

TEATRO LIBRE: POLÍTICA PARA LA CREACIÓN Y CREACIÓN POLÍTICA

Por:
*Juan Carlos Patiño**

FECHA DE RECEPCIÓN: 3 de febrero de 2011

FECHA DE APROBACIÓN: 4 de abril de 2011

Pp. 65-74

RESUMEN

El presente artículo está compuesto por tres partes. En la primera, se habla sobre la tendencia política en el origen del Teatro Libre; la segunda, es una selección de apartes de una entrevista realizada a uno de los cofundadores del mismo; y la tercera, apunta a analizar la obra teatral *La agonía del difunto* de Esteban Navajas como uno de los ejemplos más claros del teatro político en Colombia. En general, el texto muestra que en los orígenes del teatro colombiano fue posible fusionar de manera exitosa la estética del lenguaje dramático con la creación de un discurso político que se convirtiera en una voz artística que se alzara frente a las constantes injusticias cometidas en el país.

ABSTRACT

This article is composed of three parts. The first one talks about political bias in the origin of the Teatro Libre; second, is a selection of excerpts from an interview with one of the cofounders of this company, and the third, aims to analyze *La agonía del difunto* by Esteban Navajas as one of the clearest examples of political theater in Colombia. In general, the text shows that the origins of Colombian theater was possible to successfully merge the aesthetics of language playwrights with the creation of a political speech it became an artistic voice that shall rise against the continuing injustices in the country.

La inquietud Las obras artísticas, de manera general, responden a los criterios, cosmovisiones y concepciones de la época en que son creados. Independiente de los especulativo, ficcional e incluso falaz que pueda parecer la imaginación del creador con respecto a su obra, siempre existen fisuras por donde se cuelan conceptos que reflejan las características sociales, económicas, políticas y religiosas del periodo histórico en que se gestan las obras.

El teatro colombiano y sus creaciones artísticas no son una excepción a esta idea, ya que las transformaciones que ha sufrido, responde en buena medida a las tendencias sociales y políticas del país. Es así como en los años sesentas, el teatro se hace más político en el manejo de sus temáticas e incluso en la creación de las obras mismas, ya que una buena cantidad de éstas eran construidas de forma colectiva. Esto no quiere decir por supuesto, que las obras de carácter individual no tuvieran la misma inclinación. Este hecho demuestra, como ocurre en otras artes, que la creación teatral es influida por el medio en donde se genera y que a su vez, el producto de la creación dinamiza e influye en los nuevos constructos sociales y políticos de la época.

El trabajo teatral en el país comenzó a través de la conformación de grupos integrados por actores que en la mayoría de los casos habían sido formados a partir de la práctica, en los libros y en talleres, y encuentros con grupos y maestros que llegaban ocasionalmente al país. Es así

como la labor teatral parte del grupo en donde no existen jerarquías tan marcadas como en el caso de las compañías en donde los intereses están especialmente dirigidos al aspecto económico. Sin embargo, la organización del teatro por grupos no solo hace que difieran los aspectos económicos, también los aspectos intrínsecos de la labor y la creación teatral varían de manera determinante. Así, al no tener que responder de manera categórica a una serie de intereses empresariales, la creatividad artística no se ve limitada y aflora sin restricciones e incluso con tendencias que se oponen abierta y decididamente a las políticas del Estado o a las variantes sociales que los representan.

La Fundación Teatro Libre de Bogotá inicia sus albores en 1973, precisamente como grupo y además con una marcada tendencia a criticar la situación política y social del país. Sus antecedentes están en el teatro estudio de la Universidad de Los Andes, conformado por los estudiantes de la Facultad de Filosofía y letras. Esta visión de grupo es la que logró que durante casi los 15 años posteriores a su creación, sus miembros no devengaran pago alguno por su trabajo, subsistiendo con sus propios esfuerzos, algún esporádico apoyo estatal y privado, y de manera especial, por medio del respaldo del público que asistía a sus obras. Por esta razón, en una de sus revistas hechas a la par con su inauguración de la nueva sede en Chapinero, se definen como grupo para el que es imposible dejar el sentido político de su teatro:

“Aunque tanto la actividad de los grupos de estudiantiles como la del teatro de agitación y propaganda habían visto clausuradas sus posibilidades por efectos de la represión de su propio agotamiento, el aliento que las gestó y animó había de ser la marca de fuego que caracterizaría el proyecto del Teatro Libre desde su constitución (...) Aun cuando las obvias distancias con aquellas épocas y con nuestra condición actual de artistas profesionales nos confiaran una manera entera de enfrentar nuestro oficio, la contradicción insoluble con las condiciones de nuestro tiempo y espacio, es aún hoy muchísimo más que ayer, la causa primaria de nuestra razón de ser como creadores y como hombres. Y es que el malestar no tiene que ver meramente con un régimen de turno ni con las eventualidades de la política cultural de Estado: es la desavenencia irreductible con el ordenamiento social, político y económico en que nos tocó desempeñarnos” (Camacho, 10).

