

Una muestra de la teatralidad colombiana

Ana Seoane (IUNA-UBA)

La relación con el teatro de Colombia se revitalizó a principios de los años 80 con la presencia de Enrique Buenaventura y su técnica de “creación colectiva”. El Teatro Experimental de Cali (TEC) creado en 1955 tuvo su temporada internacional en Buenos Aires en 1986 cuando llegaron cuatro de sus espectáculos al escenario del teatro General San Martín. Después las visitas de elenco colombianos se volvieron esporádicas y a veces muy poco difundidas, por eso hay que felicitar la presencia de cinco propuestas escénicas de esta nacionalidad.

Organizado por ambos ministerio de cultura, el de Buenos Aires y Colombia se presentaron con entrada libre y gratuita. Dos de ellas pudieron ser vistos en el teatro General San Martín y las otros en el 25 de Mayo, en pleno barrio de Villa Urquiza. Hay que subrayar que cada noche de estreno estuvieron acompañando a sus compatriotas el embajador, Carlos Rodado Noriega, junto a varios integrantes de la embajada colombiana en Argentina, así como la ministra de Cultura Mariana Garcés Córdoba. No sólo las autoridades del país hermano demostraron acompañar a sus artistas, sino que también la gran colectividad que habita en nuestra ciudad se hizo presente.

Bajo la consigna de “Colombia Cultural en Buenos Aires” desde el 1 hasta el 16 de febrero participaron también bailes folklóricos con numerosos artistas a los que se sumó la presentación de varias películas y documentales, sin olvidar la presentación del libro: *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* de Enrique Pulecio Mariño.

Se anunció que el espectáculo *La siempreviva*, escrita y dirigida por Miguel Torres era una de las obras fundamentales de la dramaturgia colombiana de mitad del siglo XX. La obra fue estrenada en 1994 y su temática se basó en un acontecimiento real: el bombardeo del Palacio de Justicia en 1985. La acción transcurre en esa misma fecha en una casa ubicada en el barrio La Candelaria de Bogotá. Allí sus protagonistas parecen pertenecer a una clase media con serios problemas económicos e ilusionados por el futuro título de abogada de la hija.

La teatralidad de Miguel Torres, responsable no sólo del texto sino que también asumió la dirección podría ser enmarcado dentro del realismo. Hay un solo signo escénico que podría relacionarlo con el realismo mágico: la presencia del fantasma de la hija muerta que sólo es vista por su madre.

Más allá de la realidad de esta familia y sus penurias económicas se va evidenciando los diferentes puntos de vista ante la guerrilla colombiana. Opiniones enfrentadas que consiguieron que el espectador porteño se acercara a esas voces a través de sus personajes. La temática cobra universalidad, ya que fueron varios los países en el mundo donde la figura de “desaparecido” fue una realidad. En la protagonista de la madre se puede

identificar el dolor y el desconcierto de cualquier progenitora como las de Plaza de Mayo tras la pregunta: ¿viva o muerta? La respuesta del dramaturgo ante la ausencia de un cadáver es transformar a esta otra protagonista que da título a la obra en la “siempreviva” de la historia.

El planteo de la dirección de Torres contó con actores muy experimentados que se movieron con seguridad y aceptaron una cercanía, la que permitió la sala Cunill Cabanellas. Supo utilizar espacio escénico, incluyendo en los desplazamientos de sus intérpretes no sólo los laterales, sino también la profundidad del ámbito. La puesta se enmarcó en una búsqueda constante de credibilidad, aquí ayudaron tanto el vestuario como la utilería. En el único momento donde el director se permitió fracturar esta estética fue cuando incorporó al “fantasma” de la joven desaparecida, la escena muestra a su madre ayudándola a lavarse la cabeza y el agua aparece oscurecida por sangre. *La siempreviva* parece ubicar su teatralidad bajo las consignas de normas aristotélicas, donde impera el textocentrismo.

