

(70)
301.063
4 m

XVII CONGRESO NACIONAL DE SOCIOLOGIA - MEXICO

BIBLIOTECA
EL COLEGIO DE MEXICO

EL TEATRO JOVEN EN COLOMBIA

Profesor: Lionel Massin

Departamento de Sociología
Facultad de Ciencias Humanas
Universidad Nacional de Colombia
Bogotá, Colombia.

* * *

301.063
0749
1968 P

EL TEATRO JOVEN EN COLOMBIA

Lionel P. Massún

Nota Preliminar

Fuera de una afición natural para el teatro, el tema específico le fue sugerido al autor del presente estudio por una polémica que surgió en la prensa colombiana alrededor del artículo de un columnista muy conocido sobre el teatro colombiano, polémica que atestigua el carácter paradójico de la situación teatral en este país. Este artículo empezaba por una afirmación brutal, en su título mismo: "El teatro ha muerto" y concluía: "Viva el cine". Refutaciones demostrando en el contrario, con datos y cifras, el crecimiento evidente del teatro colombiano afluyeron en la prensa durante varios días pero, como era de suponer, dicha polémica no llegó a ninguna conclusión, en vista de que ambos lados tenían la razón: desde el punto de vista de la afición del público al teatro, no hay duda de que, si éste no ha muerto todavía en Colombia, está por lo menos moribundo: apenas abarca una franja reducidísima, casi ínfima de público popular (clase obrera, pequeña burguesía) que dedica sus momentos de ocio, más bien a la televisión, a la radionovela, a los espectáculos deportivos, al novelón policiaco, etc. Y otra minoría que algunos llaman "élite" de la clase burguesa. En cambio del lado de quienes "hacen teatro" -directores, actores- se debe hablar del dinamismo evidente del movimiento teatral que, además de contar con un grupo precursor estabilizado desde hace trece años, el Teatro Escuela de Cali, se ha cristalizado últimamente en la constitución, en Bogotá, de tres grupos de teatro con sede fija, animados por directores y actores jóvenes (entre 25 y 35 años), trabajando en base a visiones del mundo, imágenes del teatro, de su función y de sus relaciones con la estructura social claramente definidas por ellos mismos y bastante diferentes. Esta situación es aún más halagadora si se tiene en cuenta el desarrollo asombroso del teatro universitario que ha pasado en dos años (festival 1966 a festival 1968) de ocho a veintitrés grupos, es decir casi un grupo por universidad en la actualidad.

I. INTRODUCCION: TEATRO Y SOCIEDAD, PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

Con la ambición de encontrar alguna explicación racional de la situación paradójica descrita anteriormente, hemos recurrido a la utilización del campo teórico y de ciertos conceptos adaptados o elaborados directamente por el filósofo Louis Althusser. Así es que, dentro de una problemática de las relaciones entre el fenómeno teatral y la estructura social (con sus tres niveles: el económico, el jurídico-político, y el ideológico) hemos definido el teatro -al igual que cualquier otro fenómeno artístico- como instancia ideológica es decir como una práctica (1) ideológica cuya función social es de operar alguna transformación sobre su objeto: la conciencia de los hombres. La ideología, definida por Althusser, viene a ser "un sistema (en posesión de una lógica y de un rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos) dotado de una existencia y de un papel históricos dentro de una sociedad dada" (2). Siendo que la función general de la ideología, en la totalidad social es de adaptar permanentemente a los hombres para que cumplan con las exigencias de sus condiciones de existencia y que "en una sociedad de clase, la ideología es el canal por el cual, y el elemento en el cual, la relación de los hombres a sus condiciones de existencia se regula a favor

(1).- Vea "Pour Marx", et Maspero, París, 1966, P. 167-168. "Por práctica en general entendemos todo proceso de transformación de una materia prima determinada, transformación efectuada por un trabajo humano determinado, utilizando medios (de "producción") determinados".

(2).- L. Althusser, Op. Cit., Pág. 238.

de la clase dominante" (3), si además admitimos que el fenómeno teatral constituye una instancia de nivel ideológico (es decir un cierto número de actividades sostenidas por una adhesión a un determinado sistema de representaciones,) nuestros interrogantes principales serán necesariamente los siguientes: dentro del conjunto de las actividades ideológicas que, en la sociedad colombiana pueden desempeñar la función de reforzar o de modificar la relación de los hombres colombianos con sus condiciones reales de existencia (posiciones en la estructura de dominación y de explotación de clase): cuál es la índole específica de la instancia teatral? -(Sus sistemas de representaciones políticas, filosóficas y estéticas y sus actividades: modo específico de cambiar los elementos de la producción teatral: montaje, interpretación, escenografía) Cuál es la función específica de la instancia teatral con relación a la totalidad social? -(Reforzamiento o modificación de la relación de los individuos a sus condiciones reales de existencia). Cuál es el lugar específico de aplicación de las actividades teatrales? -(Situación de clase de los actores, directores y públicos de teatro). Podemos ahora detallar un poco esos interrogantes al mismo tiempo que los ligamos en el esquema análtico siguiente: a partir de un estado de conciencia determinado (sistema de represen-

(3) .- L. Althusser, Op. Cit. P. 242.

taciones filosóficas o políticas, sistema de representaciones estéticas -concepción de "lo bello" en general y de una estética del teatro en particular- concepción del tipo de relación entre sociedad y teatro, entre el ego y el teatro) de los actores, del director y de los integrantes del público de teatro, conciencia que los incita respectivamente, a "hacer" y "ver" teatro, los productores del espectáculo teatral (para simplificar: director y actores, (4) operan, con medios determinados (montaje, escenografía, interpretación) la transformación de un objeto determinado (aquel "estado dado" de la conciencia (5) de los actores, del director, de los integrantes del público) en un producto determinado (un estado nuevo de la conciencia de los actores del director, y de los integrantes del público). "Estado nuevo de conciencia" por qué, necesariamente, a través de la práctica teatral, la conciencia de los participantes, es decir la imagen que tienen de sus relaciones con sus condiciones de existencia respectivas ha debido ser, en alguna medida, reforzada (efecto conservador o conformista) o modificada (efecto reformista o revolucionario). El efecto aquí aludido dependerá naturalmente en su intensidad y en su duración sobre los participantes de la práctica teatral, y por ende sobre la totalidad social, de la incidencia de otras instancias ideológicas con efectos más fuertes y más duraderos, por ejemplo, de los famosos "medios de comunicación masivos".

I.- UN TEATRO DE LA "ALTIENACION"

La Casa de la Cultura de Bogotá.

Situación.

