

Carlos José Reyes y el teatro colombiano

Eduardo Gómez
Universidad de los Andes

Eduardo Gómez: ¿Cómo juzgar las décadas del sesenta y del setenta del teatro moderno colombiano, en lo que se refiere a sus aportes fundamentales?

Carlos José Reyes: Existe una evidente transición entre el teatro escrito y representado en Colombia hasta mediados de la década de los años cincuenta, en comparación con el que se desarrolló después. El cambio se produjo como consecuencia de la transformación de la mentalidad colombiana, tras los sucesos del 9 de abril de 1948, y del período llamado eufemísticamente "de la violencia" (1948-1953). Desde luego, no se puede hablar tan sólo de los cambios al interior del país y de un reflejo mecánico de la situación social y política, sino de un proceso complejo en el cual existieron influencias exteriores, así como cambios radicales en la cultura colombiana de este período. De un lado, terminaba el tiempo de una cultura y un teatro de carácter bucólico, costumbrista y hogareño, así como de la representación de comedias inspiradas por el teatro español de la era franquista. Nuevas tendencias surgían, estableciendo nexos con el movimiento cultural colombiano, como era el teatro del absurdo, la traducción y presentación de obras de Ionesco, Beckett, Adamov y otros autores de vanguardia, la lectura de los existencialistas Sartre, Genet y Camus, el conocimiento del teatro de Bertolt Brecht, tanto en su época didáctica como en su teatro épico, sus enunciados y teorías. También a fines de los años sesenta, cabe anotar la influencia de la literatura y el moderno teatro norteamericano. Narradores como Faulkner, Steinbeck o Dos Passos influyeron sobre novelistas y cuentistas colombianos (muy en especial William Faulkner, en la obra de García Márquez, Cepeda Samudio, Mejía Vallejo, etc.);

algo semejante ocurrió con los dramaturgos de los Estados Unidos del siglo XX. En Colombia se representaron, a partir de mediados de los años cincuenta, autores como O'Neill, Tennessee Williams, William Saroyan, Arthur Miller, Thornton Wilder, Elmer Rice y otros. Más tarde esa influencia se extendería hacia la obra de autores más cercanos al teatro del presente, como Edward Albee, Paul Foster, Sam Sheppard, etc.

Entre los aportes más significativos de este período pueden mencionarse: la celebración de los Festivales Nacionales de Teatro, la conformación y consolidación de algunos grupos estables (TEC de Cali, La Candelaria de Bogotá, y más tarde el Teatro La Mama, el Teatro Popular de Bogotá, el T.P.B., el Teatro El Local, el Teatro Libre de Bogotá, varios grupos de Medellín, Manizales, Barranquilla, etc.), la apertura de nuevas salas oficiales y privadas, entre las cuales hay que contar en primer lugar la adecuación y funcionamiento de más de 20 salas independientes, que han trabajado sin interrupción durante los últimos años, 2 o 3 salas en Cali, 5 o 6 en Medellín y más de 12 en Bogotá, sostenidas por la actividad constante de sus fundadores y promotores. Hoy el Teatro Nacional, dirigido por Fanny Mikey, cuenta con 3 sedes, el Teatro Libre de Bogotá con 2 y otros grupos como La Candelaria, La Mama, el T.P.B., El Local, La Baranda, el Centro Cultural García Márquez, etc. tienen salas abiertas con representaciones a todo lo largo del año. Igual sucede en Medellín con las salas de los grupos Maticandelas, La Fanfarria, la Ex-Fanfarria, La Casa del Teatro, El Taller de Artes de Medellín, el Pequeño Teatro de Medellín, TEC de Cali, etc.

Con este intenso proceso de montaje de obras de parte de los grupos estables, comienzan a aparecer dramaturgos. Desde finales de la década de los años cin-

cuenta, hasta comienzos de los sesenta, surgen nuevos nombres, como son los de Enrique Buenaventura, Jairo Aníbal Niño, Antonio Montaña, Esteban Navajas, Carlos José Reyes, Carlos Duplat, Germán Moure, José Manuel Freydel, Gilberto Martínez, Gustavo Andrade Rivera, y más tarde Henry Díaz, Víctor Viviescas, Fabio Rubiano Orjuela, etc. La dramaturgia colombiana ha rebasado las fronteras colombianas y hoy se conoce en América Latina y Europa como teatro vital, comprometido, que encierra al mismo tiempo humor y poesía, crítica y densidad dramática.

E. G.: ¿Cuál sería el balance crítico del teatro universitario de los años sesenta y comienzos de los setenta?

C. J. R.: Hay que decir que éste fue un movimiento muy importante, que contribuyó a formar actores y nuevos grupos (el Teatro Libre de Bogotá es uno de los más destacados), y al mismo tiempo puso el énfasis sobre la necesidad de crear una dramaturgia nacional que interpretara en la escena los grandes problemas contemporáneos del país.