La tendencia política del Teatro Libre y de los demás grupos que fueron creados durante la misma época es apenas lógica, porque responde no solo a los conflictos que se estaban viviendo en el país, sino a la vez en el mundo entero. En Bogotá, por ejemplo, y particularmente en la Universidad de Los Andes, se presenta la única protesta estudiantil que se ha hecho en toda su historia por la democratización de la educación en el país y, en contraposición a la excesiva influencia de los Estados Unidos en las políticas educativas a cambio de los préstamos

internacionales, hecho que aún continúa sucediendo. Por otra parte, las políticas territoriales, las reformas agrarias que desde entonces ya propiciaban la migración de campesinos a las ciudades, generaron una inconformidad general frente a las decisiones del Estado.

En lo concerniente al marco político internacional, hacia muy pocos años se habían generado la Guerra de Vietnam, la Revolución cubana, la Revolución estudiantil del 68, entre otras, que obviamente influyeron en la mirada política que se hacía en los otros países. Así, el teatro, entre muchas otras formas de expresión artística, asumió una postura crítica frente al Estado, haciendo que sus receptores y el público en general al que tenía acceso, fueran conscientes de las situaciones que aquejaban al país y que los afectaban directamente. La labor teatral adquirió mucha fuerza, ya que permitía llevar a la realidad, lo que muchas otras artes sólo podían simbolizar, haciendo que el mensaje fuera menos directo y menos comprensible para el público con escasa formación.

Bajo este marco social y político, la Fundación Teatro Libre se vincula de manera directa a la realización de un teatro político sin que por esta razón se desvirtúe el valor estético de sus obras, hecho que se ve reflejado en el carácter ritual que conserva al menos en dos sentidos: por un lado, el colectivizar el imaginario político del momento; y por otro, hacer que el contenido mantenga la esencia ritual con la que se identifican de manera individual los espectadores.

En palabras de Jorge Manuel Pardo: “La corroboración del carácter ritual existente en el teatro político no implica un juicio condenatorio, sustentable sólo en la medida en que propicia el esquematismo en detrimento de la creatividad (...) El teatro político tuvo (y tiene) como uno de sus aspectos más relevantes, la enfatización positivas de la voluntad consciente” (3).

Por otra parte, la línea estética del Teatro Libre es difícil de definir para sus propios integrantes. Así, esta se ha mantenido entre la academia y la vanguardia, haciendo lo posible por alcanzar un punto de equilibrio en donde se respetan los clásicos y sus textos (sin llegar a acartonarlos), pero al mismo tiempo, permitiendo que surjan nuevas ideas en el momento de la creación de la obra, con el fin de no coartar los aportes individuales, sin que sea necesariamente creación colectiva. Un ejemplo de este hecho, fue la obra de piedad Bonet a quien se le pidió, por parte de Ricardo Camacho y el grupo de base del Teatro Libre, que retomara las ideas que todos tenían y las convirtiera en un texto dramático; el resultado fue “Se arrienda pieza” (2004). A pesar de la depuración que se le hizo, algunos apartes no alcanzaron un lenguaje realmente teatral debido, en alguna medida, a la inclinación poética de Bonet. Este tipo de estética guarda mucha similitud con la propuesta del teatro inmediato de Peter Brook. Estructuralmente, en la medida que a pesar de ser concebidas y dirigidas de manera individual, los actores, escenógrafos, músicos, entre otros, tienen la posibilidad de aportar en la construcción de la obra; y por otra parte, en el sentido

que los actores se apropian de sus personajes, dejando abierta la opción de innovar y cambiar aspectos al interior de los mismos.

Esta corriente estética se ha logrado mantener desde la escuela de Formación de Actores, la cual ha contribuido a su enriquecimiento como grupo teatral (al hacer que sus estudiantes conserven un rigor similar al de cualquier carrera profesional), proporcionar un nuevo aire al trabajo teatral y, por supuesto, sistematizar las experiencias de los integrantes del grupo para luego transmitirlos, sin pretender llegar a convertirse en detentadores de verdades categóricas, en un medio que necesita de relativizar los absolutos e innovar de manera constante. Sin embargo, en el proceso de educar a los nuevos actores se han encontrado con obstáculos planteados desde el sistema impuesto por el mundo moderno: “Al adiestrar un nuevo tipo de actor también buscamos abiertamente quebrar el estigma, infortunadamente no del todo injustificado en Colombia, que asocia esta profesión con la bohemia lumpenesca o la frivolidad farandulera. En un medio dominado por los medios de comunicación masificadores y uniformantes, el teatro se ha vuelto un arte de minorías, y precisamente por eso su papel de cuestionamiento, de sensibilización y enriquecimiento de la vida interior, se incrementa en relación inversamente proporcional a la pérdida de su popularidad” (Camacho, 55-54).