Concebida para ser un centro de actividades culturales y populares un poco a la imagen de los "Maisons de la Culture" francesas, La Casa de la Cultura de Bogotá, fuera de organizar conferencias y mesas redondas, conciertos y exposiciones, de contar con un cine club, ha tenido hasta ahora a lo largo de casi dos años de existencia -el teatro como "razón social" dominante". La dirección del conjunto, la asumen en la actualidad dos directores de teatro de la generación "joven", es decir de los que iniciaron su carrera teatral a mitad de la década de los 50: Santiago García y Carlos José Réyes. Alrededor de los dos directores de planta gravita un grupo de diez a quince personas relativamente estable, entre el cual se cuentan los actores principales de las obras teatrales montadas por la Casa de la Cultura así como los organizadores de las otras actividades de la entidad. Fuera de los dos directores que han tenido la oportunidad de estudiar dirección de teatro en Checoeslovaquia y de practicar un teatro "profesional" -como es el caso de Santiago García que trabajó con Roger y Planchon, una de las figuras principales del "teatro popular" en Francia -, los integrantes de la Casa de la Cultura no se han beneficiado hasta ahora de formación profesional alguna; además, económicamente, todos están en la necesidad para sostenerse de desempeñar

actividades lucrativas, o de contar con la ayuda de sus familiares. Sus familiares se clasifican en su mayoría como miembros de la burguesía (profesionales-funcionarios) o de la pequeña burguesía (pequeños comerciantes o empleados) en proceso de movilidad vertical u horizontal. Sin embargo, como en muchos casos la vinculación y las actividades en el medio de teatro han significado o consagrado la ruptura, o por lo menos, cierto alejamiento para con el medio familiar, como además las oportunidades del trabajo remunerado (modelaje, televisión, etc.) son relativamente limitadas en Bogotá y no presentan estabilidad alguna, sus dificultades financieras constituyen para los actores una preocupación constante. Esas circunstancias no facilitan por supuesto una dedicación de tipo profesional a la vocación teatral. En cuanto a la subsistencia económica de la entidad misma, había sido previsto inicialmente tres fuentes principales de financiamiento:

- 1) Suscripciones (anuales) de miembros permanentes (unos 300 en la actualidad) a cambio de cierta rebaja en el precio de las boletas y de invitaciones exclusivas a actos especiales, inauguraciones, etc.
- 2) Donaciones ocasionales de entidades industriales o comerciales, a cambio de alguna propaganda para la firma por parte de la Casa de la Cultura.
- 3) Sumas recolectadas con la entrada de no miembros a las dis-

tintas funciones (entre teatro, conciertos y cine-club unas cinco funciones semanales en tiempo normal) organizadas por la Casa de la Cultura. Como esas fuentes se han revelado insuficientes se ha buscado también la ayuda oficial y como resultado, el consejo de Bogotá ha votado una partida de \$ 100.000 colombianos para la institución, ... olvidando desgraciadamente de incluirla en el presupuesto previsto para 1968! Por lo tanto la situación financiera de la Casa de la Cultura, sin ser catastrófica, queda sin embargo netamente deficitaria. Debido a la falta de "profesionalismo" entre los actores, "estudiantes aprendices" de teatro, son esencialmente los dos directores de planta quienes definen la visión, la línea, que hemos llamado la imagen teatral en la institución que acabamos de describir extensamente.

A. Formación de la Visión Socio-escénica. Después de haber sido iniciado en el teatro por el director japonés Seki Sano, Santiago García se dedicó a partir de la segunda mitad de la década de los 50 a animar grupos de teatro experimental, en compañía de dos otros directores interesados como él a hacer un teatro diferente del que se había montado en Colombia hasta entonces, es decir: Zarzuelas, teatro de vodevil, melodramas españoles, teatro poético declamatorio. El repertorio lo encuentra por supuesto en el teatro del absurdo que triunfa en esa época en Europa: se monta mucho a Beckett a Ionesco, a Adamov. El público reducidísimo, también es socialmente diferente del pú-

blico de las zarzuelas. Alrededor de la personalidad de la precursora Dina Moscovici, de Fausto Cabrera y de Santiago García se ha logrado atraer, en las pequeñas salas o sótanos en que se trabaja, a los artistas (pintores, escultores,) e intelectuales con que cuenta Bogotá además de una pequeña franja de la burguesía y de la gran burguesía de la capital. En aquel momento Santiago García considera el teatro como el lugar privilegiado para la comunicación con otros hombres, así como un medio de desarrollo y de realización individual. Después de ganarse una beca para Checoslovaquia y de estudiar allá dos años escenografía, Santiago García es contratado por la Universidad Nacional para constituir en compañía de los dos otros pioneros ya citados del teatro "moderno" en Colombia, un grupo de teatro que pueda representar decorosamente a la Universidad Nacional en los festivales de teatro que han venido organizándose anualmente desde el año 1958.

En su opinión la Universidad constituye para el desarrollo del teatro un terreno muy favorable a todos puntos de vista: fuera de la estabilidad financiera relativa que asegura una escuela de teatro universitario permite al director contar con un grupo fijo de actores en capacidad de trabajar ocho horas al día y facilita la participación y la integración en el trabajo teatral de otras actividades estéticas como la pintura y la escultura. Y el medio universitario constituye además un "tanque" de públicos de gran sensibilidad social aptos para captar toda clase de problemática, receptivos a cualquier tipo de presentación

de la misma por "vanguardista" que sea. Sin embargo su estadía en un país socialista y el trabajo cotidiano en el medio estudiantil, socialmente muy "inquieto" de la Universidad Nacional habían cambiado para Santiago García su visión inicial de la sociedad y de la relación del teatro con ésta: de medio de comunicación de hombre a hombre, ha pasado a constituir para él un medio de expresión de la problemática social nacional, es decir un instrumento de crítica social. Muy característicamente, se montará entre otras, a dos obras de B. Brecht "Un hombre es un hombre" y sobre todo a "Galileo Galilei", el primer gran montaje nacional que debiera constituir para ese director la prueba de que es posible realizar fuera del teatro experimental, de aprendizaje un teatro de gran atractivo para los estudiantes y para un público popular en general, y sobre todo socialmente "comprometido". Sin embargo como el desarrollo de las actividades teatrales depende, en la Universidad Nacional del interés variable de los distintos Rectores que, en esta institución suelen sucederse bastante rápidamente, no se había todavía podido construir como lo deseaba Santiago García una sala para teatro de capacidad normal de 400 a 500 sitios. Por estos problemas, por las constantes dificultades presupuestales de la Universidad Nacional y en general por divergencias de concepciones Santiago García salió del grupo de teatro de la Universidad Nacional y fundó, al regresar de su viaje a Francia, la Casa de la Cultura de Bogotá con Carlos José Reyes. La trayectoria teatral de este último

es un poco distinta, su orientación hacia el teatro se determina muy temprano, como forma de rebeldía juvenil, de reacción contra su medio social de origen muy semejante al de Santiago García, y no como sublimación de una frustración socio-profesional. Escoge el teatro como medio expresivo de preferencia a cualquier otro arte por considerar en primer lugar la importancia de su dimensión colectiva que facilitaba la "auto-expansión". En ese primer período (que va hasta 1964) su repertorio es bastante heterogéneo y Carlos José Reyes monta obras de Ionesco, como de Valle-Inclán, de Eliott como de Lorca, al mismo tiempo que escribe y dirige varias obras de teatro infantil. A partir de 1959, desarrolla actividades teatrales con los mismos grupos de teatro que Santiago García, además de tener experiencias de dirección en varios grupos universitarios de teatro. Por fin, después de haber fundado en 1964 un efímero "Teatro de Arte Popular" que montará "Ligazón" de Valle-Inclán y varias obras de teatro infantil, Carlos José Reyes colaboró en el Teatro-Estudio de la Universidad Nacional al montaje de "Galileo Galilei" con Santiago García. A partir de ese momento, Carlos José Reyes distingue en sus actividades teatrales como una segunda etapa en la que el teatro se ha vuelto un medio de analizar y de manifestar* los temas de la violencia, de la represión, de las distintas formas de alienación, fenómenos concomitantes al lento pasaje de un mundo ideológicamente feudal todavía a un industrialismo todavía incipiente y anár-

