

Notas sobre el oficio de un escritor de obras de teatro

Santiago García

Escribir obras de teatro es un arte y un oficio. Podría decirse que es más oficio que arte. Porque el verdadero arte teatral está en la representación. Ese momento fugaz "como la vida", según afirma Rossi-Landi, irreplicable, donde en el espacio y el tiempo se produce el acto artístico. Y es oficio en cuanto la escritura del texto teatral requiere de un conocimiento de técnicas, leyes (que en arte son transgredibles), reglas, que sólo se adquieren con largos años de práctica de la escena. Puede suceder, y sucede en casos ejemplares, que ese texto escrito, además, tenga excelentes valores literarios que por sí solos lo mantengan como obra de arte, que es el caso de los grandes clásicos de la literatura teatral.

Yo quiero referirme en estas notas más al oficio de escritor de obras de teatro desarrollado durante treinta años en el grupo La Candelaria, que al arte de la representación, donde estarían la actuación, la dirección, la puesta en escena, es decir, los otros textos que componen la dramaturgia del espectáculo.

El Teatro La Candelaria fue fundado en 1966 por un grupo de artistas que veníamos del Teatro Estudio de la Universidad Nacional y que procurábamos tener un espacio de experimentación y creación propio para un público cotidiano y no ocasional como ocurría en la Universidad. Por ese motivo inauguramos la sala con una obra nuestra, *Soldados*, de Carlos José Reyes, adaptación teatral de una novela de Álvaro Cepeda Samudio. El resultado de la nueva experiencia escenapúblico fue excelente: más de 400 funciones y posteriormente la obra fue tomada por el TEC de Cali donde, con varias adaptaciones realizadas por Enrique Buenaventura, estuvo en su repertorio por más de

veinte años. Éste fue el punto de partida de la experiencia, que con algunos paréntesis, íbamos a continuar a través de sucesivas facetas que describiré más adelante. El rasgo fundamental de la propuesta era partir de un texto, de un incidente de nuestra historia o de nuestra realidad presente y que con procesos de colaboración que fueron variando, pero que de todas maneras tenían como característica común la participación activa de los actores en la invención de la dramaturgia, irían a ser confrontados finalmente a un público popular.

Una segunda etapa fue la de la creación colectiva que en los años 60 tenían tan admirables representantes como el Teatro del Sol de Adrienne Mnouhkinne o las experiencias de la británica Helen Littlewood.

La primera etapa de este género fue *Nosotros los comunes*, basada en un acontecimiento histórico, la revuelta de los comuneros de 1781. El resultado también fue más que exitoso; casi 500 representaciones y el aplauso de un público heterogéneo de las características que tanto buscábamos, empleados, obreros, estudiantes cuyo contacto con las organizaciones populares, sindicatos, gremios, consejos estudiantiles, cooperativas nos garantizaban su asistencia y también la constatación en foros y encuestas sobre lo que sentían y pensaban de nuestras obras. A ésta siguieron 4 obras más de las cuales *Guadalupe años sin cuenta* fue la que obtuvo los mejores resultados: 1,400 funciones y la invitación a numerosos festivales y muestras de teatro dentro y fuera del país.

Entramos así en una nueva etapa. A partir de un texto escrito individualmente continuar con la experiencia colectiva en el proceso del montaje y de la in-

vención de la puesta en escena. Empezamos con una obra mía, *El diálogo del rebusque*, el texto totalmente escrito en México, mientras montaba una versión de *Guadalupe años sin cuenta* con los egresados de la Escuela de Teatro del IMBA¹. Partí de lecturas de *El Buscón* de Quevedo y de varios textos del famoso poeta, pero lo que verdaderamente me incitaba a escribir una obra, no sobre el *Buscón* sino sobre Quevedo, eran mis recuerdos de infancia en un pueblito de Santander llamado Puente Nacional donde en las noches oía a la cocinera contando cuentos de Quevedo a los niños de mi casa y de los vecinos.

Este recuerdo de Quevedo, chistoso, grosero, procaz, desenfadado, es decir, profundamente popular, había quedado grabado en mi memoria y cuando lo tuve que confrontar con el de Quevedo que nos enseñaban en el bachillerato quedé profundamente desilusionado. Tenía que reivindicar mi Quevedo de la infancia; con ese ánimo emprendí la tarea de reelaborar un texto que me saliera de los cuentos y relatos como el "alguacil endemoniado o el demonio enguacilado", de las premáticas como "gracias y desgracias del ojo del culo...", de sus poemas y canciones, más que de la propia novela del *Buscón*. Por ese camino pensé que podía dar una imagen nuestra, más colombiana, del Quevedo español. Lo que en el lenguaje político de la época se llamaba un "operativo de recuperación". Recuperar un Quevedo para nuestro imaginario criollo. Con Don Pablus el trabajo era más sencillo. Es el trashumante de aquí y de allá. Nos llegó con la conquista y aquí se nos quedó.