El anterior fragmento demuestra otra de las constantes críticas que desde el

Teatro Libre se hacen al trabajo de la televisión y a su pésima influencia en la concepción del actor para la sociedad. Este descontento es reafirmado en el mismo discurso: “(la televisión) ...aspira a trastocar la ancestral función polémica y crítica del teatro por la trivialidad de trasnochados e inanes remedos comerciales de un gusto más que patético: la mística, la creatividad y la imaginación se ahogan en medio del vedetismo y la superficialidad” (Camacho, 54).

Por otra parte, algunas de las anteriores afirmaciones fueron corroboradas en la entrevista hecha a uno de los miembros que participó en la creación del Teatro Libre de Bogotá. Su nombre es Hernán Pico e inició sus labores en 1972, aunque tiempo atrás se había vinculado a la actividad teatral con grupos experimentales que apenas comenzaban.

Actualmente, actúa y asesora parte de las producciones teatrales del Teatro Libre, y es profesor de planta del Gimnasio Los Andes al norte de Bogotá.

Fragmentos de la entrevista a Hernán Pico

Los fragmentos seleccionados apuntan a señalar los vínculos entre el origen del Teatro Libre y su relación con la situación política del país.

¿Cómo se inició su carrera de actor de teatro?

Fue algo accidental. Yo me encontré con el teatro, pero no porque lo estuviera

buscando. Me acercaba más a la literatura, incluso lo que estudiaba era fotografía en el Sena. Por curiosidad juvenil y algunos intereses personales nos vinculamos con otros compañeros al grupo de teatro. Estando en él, la labor actoral nos empezó a atrapar. Tanto así, que cuando abrieron inscripciones en el Teatro del Distrito, con un compañero optamos por ingresar a la escuela. Digo que fue un accidente, pero un buen accidente de la vida porque en aquel entonces, todo se dio por gusto, contrario a lo que sucede hoy en día: había influencias políticas que se propagaban en las universidades, además de una inquietud generalizada de la juventud por entender la situación social en que estaban viviendo.

¿Cree usted que el teatro surge de manera contestataria a toda la situación política y social que se estaba viviendo en el país en años setentas?

Por supuesto que sí, en 1973 hubo un gran movimiento estudiantil tremendo, muy violento, muy interesante, participativo como no se ha visto en el país y no creo que se vuelva a ver en muchos años. No sé si reunieron una serie de condiciones socioculturales, económicas, la Revolución cubana, el Movimiento de mayo del 68, Vietnam y todo ello repercutió, afortunadamente, en estos países. En Colombia también y en el movimiento estudiantil, que era muy inquieto, se vio todo ese eco, toda esa influencia, y de ahí surgió no sólo la participación del teatro sino de la literatura, la poesía, la pintura. Todo tenía que ver con la época, como siempre el arte ha tenido

que ver con su entorno, con la vida de la gente, con sus contradicciones, con sus pugnas personales, con sus congéneres y su medio. Entonces estuvo muy influenciado, repito, afortunadamente.

¿Considera que el teatro que se hace en la actualidad conserva algo de esa ideología política del pasado?

Creo que en Bogotá sólo existen dos compañías de teatro que tienen esas directrices: el Grupo de Teatro La Candelaria y el teatro Libre de Bogotá. Considero que sólo estos dos porque hay varios hechos en común que lo confirman: tenemos unos fundamentos éticos, estéticos e ideológicos que se mantienen vigentes y eso lleva a que se den otros aspectos estructurales como la permanencia de un elenco y directores estables. Además hay una ideología política, no en los mismos términos con los que comenzamos, porque aquello correspondía a una época. Si se quiere hacer una participación política, sobretudo de izquierda, había que hacerlos en la práctica, no podía ser carreta, eso no era poesía o teoría, no. Lo decíamos y lo hacíamos. Además, las obras eran presentadas a un público eminentemente popular: obreros, campesinos, sindicalistas y estudiantes. Había intención de decir cosas y todavía se persiste en eso. De una manera distinta, tal vez más profunda y menos clara para el común de las gentes.