* (pero con una mayor eficacia social que la pintura o el grabado que tratan igualmente estos temas).

quico, que originara innumerables frustraciones en las capas populares de la sociedad colombiana. La posición de los dos directores, al fundar la Casa de la Cultura era, -y sigue siendo- en cuanto a la actividad teatral poco más o menos ésta, expresada muy claramente por Carlos José Reyes, sobre todo en una mesa redonda sobre teatro, y en el curso de la entrevista que nos concedió: de una parte el mundo actual no puede ser visto sino a través de las grandes divisiones sociales que lo desgarran, las relaciones sociales -entre individuos o entre grupos- son marcadas por la crueldad y la violencia. Pero por otra parte estas relaciones sociales afectan a todos los miembros de la sociedad pero con intensidades muy diversas. La percepción de este estado de violencia y de crueldad es directa, física solamente en los polos de extrema oposición: entre los grupos guerrilleros y la cumbre de las clases dirigentes. Pero entre esas dos extremas existe una especie de adormecimiento, de estupor, de marasma colectivo: "el hombre actual tiene una coraza para defenderse contra los golpes, logra ser indiferente a los peores accidentes y masacres". Los conflictos más importantes guerra de Vietnam o guerra de guerrillas, tienen pocas repercusiones nacionales. Este estado letárgico de la colectividad se debe naturalmente a la acción cloroformizante de los medios de comunicación masivos, dominados por una burguesía muy hábil, frente a los que el medio de expresión teatral es completamente insuficiente, peor aún, de una debilidad casi pueril, es inofensivo! Ni tan inofensivo sin embargo para que en 1967 no se prohiba parcialmente la presentación de "La trampa" (6), obra de En-

rique Buenaventura montada por Santiago García y el Teatro Escuela de Cali (único conjunto teatral subvencionado hasta ese momento que se vio sancionar por una reducción drástica de los subsidios estatales) ni tan pueril para que no se descarte del programa del festival oficial de arte del mismo año la obra de Gombrowicz (El matrimonio) (7) montada también por Santiago García, con el grupo de la Casa de la Cultura.

B. Problemas de Concepción Escénica y de Repertorio. Ante esta situación de hechos cuál va a ser la línea teatral, la visión, la imagen del teatro en la Casa de la Cultura? Para Santiago García la temática teatral colombiana es obvia. "La revolución, la guerrilla, la guerra de Vietnam, el imperialismo, esos son todos los interrogantes planteados por la Casa de la Cultura" (Mesa redonda sobre teatro colombiano del 3 de febrero de 1968). Según Santiago García es la situación del país la que lleva el artista a hacer un teatro agresivo, o una pintura agresiva. Con la reserva sin embargo de que no se tratará de hacer un teatro simple y llanamente didáctico como era el teatro proletario de E. Piscator. "El camino del arte es tortuoso". En cuanto al dilema: Teatro de cámara o Teatro popular la dirección de la Casa de la Cultura ha zanjado en la forma siguiente: se montarán alternativamente obras de teatro experimental y obras destinadas a una amplia difusión pública, atractivas sólo para un público limitado, las primeras permaneciendo a la dirección y a la actuación de adquirir valiosos elementos de experiencia pura aseguran una gran calidad y si posible éxito a las segundas.

Sin embargo, para ese director la creación de un verdadero teatro popular no es pensable en la actualidad por los motivos siguientes:

1). El teatro popular es necesariamente un teatro de gran calidad, de lo contrario puede caer en una línea de facilidad de la industria de la diversión, es decir lo tanto un teatro costoso que requiere la intervención sustancial del Estado.

2).- Por otra parte el carácter necesariamente agresivo del teatro realmente popular, derivado de la misma situación real del pueblo colombiano, impide naturalmente que sea subvencionado apenas será tolerado por el Estado, y que ha demostrado en muchas oportunidades su indiferencia para con la cultura.

3). Los sindicatos obreros que podrían interesarse en este tipo de teatro no están en capacidades de financiarlo -como era el caso del Teatro de Piscata con los sindicatos alemanes. Por lo tanto, como le señalaba el mismo director en una mesa redonda sobre teatro, "para que exista un teatro popular, será preciso no cambiar de teatro sino más bien cambiar de Estado". Mientras tanto, el teatro colombiano se encontrará en la época de germinación, en el proceso de maduración de un auténtico teatro popular en la que es preciso trabajar intensamente a la formación de actores, a la elaboración de un repertorio, y a la búsqueda de la calidad. Para el otro director de la Casa de la Cultura Carlos José Reyes, la misión del teatro colombiano es muy precisa: por supuesto es la de poner en tela de juicio a los problemas de la so-

ciudad y de realizar la labor muy difícil de deconstruir desde adentro, de socavar los distintos campos de la ideología, al dejar entrever lo caduco de los valores burgueses. El teatro por otra parte no podrá tener la pretensión de proponer soluciones, su función se limitará a realizar una imágen de la situación de crisis. Para alcanzar esa meta la forma de la obra de teatro es concebida como agresiva sin que esto se constituya necesariamente en agresión a la sensibilidad misma del espectador: se le presentará personajes, situaciones naturales, familiares para él pero "corridas" de su sitio habitual, vueltas "extrañas" gracias a la utilización de un humor crítico o de cierto tipo de frialdad, de crueldad en el tratamiento de las obras. El resultado de este procedimiento es naturalmente de incomodarle al espectador, mostrándole "lo roto" de su propio vestido. El teatro no es "una política continuada por otros medios, sino más bien una especie de guerra total, de asedio sin cuartel a todas las posiciones y atrincheramientos del espectador. Ambos directores de la Casa de la Cultura han tratado de traducir esas concepciones en la elaboración del repertorio del teatro que han montado en los dos años de existencia de la entidad. Santiago García montó en 1966 "La manzana" de Gelber, obra muy confusa por cierto en sus personajes sacados "del absurdo" pero llena de explícitas referencias y críticas por supuesto a los aspectos alucinantes a la tentacular "cultura norteamericana", al militarismo y a rascismo, enfermedades de aquella sociedad. Esa obra difícil de teatro de cámara que lo-