La segunda obra de esta etapa la escribí dentro de un plan que nos habíamos trazado en el grupo con ocasión del famoso quinto centenario de la conquista. Se trataba de escribir obras para reflexionar sobre hechos que nos marcaban y problematizaron nuestra identidad cultural. Tomé un texto que hacía poco se había traducido del quechua al español y que se supone se representaba en Perú y Bolivia desde 1555. Se llamaba *La tragedia del fin de Atahualpa*. Tal como estaba resultaba poco menos que irrepresentable para nuestros escenarios. Pensé hacerle una adaptación pero finalmente resultó una reescritura de la cual podría sin mucho escrúpulo darle mi autoría y bautizarla *Corre*,

corre, Carigueta. Aunque conservé varios textos y en líneas generales su estructura hierática, casi primitiva, le cambié su sentido profundo que en la obra de partida es ritual y mítico hacia una estructura de carácter reflexivo, polémico con la introducción de un personaje central que llamé Carigueta, que en cierta medida "representa" el punto de vista popular sobre los trágicos acontecimientos que conmovieron el mundo de los incas pero también todo nuestro mundo americano hasta nuestros días.

Otras dos obras sobre este tema de la conquista escritas por dos miembros del grupo, Patricia Ariza y Fernando Peñuela, conformaron una especie de trilogía de la conquista: *El viento y la ceniza* y *La tras-es-cena*.

Después de haber regresado a la creación colectiva total con *El paso* (parábola del camino) presenté al grupo otro texto de mi autoría titulado *Maravilla estar*. En este caso partí de lecturas y relecturas de *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carrol, aunque jamás pensé hacer una adaptación teatral de los cuentos; lo que intentaba era retener su estructura profunda (el juego de las imposibilidades como posibilidades) y adaptarlo, si se me permite la expresión, a una nueva fábula inventada por mí. La historia de un pobre hombre (antihéroe) que trata inútilmente de reconstruir su vida, la memoria de su vida, sencilla y dramáticamente cotidiana, pero que es asaltado a cada paso de su intento de reconstrucción por tres personajes semi-clownescos, uno de los cuales es su propia mujer, Alicia, que desvían el curso de sus reflexiones. Procuré romper todo orden cronológico en esta reconstrucción de la vida del protagonista; más bien intenté establecer otro orden de carácter mental, una especie de cronología interior (subjética) que apareciera hacia el exterior, el del espectador como una deconstrucción. Introduje también otros elementos dramáticos que habíamos trabajado con el grupo en las obras anteriores como la intertextualidad y la alusión a otros textos y a otras propuestas aparentemente lejanas de la nuestra, por ejemplo las de Beckett, Ionesco o Jean Tardieu, que yo había montado en la época de mi iniciación en el teatro con el grupo El Búho².

1 Durante el año 1981

2 El Búho fue fundado en 1956.

Un último texto montado por La Candelaria fue *La trifulca*³. Habíamos intentado montar una versión de la *Ópera de los tres centavos* de Brecht y no habíamos podido encontrar una salida propia. El fantasma de Brecht nos lo impedía. Después de un año de intentos y de varias estrategias para "colombianizar" el texto alemán renunciábamos provisionalmente al intento. Presenté entonces a consideración de mis compañeros el texto de *La trifulca* que había escrito entre improvisación e improvisación de la Ópera y entre entierro y entierro de los líderes populares que por aquella época asesinaron en nuestro país: Jaime Pardo Leal, Jaime Bateman, Bernardo Jaramillo, Carlos Pizarro, tantos y tantos. Entonces propuse un texto que fuera como un

exorcismo a esas matanzas. Una obra que a la manera carnavalesca se burlara de la muerte. Retomaba los valores que Bajtin estudia en su análisis de la fiesta popular del medioevo⁴, la inversión de los valores y dentro de ellos el más importante para nosotros en este momento, la recuperación de la muerte. Del esquema cristiano de nacimiento, muerte y resurrección, se saltaba al esquema que vivíamos esos días: muerte, resurrección, nacimiento. Se conservó la intención operática de Brecht como medio expresivo con música popular tipo rock y el carácter irónico festivo que podía contribuir al reencuentro, en medio de las cenizas y de las masacres de una nueva utopía todavía borrosa pero posible.

3 La obra fue montada en 1991.

4 Bajtin, *La cultura popular del renacimiento y la edad media*.