Sin embargo, una gran parte de la actividad del movimiento universitario estuvo determinada por la acción política directa, la toma de posiciones concretas, que conducían a la creación de un teatro militante, con pretensiones políticas, pero que en la mayoría de los casos descuidaba la técnica teatral propiamente dicha, la formación de actores y de los terrenos de la estética y los de la política, evadiendo, en muchos de los grupos, un trabajo teatral más riguroso, por lo cual se abrieron las puertas al facilismo y a la demagogia, descuidando la formación de actores y público. Desde luego, al respecto hay que hacer un análisis histórico más profundo del que puede darse en estas breves líneas, puesto que esta característica de compromiso y teatro de acción política se extendió por toda América Latina, tanto en grupos universitarios como en algunos de los más formados e importantes. En varios de estos casos, se llegaron a producir obras de alta calidad, que pueden considerarse como los ejemplos más vivos de estas décadas.

E. G.: ¿Cómo recuerda su propia contribución a la iniciación del teatro moderno en Colombia y qué montajes suyos considera los más destacados, en esta primera etapa?

C. J. R.: Mi trabajo en el teatro ha ocupado varias áreas y especialidades. Como dramaturgo he escrito teatro para niños y para adultos y he adaptado varias

obras de narradores colombianos contemporáneos. Por otra parte, me he dedicado a la investigación histórica y a la dirección teatral. Como dramaturgo de teatro infantil mis piezas preferidas son, de una parte, "Dulcita y el burrito" y "La piedra de la felicidad", con las que recorrimos gran parte del país con el TAP (Teatro del Arte Popular) y otros grupos. Luego vinieron dos obras con las que obtuve el Premio Casa de las Américas de La Habana, Cuba, en 1974, en el género de "Literatura para niños y jóvenes": "Globito manual" y "El hombre que escondió el Sol y la Luna", ambas para teatro de muñecos. Estas obras fueron presentadas por el Teatro El Alacrán en diversas ciudades del país.

Como dramaturgo para adultos he realizado varias versiones de mi obra "Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir", inspirada en algunos cuentos de Julio Cortázar, con la que obtuve varios premios nacionales, y actualmente es traducida al francés, para ser incluida en una antología de la Unesco. En cuanto a versiones escénicas de obras literarias, está el caso de "Variaciones sobre Metamorfosis", que no puede considerarse una adaptación del cuento de Kafka, sino más bien como una suerte de variación, pues el cuento está contado al revés: Kafka se queda encerrado en un cuarto con Gregorio Samsa, y mi obra se trata de lo que le sucede a la familia de las puertas de ese cuarto para afuera. También, entre las adaptaciones, está "Soldados", escrita a partir de algunos capítulos de la novela "La Casa Grande"; de Álvaro Cepeda Samudio. Con esta obra fue estrenada la Casa de la Cultura, que luego se transformó en el Teatro "La Candelaria". Más tarde, Enrique Buenaventura tomó esta adaptación y le siguió haciendo variaciones de su propia cosecha.

En cuanto al trabajo como director, recuerdo con especial interés los montajes hechos sobre piezas de don Ramón del Valle-Inclán, como es el caso de "Ligazón", que hace parte del "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte", así como "Divinas palabras" y "Romance de lobos". Estas últimas fueron hechas con el Teatro La Candelaria y el T.P.B., respectivamente, con una producción ambiciosa y un estudio y período de ensayos prolongado y cuidadoso. Entre otros de los montajes hechos por mí en aquellas décadas, recuerdo las obras: "Gran imprecación frente a los muros de la ciudad", de Tankred Dorst, y la versión de varios relatos de García Márquez, presentados con el título de: "Cuentos de Maccondo". Quizá, entre ellos, el más ambicioso fue el de "Los funerales de la Mama Grande", hecho con muñecos gigantes y un juego deformante mordaz y crítico. También recuerdo con afecto el montaje de la obra "Las Convulsiones", de Luis Vargas Tejada.

E. G.: ¿Cómo valora críticamente la influencia de Brecht en esas primeras décadas, y qué se ha mostrado como perdurable de esa influencia?

C. J. R.: Pienso que con Brecht sucedió algo semejante a lo que pasó con otros autores, pero con más intensidad y con variaciones importantes. Primero fue una moda: "el teatro que había que hacer" en un momento determinado. Sus obras y sus teorías se llevaron a escena en muchos casos de un modo mecánico y simplista. Si el *Verfremdungseffekt* (Efecto de Distanciamiento) se utilizaba para romper la ilusión identificadora, por ejemplo, en muchos casos su aplicación se volvió fría y esquemática. Se rechazó de plano a Stanislavsky, la vivencia y la identificación, produciendo como resultado un actor exterior, declamatorio, frío y estereotipado. Pienso que con notables excepciones, Brecht fue caricaturizado y empobrecido en Colombia y en gran parte de América

Latina. Pero, por otro lado, Brecht ayudó a descubrir la médula de muchos problemas, a resolver interrogantes y formas de comunicación novedosas. En los mejores dramaturgos latinoamericanos, posteriores a 1950, como Emilio Carballido, José Ignacio Cabrujas, Enrique Buenaventura, Oswaldo Dragún o Roberto Cossa, existe una evidente y valiosa influencia de Brecht, trabajada a partir de la realidad latinoamericana.

Conversando cierto día con el estupendo director escénico mexicano Luis de Tavira, hablábamos sobre si, con tantos cambios como el mundo había tenido en los últimos años, la obra de Brecht tenía aún algún sentido. "Sí, en Latinoamérica", me respondió Tavira. En Latinoamérica, completo yo, pero saliendo de la simplificación esquematizante y buscando, más allá de todo dogmatismo, al gran poeta ansioso de encontrar un nuevo teatro para la era científica.