gró sin embargo un éxito muy honorable y constituyó según el propio director una etapa experimental importante para la elaboración de la obra marcante del mismo año: "Marat-Sade"(8) de Peter Weiss. "Marat-Sade" muestra las alienaciones que resultan pesadas para el pueblo del establecimiento de la clase dominante burguesa, después de los brotes igualitaristas de 1789, critica asimismo el utopismo mesiánico de Marat como el individualismo sensualista de Sade, haciendo, de paso, varias alusiones a otra revolución ulterior, más auténtica, la socialista. En 1967, Santiago García monta en la Casa de la Cultura otra obra del repertorio universal, más radical aún que "Marat-Sade": "El matrimonio" de Witold Gombrowicz. Es más radical que Marat-Sade porque se ataca a la raíz misma de toda vida social al atacar en la condición humana en general -y no solamente en la sociedad burguesa- el carácter alienante de todo tipo de institucionalización de las relaciones humanas. Las instituciones: matrimonio, familia, gobierno, Iglesia, encierran al hombre en un laberinto de contradicciones, de mal entendidos y acaban por enfrentarlo o por aislarlo de sus semejantes. "La trampa" de Enrique Buenaventura montada por Santiago García con el Teatro Escuela de Cali es un buen ejemplo de teatro nacional, discretamente pero obviamente en conexión con cierta problemática de tipo político-militar. Por último a fin del año 1967, Santiago García presenta la muy clásica "Gaviota" de Shejov, enfocando su montaje sobre las frustraciones profesionales y emocionales de la pequeña burguesía intelectual o artística ru-

sa. Carlos José Reyes se preocupó por traducir en sus realizaciones los problemas específicos de la pequeña burguesía. Entre 1966 y 1967 monta una adaptación realizada por él mismo, de la "Metamorfosis" de Franz Kafka en la que el héroe es convertido en el sustentador explotado de una familia parásita, padre, madre y hermana, que tratará desesperadamente después de su "desaparición" como productor de salario, de mantener el famoso "status" pequeño burgués, a través de peripecias en las que el director jugará a fondo sobre la crueldad y el horror para lograr el efecto de extrañamiento con relación a estos personajes y para el público a situaciones tan familiares. Montados en 1967 los "Cuentos sobre Macondo" son también una adaptación del mismo Reyes de una de las principales obras del mejor escritor nacional, Gabriel García Márquez en los que nuevamente ese director se dedica, desmistificar por medio de un lenguaje escénico, a veces "burbuesco" a veces surrealista en ciertos episodios, a "desplazar" de su sitio habitual personajes comunes, como el cura, las beatas, el ricachón del pueblo, y valores personificados como el Papa, las autoridades civiles, y las fuerzas armadas. En fin de 1967 presenta a "La patente" de L. Pirondello, obra que transforma en una serie de imágenes rápidas y de un baroquismo extremado sobre la decadencia sórdida e irrisoria de una familia en un marco de credulidad y de burocratismo pueblerinos. Es tiempo, ahora, de averiguar en qué públicos los directores de la Casa de la Cultura quisieran difundir y a qué públicos presenta, en realidad, esas obras de fraude

agresiva -cuando no francamente disolventes- que hemos reagrupado a falta de una mejor designación bajo el vocablo de teatro de la alienación -es decir de denuncia de las alienaciones-. Calculando en un mes (o sea veinte funciones aproximadamente) el tiempo de duración promedio de una obra con éxito razonable en la Casa de la Cultura, agregando tres o cuatro funciones en el "clasico" teatro Colón, algunas funciones en unos que otros sindicatos, una función en la "Casa Cultural" del barrio de invasión S. Policarpa llegamos a un total potencial de tres a cuatro mil personas para el público capitalino. Cali y Medellín, ciudades principales del país según estimaciones realizadas en la misma forma totalizarían poco más o menos la misma cuantía de espectadores, el público teatral nacional llegando a alcanzar un número de 10.000 a 12.000 personas suma muy aproximadamente. (9) Si bien la cantidad total de público de teatro que nos interesa aquí no ha progresado sino lentamente en los 10 años transcurridos desde sus principios, su composición social en cambio no parece haberse modificado sensiblemente. Una franja muy restringida de la burguesía y de la pequeña burguesía atraídas -por motivaciones muy variables- por los medios artísticos: intelectuales, artistas, profesionales (arquitectos y economistas jóvenes sobre todo), periodistas, empleados, y por último un porcentaje aplastante de estudiantes universitarios en su mayoría. Es muy poco frecuente la presencia espontánea de obreros en las tres salas de teatro de la capital. Se está acostumbrado a "llevar el teatro" a los obreros, no a que ellos

vengan a "constituir público". Los directores de la Casa de la Cultura, si bien reconocen que en todo caso el teatro es un arte de élite -en tanto que necesita un cierto nivel de cultura entre sus espectadores- afirman sin embargo que esta situación no es una fatalidad para el teatro, dado que las estrechas élites, que constituyen el público de teatro en países occidentales se han amplificado en forma ejemplar en la totalidad de los países socialistas. Lo cual constituye obviamente una demostración de la necesidad de la ayuda estatal (financiamiento, propaganda, etc.) para la subsistencia de un auténtico teatro popular en el marco de una política cultural efectiva por parte del Estado. En espera de este cambio de estructura político-económico cuya realización no incumbe naturalmente al teatro, se trabaja a ampliar el público de teatro dentro de la burguesía y pequeña burguesía, especialmente entre sus elementos potencialmente "modificables" -los estudiantes- y se trata de atraer al teatro ciertos miembros-dirigentes sindicalistas de la élite obrera. En la Casa de la Cultura, esta orientación se ha traducido en la práctica por el establecimiento de precios módicos -no superiores a los de los cines- para obreros, estudiantes.

II. UN TEATRO DE LA COMUNICACION

El Club de Teatro Experimental: Café la Mamá.

