos, encontramos en cierta medida su posición en el mundo imaginario que estábamos creando; un mundo, que en un comienzo estaba vaporosamente situado entre los trágicos sucesos acaecidos al Inka y los acontecimientos en que se debatía nuestro país en el momento del montaje, con este apoyo fue encontrando poco a poco su posición en el escenario. Se fue orientando. Fue encontrando su vía.

En cuanto a la música que consideramos de enorme importancia en el montaje, trabajamos con el compositor Jesús Pinzón. El también es estaba de acuerdo con nosotros en el hecho de que debía ser encarada como un elemento original y en cierta medida autónomo del texto dramático basada en algunos elementos de carácter telúrico pero caracterizada fundamentalmente por la utilización de recursos expresivos actuales como la electrónica. Ello con el propósito de apuntar más al contenido de la obra que a aspectos formales que pudieran 'desviar' la tragedia de Ataulpa hacia el folclorismo o a lo pintoresco, o en el mejor de los casos hacia lo histórico. Por eso el aporte de técnicas actuales de la música nos pareció más conveniente que recurrir a investigaciones arqueológicas para desenterrar elementos musicales incaicos, que por otro lado siempre serían de muy dudosa autenticidad.

La música no debía dar un 'clima' ni una 'atmósfera' sino formar parte integral de toda la dramaturgia del espectáculo como otro texto que hablara del desgarramiento y de la necesidad de 'comunicar' al público la terrible injusticia del genocidio de una cultura. La irreparable pérdida cuyas consecuencias aún hoy, cuatrocientos años más tarde, seguimos lamentando. Música entonces, colaboradora de los contenidos pero al mismo tiempo independiente en su forma expresiva, sin exigirle ninguna responsabilidad de sus orígenes o de sus influencias pero si de su eficacia como lenguaje.

Debe haber muchas más influencias o elementos prestados de otras experiencias, de otras dramaturgias que ahora se nos escapan o que a estas alturas sería redundante precisar. Lo cierto es que con todos estos elementos procuramos hacer una obra nuestra, en primer lugar, de La Candelaria, en segundo de nuestro movimiento teatral. ¿Lo logramos?. Muchos lo dudarían, sobre todo ateniéndose a los primeros resultados de la presentación en donde la asimilación, la apropiación y coherencia de todos estos elementos era difícil.

Pero después de varios meses de trabajar con el espectáculo, unas presentaciones, sobre todo una al aire libre en Barrancabermeja, con un público en su mayoría proveniente de estratos populares, yo creo que lo logramos. Es decir, no se logró **transformar** la obra para que fuera más fácilmente asimilada y "gustada" por el público, sino que encontramos, o mejor logramos, que todos esos elementos provenientes de tan disímiles culturas encontraran un asiento en nuestra identidad, en el espíritu profundo de nuestro pueblo; con ese público se logró inyectar a la obra el elemento sustancial, cohesionador, que le faltaba. De ahí en adelante diría yo, es otra obra. Y sin haberle modificado casi nada en su aspecto formal. Sin embargo la pregunta persiste. ¿Forma parte de nuestra dramaturgia o de una dramaturgia nacional?. Esa pregunta solo podrá resolverla el tiempo que es en fin de cuentas el que le da **autenticidad** a los procesos artísticos porque en él se mide la eficacia y la propiedad de toda estética.

Hemos traído este ejemplo de Carigüeta para ilustrar nuestra posición sobre una nueva dramaturgia latinoamericana así como hubiéramos podido valerlos de otros tal vez más reveladores de nuestras ideas. Pero consideramos que este era el más polémico, quizás porque siendo uno de los más recientes presenta un interesante abanico de dudas y de elementos de carácter potencial, no acabado.

Pensamos, como tantos artistas de todos los tiempos, que el arte es ante todo un **proceso** de trabajo para crear objetos que sean disfrutados por un público.

Que de ese primer nivel de relaciones se genera otro en el que ese público creado por los objetos de arte demanda, dinámicamente, la satisfacción de las necesidades creadas por el artista y espontáneamente interviene, no como elemento pasivo en la relación artista-público, sino como elemento determinante de la relación dialéctica que se ha desatado.

Hoy en América Latina empezamos a vivir esos agitados momentos en la creación de nuestra dramaturgia. Empieza a aparecer un público que exige un arte que colabore eficazmente en las luchas fundamentales y 'profundas' que se libran en nuestro continente. Una de las más relevantes es la lucha por la identidad. Por el encuentro de elementos definitorios de nuestra personalidad, de nuestra **originalidad**, como pueblos y como culturas creadoras de obras de arte. Por eso consideramos no solo importante sino necesario hablar de estos procesos de búsqueda de un arte, que en nuestro caso, se debate en este resbaladizo terreno en la que la asimilación y el aporte de otras culturas son puntales para encontrar una originalidad, que es, lo repetimos, la que define la propiedad de una estética teatral.

Bogotá, Marzo de 1988.

* Los subrayados pertenecen al texto.

Publicaciones del CEDRA. Centro de Documentación e Investigación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana.

DRAMA