¿Piensa que en algún momento lo estético de la labor teatral se haya perdido o desvirtuado porque era más fuerte la tendencia política que inspiraba el trabajo?

Antes es probable, estábamos muy jóvenes. Entonces esos conceptos estéticos eran muy rudimentarios, los hemos venido puliendo con el paso de los años, con la experiencia. En esa época sí, los espectáculos tenían otro concepto de lo estético, todo estaba impregnado por la calidad de verdad, entonces la verdad era bella. Eso sigue siendo cierto hoy en día, la verdad es bella, la mentira es fea, parece un poco esquemático. Se contaba con condiciones inferiores para las puestas en escena, pero tenía ese otro tipo de belleza que hoy en día es necesario maquillarla. El público vibraba, hablábamos sobre la historia de la vida real. Eran obras contestatarias, no eran inventadas, todo estaba allí, en el mundo real.

¿Cuál considera que es la tendencia estética del Teatro Libre?

Hay un interés central hacia el teatro clásico que para nosotros siempre ha sido importante, porque las clásicas son obras que le siguen diciendo mucho al ser humano, hablan de universales que continúan vigentes. Aunque nunca descartamos la posibilidad de nuevas creaciones que respeten, que valoren al público para el que están hechas. Es cierto que el público nuestro es difícil, pero es necesario formarlo y creo que eso lo hemos logrado un poco aquí, con el trabajo del Teatro Libre.

Los fragmentos de la entrevista expuestos en el trabajo, son los que tienen un vínculo más estrecho con las ideas del actor acerca de lo que significa la labor teatral, la vinculación de ésta con las ideologías políticas, su participación directa en el Teatro Libre y los rumbos que éste ha tomado a través del tiempo.

La agonía del difunto

En la historia del teatro político realizado por el Teatro Libre de Bogotá, *La agonía del difunto* es quizás una de las obras más destacadas. Fue creada por Esteban navajas y dirigida por Jorge Plata en 1977, época precisamente en que las políticas estatales en relación con la propiedad privada habían beneficiado a los terratenientes en las zonas rurales del país, generando un malestar general en la población campesina. La obra presenta esta realidad de una manera extraordinaria, ya que a pesar de ser evidentemente contestataria frente a la situación social y económica de los campesinos, es creada bajo una visión estética muy particular, haciendo que su colorido lenguaje coloquial tenga visos poéticos que otorgan a la obra un mayor valor artístico.

El argumento de la obra parece simple a primera vista; sin embargo, la trama no lo es. Don Agustino Landazábal (el protagonista), es un potentado terrateniente que ha cometido constantes abusos contra los campesinos de la zona en que vive. No obstante, los habitantes de la región cansados de los atropellos,

se han unido para ir a ajustarle cuentas, justo cuando la temporada invernal ha inundado las tierras y el acceso de la fuerza pública que cuida los intereses de los hacendados es imposible. Además, las comunicaciones están suspendidas por las condiciones climáticas, haciendo que el protagonista sea presa fácil de la ira de los habitantes.

Bajo estas condiciones, Don Agustino Landazábal junto con su esposa deciden que él debe hacerse el muerto con el fin de engañar a sus enemigos, evitando ser ajusticiado por ellos. Durante el tiempo que deciden cometer el engaño son visitados intermitentemente por dos campesinos humildes: Benigno Sampués y ñora Otilia, quienes han sufrido en el pasado las vejaciones de Don Agustino. Ellos se encargan de hacer los preparativos para el entierro del hacendado, hecho que aunque pareciera ser un acto de solidaridad para con la viuda, Doña Carmen, conlleva en el fondo un significado de compensación por lo que han pasado, más aún al final, cuando entierran vivo al protagonista, asumiendo de forma irónica las súplicas que hace el protagonista para no ser enterrado vivo.

Entre la entrada y la salida de los campesinos, Don Agustino y Doña Carmen, recuerdan con desfachatez, los atropellos que han cometido en contra de algunos de los habitantes de la región, entre ellos, Benigno Sampués y ñora Otilia. El primero perdió su esposa y la segunda a su padre, ambos por las extravagancias del terrateniente durante las fiestas de

las corralejas, en donde se compraba la diversión a costa de la muerte y el dolor de otros.

El entramado de los hechos es particularmente interesante, porque la historia se cuenta en medio de una notable angustia y desesperación originada por la situación presente y los recuerdos de un pasado sórdidamente feliz para los protagonistas. Así mismo, el final de la obra es paradójico, ya que el protagonista al intentar a través de artimañas, eludir la justicia a manos de los humillados, es enterrado vivo. En el transcurso de la historia, Benigno y ñora Otilia simulan no saber lo que planeaba don Agustino y su esposa, haciendo que la venganza tome un rumbo aún más interesante, porque los que creen estar burlando, están siendo burlados.