El grupo "Café la Mamá" de Bogotá tiene sede fija en Bogotá, desde principios del presente año cuenta también con dos directores de planta: Gustavo Mejía que va a iniciar actividades teatrales como director este año y Kepa Amuchastegui que inició en 1964 su carrera teatral, bajo la dirección de un profesor norteamericano, en la Universidad de los Andes. La idea de montar el "Café la Mamá" en Bogotá resultó de un pasaje en Nueva York desde último director y del grupo que había dirigido en el festival internacional de Teatro Universitario de "Erlangen en Alemania. El "Café la Mamá" de Nueva York ha sido concebido como sala de teatro experimental, es decir, en un sentido literal, para que autores jóvenes, no consagrados aún, puedan experimentar sus propias obras *, eso a la diferencia de lo que sucede en los teatros "OFF-Broadway" de Greenwich Village: estos, si bien presentan obras del teatro del absurdo, europeos en su mayoría, habían dejado de ser teatros experimentales en el sentido de que no podían permitirse la posibilidad de un fracaso, al montar obras de dramaturgos desconocidos. Kepa Amuchastegui y Gustavo Mejía explican la creación de la "Café la Mamá" de Bogotá por la existencia de la misma necesidad en Colombia: darle impulso al desarrollo de una dramaturgia nacional y al teatro colombiano

* Así es que, en dos años de existencia, el "Café la Mamá" Neoyorquino ha permitido el montaje de 200 obras nuevas.

en general gracias a la experimentación de obras de teatro de autores colombianos nuevos a medida que irán surgiendo. La circular de presentación del grupo lo afirma muy claramente: "la colaboración entre actores, directores e instructores se ha convertido en una ley inviolable". El denominador común del teatro deberá ser la "renovación y la experimentación", la promoción de la protesta y del inconformismo pero sobre la base de un compromiso ante todo artístico. Financieramente, el "Café la Mamá" de Bogotá recibirá del grupo de Nueva York que alcance para el arriendo de un local adecuado y sustentará sus gastos de funcionamiento gracias al sistema de suscripciones de miembros del club, y a las entradas a los espectáculos montados.

A. Relaciones Sociedad-Teatro-imagen del Teatro. A la diferencia de García y de Reyes, Kepa Amuchastegui y Gustavo Mejía, de extracción social (burguesía de pequeña industria) y de formación idénticas no parecen tener como punto de partida la visión de una situación social concreta, marcada por la violencia de las oposiciones clasistas -Colombia o más generalmente América Latina- consideran en cambio la existencia universal de estructuras cuya índole puede variar en función de las circunstancias concretas, vividas por cada grupo y, a la límite, por cada individuo -estructuras que ya no se ajustan a una "situación radicalmente nueva" y tienen como efecto universal la constitución de barreras que aislan a los hombres, que hacen imposible toda comunicación. Por

los mismos motivos por los que se cuenta hoy con un teatro que denuncia con una aceptación y una comprensión paradójicamente universales la imposibilidad o la inutilidad de la comunicación humana: el teatro del absurdo o de la ausencia que ya tiene sus clásicos de difusión mundial como la obra de Beckett "Esperando a Godot" así cabría pensar en un nuevo teatro universal también, que para darrumbar esas estructuras alienantes utilizaría un lenguaje nuevo, adecuado a las realidades nuevas, un "teatro de la comunicación restablecida". Profundizando un poco acerca de estas estructuras alienantes, que se presentarían en cualquier tipo de sociedad, en cualquier momento de su desarrollo, nos parece confundirse, en la concepción de estos dos directores de teatro, cuales procesos de socialización y de institucionalización de las relaciones humanas, procesos que la Sociología ha mostrado como inevitables cuando una pluralidad de seres humanos está obligada a la convivencia. En realidad detrás de esas concepciones vuelve a perfilarse la silueta del "Buen salvaje" de Rousseau; de un hombre "natural" -y por lo tanto universal- no socializado, es decir no coaccionado por normas, y prescindiendo en sus relaciones con sus semejantes de los "canales institucionales" que en todas las sociedades históricas falsean esas relaciones. Pero entonces si la socialización humana es inevitable, si la institucionalización es la condición material de toda agrupación humana, si la alienación la-no comunicación- que resultan de ellas son también fatalidad a las que no escapa ninguna sociedad, entonces al paso que irán derrum-

bándose estructuras alienantes antiguas, irán también reconstituyéndose estructuras alienantes nuevas. Y un teatro de la comunicación, que logre sus propósitos constituirán solamente el lugar y el momento privilegiados, una diversión, una di-versión, dos horas o tres, "fuera, encima de la realidad diaria de la no comunicación-".

B. Problemas de Concepción Escénica. La tarea primordial, para directores y actores del Café la Mamá de Bogotá, la constituye la elaboración colectiva * minuciosa a través de experimentos diversos, del sistema de comunicación teatral (que no se identifica con el lenguaje en razón de la presencia mediadora, significativamente activa del actor). Esa búsqueda de un lenguaje específico es necesaria porque "sería peligroso utilizar el sistema de comunicación teatral sin conocer con precisión sus efectos sobre el público. Solamente una vez descubierto este sistema se podrá pensar en algún tipo de compromiso exterior al compromiso fundamental con el teatro mismo: religioso, político o social. El principio que ha guiado las primeras experimentaciones: "Mágico I" y "Mágico II" es el siguiente: en oposición con el teatro clásico que se dirige primero al intelecto, y luego solamente a la emotividad del público, los elementos sensibles son considerados como medios primordiales, por Kepa Amuchastegui y Gustavo Mejía, para golpear sensorialmente al público, para lograr un impacto (auditivo, visual,

* Kepa Amuchastegui insiste mucho sobre la necesidad de un trabajo personal del actor, principio que reúne en los grupos modernos como el el "Living" Theater de Grotowsky.

olfactivo) sobre su sensibilidad. Se crea por medio de ciertos símbolos, una emoción determinada (angustia, alegría, dolor, etc.) que abarcará por igual a todos los espectadores, a cualquier nivel social o intelectual que se encuentren. Luego solamente, en base a la impresión sensitiva y al estado emotivo así creados y gracias al carácter intencionalmente vago de los símbolos utilizados en el montaje, surgirá normalmente en el espectador alguna interpretación por parte de su intelecto, alguna elaboración racional variable, desde luego, según la pertenencia social y la historia personal de cada espectador. Se logra así el propósito de hacer un teatro universal porque efectivamente permitirá:

- 1) A nivel sensorial y emocional: una homogeneización cuando no una comunión del público
- 2) A nivel de comprensión del mensaje o de la idea, un significado flexible por cierto, variable según el medio cultural, pero de todas maneras, algún significado, para todos los públicos. Puesto que cada situación social o personal crea su verdad y sentido propios, el teatro para ser universal, será como el discurso inarticulado de la Pitonisa, oráculo de Apolo: sistemáticamente ambiguo.