En otra sala del Teatro General San Martín, la Casacuberta, se estrenó el unipersonal *Las mujeres en la guerra*, basado en un libro con el mismo título de la periodista Patricia Lara. Una actriz lleva al escenario la vida de cuatro mujeres reales: Dora Margarita, ex guerrillera; Chave, directora del área social de las Autodefensas; Juana Sánchez, una campesina que debió abandonar sus tierras y Margoth de Pizarro, esposa de un militar pero a la vez madre de tres guerrilleros. La propuesta entrecruza estas historias con la leyenda de la creación según el pueblo originario Kogi.

La dirección de este unipersonal recayó en Fernando Montes, (según la información de prensa se formó con Jerzy Grotowski en Italia) y contó con la excelente interpretación de Carlota Llano. La puesta en escena de Montes exigía una actriz de estas características. El despojamiento escénico con sólo un árbol transparente, muy pocos elementos de utilería y mínimos pero significativos cambios de vestuario permitieron que Llano compusiera las diferencias entre sus criaturas. En varios momentos canta a capella y su voz es de una belleza infrecuente, se está frente a una intérprete de numerosos recursos y que consigue ocupar el escenario con su potente energía.

Esta propuesta plantea desde el texto las luces y las sombras de la lucha armada en Colombia. Pero más allá de lo histórico y argumental la puesta en escena lleva el sello de una teatralidad seguidora no sólo de Grotowski, sino también de alguno de sus discípulos, como lo es Eugenio Barba. La ritualidad impera en el ritmo, en la danza sutil que marcó y en las melodías que entona Llano.

Los otros tres espectáculos fueron presentados por la Compañía “La maldita vanidad” y contaron con la dramaturgia y dirección de Jorge Hugo Marín. En cada una de estas propuestas el uso del espacio fue diferente, lo cual obligó a que el comportamiento de su público se modificase.

Primero se estrenó *Los autores materiales*, historia basada libremente en la película *La soga* de Alfred Hitchcock. La anécdota de un asesinato y el deseo de ocultarlo permite

descubrir la violencia de la sociedad colombiana. Sutilmente la compañía muestra la relación entre madre e hijo, la mirada que recae sobre las mujeres y la sin salida de una sociedad donde la marginalidad se cuela a cada paso. Marín propuso un espacio que reproduce una cocina y las sillas del público están muy cerca de los golpes, las roturas y la supuesta sangre.

La segunda propuesta, con el título de *El autor intelectual* está inspirada en la película argentina *Esperando la carroza* que contó con el guión de Jacobo Lagnsner. Aquí nunca aparece la anciana que tanto molesta a la familia y también en esta obra se verán enfrentados hermanos y nueras. El espacio elegido modificó lo que podría haber seguido al realismo, ya que un inmenso ventanal obligó a que los espectadores - como vecinos de verdad- observaran y escucharan aunque con cierta dificultad, lo que sucedía dentro de este pequeño living del departamento.

También en *Como Quieres Que Te Quiera* la espacialidad marcó la puesta en escena. Se usó el salón donde se ensaña baile del teatro "25 de mayo", se distribuyeron numerosas mesas en el centro y las sillas con el público rodeaban la acción. Con todos los ingredientes kitsch que suelen tener los festejos de quince años, una familia adinerada arma su banquete, aunque con el transcurso de la acción se descubre que detrás de la fortuna están los narcotraficantes.

Cada uno de estos espectáculos de la compañía "La maldita vanidad" se evidenció no sólo una lectura crítica de la realidad de su país, con intensos matices de universalidad, sino un planteo diferente y arriesgado para desestructurar al público que asistía. Rupturas no sólo en la visión, sino también en la audición de lo que sucedía. Para llevar a cabo esta propuesta el creador Jorge Hugo Marín contó con un excelente elenco, encabezado por Ella Becerra con Andrés Estrada, Rafael Zea, Daniel Díaz, Ricardo Mejía, María Soledad Rodríguez, María Adelaida Palacio, Angélica Prieto, Diego Peláez y Wilmar Arroyave.

Estos cinco espectáculos mostraron sucintamente la gran actividad teatral de Colombia, pero también permitieron comprobar que las rupturas y las investigaciones de los teatreros latinoamericanos tienen semejanzas. Así como poder verificar una vez más que es el trabajo de los intérpretes lo que puede vencer cualquier frontera escénica.