Existen muchos aspectos destacados en la historia, pero quizás los más llamativos tiene que ver con el entramado, el lenguaje popular expresado en la obra y, por supuesto, la crítica a las acciones de los terratenientes, a sus delitos y el encubrimiento por parte de las autoridades, confirmando una vez más que las leyes sólo existen para los de abajo, porque los demás tienen el dinero, para cambiarlas a su acomodo.

El lenguaje colorido de los campesinos puede observarse en muchos apartes de la obra; sin embargo, hay un fragmento en particular, cantado por don Agustino que muestra muy bien la creación espontánea propia de la piquería al norte del país:

“I

*Ay, la muerte de Don Tino
tan solo duró tres días
y lo lloraron los ricos
los del medio y la pobresía.*

II

*Y fue tan dura la pena
y tan amargo fue el llanto
que las lágrimas corrieron
inundando todo el campo.*

III

*Pero con él nada pudo
ni la muerte lo venció
porque pasados tres días
el muerto resucitó*

IV

*Así son los grandes hombres
como Cristo y Agustino
que se murieron el viernes
para volver el domingo” (Pardo, 33)*

Por otra parte, los personajes están muy bien contruidos, incluso desde sus propios nombres: Don Agustino Landazábal y Doña Carmen representan el poder desde los títulos de Don y Doña, además de la descendencia española de los mismos; mientras, los personajes que representan al pueblo, Benigno y ñora Otilia, están venidos a menos, porque para el primero no hay Don y para ella el señora está alterado por la lengua popular. Así mismo, la forma en que hablan, entre dichos y frases coloquiales, muestra su procedencia, aunque también su experiencia.

El espacio en que se lleva a cabo la obra es fundamental, ya que las acciones ocurren todas en el mismo escenario:

el cuarto donde Don Agustino intenta hacerse el muerto, allí mismo recuerda sus fiestas a través de objetos y música del momento, llegando incluso a repetir algunas de las acciones más memorables para ellos, haciendo que el espacio tanto en su imaginación como en la del espectador se convirtiera en la corraleja donde veían morir a la gente hasta por una botella de trago.

Por último, vale la pena destacar la función política y moral de la obra, teniendo en cuenta el contexto histórico bajo el cual se crea la obra: Los proyectos de la Reforma Agraria, estimulados por el gobierno de Carlos Lleras (1966-1970) sufrieron un estimulante retroceso durante el gobierno conservador que los sucedió; el campesinado, al ver frustradas sus expectativas, acudió a las vías de hecho” (Navajas, 20). Una obra como ésta, que surge de la trágica realidad de un país agobiado por las continuas

injusticias en contra del campesinado y las clases menos favorecidas, reclama al igual que lo hace El coronel no tiene quien le escriba de Gabriel García Márquez, la equidad de una sociedad en donde la mayoría de sus habitantes se han acostumbrado a malvivir y cuando alguien ha querido hacer conciencia de ello, lo han tildado de revolucionario y subversivo.

La labor del teatro no necesariamente debe ser política y comprometida con el orden social de un grupo determinado, de hecho, la discusión acerca de si lo estético debe estar subordinado a los temas que proporcionen las circunstancias del contexto, ha sido ampliamente abordada, llegando a la conclusión de que no necesariamente debe ser así. No obstante, una obra como la de Esteban Navajas hace pensar en la posibilidad de hablar desde el teatro sobre un presente que aqueja a la mayoría de la sociedad, sin reducir u opacar la estética del mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Buenaventura, Enrique. Teatro inédito. Presidencia de la República. Colombia, 1997.
Brook, Peter. El espacio vacío. Barcelona: Ediciones Península, 1968.

Camacho, Ricardo. Teatro Libre: un gran teatro para todos. Bogotá: Presencia, 1990.

Camacho, Ricardo. “Escuela de formación de actores”. Discurso publicado en Gestus: Revista de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Bogotá; Abril, 1993. 4.

Navajas, Esteban. La agonía del difunto. Publicada por Gestus; separata dramaturgía. Mincultura; Número especial, 1997.

Pardo, Jorge Manuel. Teatro colombiano contemporáneo. Bogotá: Tres Culturas Editores, 1985.

Pardo, Jorge Manuel. Hitos del teatro colombiano del siglo XX. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.

Prieto Stambaugh, Antonio. El teatro como vehículo de comunicación. México: Trillas, 1992.