C. Problemas del Repertorio. El grupo Café la Mamá animado por Amuchastegui, montó en 1966 tres obras del repertorio del absurdo: "La lección", "Pic-nic en el campo de batalla" y "Las sillas". Después de sus estudios en Francia, montó a principios del año 1968 los dos prime-

ros experimentos inspirados por los principios que acabamos de describir: "Mágico I" y "Mágico II". Cada uno de esos experimentos comprendía una serie de movimientos, de gestos realizados por un grupo de 20 a 25 actores tendiendo por medio de la creación de impactos sensoriales causados por elementos de toda índole (luces, ruidos, sahumerios,) la construcción de un climax emocional que desembocaría luego sobre las distintas interpretaciones racionales. Los temas sugeridos por el segundo "Mágico" más claramente designados que en el primero: Limbo, nacimiento, aprendizaje del hablar, aprendizaje del caminar, amor, religión, muerte, circunscriben una "antropología", una condición humana de base de la que sería muy difícil salir si se quiere respetar los principios de un teatro universal de la comunicación, tal como ha sido definido. Sin embargo los dos directores del Café la Momá señalan por otra parte que si bien los primeras presentaciones representan los prototipos de sus montajes futuros, seguirán igualmente en cuanto a su repertorio la línea del teatro del absurdo que ha caracterizado los primeros montajes de Amuchastegui. Gustavo Mejía monta en la actualidad una obra del joven autor norteamericano Paul Foster "Cabo Hessio", obra antibelicista en particular pero "anti-valores" en general, que como tal puede ser considerada como perteneciendo a aquella "línea del absurdo". En cuanto al problema del público de este teatro de la comunicación: los directores que representan esta tendencia en teoría lo destinan indiferentemente a todos los públicos, citando como ejemplos los éxitos entre públicos muy distintos de las obras "Esperando a Godot"

de Beckett y "Marat-Sade" de Peter Weiss. Para Gustavo Mejía, "todo público es potencialmente tan bueno como cualquier otro. Sólo que necesita aprender a ver teatro, a amarlo, a juzgarlo". Es por esto que el público necesita de la guía de una buena crítica para iniciarlo al lenguaje del medio de expresión teatral. En la práctica como el público de teatro es, en su mayoría, de extracción burguesa o pequeño burguesa, es de esperar que lo sea también para un teatro puramente experimental como el "Café la Mamá". Amuchastegui explica en cuanto a la escasez del público de teatro por la falta de autores clásicos colombianos o latinoamericanos, a la diferencia de lo que ocurre en los que la afición teatral es importante como Francia, Alemania o la Unión Soviética. Y concluye sobre una anotación muy pesimista respecto al problema del público, al afirmar que las tres cuartas partes de los espectadores de teatro lo son porque directamente o indirectamente, en relaciones primarias con el director o con un actor!

III. EL TEATRO POPULAR DE BOGOTÁ

El último grupo analizado es también de formación muy reciente puesto que inició sus actividades múltiples a principios del presente año. Sus tres directores, Jorge A. Triana, Jaime Santos, y Rosario Montaña han recibido en Checoslovaquia una formación profesional completa en dirección de teatro. El T.P.B. en el programa de presentación de la

primera obra montada enuncia, aunque no muy claramente sus metas a largo plazo: se tratará, superando la indiferencia del público hacia los fenómenos del arte y de la cultura de "crear una mística por el arte y la cultura", gracias al teatro "mejor vehículo para la formación de una conciencia nacional". El T.P. B. desarrolla su acción a través de varios tipos de actividades teatrales: la de la "Academia Popular Teatro" para la formación indispensable de actores profesionales, la del grupo profesional para el montaje de obras del repertorio universal, la del teatro infantil y la del teatro sindical. Durante el mes de marzo el T.P.B. ha presentado bajo la dirección de Jaime Santos la obra de Sean O'Casey "Pensión para solteros": obra en conformidad con la línea de acercamiento hacia el pueblo adaptada por los directores del T.P.B. en la sala de teatro del sindicato de mineros, de la pequeña ciudad de Zipaquirá (Cundinamarca). Se hicieron varias funciones para otros sindicatos, para el público capitalino "clásico" y uno para un grupo de prisioneros de la cárcel Modelo de Bogotá. El T.P.B. tiene desde ahora una sede fija en Bogotá con lo que se intentará crear un público específico de 2 o 3 mil personas, pero también se tiene pensado emprender cada año una serie de tres o cuatro jiras con itinerario fijo para formar poco a poco un público, para acostumbrar una fracción de la población colombiana hasta ahora no alcanzada por el medio de expresión teatral, a "ver teatro", para suscitar en ella si es posible, la necesidad de teatro.

A. Concepción de la Relación entre Sociedad y Teatro en el T.P.B. Los directores del T.P.B. Triana y Santos que han

venido desarrollando actividades teatrales desde el fin de la década de los 50, asumen frente al problema de la relación entre sociedad y teatro una posición, decididamente profesional y pragmatista: descartando, provisionalmente, el problema de las presuposiciones filosófico-políticas de su concepción del teatro en Colombia, anteponen a cualquier otra necesidad, la de traer a las masas populares el teatro, es decir la necesidad de crear poco a poco un auténtico público popular. Sus premisas son las siguientes: la cultura no es un privilegio de minorías, las masas tienen igualmente una cultura, un lenguaje y medios de expresión propios: entre el pueblo existen también ciertas formas de consumo cultural pero están utilizadas, en su totalidad, para las necesidades de la propaganda comercial, es decir que están transformadas así en fuentes de ganancia para la burguesía: son el cine sentimental o violento, la novela Rosa o policiaca, las tele o radio-novelas, la canción de ranchera, las emisiones de chistes, las representaciones de "La Pasión" a lo vivo en Semana Santa, los reinados de belleza, etc. El teatro mismo no figura entre estos medios de expresión populares, por hablar un lenguaje que el pueblo no entiende: el lenguaje de una élite. Según Triana y Santos cabe perfectamente concebir un teatro popular que utilizaría un lenguaje popular es decir con ciertos elementos culturales comunes a los medios de expresión existiendo actualmente en el pueblo colombiano. Este tipo de teatro es el único que podría entrar a competir con los medios de

expresión desnaturalizados y quitarles alguna audiencia. En una primera etapa, se trataría únicamente de divertir para penetrar las amplias capas de públicos, de utilizar solamente la magia teatral para atraerlo en forma habitual sin tentar de imponerle mensajes o ideologías. En efecto para los directores del T.P.B. la creación de un teatro nacional auténtico obedece a un largo proceso de la misma manera que el teatro alemán ha recorrido una larga serie de etapas antes de producir a Bertold Brecht y al teatro de la distanciación, a este proceso entienden someter el T.P.B. y su público, sin el afán de mantenerse al nivel del tipo de teatro europeo o norteamericano contemporáneo. En las etapas siguientes se mejoraría paulatinamente la calidad de las obras presentadas y de su montaje al mismo paso que se elevaría el nivel cultural del público alcanzado, hasta llegar a presentar las mejores obras del repertorio clásico universal así como obras de contenido social y político cada vez más acentuado. Un teatro popular político, contenido ideológico revolucionario constituiría según el director Santos, una meta importante pero inalcanzable en el estado incipiente del teatro popular que debería además reservarse ^{para} una coyuntura más decisiva que la actual. Las metas actuales del T.P.B. son visiblemente otras: 1. La creación de un público de unos cuatro a cinco mil espectadores mensuales y la constitución de un repertorio anual de tres a cuatro obras. 2. La formación de un grupo profesional-directores, actores-ideológicamente unido y dedicado de tiempo completo al teatro.

B. Problemas de Repertorio. La primera presentación del T.P.B.

es el montaje de una obra corta del irlandés O'Casey: "Pensión para solteros" en la que este autor fustiga ferozmente la mojigatería y la credulidad de un joven empleado y denuncia directamente la forma que toma la alienación religiosa en la pequeña burguesía. La obra ha sido montada por Jaime Santos con la intención deliberada de seducir -al divertir- el público popular por medio de la introducción en el montaje de ciertos elementos de "facilidad": modismos nacionales, chistes comunes, golpes ficticios y caídas, espectaculares parecen haber ayudado a lograr este propósito en el público popular e incluso en cierta parte del público capitalino: Jorge A. Triana presenta en la actualidad una obra de Maquiavelo montada en la misma forma: (La Mandrágora), sátira en que este autor desemmascara irónicamente la astucia y el comercialismo del clero. Los montajes siguientes: "La posadera" de Goldoni, y "Herr Puntilla" de Brecht. Fuera de sus aspectos atractivos para un público popular estas tres obras presentan, según Triana, una problemática muy semejante de índole moral, fácilmente captables por su cotidianidad misma entre el pueblo colombiano: la comercialización de la mujer y la lucha de ésta para adueñarse de su propio destino. Más tarde, se montarían obras de contenido directamente socio-político más marcado como "El pagador de promesas" de Alfonso Díaz Gómez y "Los días de la común" de Brecht. La prueba decisiva para el elenco del T.P.B. será precisamente la transición -sin que se escurra el público popular conquistado- de

un teatro en el predomina la finalidad de diversión y de seducción de un público hacia otro tipo de teatro popular de alta calidad que no admita concesiones ni facilidades: bien sea el teatro popular en el estilo francés, cuya función es la de traer al público popular los grandes obras de la dramaturgia mundial, en una forma escénica perfecta, sea el teatro popular esencialmente político en la concepción de Piscator y de B. Brecht

IV. CONSLUCIONES: FUNCION DEL TEATRO COLOMBIANO

Como lo hemos señalado anteriormente las proposiciones que siguen tienen menos carácter de conclusiones que de hipótesis razonables o de bocetos para una ulterior investigación en profundidad sobre el tema: indican simplemente jalones de un camino todavía por recorrer, para llegar a un conocimiento aceptable del fenómeno teatral en Colombia.

I.- Relaciones entre extracción social y visión social.

En primer lugar, comparando las imágenes (visión del mundo, y visión de la relación teatro-estructura social de los directores de los tres grupos estudiados y la extracción de clase de los mismos, creemos poder enunciar las proposiciones siguientes que pueden tal vez explicar la constatación que sirvió de punto de partida al estudio: la profusión de nue-

vos directores de teatro y el desarrollo de los grupos de teatro universitarios.

a) Todos los directores que hemos entrevistado proceden de una clase social o mejor de una fracción de clase social (que no se sitúa en los extremos opuestos: alta burguesía -proletariado obrero o campesino) y se encuentra en un proceso de movilidad social, horizontal o vertical para la cual la educación, la cultura, y el arte constituyen medios, canales muy importantes de ascensión social, formas de destacarse social como individualmente. En efecto la posición profesional alcanzada muchas veces después de varios años de sacrificio individual y familiar, no corresponde a las expectativas suscitadas entre los miembros de esas clases intermedias. Los logros profesionales, el status incluso las recompensas materiales implicadas por la posición social de ciertas categorías de profesionales no son proporcionales a las ambiciones y a las esperanzas nacidas entre los mejores elementos de esas clases en transición por la implantación de estereotipos -importados- como el del "Self Made Man" propio a la sociedad norteamericana sobre todo en los tiempos de la primera industrialización. En la sociedad colombiana al contrario se llega muy rápidamente a un "techo" a un nivel máximo que es imposible de pasar. Este fenómeno, que engendra naturales frustraciones, se da especialmente entre ciertas clases de profesionales cuya actividad, de una parte viene sometida muy estrechamente al dominio del clan capital o al yugo burocrático

del Estado y que, de otra parte tenían la ilusión de "realizarse", de expresarse plenamente y en forma relativamente independiente a través de su profesión, en el campo estético, como es el caso para los arquitectos. La movilidad relativamente rápida pero también la frustración eventual de las ambiciones infundidas por la sociedad, desde un punto de vista social como profesional engendran en muchos casos, un trauma individual que puede expresarse en cierta amargura o rencor o, al contrario, "sublimarse" y convertirse en el punto de partida de una revisión completa de la posición propia así como de cierta distanciamiento con relación a la estructura social, lo cual favorece el desarrollo en éstos de actitudes reflexivas, cuando no francamente críticas con relación a la sociedad. Por último, la existencia de ciertas afinidades estéticas facilitará el pasaje de ciertos profesionales hacia el teatro que les ofrece independencia y posibilidades inabarcables para la expansión del ego. El teatro se convertirá entonces en un hobby en ciertos casos o en actividad profesional principal en otros. Hemos visto que ese era el caso de dos de los ocho directores que entrevistamos. Este porcentaje de 25 % "transfugos" de otra profesión estética pero dependiente, la arquitectura no puede ser pura casualidad como se ha podido averiguar a través de contactos seguidos con el medio teatral colombiano

b) Todos los directores entrevistados, bien sea se han formado directamente en la Universidad, sea, por lo menos han desarrollado actividades teatrales (montaje, o cursos) en una de ellas. Dado el ambiente

de enjuiciamiento social y de impugnación generalizada que reina en la mayoría de las universidades multi-clasistas de Colombia, este factor ha reforzado en casi todos los casos la formación de la "conciencia crítica" del director. Puede ser significativo anotar que los dos directores que se han formado en una universidad uni-clasista (Universidad de los Andes) si bien presentan una actitud reflexiva y crítica en relación con la sociedad en general, no presentan sin embargo la misma preocupación en aplicarla a la problemática socio-política nacional.

II.- Visión Social y Práctica Teatral.

Naturalmente, esta conciencia crítica de la sociedad puede alcanzar grados muy distintos pero en todo caso, la separación fundamental se hace en base a la referencia o a la no-referencia al carácter fundamental de la estructura de dominación y de explotación de clase en la visión de la sociedad y por ende en la crítica social teatral. Esta toma de posición básica se reflejará naturalmente sobre la práctica teatral propiamente dicha y su resultado: la producción de una conciencia nueva, tanto para el público como para los actores y directores.

1). En el teatro de la alienación:

Naturalmente, la práctica ideológica, el modo de designación teatral de las condiciones reales del hombre, en parte alusión, en parte ilusión, reconocimiento y desconocimiento, no podrá nunca substituirse al discurso científico sobre las relaciones reales del hombre a sus con-

diciones reales de existencia. Sin embargo un tipo de conciencia teatral crítica que haya admitido previamente la división en clases de la sociedad como fundamental, podrá producir en la conciencia del espectador una transformación de tipo revolucionario: a).

gracias a cierto tipo de montaje por la revelación y la denuncia de la ideología en su función de integradora social, al provecho de una clase dominante (técnica brechtiana de la distanciación o cualquier técnica produciendo el extrañamiento: cfr la tentativa de Reyes en "La metamorfosis" de Kafka).

b). Gracias al montaje de cierto tipo de obras (reagrupadas a veces bajo la denominación vaga de realismo crítico) que denuncian un tipo determinado de alienación, con referencias más o menos explicitadas a la división clasista de la sociedad.

2). En el teatro de la comunicación.

Si el problema de la alienación, de la no comunicación, de la ausencia o del absurdo se hace sin referencia al problema de la explotación de clases, hemos demostrado que la alienación viene necesariamente a ser entendida como condición natural del hombre en las sociedades contemporáneas. Lo cual se traducirá bien sea por un teatro de protesta (anti-belicista, anti-racista, anti-automatismo, anti-estereotipismo, anti-valores) sin dirección precisa y sin otro resultado tangible fuera de fomentar la resignación, la desesperación, o el cinismo, sea por una práctica teatral que, después de constatar el carácter universal de la alienación y de las barreras entre seres humanos, busca el lenguaje y la

forma de superarlas (teatro de la comunión por unificación del estado emotivo del público), teatro terapéutico, técnica del socio-drama (aboli- ción de las barreras sociales por "intercambio" momentáneo de las po- siciones sociales) etc.

El efecto de este tipo de teatro sobre la conciencia de los es- pectadores puede ser de tipo-reformista (teatro de protesta) o confor- mista (teatro de la comunión o teatro terapéutico).

3). La función social del teatro.

Hemos visto que en Colombia, el medio expresivo teatral (modo de producción de una nueva conciencia) constituía para las conciencias críticas de toda índole un polo de atracción muy fuerte, en razón de su eficacia social (acción sobre un público amplio y reunido en un mismo lugar, en un mismo momento) superior a la de las otras prácticas esté- ticas (fuera del financieramente inacequible séptimo arte) en razón tam- bién de su costo bajo (comparado con otros medios de comunicación masi- vos como la prensa o la televisión) y de la libertad de crítica conce- dida a ese medio de expresión. (10)

Ahora bien, como conciliar la relativa libertad crítica (críti- ca que puede ser revolucionaria) ^{con} la instancia ideológica teatral y el pa- pel propio de toda instancia ideológica de "adaptación de los indivi- duos a sus condiciones de existencia"? Para contestar a esta objeción basta pensar en la naturaleza es decir en la extracción clasista de los que hacen o ven teatro: directores y actores que expresan su con-

ciencia crítica en la práctica teatral, espectadores izquierdizantes o liberales de izquierda que vienen, mensualmente o semanalmente a deleitarse de una buena dosis de no-conformismo sin consecuencias. Constituyen una franja muy pequeña de la pequeña burguesía como de la burguesía, con un porcentaje muy elevado de estudiantes. Sin la posibilidad ofrecida por la práctica teatral, podría ocurrírseles expresar ese inconformismo por ejemplo en formas no pacíficas ni legales y, a la larga, con mayores probabilidades de eficacia social, es decir constituyendo un peligro para el mantenimiento de la estructura social actual. Por otra parte, los medios de comunicación masivos en general incomparablemente más potentes que el teatro, y la "industria de la diversión" (televisión, radio, fútbol, etc.) que han conquistado los vastos públicos populares quedan completamente bajo el control de la clase dominante burguesa. Son ellas las instancias ideológicas que integran a los consumidores. La sociedad de consumo no trata, en principio, de acallar a la crítica, aun si es disolvente, simplemente la desecha, la ignora o, en el peor de los casos, le corta todas las posibilidades de difundirse.

Si bien es cierto que el teatro actual es una expresión de la decadencia de la burguesía como clase dominante universal, que es el testigo de su incapacidad a resolver sus contradicciones e irracionalidades, que el teatro del absurdo es como un retrato de Dorian Gray para el humanismo burgués, ^{éste} todavía casi universal, y la protesta,

NOTAS:

- 4.- Hemos simplificado el esquema al dejar de lado el papel, normalmente importante del dramaturgo en el proceso de producción teatral, por considerarlo poco importante todavía en Colombia.
- 5.- Acerca de la conciencia del espectador de teatro, se consultará útilmente un artículo de L. Althusser "Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht" en "Pour Marx" pp. 131-152. Para Althusser, "los temas del teatro clásico (la política, la moral, la religión, el honor, la gloria, la pasión)" (Pág. 144) son temas ideológicos en relaciones dialécticas los unos con los otros pero, en el período clásico, nunca vienen a ser puestas en tela de juicio es decir "críticas en su naturaleza ideológica" precisamente porque son los "mitos familiares conocidos y aceptados, en los que se reconoce (y lo: se conoce) una sociedad o un siglo" (Pág. 144). "Antes de ser la ocasión de una identificación (con si mismo bajo la apariencia de un otro) el espectáculo es fundamentalmente la oportunidad de un reconocimiento cultural e ideológico" (Pág. 150). Es por esto que, según él, el problema de la identificación psicológica con el héroe es un falso problema, "resuelto desde un principio, y hasta, antes de que se plantee por la realidad del reconocimiento" (Pág. 151). El mérito del genial B. Brecht ha sido no tanto de imposibilitar la identificación con el héroe a través del montaje de la distanciamiento, sino de acabar "con la dialéctica de la conciencia de sí, profundizando sus mitos sin jamás librarse de ellos" (Pág. 151). Sino de hacer un teatro que tiene como objetivo el quebrantar esta constelación inmutable, de poner en movimiento lo inmóvil, esta inmutable esfera del mundo mítico de la conciencia ilusoria" (Pág. 151), un teatro cuya meta es esta vez sí, "la producción de una nueva conciencia en el espectador", "este actor que empieza cuando se termina el espectáculo, que no empieza sino para terminarlo, pero en la vida". (Pág. 151).
- 6.- Sátira construída alrededor de las peripecias vividas por un dictador centro-americano del siglo pasado pero con ataques de la institución militar de una actualidad demasiado evidente.
- 7.- A través de la historia del soldado que regresa a su casa o sueña regresar, una crítica en extremo corrosiva de toda forma de institucionalización y de los "valores" del matrimonio en particular.

- 8.- Citada por 85% de los espectadores entrevistados
- 8.- Citada por 85% de los espectadores entrevistados como la primera o la segunda de las tres mejores obras montadas en Colombia.
- 9.- Dejamos a un lado, por no ser permanente el público calculado en casi quince mil personas de los festivales de teatro universitario.
- 10.- El teatro colombiano, sin embargo goza de una libertad aparente, o bajo condición: porque quien usa de esa libertad debe saber con mucha precisión, hasta dónde se le permite "ir demasiado lejos". En ejemplo de esta libertad vigilada tenemos el caso de suspensión y de "asignación a residencia" de las obras montadas por S. García: "El matrimonio" y "La trampa".

* * * * *

22204